HAL
open science

Explorer la faille : Identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner

Stéphanie Eyrolles

▶ **To cite this version:**

Stéphanie Eyrolles. Explorer la faille : Identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner. Littératures. Université Paris Saclay (COmUE), 2016. Français. NNT : 2016SACLV079 . tel-01628462

HAL Id: tel-01628462

https://theses.hal.science/tel-01628462

Submitted on 3 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NNT : 2016SACLV079

THESE DE DOCTORAT
DE
L'UNIVERSITE PARIS-SACLAY
PREPAREE A
L'UNIVERSITE VERSAILLES SAINT-QUENTIN EN YVELINES

ÉCOLE DOCTORALE N°578
Sciences de l'homme et de la société
Spécialité de doctorat : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Par
Mme Stéphanie Eyrolles Suchet

Explorer la faille : identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner
(*The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Absalom, Absalom!*, *Requiem for a Nun*)

Thèse présentée et soutenue à Guyancourt, le 05 novembre 2016 :

Composition du jury :

M. C. Romano, Maître de Conférences (HDR), Université Paris-Sorbonne, Président du Jury
Mme I. Bockting, Professeure, Institut Catholique de Paris, Rapporteur
Mme A. Guillain, Professeure, Université de Toulouse-Jean Jaurès, Rapporteur
Mme P. Lévy, Professeure, UVSQ/Paris-Saclay, Examinatrice
M. J. Pothier, Professeur, UVSQ/ Paris-Saclay, Directeur de thèse

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Jacques Pothier, de m'avoir fait confiance dès le début de ce travail, en acceptant de me diriger, malgré mes contraintes professionnelles, géographiques et familiales. Je lui suis très reconnaissante de son exigence, sa rigueur intellectuelle, mais aussi de sa bienveillance qui m'ont permis de mener ce projet à terme. Je lui exprime ma plus sincère gratitude.

Mes remerciements vont également aux membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de lire et d'évaluer mon travail de thèse.

Je remercie ma famille et ma belle-famille qui m'ont toujours encouragée dans mes projets.

Merci surtout à mon mari, Jean-Marc, et mes enfants, Mathilde et Matthieu, pour leur soutien indéfectible et sans qui rien n'aurait été possible. Je les remercie infiniment de leur confiance, de leur patience et de leur compréhension à toute épreuve.

Explorer la faille : Identité et narration dans l'oeuvre de William Faulkner

(*The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Absalom, Absalom!*, *Requiem for a Nun*)

Sommaire

REMERCIEMENTS **3**

SOMMAIRE **5**

LISTE DES ABRÉVIATIONS **7**

INTRODUCTION **9**

PREMIERE PARTIE : LA FAILLE IDENTITAIRE **27**

I. DEFAILLANCE DE LA FILIATION **30**

I.1. UNE IDENTITE CULTURELLE ETOUFFANTE 30
I.2. JASON COMPSON : UN PERE DE SUBSTITUTION AUSSI DEFAILLANT QUE LE PERE BIOLOGIQUE 37
I.3. UNE DEFAILLANCE FILIALE EXACERBEE PAR LA GUERRE CIVILE 44
I. 4. A LA PLACE DU PERE 51

II. A LA RECHERCHE DE LA MASCULINITE **58**

II.1. UNE MASCULINITE DEFAILLANTE 58
II. 2. LE NOM DU PERE 62
II.3. LA NEGRITUDE PHALLIQUE 69
II.4. JOANNA BURDEN : UN FILS DE SUBSTITUTION 78

III. CONFISCATION IDENTITAIRE **86**

III.1. DISSOLUTION IDENTITAIRE 86
III. 2. LA RECHERCHE DU REGARD DE L'AUTRE 93
III.3. AUTO-DESSAISISSEMENT 101

IV. LA CONSCIENCE EN QUESTION **108**

IV.1. LE QUESTIONNEMENT DE L'ETRE 108
IV.2. CORPS ET CONSCIENCE 117
IV.3. NIER LA MORT 119

DEUXIEME PARTIE : MIMESIS **125**

V. L'IDENTITE NARRATIVE **128**

V.1. SPECULARITE 128
V.2. CONFUSIONS 135
V.3. RECIT ET SEXUALITE : UNE MISE EN INTRIGUE COMPENSATOIRE. 143

VI. LE RECIT COMME SOURCE D'AUTORITE NARRATIVE 150

VI.1. SUTPEN COMME DOUBLE SPECULAIRE DE MR. COMPSON 150
VI.2. UN RECIT SOUS CONTROLE 157
VI.3. LE RECIT, SUBSTITUT PHALLIQUE 165

VII. LE MASQUE DE LA NARRATION 171

VII.1. REVELER POUR MIEUX (SE) CACHER 171
VII.2. LA NEGATION DU DEUIL 178
VII.3. UN SILENCE QUI DEVOILE 185
VII.4. UN FANTASME APAISANT 190

VIII. HERMENEUTIQUE DE SOI 196

VIII.1. MISE EN ABYME 196
VIII.2. UN RECIT CATHARTIQUE 205

IX. NARRATEURS MUETS 211

IX.1. CONFIGURATION DES SOUVENIRS 211
IX.2. LA DIALECTIQUE DE LA MEMETE ET DE L'IPSEITE 219

TROISIEME PARTIE : L'ELAN DECONSTRUCTEUR 229

X. L'APPEL DU PHONOCENTRISME 232

X.1. LA FAILLITE DU LOGOCENTRISME 232
X.2. MANIFESTATIONS DE L'HYMEN 241

XI. MEDITATIONS META-LANGAGIERES 255

XI.1. UNE LUTTE LANGAGIERE 255
XI.2. TRAHI PAR LE LANGAGE 262
XI.3 PERTE DE CONTROLE ? 271
XI.3. LA RATIONALITE DE LA STRUCTURE 279

XII. L'ENTRE-DEUX DE LA FICTION 284

XII.1. UN RECIT QUI S'EFFACE DES QU'IL SE PRODUIT 284
XII.2. LA METAPHORE COMME SUBSTITUT IDENTITAIRE 291
XII.3. UNE IDENTITE DISSEMINEE 299

XIII. (IM)PULSIONS SEXUELLES 308

XIII.1. AUTO-EROTISME ET INCESTE 308
XIII.2. UN PHALLOGOCENTRISME ILLUSOIRE 313

XIV. UNE LECTURE DEFAILLANTE 321

XIV.1. DECHIFFREMENT IMPOSSIBLE 321
XIV.2 LE SENS PAR LES SENS 328

CONCLUSION 337

BIBLIOGRAPHIE 345

INDEX DES NOMS PROPRES 363

Liste des abréviations

The Sound and the Fury : SF

As I Lay Dying : AILD

Light in August : LA

Absalom, Absalom! : AA

Requiem for a Nun : RN

Introduction

L'identité dans l'œuvre de William Faulkner est une question qui a suscité de nombreuses analyses. Des ouvrages ont été consacrés à ce qui est, de l'avis de l'ensemble des critiques, l'un des thèmes majeurs chez cet écrivain du Sud des États-Unis : l'identité, culturelle et personnelle. Dans *A Cosmos no one owns*, par exemple, Philip Weinstein établit ainsi un lien entre différents personnages de l'œuvre de Faulkner : « Thus we get Benjy, Quentin, Darl, Vardaman and Joe Christmas : boy children unsure of the integrity of their own bodies, dizzyingly vulnerable to sensory overload, unable to maintain their identity within boundaries that might stabilize the relations between past and present, there and here, self and other, male and female, child and parent, brother and sister, white and black »[1]. Cette citation résume parfaitement la problématique identitaire dans les romans de William Faulkner puisqu'elle évoque les sources de tension identitaire que les personnages subissent dans ce Sud qui les habite autant qu'ils y habitent. Weinstein n'est pas le seul à relier le problème identitaire à la région et sa société puisque Jean Jamin le rejoint dans l'idée que « c'est bien à une interrogation réitérée, lancinante sur la construction sociale et symbolique de l'identité, de l'altérité et de l'extranéité que s'attelle le romancier au travers de ses écrits »[2]. John T. Irwin, quant à lui, s'intéresse davantage à la dimension spéculaire de l'identité personnelle. En effet, dans *Doubling and Incest; Repetition and Revenge*[3], il met en lumière le fait que dans *Absalom,Absalom!*, par exemple, Quentin Compson ne raconte pas seulement l'histoire de Sutpen mais également

[1] Philip M., Weinstein, *Faulkner's Subject, A Cosmos No One Owns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.34.
[2] Jean Jamin, *Faulkner. Le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Editions, 2011, p.187.
[3] John T. Irwin, *Doubling and Incest; Repetition and Revenge*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980.

la sienne propre, en se projetant sur les personnages de ce récit, notamment Henry et Bon. Irwin explique cette projection mimétique par le besoin de Quentin d'affirmer sa masculinité face à son père en s'arrogeant l'autorité narrative. Dans son ouvrage *Character and Personality in the Novels of William Faulkner : A Study in Psychostylistics*[4], Ineke Bockting étudie la manière dont la personnalité des personnages est reflétée dans leurs choix linguistiques, dans quatre romans, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August* et *Absalom, Absalom!,* tandis que Gail L. Mortimer, dans *Faulkner's Rhetoric of Loss*[5], analyse les stratégies rhétoriques utilisées par Faulkner pour décrire la faille identitaire de ses personnages et leurs perceptions. Cette liste d'ouvrages portant sur l'identité dans l'œuvre de Faulkner est loin d'être exhaustive mais montre l'intérêt porté à cette question. D'autres ouvrages traitent de cette question de manière plus indirecte, mais tout aussi utile pour notre réflexion. André Bleikasten éclaire la lecture de l'œuvre de Faulkner grâce à ses ouvrages, notamment *Parcours de Faulkner*[6]. Claude Romano, dans *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*[7], étudie Faulkner à travers le prisme de la phénoménologie afin d'éclairer le lecteur sur les expériences des personnages telles qu'ils les perçoivent. Dans *Faulkner, le roman de la détresse*[8], Aurélie Guillain étudie la manière dont Faulkner écrit l'angoisse de ses personnages et comment cette détresse mène à une appropriation de l'art.

Si la défaillance identitaire a largement été évoquée par la critique, la tentative des personnages de la compenser l'a moins été. Or, à la lecture de certains romans de Faulkner, il semble que les personnages qui souffrent d'une faille identitaire cherchent à la combler par la médiation du récit. Le corpus que nous allons étudier, *The Sound and*

---

[4] Ineke Bockting, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*, Lanham, New-York, London, University Press of America Inc, 1995.

[5] Gail L. Mortimer, *Faulkner's Rhetoric of Loss, A Study in Perception and Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1983.

[6] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, Strasbourg, Association des publications près les universités de Strasbourg, 1982.

[7] Claude Romano, *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005.

[8] Aurélie Guillain, *Faulkner, le roman de la détresse*, Rennes, PUR, Fondation Faulkner, 2003.

the Fury, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Absalom, Absalom!*, et *Requiem for a Nun*[9], est constitué de romans écrits, à part pour le dernier, en focalisation interne, que ce soit à la première ou à la troisième personne, dont la publication s'échelonne de 1929 à 1951 et qui mettent en scène des personnages en quête d'identité qui utilisent leur narration comme moyen de la retrouver. Bien que *Requiem for a Nun* ne soit pas écrit en focalisation interne, il appartient au corpus puisque lui aussi représente la manière dont les personnages cherchent à combler la faille interne par la médiation de la parole. L'étude de ce dernier roman du corpus est d'ailleurs indispensable dans la mesure où il est le signe de l'importance que cette question avait pour William Faulkner, qui ressentit le besoin d'y revenir quinze ans après *Absalom, Absalom!* et de l'aborder sous une forme différente. Dans ce roman, Faulkner place d'ailleurs également cette quête identitaire au cœur même du territoire de Yoknapatawpha à travers, comme nous le verrons, des prologues des différentes parties.

Selon Lacan, l'identité se construit en deux étapes primordiales, dont la première est le stade du miroir, au cours duquel le tout petit enfant, qui n'avait jusque-là qu'une vision très morcelée de son propre corps, prend conscience de l'image qu'il renvoie, à travers la spécularité du miroir ou le regard d'un tiers. Cette vision totalisante de son corps, tel qu'il est vu de l'extérieur, contraste avec la fragmentation qu'il ressent intérieurement, ce qui amène l'enfant à se voir comme autre que lui-même. La deuxième étape se joue lorsque l'enfant s'éveille au langage, qui devient un moyen de symboliser l'absence, notamment celle de la mère. Cependant, même si le langage symbolise l'absence de l'objet, il n'en est qu'une représentation et ne peut s'y substituer. L'enfant perçoit cet écart entre l'objet et sa représentation, ce qui accentue le sentiment d'incomplétude survenu lors du stade du miroir. Weinstein décrit ces

[9] Les éditions de référence dans ce travail sont les suivantes : William Faulkner, *The Sound and the Fury,* 1929, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990; William Faulkner, *As I Lay Dying*,1930, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990; William Faulkner, *Light in August*, 1932, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990; William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, 1936, *The Corrected Text*, New York, Vintage International Edition, 1990; William Faulkner, *Requiem for a Nun*, 1951, New York, Random House, Vintage International Edition, 2011.

deux étapes dans l'ouvrage précédemment cité et conclut : « These two stages of self-formation posit an inevitable self-fissuring.[…] Identity is therefore decentered and from the beginning adulterate »[10] Même si cette faille identitaire est présente chez tout le monde, certains personnages de l'œuvre de Faulkner en souffrent particulièrement puisqu'elle est chez eux réactivée par d'autres sources de fragmentation liées aux oppositions ou aux manques qui conditionnent leur vie (Nord/Sud, noir/blanc, homme/femme ou la défaillance parentale). Le fait que cette béance identitaire disloque intérieurement la plupart des personnages principaux du corpus est le signe de l'importance qu'elle revêt pour Faulkner. En effet, l'écrivain explore cette faille qui semble le fasciner d'autant plus qu'elle reflète la fracture culturelle entre le Sud et le Nord des Etats-Unis. Explorer la faille, c'est examiner comment le Sud agit sur ses habitants, comment il les désagrège. Chez Faulkner, la faille identitaire est toujours liée à la filiation, ainsi que le souligne André Bleikasten dans son article « Fathers in Faulkner » :

> Faulkner's world abounds in orphans and bastards, and whenever we discover in his adolescent or adult characters an acute sense of lostness, whenever his novels dramatize a failure to establish an identity of one's own and to come to terms with reality, there are fair chances that the roots of the tragedy are to be sought in the bafflements, frustrations, anxieties, and resentments of a deprived and disturbed childhood. And among the fatherless and/or motherless we must include the Compson children as well as Joe Christmas: having both their parents does not prevent Quentin and Caddy from feeling forlorn and doomed[11].

La défaillance parentale, qui est le plus souvent paternelle, est au cœur des romans du corpus puisque tous les personnages étudiés souffrent de l'absence de ce que Lacan appelle les *Noms-du-Père*, c'est-à-dire de la fonction symbolique du père en tant que représentation de la Loi. Alors que, chez Faulkner, les ascendants, notamment les grands-pères, sont vénérés, les pères sont toujours perçus comme déficients. C'est dans cette filiation problématique que la faille identitaire trouve sa source

[10] Philip Weinstein, *Faulkner's Subject, A Cosmos No One Owns*, p.92.
[11] André Bleikasten, "Fathers in Faulkner" in *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, edited by Robert Con Davis, Amherst, University of Massachussets Press, 1981, p.116-117.

puisque sans père symbolique, les personnages ne peuvent accéder à une identité propre.

Les personnages de Faulkner résistent à la disjonction interne et tentent de retrouver la complétude perdue. Ils cherchent alors à substituer à leur identité personnelle défaillante ce que Paul Ricœur appelle une identité narrative. Dans *Soi-même comme un autre*[12], le philosophe divise l'identité personnelle en deux pôles : la mêmeté (ou *idem*) et l'ipséité (ou *ipse*), c'est-à-dire le même (the same) et le soi (the self). D'après lui, la mêmeté se caractérise par la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps alors que l'ipséité se définit par le maintien de soi, représenté par exemple par *la parole tenue*. L'identité personnelle, ainsi divisée, peut être unifiée par la médiation du récit de son histoire personnelle. Dans *Temps et récit*[13], le philosophe définit trois temps dans la mimèsis narrative : la *mimèsis I* est le temps préfiguré qui renvoie à la temporalité effective du vécu, c'est-à-dire ici la temporalité des personnages. Selon Ricœur, cette *mimèsis I* est ensuite configurée, mise en intrigue par le narrateur au cours de la *mimèsis II* qui sert de médiateur entre la *mimèsis I* et la *mimèsis III*, qui est le temps de la lecture et de la refiguration par le lecteur. Se raconter soi-même équivaut à relier les événements de la vie entre eux et à créer une unité temporelle qui apporte de la cohérence à une vie ainsi perçue comme un tout, ce qui lui donne du sens. Outre cette unité, renforcée par la fusion du personnage et du narrateur, le récit de son propre temps vécu permet de se reconnaître soi-même et de faire une interprétation herméneutique de sa propre histoire et donc d'accéder à une meilleure connaissance de soi. Selon Ricœur, l'identité narrative, ainsi instaurée par le fait de se raconter soi-même, favorise la constitution de soi, et donc l'identité personnelle. Bien que Faulkner ait écrit ses romans des décennies avant que le philosophe ne publie ses théories, l'écrivain avait ressenti l'importance du récit dans la constitution de l'identité personnelle. Il avait

---

[12] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

[13] Paul Ricœur, *Temps et récit I, l'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil, 1983 ; *Temps et récit II, la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1984 ; *Temps et récit III, le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

d'ailleurs exprimé ceci très clairement lors d'une de ses conférences à l'université : « [E]very time any character gets into a book no matter how minor, he's actually telling his biography −that's all anyone ever does, he tells his own biography, talking about himself, in a thousand different terms, but himself »[14]. Les personnages se mettent ainsi en intrigue ou se projettent sur d'autres personnages, ce qui leur permet de s'observer eux-mêmes à travers le récit. La spécularité ainsi créée leur permet de se reconnaître : cette identité mimétique se substitue à leur identité personnelle, ce qui semble combler leur faille identitaire.

Cependant, si la narration de Quentin Compson dans *Absalom, Absalom!* lui a permis de se construire une identité propre, pourquoi met-il fin à ses jours dans The *Sound and the Fury* ? Pourquoi Darl sombre-t-il dans la folie à la fin de *As I Lay Dying* ? Ces deux événements sont les signes les plus manifestes de l'échec du processus identificatoire par la narration, mais l'ensemble des personnages étudiés souffrent d'une faillite similaire. Ces fins tragiques ne montrent-elles pas les limites de la théorie de Ricœur ? Il faut garder à l'esprit que le récit est fait de langage et c'est à la lumière de la perspective de la Déconstruction initiée par Jacques Derrida que nous reconsidérerons notre première lecture des romans du corpus. Le philosophe s'inscrit dans un courant poststructuraliste et rejette la théorie saussurienne selon laquelle il existe une relation directe entre le signifiant et le signifié. Il récuse ainsi la pensée occidentale qui divise le monde en un système d'oppositions binaires (bien/mal, nature/culture, parole/écriture) dans lequel un pôle est toujours considéré comme supérieur à l'autre. Le structuralisme prône, par exemple, la primauté de la parole sur l'écriture, qui n'en serait qu'une représentation. Pour Derrida, « le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux

[14] Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, eds, *Faulkner in the university*, New York, Vintage Books reprint, 1959, p.275.

autres concepts, par jeu systématique de différences »[15]. Ainsi, le langage n'est pas figé dans une structure mais est pris dans un jeu de renvois infinis qui effacent les oppositions et déplacent la signification, ce que le philosophe appelle la *différance*. La dualité de la pensée disparaît alors et le sens devient indécidable. Accepter l'irrésolution du signe permet de transcender la binarité structuraliste et d'atteindre une forme d'intégrité. C'est ce que cherche à montrer John T. Matthews, dans *The Play of Faulkner's Language*[16], qui étudie quatre des romans de Faulkner (*The Sound and the Fury, Absalom, Absalom! The Hamlet* et *Go Down Moses*) à travers le prisme de la Déconstruction. Notre étude s'attachera à démontrer que les personnages de notre corpus sont saisis d'un élan déconstructeur au cours de leur narration. Cette nouvelle perception du langage leur montre la voie d'une nouvelle appropriation du soi, à travers la conscience que la structure hiérarchisée sur laquelle sont fondés leur existence et leur langage peut être bouleversée. Cependant, vivant dans une société Sudiste structurée de manière binaire (homme/femme, noir/blanc, nord/sud, riche/pauvre…), ils ont intégré non seulement leur appartenance à l'un de ces pôles mais également un fonctionnement logocentrique du langage qu'ils ne parviennent pas à dépasser. Leur narration met en lumière la tension langagière qui sous-tend leur récit et l'échec du processus d'identification, provoqué par la défiance des personnages vis-à-vis d'un langage qui bouleverse leur construction sociale et identitaire.

« Quatre sections disant la relation douloureuse de trois frères pour leur sœur Caddie, ou plutôt essayant de la dire. », c'est ainsi que Jacques Pothier décrit le roman *The Sound and the Fury*[17]. En effet, Caddie en est le personnage central et fantasmatique, puisque son absence et le déshonneur dans lequel elle a plongé la famille Compson obsèdent chacun de ses frères au point qu'ils éprouvent la nécessité de

[15] Jacques Derrida, « La différance » in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.11.
[16] John T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982.
[17] Jacques Pothier, *William Faulkner, Essayer de tout dire*, Paris, Belin, 2003, p.58.

dire, chacun à sa manière, le vide qu'elle a laissé. Leur narration est donc pour chacun le moyen de compenser la perte et bien que les trois sections des frères Compson paraissent très différentes, elles se rejoignent toutes dans leur incapacité à dire le manque. Comme Faulkner, qui décrivit ce roman comme son plus bel échec, ou ainsi qu'il le dit, « [his] most splendid failure »[18], les trois frères Compson échouent à raconter cette histoire qui les touche, la leur. Chacun d'eux configure son temps vécu afin de retrouver le sentiment de complétude qu'ils imaginent avoir ressenti grâce à la présence de Caddy mais tous les trois sont confrontés à l'immatérialité d'un langage qui ne peut actualiser la présence de cette sœur évanescente. Bleikasten écrit au sujet de ce roman : « le roman non seulement n'efface pas le manque, il renonce à masquer la carence du réel sous les artifices de l'illusion romanesque. La fiction ici n'assume pas la fonction réparatrice qui lui est d'ordinaire révolue »[19]. Le personnage de Caddie que chacun des frères Compson crée dans sa fiction se dérobe dès son apparition et aggrave la frustration qui l'a fait naître. Le suicide de Quentin est le signe le plus évident de la détresse ressentie face à cet échec mais l'angoisse de Jason et les hurlements de Benjy en sont également des manifestations.

De la même manière que *The Sound and the Fury* est centré autour d'un personnage, Caddy, *As I Lay Dying*[20] est un roman construit autour de Addie Bundren. Mais contrairement à la jeune Compson, figure fantasmatique absente du roman, Addie apparait, de son vivant et après sa mort puisque sa section narrative intervient après son décès. Comme les autres romans de Faulkner étudiés ici, *As I Lay Dying* met en scène une quête d'identité, cette fois figurée par le voyage funèbre de la famille Bundren, transportant le cercueil d'Addie jusqu'à la ville de Jefferson, afin de l'enterrer avec sa famille comme elle en avait exprimé le désir. Cette quête n'affecte pas tous les personnages, ainsi que l'explique André Bleikasten : « Parmi les personnages du roman, il y a ceux qui semblent

[18] *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, ed. James B. Meriwether and Michael Millgate, New York, Random House, 1968, p.92.
[19] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.61.
[20] William Faulkner, *As I Lay Dying*, New York, Vintage Books, 1985.

avoir trouvé leur identité ou plutôt à qui elle semble avoir été d'emblée donnée −Anse, Cash et peut-être Jewel −, et ceux qui la cherchent −Darl, Vardaman et, dans une moindre mesure Dewey Dell[21] ». Ce voyage, qui est ainsi initiatique pour certains personnages, est en revanche l'accomplissement de la recherche identitaire d'Addie, ce qui est paradoxal dans la mesure où il intervient après sa mort. En effet, ainsi que l'affirme Claude Romano au sujet d'Addie, « morte de son vivant, elle reste vivante dans sa mort »[22] : non seulement elle s'exprime après sa mort mais ce voyage lui-même est le signe qu'elle continue d'agir sur les vivants. La narration de la mère de famille, dans laquelle elle analyse son expérience de la vie, est également, et peut-être surtout, une réflexion sur le langage et la capacité de celui-ci à mener à la complétude identitaire. A la naissance de Darl, Addie comprend que si les mots ne sont que des sons associés arbitrairement à des référents, ils sont néanmoins des outils avec lesquels elle peut agir sur les autres, notamment sur Anse. L'exemple le plus manifeste de ceci est sa demande que Anse et les enfants la transportent jusqu'à Jefferson après sa mort pour l'y enterrer. Cependant, ce qu'Addie ne perçoit pas, c'est que si Anse et les enfants tiennent parole, ce n'est pas seulement pour lui obéir, mais également pour des raisons très personnelles : Anse veut s'acheter un dentier, Vardaman veut voir le train électrique et Dewey Dell cherche à avorter. Si aucun d'entre eux ne l'avoue à haute voix, ils ont conscience de l'écart qui existe entre la raison affichée d'aller en ville et celle qu'ils cachent. Cet espace affecte leur deuil : en effet le mot « deuil » signifie à la fois l'affliction provoquée par la perte de quelqu'un et les marques extérieures de cette tristesse, notamment les vêtements ou ici le voyage funèbre. Les marques extérieures sont censées figurer la douleur intérieure mais dans le cas des Bundren, ces deux faces ne correspondent pas entièrement puisqu'il y a, en plus de l'expression de la souffrance, une autre signification à ce voyage, un autre signifié, différent pour chacun d'entre eux. Ce surplus de signification enlève

[21] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.202.
[22] Claude Romano, *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*, p.176.

paradoxalement du sens à leur trajet puisque celui-ci ne reflète plus seulement la peine d'avoir perdu leur mère. Les personnages qui, avant même le départ, étaient en quête d'identité, c'est-à-dire Darl, Vardaman et Dewey Dell, tentent d'occulter cet écart en (se) racontant l'histoire de ce trajet. Mais ce récit est également, comme pour leur mère, une méditation sur le langage. En effet, ainsi que l'écrit Aurélie Guillain, « la référence du signifiant "Addie" est travaillée par de constantes métamorphoses. "Addie" apparaît brusquement sous les traits physiques les plus divers, et pour chacun des locuteurs du roman, elle n'est plus que le *lieu* d'un symbolisme extrêmement instable »[23] . Ses enfants perçoivent cette instabilité et l'associe à celle du langage.

Si les personnages principaux de *Light in August* ont pour point commun d'être des marginaux qui se sont auto-exclus de la communauté, seule Lena Grove possède, par l'intermédiaire de l'enfant qu'elle porte, une intégrité qui se manifeste dans la simplicité et l'absence de doute de la jeune femme au cours du roman. Elle est, selon André Bleikasten, « une nouvelle Madone, une autre Marie dont Byron Bunch sera bientôt le gentil Joseph »[24]. Les trois autres (Joe Christmas, Joanna Burden et Gail Hightower) ont aussi pour similarité de souffrir d'un manque paternel. C'est ce qu'affirme également André Bleikasten dans *The Ink of Melancholy* : « Remarkable, too, as far as Hightower and Joanna are concerned, is the remoteness of the real father, the begetter, who cuts a wretched figure in relation to his own father »[25]. Si cette absence paternelle est évidente pour Christmas dont le père a été tué avant sa naissance et dont la mère est morte en couches, elle l'est moins dans le cas de Hightower et de Joanna Burden qui ont tous les deux grandi avec leur père. Pourtant ces deux personnages souffrent également d'une carence filiale qui est à l'origine d'une fracture identitaire. C'est cette faille, qui se révèle chez chacun de ces laissés pour compte au cours d'un épisode originel, que les différents

[23] Aurélie Guillain, *Le roman de la détresse*, p.72.
[24] André Bleikasten, Notice de *Light in August*, in *Oeuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, 1995, p.1139.
[25] André Bleikasten, *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p.333.

personnages tentent de combler à travers la configuration du récit. Ils se mettent en intrigue afin d'obtenir l'identité narrative qui pourrait leur permettre d'atteindre une identité personnelle, chacun avec sa propre approche : si le récit a une part importante, les prêches, la sexualité et les souvenirs sont autant de médiateurs dans cette quête d'identité. Cependant, comme le dit Ineke Bockting, « [t]he center of Joe Christmas's text, and of his personality remains an absence: a lack that no shape can fill »[26]. Cette phrase pourrait également s'appliquer à Hightower et Joanna Burden, puisque leur construction narrative mène les trois personnages à une réflexion sur ce langage qui est censé les conduire à la complétude, à une remise en cause de ce logo- voire phallogo-centrisme qu'ils croyaient être la source de la présence à soi. Les trois sont ainsi pris d'un élan déconstructeur qui fait vaciller leur compréhension du langage et d'eux-mêmes.

Absalom, Absalom! est la narration de l'histoire de Thomas Sutpen et de sa famille racontée par quatre narrateurs en deux temps : la première version donnée à Quentin par Miss Rosa et complétée par celle de Mr. Compson a lieu dans le vieux Sud dont ces personnages sont issus, et la deuxième est créée par Quentin et son ami Shreve quelques mois plus tard, dans le Nord des Etats-Unis où le jeune homme est parti étudier. Ces différents narrateurs ont en commun une fascination pour le personnage de Thomas Sutpen, prêt à tout pour mener à bien son grand dessein : établir une dynastie. L'origine de cet attrait est à rechercher dans l'héritage culturel Sudiste que l'ensemble des personnages de ce roman ont en commun. En effet, *Absalom, Absalom!* met en scène le questionnement identitaire des personnages. Sutpen et sa famille deviennent, dans chacun des récits, des projections mimétiques des narrateurs qui se reconnaissent dans ces personnages du passé. Leur faille identitaire et celle de Sutpen s'entrecroisent, ouvrant un espace de fiction dans lequel les narrateurs s'engouffrent dans l'espoir de trouver une réponse à leurs interrogations. Plus que l'histoire

[26] Ineke Bockting, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*, p.198.

de la vie de Sutpen en elle-même, c'est donc la manière dont elle est imaginée par l'ensemble de ceux qui la racontent qui importe, comme le souligne François Pitavy dans sa Notice de La Pléiade :

> Le réel de la *fiction* –rappelons que ce mot signifie mensonge –ne saurait se percevoir comme l'aveuglante évidence d'une réalité préexistant à son appréhension, il se crée dans et par les discours qui tentent de le faire être, il n'est pas autre chose que ces discours eux-mêmes[27].

Le récit de la vie de Sutpen devient ainsi l'occasion d'une mise en intrigue de la vie des narrateurs qui cherchent à travers cette création littéraire à combler la béance qui les divise. Devenant alors des personnages de leur propre histoire, ils tentent de se créer une nouvelle identité qui pourrait compenser leur manque. Cependant, comme dans les autres romans du corpus, chacun se trouve confronté à l'échec du discours à actualiser cette identité mimétique qui n'est qu'illusoire puisqu'elle leur échappe dès que le récit est terminé.

Requiem for a Nun met en scène Temple Drake, également appelée Mrs Gowan Stevens, et Gowan Stevens, déjà présents dans le roman *Sanctuary* dont *Requiem for a Nun* est la suite, et Gavin Stevens qui apparaît également dans plusieurs des romans ou nouvelles de Faulkner et notamment dans *Light in August*. Le fait que l'intrigue unissant ces différents personnages soit présentée sous la forme de trois parties théâtrales donne une dimension métathéâtrale à ce texte puisque les personnages de la pièce dans le roman se mettent eux-mêmes en scène dans leur propre discours et se projettent mimétiquement sur d'autres personnages. Cette mise en abyme est le signe que la représentation est au cœur du roman, que ce soit la figuration de la réalité à travers la fiction ou la symbolisation par la médiation du langage. En effet, *Requiem for a Nun* est non seulement un roman sur l'histoire du comté de Yoknapatawpha et de la ville de Jefferson ou sur la tentative de Temple Drake de sauver la vie de Nancy, la meurtrière de sa fille, c'est également une réflexion sur le langage. A travers ces personnages qui tentent en vain de combler leur faille identitaire par la médiation de la

[27] François Pitavy, Notice de *Absalom, Absalom!* in *Oeuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, 1995, p.1312.

parole, Faulkner montre non seulement la limite d'un système logocentrique, voire phallogocentrique, mais aussi l'irrésolution d'un langage qui ne peut se substituer à une identité propre. En d'autres termes, la recherche de soi par l'intermédiaire de mots ne peut mener qu'à la déconvenue puisque en tentant de combler le vide par le langage, on ne fait que le mettre davantage en relief. La présence-absence des mots reflète celle de l'individu et ne peut donc pas la compenser.

Requiem for a Nun, qui est chronologiquement le dernier roman de notre corpus (1951), est également l'occasion pour William Faulkner de présenter, dans des introductions aux différents actes, le territoire fictionnel dans lequel il fait évoluer ses personnages dans la plupart de ses romans, Yoknapatawpha County, et notamment la naissance des villes de Jefferson et de Jackson. Cette histoire du comté, qui paraît à première lecture déconnectée du reste de l'intrigue, est en fait ce qu'on pourrait appeler un *topos spéculaire* : la description de la création de ce territoire et de l'édification de la ville reproduit la construction identitaire des personnages de ce roman mais également celle des autres personnages du corpus. Cette métonymie, publiée vingt-deux ans après le premier roman du corpus, renforce l'unité du corpus et offre un nouveau regard en associant territoire et habitants. En effet, de la même manière que les personnages souffrent d'une béance identitaire qu'ils essayent de combler pour retrouver leur intégrité, la ville de Jefferson elle-même est fondée sur une telle faille. En effet, ce n'est que lorsque le groupe se trouve confronté à un manque que le village sans nom devient la ville de Jefferson. Lors de l'évasion de quelques bandits de la prison, l'énorme cadenas qui servait à protéger le courrier disparait. Ce cadenas, arrivé avec les premiers habitants blancs, était la figuration de l'identité du village (« and that was the second phase of the monster Carolina lock's transubstantiation into the Yoknapatawpha County courthouse » p.8). Sa perte n'est alors pas seulement matérielle mais symbolique, puisqu'elle entraîne une béance identitaire semblable à celle de certains des personnages qui y vivront.

La comparaison peut être poussée plus loin, car les prologues mettent en scène la manière dont le langage est invoqué pour combler

une béance. Si la parole est le moyen par lequel les personnages tentent de compenser leur vide identitaire, elle est également l'impulsion créatrice de la ville de Jackson dans le deuxième prologue. En effet, « The Golden Dome » fait explicitement référence par son sous-titre à l'Evangile selon St Jean qui décrit la création du monde et l'incarnation de Jésus-Christ. Le parallèle est saisissant entre le début de cet évangile: « In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God » et le sous-titre du deuxième prologue, notamment dans l'édition Vintage Books de 1975: « (Beginning Was the Word) »[28]. Il faut noter que dans le Nouveau Testament, le mot « Word » est la traduction du grec *logos* et est traduit en français par « le Verbe », synonyme de « parole ». Dans son évangile, St Jean décrit la parole comme préexistant à la création et même créatrice. La parole de Dieu a créé le monde de la même manière que, selon le narrateur du deuxième prologue, la parole de certains a créé la ville de Jackson (« In the beginning was already decreed this rounded knob » RN, p.79) et que le langage de Faulkner a créé le comté de Yoknapatawpha. A partir de rien, la parole prend forme : celle du Christ selon St Jean (« And the Word was made flesh and lived among us ») ou de la ville de Jackson (« three white men in a Choctaw pirogue […] looking staring rather from one to another among themselves in the transfixed boat, saying, "This is the city. This is the State" » RN, p.85). L'actualisation de la parole qui est présentée ici l'est également dans les romans du corpus puisque les personnages pensent pouvoir reconstruire une identité déficiente par la médiation de leur discours. La tradition logocentrique de la société occidentale, qui instaure la primauté de la parole est ainsi mise en perspective dans sa dimension sociale dans le prologue « The Golden Dome », mais aussi dans sa dimension individuelle grâce aux personnages de Temple et Stevens dans ce roman, comme grâce à Quentin et Jason Compson, Rosa Coldfield et de Joanna Burden dans les précédents. De plus, « The Golden Dome », prologue de dix pages composé d'une seule phrase, raconte la fondation de la ville de Jackson

[28]William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1951), New York, Vintage Books, 1975.

des origines à nos jours (ou plus précisément 1950) sur un mode mêlant vérité et fiction. Selon François Pitavy, « il s'agit tout autant d'affirmer la légitimité du romancier à dire la vérité de l'histoire avec autant de pertinence que l'historien, sans la contrainte de l'exactitude factuelle qui, Faulkner l'a maintes fois répété, ne l'intéresse pas si elle s'attarde sur l'apparence au lieu de révéler la vérité de l'expérience[29] ». Cette fusion entre la réalité et la fiction afin d'atteindre la vérité est un aspect important de l'écriture pour le romancier car elle est également au cœur des scènes de ce roman, au cours desquelles les deux personnages principaux, Temple et Stevens, comme les personnages des autres romans, cherchent chacun leur vérité à travers une conjonction de vrai et de non-vrai. Le jeu de l'authenticité fictionnelle, du faire-semblant véridique, est utilisé dans la construction du récit et de soi afin de combler les manques de la connaissance ou de l'identité. Les romans dévoilent ainsi des personnages se construisant une identité par la narration tels des écrivains créant des personnages et leur environnement. Cette dimension métafictionnelle amène alors à s'interroger sur la fonction identitaire du récit.

Si les personnages découvrent à la fin de leur récit que la fonction identitaire du récit est illusoire en raison de l'indétermination du langage, cette prise de conscience est reflétée dans le dernier prologue, « The Jail ». Cette prison, l'un des bâtiments les plus anciens de la ville de Jefferson, a vu passer des générations d'occupants qui y ont laissé des traces écrites de leur passage, ainsi que l'explique Pitavy : « Aucun autre roman de Faulkner n'est autant saturé des mots de la trace : marque, empreinte, graffiti, griffonnage, reflet…Ainsi la prison témoin et miroir donne à voir l'histoire du Yoknapatawpha dans les empreintes successives laissées par les générations d'hommes »[30]. Si ces marques sur les murs de la prison représentent en effet l'histoire du comté, elles illustrent également le fonctionnement du langage comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

---

[29] Pitavy, Notice de *Requiem for a Nun*, in *Oeuvres romanesques IV,* William Faulkner, Alain Geoffroy, François Pitavy, Jacques Pothier, Paris, Gallimard, 2007, p.1266.
[30] Ibid, p.1267.

> [N]ot only the scrawled illiterate repetitive unimaginative doggerel and the perspectiveless almost prehistoric sexual picture-writing, but the images, the panorama not only of the town but of its days and years until a century and better had been accomplished, filled not only with its mutation and change from a halting place: to a community: to a settlement: to a village: to a town, but with the shapes and motions, the gestures of passion and hope and travail and endurance, of the men and women and children in their successive overlapping generations long after the subjects which had reflected the images were vanished and replaced and again replaced, as when you stand say alone in a dim and empty room and believe, hypnotized beneath the vast weight of man's incredible and enduring *Was*, that perhaps by turning your head aside you will see from the corner of your eye the turn of a moving limb –a gleam of crinoline, a laced wrist, perhaps even a Cavalier plume –who knows? (p.168-169)

Les signifiants que sont ces marques sont associés à des signifiés mouvants et instables. En effet, ces dessins représentent Jefferson, dans ses changements et métamorphoses, de simple territoire à ville, et ses habitants, au gré de l'évolution des générations. Au fil du temps qui passe, les signifiants voient leurs signifiés se transformer jusqu'à différer totalement de leur signification première. Les traces sur les murs de la prison figurent ainsi l'instabilité et l'irrésolution du langage. Cette dimension méta-langagière est approfondie dans la mesure où le narrateur compare ces dessins à une pièce vide dans laquelle le lecteur comme le narrateur peuvent imaginer apercevoir les fantômes de ceux qui y sont passés jadis. La pièce peut ainsi être considérée comme une représentation symbolique du signifiant qui est toujours habité par ses différents signifiés, même lorsque ceux-ci disparaissent et sont remplacés par d'autres. La prison devient alors une métonymie du langage à travers ces dessins sur les murs. Le bâtiment lui-même demeure reconnaissable, même s'il évolue à travers le temps, mais ses occupants varient, se transforment et s'effacent sans disparaitre totalement de la mémoire grâce aux traces qu'ils y ont laissées. Ainsi les signifiés qui semblent effacés peuvent réapparaitre et coexister avec ceux qui paraissent avoir pris leur place. Cet extrait évoque alors la théorie de la *Différance* élaborée postérieurement par le philosophe Jacques Derrida, et qui sera explicité au cours de cette étude. La figuration la plus visible de ceci est la signature de la fille d'un ancien gardien et une date qu'elle a gravées sur une vitre et qui sont toujours

présentes malgré l'absence puis la disparition de la signataire, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

> [T]he faint frail illegible meaningless even inference-less scratching on the ancient poor-quality glass you stare at, has moved under your eyes, even while you stared at it, coalesced, seeming actually to have entered into another sense than vision : a scent, a whisper, filling that hot cramped strange room already fierce with the sound and reek of frying pork-fat : the two of them in conjunction –the old milky obsolete glass, and the scratches on it: that tender ownerless obsolete girl's name and the old date in April almost a century ago –speaking, murmuring, back from, out of, across from, a time as old as lavender, older than album or stereopticon, as old as daguerreotype itself; […] (RN, p.200)

Les traces de cette jeune fille, sa signature et la date, n'ont aucun sens en elles-mêmes, elles ne deviennent significatives que lorsque quelqu'un les regarde et les lit sur la vitre. Le signifiant fusionne avec son contexte afin de libérer un signifié pour le lecteur. L'oxymore « ownerless …girl's name » montre que la signature de la fille, l'image de sa présence, devient également la trace de son absence. Cette figuration de son identité est aussi celle de sa perte d'identité car le lecteur étranger ne connaissant pas son histoire ne peut l'identifier et pourtant cette présence-absence produit du sens (« a scent, a whisper »). Comme le projecteur qui permet l'observation simultanée de deux images, l'une se fondant alors que l'autre se forme (« stereopticon »), le langage fusionne des différences, voire des oppositions, afin de créer de la signification. Cette histoire du comté de Yoknapatawpha telle qu'elle a été écrite par Faulkner ne doit donc pas simplement être lu comme une simple description narrative censée apporter de la vraisemblance à ce lieu imaginaire mais surtout comme une réflexion sur la fiction et sur sa capacité à créer une illusion qui paraisse suffisamment authentique pour remplacer la réalité, ou tout du moins à s'y fondre afin d'en créer une autre. Cette représentation mimétique est un reflet condensé à la fois de l'intrigue de *Requiem for a Nun* mais également de tous les romans du corpus, qui l'ont précédée. Ainsi, bien que les romans du corpus semblent très différents à première lecture, ils sont en fait très similaires en ce qu'ils sont pour Faulkner l'occasion d'explorer la faille, c'est-à-dire de cerner une démarche de narration qui fonderait l'homme. En effet,

l'homme est essentiellement quelqu'un qui (se) raconte et pourtant ce n'est pas l'histoire en tant que telle qui importe, mais la manière dont la narration de cette histoire peut lui permettre de structurer son identité à travers la modalité et la temporalité de son récit. Ces romans ont donc tous une dimension métafictionnelle importante puisqu'ils réfléchissent la manière dont l'écrivain utilise la fiction pour cerner sa propre faille. Il s'agit donc dans ce corpus d'une réflexion sur l'art et particulièrement sur la création littéraire, en ce qu'elle permet de représenter le manque. Dans *William Faulkner, Essayer de tout dire*, Jacques Pothier évoque cette idée et écrit : « La littérature consisterait donc en une tentative pour vaincre cette distance ontologique, pour réconcilier la vie avec l'œuvre d'art » [31]. Il fait apparaître un peu plus loin une citation de Faulkner au sujet de *The Sound and the Fury* qui se termine par « Ainsi, moi qui n'ai jamais eu de sœur et qui étais voué à perdre ma fille peu après sa naissance, j'entrepris de me faire une belle et tragique petite fille. (OR I, 1269) »[32]. Cette citation met en lumière le désir de l'artiste de voir son œuvre se substituer à son propre manque. Cependant, l'écrivain est confronté au fait que la fiction est un artifice qui ne crée que l'illusion de la réalité. Faulkner avoue ainsi son impuissance: « I was still trying to tell one story which moved me very much and each time I failed »[33]. Comme ses personnages, il ne peut qu'essayer de dire le manque sans jamais pouvoir le combler par son langage.

[31]Jacques Pothier, *William Faulkner, Essayer de tout dire*, p.27.
[32] Ibid, p.28.
[33] Michael Millgate cite Faulkner, qui décrivait, lors d'un séminaire à Nagano, la naissance de ce roman, dans *The Achievement of William Faulkner* (1963), New York, Random House, 1966, p.89.

Première partie :

La faille identitaire

La faille identitaire constitutive à l'homme est amplifiée chez les personnages de Faulkner, en raison de leur appartenance au Sud. André Bleikasten souligne ce lien au sujet de *Light in August* mais sa remarque peut s'appliquer à l'ensemble des romans du corpus :

> La division apparaît ainsi comme la structure fondamentale de l'univers du roman, mais notons qu'en cela il ne fait que refléter la division institutionnalisée sur laquelle reposait encore la société sudiste des années trente. Mais le schisme, on l'a vu, n'est pas seulement au principe de l'organisation sociale et de tous les discours justificateurs dont elle se soutient, il est aussi dans la tragique fêlure des consciences et des corps. La division est peut-être ce qui définit le mieux la condition commune aux figures tragiques du roman[34].

Malgré leurs différences, les personnages du corpus ont pour point commun d'être déchirés par la dualité du regard, celui de l'autre, qui est, selon les romans et les personnages, le père, la mère, le sexe opposé, la communauté mais qui est, surtout, soi-même. Alors que les personnages ont besoin d'être reconnus par eux-même en même temps que par autrui, le père est défaillant, la communauté est raciste et patriarcale, le sexe opposé est source d'humiliation et de plus le personnage lui-même ne se reconnaît pas, ce qui fait dire à Jean Jamin que Faulkner pose la question suivante : « en admettant que "je" soit un "autre", il reste à savoir qui ou quel est cet "autre" ? »[35]. Pour découvrir l'autre qui est en eux, les personnages doivent se projeter sur autrui pour se représenter le regard porté sur eux. Mais que se passe-t-il lorsque le regard de l'autre provient des fantômes du passé ou quand la déficience paternelle prive le personnage du regard identifiant du père ? L'identification est-elle possible lorsque le regard de la communauté est méprisant, voire plein d'aversion ? Qu'en est-il de l'identification lorsqu'il n'y a pas de regard, comme chez Benjy qui ne perçoit pas sa propre extériorité, ou chez Miss Rosa qui a le sentiment que personne ne la voit ? Confronté à la mort, le personnage n'est-il pas amené à reconsidérer son identité ? Cette première partie analysera donc cette faille identitaire exacerbée dont souffrent les personnages et la manière dont ils se perdent dans cet abîme, malgré les stratagèmes mis en place

[34] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.335-336.
[35] Jean Jamin, *Faulkner. Le nom, le sol et le sang*, p.37.

par certains : la création d'une substitution filiale ou la recherche d'une masculinité qui leur donne une illusion de complétude. Nous étudierons également la confiscation identitaire qui a lieu lorsque le regard de l'autre ou celui du personnage sur lui-même est absent. Nous verrons enfin comment la prise de conscience de leur propre mortalité plonge les personnages de *As I Lay Dying* dans un questionnement identitaire qui les affecte profondément.

I. Défaillance de la filiation

I.1. Une identité culturelle étouffante

Dans *Absalom, Absalom!*, lorsque Miss Rosa souhaite raconter son histoire et trouver quelqu'un qui l'accompagnera à Sutpen's Hundred pour voir qui se cache à l'intérieur de l'ancienne propriété de Thomas Sutpen, elle fait appel à Quentin Compson car, bien qu'elle ne connaisse qu'à peine le jeune homme, ils partagent la caractéristique de tous deux appartenir au Sud. Cette identité culturelle commune, ou ce que le sociologue Pierre Bourdieu a appelé *habitus*[36], unit les habitants du Sud jusqu'à la fusion, ainsi que le narrateur le décrit dès les premières pages du roman :

> Quentin had grown up with that; the mere names were interchangeable and almost myriad. His childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a

[36] Selon Bourdieu, les habitus sont des « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. », ainsi qu'il les définit dans *Le sens pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p.88.

> being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn back-looking ghosts still recovering, even forty-three years afterward, from the fever which had cured the disease, waking from the fever without even knowing that it had been the fever itself which they had fought against and not the sickness, looking with stubborn recalcitrance backward beyond the fever and into the disease with actual regret, weak from the fever yet free of the disease and not even aware that the freedom was that of impotence. (AA p.7)

Quentin est hanté par les fantômes du passé qui l'habitent depuis sa naissance puisque, selon Bourdieu, « [h]istoire incorporée, faite nature, et par là oubliée en tant que telle, l'habitus est la présence agissante de tout le passé dont il est le produit »[37]. Quentin est ainsi un amalgame de tous les habitants du Sud qui l'ont précédé et ont laissé leur trace en lui, sans qu'il en ait pleinement conscience. Ce que Ineke Bockting écrit au sujet des personnages des romans de Faulkner s'applique d'ailleurs particulièrement bien au jeune homme tel qu'il est présenté dans cet extrait : « Each of the characters presents himself as an echo-chamber of other voices: a muddle of unconscious voices, a reservoir of social speech »[38]. Même si Quentin n'a jamais connu la Guerre de Sécession ou la période de Reconstruction, l'histoire du Sud est autant gravée en lui qu'en Miss Rosa et cette mémoire collective le structure jusqu'à le définir. En effet, le jeune homme n'existe que grâce à ces ancêtres qui ont vécu avant lui et qui lui ont transmis leurs représentations par le prisme desquelles Quentin vit sa vie. Ainsi à travers la structure structurante de l'habitus, Quentin fait corps avec le passé comme le montre l'extrait suivant :

> « It was a day of listening too –the listening, the hearing in 1909 even yet mostly that which he already knew since he had been born in and still breathed the same air in which the church bells had rung on that Sunday morning in 1833 […]. » (AA p.23)

Pour le narrateur omniscient, le passé se transmet dans le présent et imprègne Quentin par l'intermédiaire de l'air, ce qui évoque une des définitions de l'*habitus* donnée par Bourdieu : « il assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schème de perception, de pensée et d'action, tendent,

[37] Ibid., p.94.
[38] Ineke Bockting, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner*, p.268.

plus sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps »[39]. Dans l'extrait les schèmes de perception sont figurés par l'air qui, bien qu'invisible, est le médiateur entre le passé et le présent puisqu'il est le point d'osmose entre les deux. C'est dans cet air là que sonnent les cloches en 1909 comme elles le faisaient en 1833, symbolisant la fusion temporelle dans laquelle le passé et le présent se rejoignent chez Quentin, créant un espace atemporel dans lequel le jeune homme évolue. En d'autres termes, Quentin Compson vit à la fois dans le passé et le présent mais le passé prend le pas sur le présent tant les fantômes du passé occupent tout son espace identitaire, ne laissant aucune place au jeune homme d'aujourd'hui (« He was a barracks filled with stubborn back-looking ghosts »). Ainsi, le jeune garçon n'a pas d'identité propre (« he was not a being, an entity ») puisqu'il est le véhicule d'un passé qui l'habite et qui le détermine à son insu. Ainsi que l'affirme le sociologue Emile Durkheim, « [e]n chacun de nous, suivant des proportions variables, il y a de l'homme d'hier, c'est même l'homme d'hier qui, par la force des choses, est prédominant en nous, puisque le présent n'est que bien peu de chose comparé à ce long passé au cours duquel nous nous sommes formés et d'où nous résultons. Seulement, cet homme du passé, nous ne le sentons pas, parce qu'il est invétéré en nous, il forme la partie inconsciente de nous-mêmes »[40]. Ce passé qui a forgé l'identité de Quentin est, du fait de l'histoire du Sud, une conjonction de culpabilité et de nostalgie, association contradictoire qui entraîne chez le jeune homme une ambivalence qui trouble son identification.

Ainsi ce passé qui construit l'identité de Quentin est également ce qui le fragmente, d'autant plus que, s'apprêtant à partir étudier dans le Nord, le jeune homme parvient à prendre une distance critique par rapport à cet ancien temps qui l'habite, ce qui provoque une dissociation interne dont le narrateur rend compte dès le début du roman :

---

[39] Ibid., p.91.

[40] *L'évolution pédagogique en France*, Paris, Alcan 1938, p.16, cité dans l'ouvrage de Bourdieu, p.94.

> Then hearing would reconcile and he would seem to listen to two separate Quentins now –the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was –the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople in notlanguage.(AA p.4)

Le jeune homme souffre d'un conflit de génération interne entre les deux Quentin qui le constituent : celui qui est issu du Sud et dont l'habitus l'agrège à ses ancêtres et celui qui se prépare à se couper de ses racines en partant dans le Nord. En d'autres termes, Quentin est déchiré entre la nostalgie et la colère ressenties par ses ancêtres et qui l'animent à travers eux et la culpabilité éprouvée par la conscience du crime originel du Sud, l'esclavage. Cette ambivalence, qui pourrait pourtant être considérée comme à l'origine d'un surplus d'identité (l'adjonction de l'homme du passé et du Quentin de cette génération) est en fait un anéantissement puisque le jeune homme sombre dans le vide identitaire (« the long silence of notpeople in notlanguage »). En effet, Quentin est un fantôme à ses propres yeux (« Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost but nevertheless having to be one for all that ») dans la mesure où une partie de lui-même hante sa propre mémoire de souvenirs d'un passé qu'il n'a jamais vécu. L'extrait précédent insiste d'ailleurs sur l'impuissance du jeune homme à se détacher de ce passé qui l'écrase : « listening, having to listen », « nevertheless having to be one for all that ». André Bleikasten affirme cette incapacité à se défaire de l'emprise du passé à la fois dans *Parcours de Faulkner* (« La figure de l'Ancêtre est pour Quentin une transcendance massive et muette qui l'écrase de tout son poids sans lui permettre la moindre riposte »[41]) et dans « Fathers in Faulkner » (« Faulkner's great ancestral figures, we might say, are essentially "ghostly fathers". The trouble with them is that they are dead, but not

[41] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.102.

dead enough to allow their descendants to live »[42]). L'importance des ascendants sur le présent de Quentin n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que Freud écrivait dans *Totem et Tabou* :

> Il est donc tout à fait possible que le concept de démon en général ait été acquis à partir de la relation tellement significative aux morts. L'ambivalence inhérente à ce rapport s'est alors manifestée, dans le cours ultérieur du développement de l'humanité, en ceci qu'à partir de la même racine elle a fait surgir deux formations psychiques pleinement opposées : peur des démons et fantômes d'une part, vénération des ancêtres de l'autre[43].

Chez Quentin, peur des fantômes et vénération des ancêtres se mêlent au point de ne faire qu'un, l'ancêtre vénéré devenant le fantôme qui hante le jeune homme jusqu'à lui faire perdre toute identité personnelle. Cette fusion est ce qui explique la fascination de Quentin pour l'histoire de Thomas Sutpen, que Rosa définit dès les premières pages du roman comme étant un démon[44] : Sutpen est pour le jeune homme la représentation de l'Ancêtre qui a détruit la descendance qu'il avait pourtant tellement souhaité. Quentin, se sentant écrasé par sa propre ascendance, ne peut qu'être affecté par cette histoire qui le renvoie à la sienne. Miss Rosa et Quentin se rejoignent dans leur besoin de raconter l'histoire de Sutpen puisque leur habitus, qui rend le passé si présent, les empêche de faire le deuil de ceux qui les ont précédés. L'absence de deuil condamne les ascendants à demeurer des fantômes dans l'esprit de Quentin et non des ancêtres vénérés, ainsi qu'ils devraient le devenir selon Freud :

> Le fait que les démons soient toujours conçus comme les esprits des gens récemment décédés témoigne plus que tout de l'influence du deuil sur l'apparition de la croyance aux démons. Le deuil doit venir à bout d'une tâche psychique tout à fait déterminée, il doit détacher des morts les souvenirs et les attentes des survivants. Une fois ce travail effectué, la douleur se relâche, avec elle le repentir et le reproche, et de ce fait aussi l'angoisse devant le démon. Mais les mêmes esprits qui furent tout d'abord redoutés comme démons sont maintenant

---

[42] André Bleikasten, "Fathers in Faulkner" in *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, edited by Robert Con Davis, Amherst, University of Massachussets Press, 1981, p.143.

[43] Sigmund Freud, *Totem et tabou* in *Œuvres complètes, Psychanalyse, volume XI*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.272-273.

[44] « Out of quiet thunderclap he [Sutpen] would abrupt (man-horse-demon) upon a scene peaceful and decorous as a schoolprize water color. », p.4.

> voués à une destination plus amicale, celle d'être, en tant qu'ancêtres, vénérés et appelés à l'aide[45].

Quentin ne peut appeler ses ancêtres vénérés à l'aide car ce sont ces ascendants eux-mêmes qui, à travers les structures structurantes de l'habitus, font obstacle au travail de deuil qui lui permettrait de se détacher de leur emprise. C'est en cela que le jeune homme se sent pris au piège d'un système dont il ne peut s'échapper et qu'il continue à perpétuer par sa propre existence.

Au centre des représentations du passé que Quentin porte en lui, se trouve celle, primordiale, de l'esclavage. Ainsi Quentin ressent-il de la culpabilité pour un crime qu'il n'a pas lui-même commis mais qu'il a reçu en héritage de ses ancêtres. Ceci incite le jeune homme à mettre en question sa propre responsabilité quant aux fautes du passé, d'autant plus que son père le pousse dans cette réflexion en lui expliquant pourquoi, selon lui, Miss Rosa a fait appel à Quentin : « So maybe she considers you partly responsible through heredity for what happened to her and her family through him [Quentin's grandfather) » (AA, p.8). Pour Mr Compson, les descendants assument la responsabilité des fautes de leurs ancêtres et les transmettent à leur tour. Quentin a d'ailleurs tellement intériorisé cette théorie qu'il la transmet à son tour à Shreve à travers son récit, comme le montre l'extrait suivant au cours duquel le jeune canadien interroge son camarade :

> Because it's something my people haven't got. Or if we have got it, it all happened long ago across the water and so now there aint anything to look at every day to remind us of it. We don't live among defeated grandfathers and freed slaves (or have I got it backward and was it your folks that are free and the niggers that lost?) and bullets in the dining room table and such, to be always reminding us to never forget. What is it? Something you live and breathe in like air? a kind of vacuum filled with wraithlike and indomitable anger and pride and glory at and in happenings that occurred and ceased fifty years ago? a kind of entailed birthright father and son and father and son of never forgiving General Sherman, so that forever more as long as your children's children produce children you won't be anything but a descendant of a long line of colonels killed in Pickett's charge at Manassas? (AA p.289)

[45] Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p.273.

L'intimité qui s'est établie au cours de leur récit commun, associée à son extériorité due à sa nationalité permet à Shreve d'avoir à la fois une perspicacité importante et un point de vue externe sur son ami. Les questions qu'ils posent ici sont donc des questions qui habitent Quentin sans que celui-ci ne le perçoive lui-même, comme l'indique la réponse qu'il fait à Shreve : « "I dont know", Quentin said. "Yes of course I understand it." They breathed in the darkness. After a moment Quentin said: "I don't know." » La question au cœur de cet échange est celle de l'influence des générations passées sur les suivantes et l'incapacité des descendants à oublier la faute primordiale. Les balles qui sont rivées dans les tables sont des traces indélébiles de la défaite dans le combat fratricide et de l'humiliation qui s'ensuivit. L'insistance de Shreve sur l'héritage sudiste est le signe qu'il a perçu que Quentin se sent voué à la malédiction de ses ascendants. André Bleikasten évoque lui aussi cette fatalité dont les vivants se sentent accablés par leurs ancêtres morts :

> « L'Ancêtre trouve dans la mort un surcroit de puissance sur les vivants, l'absence le rend pareil à un dieu. Dieu méchant et coupable : se déchargeant de sa propre culpabilité par la malédiction qu'il fait peser sur sa descendance, il veille jalousement à la perpétuation indéfinie de la faute initiale et garantit de la sorte le caractère inexpiable du passé »[46].

La domination des morts sur les vivants, telle qu'elle est décrite ici, est mise en lumière dans l'extrait précédent, lorsque Shreve dit à Quentin : « so that forever more as long as your children's children produce children you won't be anything but a descendant of a long line of colonels killed in Pickett's charge at Manassas? ». En effet, dans la chaîne filiale présentée ici, la descendance est infinie et pourtant elle semble moins nombreuse que le colonel tué pendant la guerre. Celui-ci prend tellement d'importance qu'il est multiplié dans l'esprit de sa postérité jusqu'à en devenir une longue ligne de colonels, décuplant ainsi la culpabilité des générations suivantes. Se sentant responsable des fautes de ses ancêtres, Quentin cherche, par le biais de son récit, à remettre en cause,

[46] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.101.

voire à inverser, cette filiation qui l'étouffe et l'empêche d'accéder à une identité personnelle.

I.2. Jason Compson : un père de substitution aussi défaillant que le père biologique

La filiation est tout aussi défaillante dans *The Sound and the Fury*. En effet, une fois son père et son frère Quentin morts, Jason devient le dernier des Compson à pouvoir continuer la lignée, et ceci avant même la castration de Benjy car celui-ci, n'ayant pas conscience d'*être* et donc d'être un Compson, ne peut assurer le devoir de transmission liée à toute filiation. Pourtant célibataire et sans enfant, Jason est plus qu'une figure paternelle potentielle dans le roman, il devient un père métaphorique. C'est d'ailleurs ce que note André Bleikasten dans son article « Fathers in Faulkner »: « Jason ultimately emerges as a grotesque father figure (a half repressive, half incestuous father to Miss Quentin, a castrating one to Benjy) »[47]. En effet, Jason est clairement perçu comme étant la figure paternelle de la famille Compson, par lui-même ainsi que par les femmes qui l'entourent, que ce soit sa mère, sa nièce Quentin ou même sa maîtresse Lorraine qui l'appelle Daddy[48]. Le fait que ce sobriquet était utilisé par les jeunes femmes de cette époque pour désigner leur amant n'enlève rien à sa charge sémantique qui investit Jason d'une fonction paternelle à ses propres yeux, ceux de Lorraine et ceux du lecteur. Cependant, si Jason est la figure paternelle de ce qui reste de la famille,

[47] André Bleikasten, "Fathers in Faulkner", p.128.

[48] La fonction de chef de famille et donc de figure paternelle que Jason a endossée n'est contestée par aucun des membres de sa famille, comme le montrent ces extraits du roman, d'abord lors d'une conversation entre Jason et sa mère (« "I'm [Jason] that way in my own house. Your house I meant to say." "It's yours," Mother says. "You're the head of it now." » p.257), puis entre Mrs Compson et Miss Quentin (« "He [Jason] is the nearest thing to a father you've ever had." » P.259).

il rejette son appartenance à la lignée Compson comme le montre l'extrait suivant, situé au moment de l'enterrement de son père :

> "Like I say, if he [Mr Compson] had to sell something to send Quentin to Harvard we'd all been a dam sight better off if he'd sold that sideboard and bought himself a one-armed strait jacket with part of the money. I reckon the reason all the Compson gave out before it got to me like Mother says, is that he drank it up. At least I never heard of him offering to sell anything to send me to Harvard." (SF, p.197)

Jason se dissocie de la filiation paternelle (« the Compson gave out before it got to me ») car il n'a que mépris pour son géniteur. Même si Jason veut être un père, il refuse le modèle de Mr Compson qui ne représente pas pour lui le père imaginaire et symbolique dont il voudrait prendre la place. Ce rejet filial semble d'ailleurs réciproque puisque Mr Compson, après avoir vendu des terres, donne de l'argent à sa fille Caddy pour son mariage et à son fils Quentin pour ses études à Harvard mais ne laisse rien à Jason, ce que ce dernier lui reproche amèrement. Jason est d'ailleurs encouragé dans ce déni de filiation par sa mère qui l'incite à croire que son père le méprisait (« I [Mrs Compson) knew your father would never realise that you were the only one who had any business sense » SF, p.221) et qui lui répète qu'il n'est pas un Compson mais un Bascomb, c'est-à-dire issu de la seule filiation maternelle (« Because you are a Bascomb, despite your name. » SF, p.182, "thank God you are not a Compson except in name" p.196 ou "Thank God you are not a Compson" SF, p.200-201). Dans ces phrases, non seulement la mère oppose ouvertement identité et nom du père, créant ainsi une faille identitaire, mais elle n'inspire également à son fils que mépris pour ce nom du père, symbole de la loi et de l'autorité. Mrs Compson essaye ainsi d'évincer son mari de la filiation parentale afin d'en créer une nouvelle, incestueuse, avec son propre frère, Maury Bascomb. Par cette nouvelle triade filiale[49], la mère anéantit la filiation Compson et établit une

[49] A chaque fois que Mrs Compson nie la filiation paternelle de Jason, elle établit un nouveau triangle familial entre elle, Maury et Jason: « Thank God you are not a Compson except in name, because you are all I have left now, you and Maury » p.196, « Thank God you are not a Compson, because all I have left now is you and Maury » p.200-201.

nouvelle lignée Bascomb afin que le nom de son propre père ne disparaisse pas malgré l'absence de descendance de son frère[50].

Cependant cette nouvelle filiation Bascomb est déficiente également puisque ni Jason ni Maury ne la reconnaissent. En effet, Maury a une conception paradoxale de sa famille dans la mesure où, dans une lettre adressée à Jason, il se décrit comme le dernier héritier d'une famille composée de lui-même, de sa sœur et de ses neveux et nièce, alors que si Maury inclut réellement ses neveux dans sa famille, il n'est pas le dernier descendant mâle, sauf à nier la masculinité de Jason[51]. La castration métaphorique de son neveu permet à Maury de préserver sa propre masculinité puisque Jason ne sera pas tenté de supprimer ce père métaphorique. Son inquiétude est fondée car après le décès de Mr Compson, Maury devient la seule figure paternelle de la famille, ce qui attise la jalousie de Jason qui, en percevant son oncle comme un rival, revit là une crise œdipienne :

> I didn't say anything. We stood there, looking at the grave, and then I got to thinking about when we were little and one thing and another and I got to feeling funny again, kind of mad or something, thinking about now we'd have Uncle Maury around the house all the time, running things like the way he left me to come home in the rain by myself. (SF, p.203)

Une fois son père mort et enfin père potentiel à son tour, Jason se rend compte que ce statut paternel va lui échapper au profit de son oncle qui va régir la maison. Le jeune homme redoute de voir le frère de sa mère se substituer à son père (« now we'd have Uncle Maury around the house all the time, running things ») et voit dans le refus de l'homme de le laisser monter dans la voiture après les funérailles du père une castration symbolique[52]. C'est pourquoi Jason veut se débarrasser de son oncle

---

[50] Mrs Compson regrette ouvertement la disparition de son patronyme : « "He's my own brother", Mother says. "He's the last Bascomb. When we are gone there wont be any more of them." », p.225.

[51] Maury declare en effet dans sa lettre: « that family of which I have the honor to be the sole remaining male descendant; that family in which I have ever included your lady mother and her children. » p.223.

[52] Ainsi que l'affirme Aurélie Guillain, « [d]e plus, toujours à l'instar du Prince Hamlet, Jason est constamment menacé d'usurpation par un oncle incestueux : Maury Compson est, à l'image du roi Claudius, un méchant double du Père légitime. Dans la scène du cimetière, Jason voit la

(« I says well I could spare Uncle Maury myself », SF, p.196, 201) et supprimer ainsi un père symbolique. Pour ce faire, Jason s'empresse de montrer à sa mère la lettre de Maury qui devait rester entre eux-deux (« I would suggest that you do not mention it to her at all. On second thought, I advise you not to do so. » SF, p.224) afin de nier l'autorité paternelle de cet homme trop envahissant.

Si Jason rejette toute autorité paternelle c'est pour se dissocier de la lignée des Compson dont il porte pourtant le nom. Dans son *Compson Appendix*, Faulkner précise que pour Jason, « all the rest of the town and the world and the human race too except himself were Compsons, inexplicable yet quite predictable in that they were in no sense whatever to be trusted»[53]. Jason dit lui-même dans le roman: « Blood, I says, governors and generals. It's a dam good thing we never had any kings and presidents, we'd all be down there at Jackson chasing butterflies. » (SF, p.230), ce qui montre le mépris qu'il a pour ses ancêtres, dont les titres sont prestigieux mais ne masquent pas la médiocrité des hommes. Le nom du père est un fardeau pour Jason puisqu'il rejette ce patronyme qui fait son identité. Aux yeux de son fils, Mr Compson a failli dans sa mission paternelle puisqu'il ne correspond pas à ce que l'on peut attendre d'un père, à savoir, selon la définition de Guy Rosolato, une « autorité interdictrice. Auteur originel et autonome des lois, il en devient le principe, pour être craint et admiré, puisque l'enfant lui délègue par la toute-puissance de ses pensées un pouvoir sans limite, quoique obscur dans ses raisons, qui protège et qui punit »[54]. En effet, Mr Compson ne représente pas une « autorité interdictrice » puisqu'il n'a pas su empêcher Caddie de perdre sa virginité et de tomber enceinte avant d'être mariée et a donc été incapable de protéger l'honneur de la famille. La fille de Caddie, Miss Quentin, est ainsi la figuration de l'échec du père puisque sa présence même évoque l'impuissance paternelle à interdire

silhouette de son oncle surgir derrière une tombe, tel un double cauchemardesque du père alcoolique. », *Faulkner, le roman de la détresse*, p.97.

[53] William Faulkner, "Appendix/Compson, 1699-1945", from *The Portable Faulkner*, ed. by Malcom Cowley, New York, Random House, 1946; rééd. par David Minter, in *William Faulkner The Sound and the Fury*, New York, London, A Norton Critical Edition, 1994, p. 212.

[54] Guy Rosolato, « Du Père » dans *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, p.39.

et protéger, ce qui explique le ressentiment de Jason à son égard. Le prénom de la jeune fille est également symbolique puisqu'il rappelle le suicide du frère de Jason, désespéré de ne pas avoir pu protéger l'honneur des Compson à la place de son père. La vie de Jason est donc une évocation permanente de l'impuissance paternelle, c'est-à-dire une négation du nom-du-père. Pour combler cette déficience identitaire, Jason, qui porte non seulement le même nom mais aussi le même prénom que son père, tente de prendre la place de son géniteur pour corriger ses erreurs et rendre à ce patronyme l'honorabilité qu'il a perdue. Puisque Jason reproche à son père son manque d'autorité, il se substitue métaphoriquement à lui pour faire preuve de la toute-puissance imaginaire attribuée au père, c'est-à-dire opérer la castration. L'émasculation de Benjy devient ainsi le geste fondateur de la prise de pouvoir paternel de Jason, une forme d'auto-intronisation dans la paternité.

Jason a l'illusion de se substituer à son père grâce à l'irrésolution temporelle liée au fait que le nom qu'il porte n'est pas seulement celui de son père mais également celui de son grand-père, de son arrière-grand-père et de son arrière-arrière-grand-père qui fut à l'origine de la lignée[55]. Cette illusion de substitution paternelle est également renforcée par la situation familiale des Compson en 1928 qui reproduit celle de 1909-1910 : Miss Quentin compromet l'honneur de la famille de la même manière que Caddie et peut être considérée comme l'incarnation symbolique de sa mère. Jason a donc l'occasion de prouver qu'il est un meilleur père en accomplissant ce que ce dernier échoua à faire, protéger la virginité de la fille de la famille en opérant ce qui représente la toute-puissance de l'autorité paternelle, la castration :

> Well, like I say they never started soon enough with their cutting, and they quit too quick. I know at least two more that needed something like that, and one of them not over a mile away, either. But then I don't reckon even that would do any good. Like I say once a bitch always a bitch. (SF, p.263)

[55] Comme le dit André Bleikasten « [p]riority in time is one of the very sources of the father's power, and since time is irreversible (except in fantasy), it is to the son a continual reminder of how little power and freedom he can negociate for himself. » dans "Fathers in Faulkner", p.118.

Dans cet extrait, Jason associe la mère et la fille, Caddie et Miss Quentin, puisque la virginité de Miss Quentin n'est pour lui que le substitut de celle de sa mère. En parvenant à préserver l'innocence de Miss Quentin, c'est celle de Caddie qu'il veut sauver métaphoriquement dans le but de rétablir ainsi l'honneur de la famille. En désirant la castration de sa sœur et de sa nièce, Jason les pare d'un phallus imaginaire, signifiant de l'honorabilité de la famille, situé paradoxalement dans leur hymen[56]. Castrer ce phallus imaginaire, c'est-à-dire faire disparaître l'hymen, reviendrait pour Jason à l'empêcher d'être déchiré par un autre. Préserver la virginité de sa nièce par la castration équivaudrait pour Jason à protéger sa propre intégrité, puisqu'en ayant tout pouvoir sur ce phallus imaginaire, il se l'approprierait pour combler sa faille identitaire. Sa bataille avec sa nièce est donc en fait une lutte identitaire, dont l'enjeu est de compenser la faille de Jason en lui attribuant la toute-puissance paternelle sur la respectabilité de la famille.

Ainsi, en se substituant métaphoriquement à son père, Jason tente de redorer le blason des Compson afin de compenser sa propre faille identitaire. Cependant le jeune homme ne parvient pas à faire mieux que son père dans la lutte pour la préservation de la virginité de la fille de la famille puisque, malgré sa vigilance, Miss Quentin passe ses après-midis avec un forain plutôt qu'à l'école. L'inefficacité de cette surveillance de tous les instants est reflétée dans le texte par la sensation de flou provoquée par les déplacements et la pensée erratiques de Jason qui essaye de rattraper sa nièce avant qu'il ne soit trop tard :

> I went on to the street, but they were out of sight. And there I was, without any hat, looking like I was crazy too (…). She had dodged out of sight somewhere. Saw me coming and dodged into another alley, running up and down the alleys with a dam show man in a red tie that everybody would look at and think what kind of man would wear a red tie. Well, the boy kept speaking to me and so I took the telegraph without knowing I had taken it. I didn't realize what it was until I was signing for it, and I tore it open without even caring much what it was. (…) I went back to the store. It was half past three almost. Dam little time to do anything in, but then I am used to that. (…) I got the car and

[56] Selon Rosolato, « [l'] interdiction paternelle va donc concerner cette "partie" du corps, organe de plaisir, le pénis : le *manque*[56] y trouve à se focaliser, à se restreindre à un point d'ambiguïté où s'applique la castration », « Du Père », p.40.

> went home. Once this morning, twice at noon, and now again, with her and having to chase all over town and having to beg them to let me eat a little of the food I am paying for. (SF, p.232-235)

Jason tourne en rond à la fois spatialement et mentalement, signe d'un égarement intellectuel qui entrave la rationalité nécessaire pour retrouver les deux jeunes gens. La confusion mentale du jeune Compson est telle qu'il n'a conscience ni du temps qui passe ni de ses propres faits et gestes. Le seul repère visuel qu'a le jeune homme dans sa course folle contre Miss Quentin et son amant est la cravate rouge de celui-ci, symbole phallique qui, en affirmant la masculinité du forain, détruit celle de Jason qui se voit incapable de mener à bien la castration nécessaire à la compensation de sa faille identitaire. Celle-ci est donc réactivée à la vue de cette cravate qui le nargue d'autant plus qu'il pense que tout le monde la regarde. C'est donc la cravate rouge, figuration de son impuissance, qui devient la cible de Jason (« I saw that red tie. (…) I saw red. When I recognized that red tie, after all I had told her, I forgot about everything » SF, p. 238) car elle est la représentation matérielle de son échec à se substituer métaphoriquement à son père.

Pourtant, Jason n'abandonne pas sa lutte, au point que son acharnement à tenter d'empêcher les relations sexuelles de Miss Quentin en devient comique :

> Then I couldn't tell just how far I was, so I'd have to stop and listen, and then with my legs not using so much blood, it all would go into my head like it would explode any minute, and the sun getting down just to where it could shine straight into my eyes and my ears ringing so I couldn't hear anything. I went on, trying to move quiet, then I heard a dog or something and I knew that when he scented me he'd have to come helling up, then it would be all off.
> I had gotten beggar lice and twigs and stuff all over me, inside my clothes and shoes and all, and then I happened to look around and I had my hand right on a bunch of poison oak. The only thing I couldn't understand was why it was just poison oak and not a snake or something. So I didn't even bother to move it. (SF, p.240-241)

Jason lutte contre l'univers tout entier dans la mesure où il a l'impression que le soleil, les animaux et la nature se sont ligués contre lui et que son corps même le trahit car il souffre d'une migraine terrible qui lui ôte toute capacité physique. Ce délire de persécution manifeste l'impression d'impuissance du fils Compson dont l'identité de substitution se

désagrège au fur et à mesure de l'échec de sa traque. Jason semble ici vulnérable et prêt à sombrer dans la folie familiale même si, comme l'affirme Faulkner, Jason est sain d'esprit : « [t]he first sane Compson since before Culloden »[57]. Il parvient toutefois à rester maître de lui-même en retrouvant l'indifférence aux autres qui le caractérise et qui lui sert de bouclier émotionnel (« I didn't even care much whether I had or not. Like I say, let her lay out all day and all night with everything in town that wears pants, what do I care. » SF, p.241). Pourtant son impuissance à interdire malgré tous ses efforts est aussi pathétique que celle de son père et fait de Jason un vrai Compson malgré lui. Cette course-poursuite replace donc Jason dans sa lignée, ainsi qu'il le remarque :

> And there I was, without any hat, looking like I was crazy too. Like a man would naturally think, one of them is crazy and another one drowned himself and the other one was turned out into the street by her husband, what's the reason the rest of them are not crazy too. (SF, p.233)

Jason se positionne de lui-même sur la même ligne que ses frères et sœurs dans la filiation, c'est-à-dire comme descendant du père. Sa tentative de combler sa faille identitaire en se substituant à son propre père pour parvenir à faire ce que ce dernier avait été incapable de faire, et ainsi le tuer métaphoriquement, est un échec. Ceci renforce sa faille identitaire puisqu'il prend conscience que non seulement il n'est pas meilleur que son père mais que cet échec fait de lui un membre à part entière de cette famille qu'il méprise.

I.3. Une défaillance filiale exacerbée par la guerre civile

Si les fils Compson pâtissent de la déficience de leur père, ce dernier souffre de sa propre défaillance et de celle de son père. Personnage récurrent dans l'œuvre de William Faulkner, Mr. Compson est souvent décrit par les critiques comme un homme nihiliste et fataliste. Richard Forrer, par exemple, dit de lui : « Mr. Compson's moving

[57] William Faulkner, "Appendix/Compson, 1699-1945", p.212.

portrayal of Wash –[…] –resembles a vicarious effort on Mr. Compson's part to imaginatively express a protest against his own fatalistic sense that uncontrollable forces have doomed him to a meaningless life »[58]. John T. Irwin, quant à lui, écrit : « Mr. Compson is a failed lawyer –an alcoholic nihilist who revenges himself on his father »[59]. Ces traits de caractère sont visibles dans *Absalom, Absalom!*, à travers notamment l'intérêt de Mr. Compson pour l'histoire de Sutpen, qui lui rappelle celle de sa propre famille. En effet, le père de Quentin s'implique beaucoup dans son récit car la déchéance de la dynastie des Sutpen est le reflet de celle des Compson. La grandeur de la famille Compson du temps du gouverneur a laissé place, à la suite de la guerre civile, aux maladies mentales, au déshonneur et à la corruption, comme nous le montre *The Sound and the Fury*. Ainsi, lorsque Mr. Compson parle de la famille Sutpen, il fait également référence à la sienne, comme lorsqu'il dit à son fils :

> You see? You would almost believe that Sutpen's trip to New Orleans was just sheer chance, just a little more of the illogical machinations of a fatality which had chosen that family in preference to any other in the county or the land exactly as a small boy chooses one ant-hill to pour boiling water into in preference to any other, not even himself knowing why. (AA, p.81)

Mr. Compson expose ici son fatalisme car, ne connaissant pas toute l'histoire et ignorant les raisons qui poussent Sutpen à aller à la Nouvelle Orléans pour enquêter sur Bon, il pense que la seule explication est l'intervention d'une puissance occulte qui déterminerait les agissements de Sutpen. La malédiction dont est, selon lui, victime la famille Sutpen est la même que celle qui agirait sur les Compson et cela lui permet ainsi de rejeter toute responsabilité dans la dégénérescence de sa propre dynastie. De la même manière que les fourmis n'ont aucun pouvoir sur ce garçon qui, lui-même, n'a aucune raison de s'attaquer à elles, les Sutpen, comme les Compson, n'ont, dans l'esprit de Mr. Compson, aucune influence sur le cours des événements. Il y a pourtant bien des

[58] Richard Forrer, "Absalom, Absalom!": Story-Telling as a Mode of Transcendence" in The Southern Literary Journal, Vol. 9, No. 1 (Fall, 1976), University of North Carolina Press, p. 22-46.
[59] John T. Irwin, *Doubling and Incest; Repetition and revenge*, p.67.

raisons à l'escapade de Sutpen mais le père de Quentin préfère ne pas les connaître, de peur de voir son fatalisme, qui lui permet d'occulter tout sentiment de culpabilité dans la situation de sa famille, s'évanouir. C'est d'ailleurs pour la même raison que les causes qui poussent Henry à tuer Bon restent pour Mr Compson inexplicables : « It's just incredible. It just does not explain. Or perhaps that's it: they don't explain and we are not supposed to know » (AA, p.80). Cette résignation à l'ignorance des motivations de Henry dans le meurtre de Bon est significatif dans le récit du père de Quentin car elle est une manifestation du sentiment d'impuissance qui est au cœur de sa faille interne.

Si Mr. Compson croit en une puissance surnaturelle qui prédéterminerait la destinée de chacun, elle n'est pour lui pas divine. En effet, il rejette toute croyance religieuse qui donnerait du sens à la l'existence humaine. Ceci se manifeste dans son récit dans les descriptions de Mr. Coldfield dans la mesure où le personnage qu'il construit est une projection mimétique de lui-même qui lui permet d'exprimer ses idées nihilistes, comme lorsqu'il décrit à Quentin l'organisation du mariage entre Sutpen et Ellen Coldfield :

> Mr. Colfield apparently intended merely to employ, use, the church, apart from its spiritual significance, exactly as he might or would have used any other object, concrete or abstract, to which he had given a certain amount of his time, a certain amount of sacrifice and doubtless self-denial and certainly actual labor and money for the sake of what might be called a demand balance in solvency, exactly as he would have used a cotton gin in which he considered himself to have incurred either interest or responsibility, for the ginning of any cotton which he or any member of his family, by blood or by marriage, had raised –that and no more. (AA, p.38)

Mr. Compson insiste ici sur l'aspect utilitaire de l'église comme s'il s'agissait de n'importe quel objet pratique, d'où la comparaison avec l'égreneuse. L'objectif est évidemment d'ôter toute spiritualité et toute valeur symbolique à ce symbole religieux par excellence qu'est le lieu de culte. Il projette son attitude cynique sur Mr. Coldfield en établissant un solde entre ce que Mr. Coldfield a rapporté à l'église et ce qu'il en a retiré. La répétition du mot « amount » montre dans quelle mesure le père de Quentin tente de mettre à mal le désintéressement et l'altruisme qui

sous-tendent le modèle religieux. L'utilisation d'adverbes ou de modaux exprimant l'incertitude (« apparently », « might », « doubtless ») est le signe que le portrait de Mr. Coldfield est davantage une projection des propres sentiments de Mr. Compson qu'une description exacte d'un homme qu'il n'a sûrement jamais connu. Il exprime d'ailleurs cette défiance envers la religion par la médiation d'autres personnages, à savoir la foule qui attend la fin du mariage pour attaquer Sutpen : « The crowd outside was quiet yet, perhaps out of respect for the church, out of that aptitude and eagerness of the Anglo-Saxon for complete mystical acceptance of immolated sticks and stones » (AA, p.43). Le mépris exprimé ici pour la spiritualité est lié au désenchantement moral de cet homme qui refuse de trouver du sens dans ce symbolisme spirituel.

Le fatalisme et le nihilisme de Mr. Compson trouvent leur origine dans la manière dont le père de Quentin appréhende la guerre civile et la défaite du Sud. N'ayant jamais connu le Sud d'antan, période la plus glorieuse pour la famille Compson, il ressent une forte nostalgie pour cette période qu'il conçoit comme un âge d'or dans lequel il aurait pu réussir et qui lui a été volé. Ce regret pour un temps passé est d'ailleurs présent dans les premières paroles de Mr. Compson dans le roman : « "Ah", Mr Compson said. "Years ago we in the South made our women into ladies. Then the War came and made the ladies into ghosts. So what else can we do, being gentlemen, but listen to them being ghosts?" » (AA, p.7-8). Le personnage de Mr. Compson est ainsi présenté au lecteur à travers cette phrase qui met en lumière l'amertume d'un homme qui n'a fait l'expérience que de l'humiliation de la défaite, la honte de l'esclavage et la faillite sociale et financière, alors que ses ascendants ont vécu la prospérité et le respect. Dans son article, Richard Forrer explique également : « Throughout his narrative, Mr. Compson variously expresses his bitter sense of being buried alive within an unwanted fate. He considers himself the unjust victim of the Civil War, which reduced his aristocratic family to middle-class status. […] He gives this sense of meaninglessness striking expression in his complaint that before the Civil War men had a heroic stature which the complexities of modern life now

deny him »[60]. Ceci explique l'intérêt de Mr. Compson pour Sutpen qui, par son ascension et sa chute, est la représentation du héros Sudiste tel qu'il l'imagine et dont il fait la description à son fils :

> Yes, for them : of that day and time, of a dead time; people too as we are and victims too as we are, but victims of a different circumstance, simpler and therefore, integer for integer, larger, more heroic and the figures therefore more heroic too, not dwarfed and involved but distinct, uncomplex who had the gift of loving once or dying once instead of being diffused and scattered creatures drawn blindly limb from limb from a grab bag and assembled, author and victim too of a thousand homicides and a thousand copulations and divorcements. (AA, p.71)

Cet extrait opposant les hommes et femmes d'antan à ceux du temps de Mr. Compson est le reflet de sa faille interne car il se décrit comme à la fois désarticulé et confus alors que les hommes du passé sont, pour lui, entiers et irréductibles. Ce sont pourtant les mêmes hommes dans la mesure où ils sont tous victimes mais la guerre et la défaite ont brisé les descendants qui n'ont maintenant qu'une apparence de complétude. Mr. Compson se présente ainsi comme une victime injuste de la guerre, son unité sacrifiée par un cataclysme passé dont il ne porte aucune responsabilité.

La guerre n'a pas seulement entamé la condition sociale de Mr. Compson, elle l'a également atteint dans une sphère bien plus intime : sa paternité. Celle-ci est très souvent présentée par les critiques comme étant déficiente, surtout dans *The Sound and the Fury*. André Bleikasten, dans son article « Fathers in Faulkner », dit de lui par exemple : « To start with the most obvious, Mr. Compson turns out to be an extremely weak and ineffectual father. What authority he possesses is the authority of failure, and failure is all he will bequeath to his son, even as failure was all his own father had bequeathed to him[61] ». Mais il démontre que cette insuffisance paternelle trouve sa source dans la défaite du Sud lors de la guerre civile[62]. Ainsi la guerre civile a anéanti la fonction sociale qui

---

[60] Richard Forrer, Ibid.

[61] André Bleikasten, "Fathers in Faulkner", p.126.

[62] "In an impoverished South of the Reconstruction years, fathers surely had as many responsibilities as ever, and their tradition-hallowed authority allowed them to keep control over the family. In the upper classes, however, their field of power had shrunk irretrievably. Compared to that of their predecessors, theirs was indeed a diminished role and one they must

garantissait à Mr. Compson le respect et l'autorité et ce manque vient s'ajouter à sa béance interne déjà existante. Bleikasten relie aussi l'évolution de l'image de la figure paternelle à la division interne :

> Fatherland had become a haunted and haunting ghostland, and so the Southern father image was bound to become a divided one, at least in those families –generally of the upper middle-class –that had a sense of continuity and tradition. On the one hand, there was the glorious ancestor, the idolized dead father, safely enshrined in myth, intact and intangible in his godlike remoteness and the more indestructible for being timeless; on the other hand, the human, all too human progenitor, the hopelessly prosaic real father, born into a time and place in which there was no longer use for the dazzling deeds of heroic gentlemen. How, then, could he be expected to serve as a model to his son? And with whom was the son most likely to identify in his youthful search for an ideal self if not his grandfather or his great-grandfather?[63]

Mr. Compson se trouve dans la situation décrite ici. Son père n'était pas un héros, comme l'écrit Faulkner lui-même dans son Compson Appendix : « the Brigadier Jason Lycurgus II who failed at Shiloh in '62 and failed again though not so badly at Resaca in '64, who put the first mortgage on the still intact square mile to a New England carpetbagger in '66 »[64]. Pourtant, une fois mort, il acquiert le prestige et l'autorité, notamment pour avoir vécu durant cette période dorée et fait la guerre, mais également pour avoir connu Sutpen et raconté son histoire. Cet homme, qui n'était que le géniteur déficient de Mr. Compson, devient alors le père héroïque tandis que Mr. Compson demeure, pour son fils, l'humain défaillant. C'est la raison pour laquelle il est important pour le père de Quentin de faire le récit de la famille Sutpen. En effet, à travers sa narration, il cherche à regagner l'autorité perdue en s'arrogeant la puissance narrative et en devenant le lien symbolique entre le grand-père admiré et Quentin.

Le début du récit de Mr. Compson montre à quel point son autorité narrative est fragile. En effet, il ne se pose pas en narrateur mais en médiateur de récit, qui provient de son propre père : « your grandfather

---

have filled the more consciously as they could not help but feel dwarfed by the formidable ghosts of their forefathers.", Ibid., p.121-122)

[63] Ibid., p.122.

[64] William Faulkner, "Appendix/Compson, 1699-1945", p.206.

said that his eyes looked like pieces of a broken plate and that his beard was strong as a curry-comb. That was how he put it: strong as a curry-comb » (AA, p.34). Ainsi qu'il le précise ouvertement, Mr. Compson n'utilise pas ses propres mots mais ceux de son père. Il met d'ailleurs en lumière sa propre secondarité : « "Doubtless something more than this transpired at the time, though none of the vigilance committee ever told it *that I know of*. *All I ever heard is* how the town, the men…" » (AA, p.34, mes italiques), « But he seems to have said nothing at all this time. » (AA, p.35). En respectant les mots du père, Mr. Compson se place dans la lignée filiale mais ne tente pas de l'inverser. En d'autres termes, il respecte l'autorité paternelle, c'est-à-dire qu'il se définit comme fils et non comme l'égal du père. Mais dans ce cas, en avouant sa défaillance, il ne peut pas être le père symbolique de Quentin. Ainsi, au lieu de se créer une autorité narrative, c'est sa propre masculinité qu'il met à mal dans ce début de récit. Il donne également encore plus de prestige à ce grand-père mort en le présentant comme la source irremplaçable du récit. Ceci aggrave donc sa faille interne puisque ce récit, qui devait être le moyen d'effacer le ressentiment que Mr. Compson a envers son père, qui ne lui a laissé que la défaite, est en fait la preuve que Mr. Compson est incapable de créer seul. Puisqu'il ne parvient pas à être père de son propre récit, cela fragilise encore davantage sa masculinité et son identité.

Cependant, au fur et à mesure qu'il avance, Mr. Compson prend de l'assurance et se détache du père. Très vite, la figure paternelle s'efface du récit qui devient le fruit de l'imagination de Mr. Compson, ce qui explique la répétition de « I can imagine » dans sa narration (quatre fois au cours de la seule page 86). En délaissant les mots du père, Mr. Compson renonce à la réalité factuelle pour rejoindre la fiction, comme le fait son fils quelques mois plus tard. Paradoxalement, moins il connaît la vérité, plus il gagne en autorité car il est maintenant à l'origine de son récit. Cette nouvelle autorité se manifeste à travers son utilisation de la lettre de Bon à Judith, que celle-ci a confiée à la grand-mère de Quentin, et que Mr. Compson souhaite montrer à son fils. Lorsqu'il ressort de la maison, avec la lettre qu'il est allé chercher dans les mains, Quentin se

lève en pensant que son père va la lui donner à lire. Mais Mr. Compson se rassied, la lettre toujours dans les mains, et continue son histoire :

> But he did not give Quentin the letter at once. He sat again, Quentin sitting again too, and took up the cigar from the veranda rail, the coal glowing again, the wistaria colored smoke drifting again unwinded across Quentin's face as Mr Compson raised his feet once more to the railing, the letter in his hand and the hand looking almost as dark as a negro's against his linen leg. "Because Henry loved Bon. […]." (AA, p.71)

La lettre devient manifestement ici un signe de pouvoir dans les mains de Mr. Compson puisqu'il joue de sa puissance en ne la donnant pas à son fils, au point que Quentin est obligé de la lui prendre des mains, après trente pages de récit, sans que son père n'arrête de raconter son histoire[65]. Grâce à cette lettre, Mr Compson a *l'ascendant* sur son fils puisque, d'un côté, elle prouve l'antériorité temporelle du père sur le fils en étant transmise de père en fils, et d'un autre, il a le pouvoir de la lui montrer ou de la garder pour lui. Le symbole phallique du cigare et sa gestuelle (les pieds sur la rambarde) sont le signe que Mr Compson profite de ce nouveau statut identitaire. En effet, à travers ses connaissances du passé et son imagination, Mr. Compson pense représenter une figure paternelle fiable aux yeux de son fils, gagnant par-là l'autorité et la masculinité qui lui manquaient.

I. 4. A la place du père

La filiation est aussi problématique dans *Light in August*, puisque la relation paternelle entre Hightower et son géniteur, devenu père à l'âge d'être grand-père, est distante dans la mesure où le fils considère son père comme un étranger, comme la représentation de l'Autre (« [T]hen the father entered –that man who was a stranger to them both, a foreigner, almost a threat » LA, p.475). En effet, le père de Hightower,

[65] Mr Compson moved. Half rising, Quentin took the letter from him and beneath the dim bug-fouled globe opened it, carefully, as though the sheet, the desiccated square, were not the paper but the intact ash of its former shape and substance: and meanwhile Mr Compson's voice speaking on while Quentin heard it without listening. (p.101-102)

pasteur abolitionniste ayant toutefois participé à la guerre de Sécession, ne correspond pas à l'idéal Sudiste que le jeune garçon se fait d'un héros. Rejetant la tradition, le père refuse de se faire servir par une esclave noire et n'acquiert une véritable identité qu'après la guerre. Cet homme, caractérisé par le manque avant la guerre, ne possède une forme de complétude qu'après celle-ci puisque c'est à ce moment-là qu'il devient père et médecin autodidacte[66]. Voyant son père s'épanouir dans la défaite du Sud, le jeune Hightower l'exclut de son cercle affectif et le perçoit comme un ennemi (« He [the father] was more than a stranger : he was an enemy. » LA, 475)[67]. Il trouve alors un substitut paternel dans la personne de son grand-père, héros sudiste mort à Jefferson pendant la guerre, comme le montre l'extrait suivant, lorsque le garçon trouve sur la vieille redingote de son père une pièce de tissu provenant d'un uniforme d'un soldat de l'Union et cherche à en savoir plus :

> And then one day he would steal again to the attic and open the trunk and take out the coat and touch the blue patch with that horrified triumph and sick joy and wonder if his father had killed the man from whose blue coat the patch came, wondering with still more horror yet at the depth and strength of his desire and dread to know. Yet on the very next day, when he knew that his father had gone to call upon one of his country patients and would not possibly return before dark, he would go to the kitchen and say to the negro woman: "Tell again about grandpa. How many Yankees did he kill?" And when he listened now it was without terror. It was not even triumph: it was pride. (LA, p.70)

L'ambivalence des sentiments du jeune garçon pour son géniteur transparaît dans les deux oxymores ("horrified triumph", "sick joy") car, puisque l'enfant voit en son père un ennemi, la joie qu'il ressent à la pensée de ses exploits est mêlée d'un sentiment de traîtrise : la sienne propre, d'abord, à l'idée de se réjouir de la victoire de l'adversaire qu'est son géniteur mais également celle de son père qui a de toute apparence commis un crime fratricide. Cette ambiguïté se retrouve chez le garçon dans le mélange de désir et d'appréhension de savoir la vérité. En effet,

---

[66] « The father who had been a minister *without* a church and a soldier *without* an enemy, and who in defeat had *combined the two* and become a doctor, a surgeon. »p.474 (Mes italiques).

[67] Chez les Hightower, La cellule familiale peut d'ailleurs être considérée comme une représentation du Sud d'après-guerre, la mère figurant le Sud rendu par la guerre, le père incarnant l'ennemi abolitionniste et le jeune garçon s'affichant très nettement du côté de la mère.

le jeune homme se situe là au seuil de la vérité paternelle : soit son père a tué un soldat de l'Union, c'est-à-dire qu'il a défendu le Sud mais aussi renié ses croyances les plus profondes et dans ce cas-là n'est pas digne de confiance, soit il n'a pas tué ce soldat donc respecté son idéal pacifique mais a alors refusé de défendre sa région et sa famille. Dans les deux cas, le père n'est pas fiable et n'est pas en mesure d'assurer son rôle de protection et d'autorité. N'y tenant plus, le jeune Hightower va interroger sa mère de substitution, la domestique noire, mais, plutôt que de lui parler de son père, il lui demande de raconter les exploits de son grand-père, ce qui indique un glissement dans la paternité symbolique du garçon. Les sentiments qu'il ressent à l'écoute des hauts faits de son grand-père (« pride ») lui permettent d'éprouver le respect de soi et de l'autre dont il n'a jamais fait l'expérience avec son géniteur. Le grand-père mort devient alors le Père symbolique du petit-fils, éclipsant totalement le fils de l'équation familiale.

Hightower devient pasteur, comme l'était son père, non dans le but d'être comme lui mais dans l'illusion d'être lui. Il cherche à prendre ainsi la place de son géniteur dans la chaîne filiale afin de devenir le fils de ce grand-père tant admiré. Cette vénération, manifeste dans ses sermons du dimanche, est tellement forte qu'elle en devient obsessionnelle :

> It was as if he couldn't get religion and that galloping cavalry and his dead grandfather shot from the galloping horse untangled from each other, even in the pulpit. And that he could not untangle them in his private life, at home either. (LA, p.62)

La répétition du verbe "untangle" met en évidence la confusion dans l'esprit de Hightower entre son Père symbolique, c'est-à-dire son grand-père et Dieu le Père. Puisqu'il se sait fils de Dieu, en attribuant la Toute-Puissance divine à son grand-père, Hightower s'auto-proclame fils du grand-père. Ses sermons sont des actes de langage qui se veulent performatifs, dans l'espoir inconscient d'actualiser cette relation filiale. En s'exprimant en public, et du haut d'une chaire de surcroît, Hightower prend l'assistance à témoin de ce lien paternel qu'il crée dans son discours. Ses paroissiens deviennent alors l'instrument de médiation

grâce auquel le pasteur fait exister sa nouvelle filiation. C'est d'ailleurs parce qu'il n'existe en tant que fils de son grand-père que par la médiation de ses sermons dans son église qu'il prêche même le dimanche suivant le suicide de sa femme.

Hightower ne perçoit pas que si la présence d'un public est la condition nécessaire pour avoir l'illusion de se re-créer une filiation, il n'est lui-même pas indispensable à la communauté. Il existe en effet une véritable fracture entre l'homme d'église et ses paroissiens à la fois au niveau de la vie sociale de la paroisse[68] et au sein de l'Eglise même (« They said he was not watching his congregation leaving ; he was not looking at anything » LA, p.68). Cette cassure est le reflet de la faille identitaire du pasteur, dont les fidèles ont pris conscience :

> But the town said that if Hightower had just been a more dependable kind of man, the kind of man a minister should be instead of being born about thirty years after the only day he seemed to have ever lived in – that day when his grandfather was shot from the galloping horse – […] (LA, p.62)

L'assemblée de fidèles perçoit l'écart entre ce que devrait être un pasteur (« more dependable », « the kind of man a minister should be ») et l'homme qui se trouve en face d'eux dans la chaire et relie ce décalage à celui entre la naissance effective de Hightower et sa vie fantasmée qui se résume à une seule journée, trente ans avant sa naissance : le jour où son grand-père est mort. Cette faille mise en abyme –la cassure entre le pasteur et les fidèles reflète sa faille identitaire qui est elle-même le reflet du décalage temporel immanent à Hightower –non seulement isole l'homme d'église de ses paroissiens mais empêche également toute identification, dans la mesure où, pour ses fidèles, s'il est leur pasteur dans les faits, il ne l'est pas symboliquement puisqu'ils ne parviennent pas à le reconnaître comme tel. En d'autres termes, pour les paroissiens, Hightower est à la fois pasteur et non-pasteur et cette confusion entraîne un déficit d'identification aux yeux de la communauté pour qui Hightower

[68] « [W]hen the church ladies would go to call Hightower would meet them alone, in his shirt sleeves and without any collar, in a flurry, and for a time it would seem as though he could not even think what they had come for and what he ought to do » LA, p.63.

n'est en fait personne, comme le narrateur le fait remarquer clairement quelques pages plus loin :

> But they could not tell whether he himself believed or not what he told them, if he cared or not, with his religion and his grandfather being shot from the galloping horse all mixed up, as though the seed which his grandfather had transmitted to him had been on the horse too that night and had been killed too and time had stopped there and then for the seed and nothing had happened in time since, not even him. (LA, p.64)

Les paroissiens sont conscients que Hightower est un homme en suspens, puisque paradoxalement né au cours d'une interruption temporelle de trente ans[69]. Il ne peut donc pas être relié à une quelconque chaîne filiale. Cette irrésolution originaire sème le trouble auprès des fidèles qui ne parviennent pas à le reconnaître comme l'un des leurs. Le paradoxe de la filiation mimétique de Hightower se trouve dans le fait que la faille identitaire, provoquée par la déficience symbolique du père biologique, pousse le pasteur à se créer un père de substitution mais empêche en même temps cette origine illusoire de combler le vide intérieur en le coupant de l'élément indispensable à cette actualisation : la communauté.

Si les membres de sa paroisse ne perçoivent pas l'intégrité identitaire du Révérend Hightower, c'est que lui-même ne ressent aucune complétude. La réaction de la communauté est l'écho de la manière dont le pasteur s'auto-appréhende puisque lui aussi se décrit, lorsqu'il se souvient de sa jeunesse, comme un homme en suspens :

> 'So it's no wonder,' he thinks, 'that I skipped a generation. It's no wonder that I had no father and that I had already died one night twenty years before I saw light. And that my only salvation must be to return to the place to die where my life had already ceased before it began.' (LA, p.478)

Non seulement Hightower se caractérise lui-même à nouveau comme orphelin d'un père qu'il a pourtant eu et comme descendant directement de son grand-père, mais il insiste également sur le paradoxe de sa propre temporalité, puisqu'il est mort vingt ans avant d'être né. Les années

[69] Il est intéressant de noter qu'en droit canon, un prêtre suspens est un ecclésiastique suspendu de ses fonctions, ce qui arrive de fait à Hightower.

vécues entre sa naissance effective et le moment du récit sont atemporelles pour lui mais en niant leur existence, il ne s'accorde aucune identité propre. Il se présente comme à la fois mort et vivant puisque, bien que mort avant d'être né, il est tout de même né et a vécu cinquante ans. En d'autres termes, l'espace de temps représenté par la vie de Hightower ne se situe pas qu'après sa naissance mais remonte jusqu'à l'instant de la mort de son grand-père, reliant, à travers cette ligne de temps virtuelle, ce dernier au présent de Hightower. Ainsi, paradoxalement, en s'imaginant être mort en même temps que son grand-père décédé des dizaines d'années avant sa naissance[70], le pasteur a l'illusion de faire revivre son ascendant à travers lui. Hightower se voit donc non comme un individu à part entière mais comme une projection mimétique de son aïeul. Sa conscience de sa faille identitaire est telle qu'il recherche le salut (« salvation ») qui lui permettrait d'atteindre la complétude. L'ambigüité de cette quête d'intégrité réside dans le fait que Hightower tente de trouver sa propre identité à l'endroit même où son grand-père a été tué. Il est alors nécessaire de se demander si Hightower ne tente pas de faire de l'identité de son grand-père son identité propre. En effet, le pasteur se confond avec son grand-père jusqu'à ne plus pouvoir se distinguer de ce fantôme, comme nous pouvons le voir dans sa confusion mentale à la fin du roman :

> 'And I know that for fifty years I have not even been clay: I have been a single instant of darkness in which a horse galloped and a gun crashed. And if I am my dead grandfather on the instant of his death, then my wife, his grandson's wife.…….the debaucher and murderer of my grandson's wife, since I could neither let my grandson live or die…….'. (LA, p.491)

La fusion entre le grand-père et le petit-fils est si grande que ce dernier a l'impression de n'avoir aucune corporéité (« I have not even been clay »). Dans un accès d'auto-annihilation, il se définit comme étant le produit d'un bref instant de ténèbres au cours duquel vie et mort se

[70] Il faut noter la différence de temps écoulé depuis la mort du grand-père entre le début du roman (« …instead of being born about *thirty years* after the only day he seemed to have ever lived in –that day when his grandfather was shot from the galloping horse » p.62 mes italiques) et la citation ci-dessus ("twenty years before I saw light »). Il peut s'agir d'une confusion de la part de Hightower ou d'une erreur de l'auteur.

télescopent et s'interpénètrent, un homme mort et vivant à la fois, une figure fantomatique (« more ghostly than ever » 479). Passé et présent se mélangent (« my dead grandfather on the instant of his death ») dans l'esprit du pasteur qui a du plus en plus de mal à s'individualiser jusqu'à se perdre totalement dans l'identité de l'aïeul, comme le montre le glissement des pronoms de « his grandson's wife » à « my grandson's wife ». Ce moment de confusion profonde entraîne paradoxalement un instant de lucidité extrême, au cours duquel le grand-père/Hightower met en mots l'entre-deux dans lequel le pasteur est coincé depuis sa naissance (« since I could neither let my grandson live or die »).

Hightower prend ainsi conscience que son absence d'identité propre est liée à ce grand-père qu'il a transformé en substitut paternel. Le fait d'avoir sauté une génération dans sa recherche de paternité lui a fait prendre la place de son propre père dans l'espoir de devenir un fils. Ce *meurtre du père* provoque chez lui un profond sentiment de culpabilité qui le hante depuis son enfance car en faisant de son grand-père un substitut paternel alors que son géniteur est toujours vivant, Hightower efface métaphoriquement un père qu'il voit tous les jours. Le père devient alors un mort/vivant qui fait obstacle à sa quête paternelle (« while the father which he knew and feared was a phantom which would never die. » LA, p.477). C'est pour faire disparaître complétement ce père paradoxalement trop envahissant depuis qu'il a été effacé de la chaîne de filiation que le pasteur s'imagine être son grand-père à l'instant de sa mort, c'est-à-dire un prolongement direct du grand-père, sans avoir besoin de passer par le père. Ce faisant Hightower devient un supplément du grand-père, perdant par là-même toute individualité. Or selon Ricœur, « [u]ne relation unique de connaissance mutuelle, de reconnaissance, constitue désormais la vraie paternité et la vraie filiation »[71]. En étant à la fois lui-même et son grand-père, Hightower tente de forcer une reconnaissance mutuelle qui lui permettrait d'atteindre la paternité qu'il recherche mais il n'y a pas assez de distance identitaire entre le pasteur et son grand-père pour que cette relation filiale

[71] Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p.479.

puisse être mise en place. Ainsi, en éliminant son père biologique au profit de son grand-père dans sa quête de paternité, Hightower renforce la faille identitaire qu'il espérait combler.

II. A la recherche de la masculinité

II.1. Une masculinité défaillante

Gavin Stevens est suffisamment ambigu dans *Requiem for a Nun* pour que les interprétations du personnage par les critiques de Faulkner soient parfois contradictoires, ainsi que le remarque Noel Polk : « Perhaps no character in Faulkner's fiction has caused more trouble for critics than Gavin Stevens »[72]. L'interprétation de Stevens par ce critique est en effet en complète contradiction avec celle d'Olga Vickery, par exemple, qui voit en Gavin une mouche du coche ayant pour rôle de mener Temple à la rédemption en faisant advenir la vérité[73]. A sa suite, Béatrice Lang affirme que « Gavin Stevens, l'homme de loi, poète, aide à révéler la vérité d'un geste qui a des liens si extraordinaires avec la loi »[74]. Noel Polk, quant à lui, décrit Stevens de manière bien plus négative puisque, selon lui, Stevens est un homme condescendant et vaniteux qui ne cherche pas à sauver Temple ou Nancy mais à les faire

[72] Noel Polk, *Faulkner's Requiem for a Nun, A Critical Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1981., p.55.

[73]Dans *The Novels of William Faulkner: a Critical Appraisal*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1964, Olga Vickery écrit par exemple: « It is at this juncture that Gavin Stevens becomes the moral gadfly forcing Temple to examine her past and her conscience honestly. » (p.120) ou « While she is rediscovering her humanity, which was almost destroyed by her own acts and those of her forebears, Stevens takes up the task, begun by Horace Benbow, of making truth and justice prevail. » (p.118).

[74] Béatrice Lang, « Comparaison de *Requiem for a Nun* et *A Fable* » in RANAM, Strasbourg, n°9, 1976, p.67.

souffrir davantage[75]. François Pitavy voit en Stevens un homme « manipulateur, inquisiteur »[76] qui « s'écoute parler »[77] tandis que Bleikasten se demande : « Comment a-t-on pu se laisser prendre un seul instant à ses poses de gentleman vergogneux ? Que ne voit-on au moins qu'il n'a pas la moindre élégance morale et se comporte avec Temple comme le dernier des goujats ? »[78]. Si ce personnage est perçu de manière si contrastée par les critiques, c'est qu'il souffre, comme nombres de personnages chez Faulkner, d'une faille identitaire liée à sa masculinité. Elle est figurée par le fait que Gavin Stevens défend la meurtrière de sa petite-nièce contre ses propres neveu et nièce, ce qui étonne la communauté de Jefferson, ainsi que le laisse transparaître le gardien de la prison : « Because all of us home folks here in Jefferson and Yoknapatawpha County both know Lawyer Stevens, even if some of us might have thought he got a little out of line – (…) defending a nigger murderer, let alone when it was his own niece was mur – » (RN, p.207-208).

Une des sources de ce manque chez Stevens se trouve dans son absence de descendance directe. En effet, son neveu, Gowan Stevens, lui rappelle par sa présence même qu'il n'a pas de fils. Puisque, ainsi que l'affirme Lacan[79], le père représente la Loi, notamment par sa fonction de médiateur entre la mère et l'enfant, l'absence de fils provoque chez Stevens une béance identitaire que l'avocat tente de combler à travers son métier, représentation de la médiation par la loi. Puisque son métier est alors pour Stevens un substitut identitaire, la défense de Nancy n'a alors pas pour but de sauver la jeune femme, ainsi qu'il l'admet lui-

[75] Polk écrit : « For all his humanitarian rhetoric, then, Stevens is quite consciously causing, rather than relieving, suffering, and his fanatic devotion to "truth" as the solution to Temple's problems is frightening, for all sorts of reasons. », *Faulkner's Requiem for a Nun* p.91.
[76] François Pitavy, Notice de *Requiem for a Nun*, in *Oeuvres romanesques IV*, p.1270.
[77] Ibid., p.1263.
[78] André Bleikasten, « L'Education de Temple Drake » in RANAM, Strasbourg, n°13, 1980, p.85.
[79]« Comment Freud ne la reconnaîtrait-il pas en effet, alors que la nécessité de sa réflexion l'a mené à lier l'apparition du signifiant du Père, en tant qu'auteur de la Loi, à la mort, voire au meurtre du Père –montrant ainsi que si ce meurtre est le moment fécond de la dette par où le sujet se lie à vie à la Loi, le Père symbolique en tant qu'il signifie cette Loi est bien le Père mort. », dans « Fonction et champ de la parole et du langage » in *Écrits*, p.278.

même[80], mais d'affirmer sa propre masculinité. Pitavy et Bleikasten ont d'ailleurs chacun comparé l'interrogatoire que Stevens fait subir à Temple à un viol[81]. Son insistance à lui faire dire ce qu'elle refuse d'avouer, son désir de l'humilier en la faisant pleurer et la description de la vie passée dissolue de la jeune femme face au gouverneur peuvent en effet être assimilés à de la violence sexuelle. Cette comparaison montre que le procès et la visite chez le procureur sont pour l'avocat un moyen d'affirmer une masculinité qu'il pense déficiente. Ainsi, paradoxalement, Stevens tente d'asserter la Loi, c'est-à-dire l'interdiction de l'inceste, en violant verbalement sa nièce, qui peut d'ailleurs être considérée comme sa belle-fille métaphorique.

En effet, si Gowan Stevens est pour Stevens le rappel incessant qu'il n'a pas de fils, il est aussi un substitut filial : non seulement les deux hommes portent tous les deux le même patronyme puisqu'ils appartiennent à la lignée paternelle, mais leurs prénoms sont également proches d'un point de vue phonique. Le père de Gowan étant absent dans la pièce, Gavin Stevens peut alors être considéré comme une figure paternelle pour son neveu. Cette paternité métaphorique donne à Stevens l'occasion de jouer au père castrateur puisqu'il nie la masculinité de son neveu en la comparant négativement à celle de Pete, l'amant de sa femme Temple : « And if this is what you meant, then you are right too :a man, at least a man, after six years of that sort of forgiving which debased not only the forgiven but the forgiven's gratitude too (…).But – by comparison, that six years of comparison –at least a man – » (RN, p.134-135). En castrant métaphoriquement le substitut filial, Stevens cherche à établir son autorité interdictrice et à assumer le Nom du Père. En d'autres termes, en se créant une paternité symbolique, Stevens tente d'intégrer la fonction phallique du père afin de combler sa déficience. Il

[80] « I thought of that too. Only it's too late. That should have been done about five months ago. The trial is over now. »*, Requiem for a Nun,* p.72.

[81] Dans *Œuvres Romanesque IV*, Pitavy affirme au sujet de Stevens : « Il la viole par ses paroles, en révélant au gouverneur qu'il y avait un autre homme dans sa vie à Memphis… », Op.cit., p.1270. Avant lui, dans « L'Education de Temple Drake », Bleikasten avait déjà écrit : « ce qui nous est conté dans Requiem n'est en définitive guère autre chose que le deuxième viol de Temple. », p.88.

n'est alors guère étonnant que Stevens cherche à retrouver le phallus manquant par l'intermédiaire du discours puisque c'est à travers le langage que s'inaugure la métaphore paternelle.

Cependant, malgré le substitut filial qu'est Gowan, la lignée directe s'arrête avec Gavin Stevens. L'impossibilité pour l'avocat de se projeter dans le futur provoque dans son esprit une forme de discontinuité temporelle au cours de laquelle le passé ne cesse d'empiéter sur le présent. L'évocation de la naissance du premier enfant de Temple, donne à Stevens l'occasion d'énoncer sa théorie sur le passé :

> It was as though she realised for the first time that you –everyone – must, or anyway may have to, pay for your past; that past is something like a promissory note with a trick clause in it which, as long as nothing goes wrong, can be manumitted in an orderly manner, but which fate, or luck or chance, can foreclose on you without warning. (RN, p.128)

Pour Stevens, l'homme reçoit de ses ancêtres une créance de dette métaphorique qu'il doit transmettre à la génération suivante pour en être libéré. Tant que la filiation permet ce passage de père en fils, l'homme peut occulter ce manque car il s'en décharge sur ses descendants. Cependant, lorsque ceux-ci font défaut, l'homme se trouve alors déchu de cette liberté. Le verbe « manumitted », associé à l'esclavage, évoque bien sûr ce pêché sur lequel est fondé le Sud et dont la responsabilité se transmet à la génération suivante afin d'en partager la culpabilité. Ce sont ainsi toutes les erreurs du passé qui sont données en héritage pour ne pas avoir à en porter le fardeau. Ceci explique ses affirmations telles que « There's no such thing as past either. » (RN, p.56) et « The past is never dead. It's not even past. » (RN, p.73) : le passé n'est jamais mort puisqu'il se transmet d'une génération à l'autre, tant que c'est possible. Il est ainsi intimement lié au futur à travers la filiation. Puisque Stevens n'a pas de fils et doit porter seul la responsabilité de ses erreurs et celles de ses ancêtres, il ne peut que ressasser le passé sans pouvoir s'en libérer. C'est pourquoi la narration de Temple devient également celle de Stevens puisqu'il trouve là un moyen de transmettre sa propre histoire. En effet, Stevens parait compléter le récit de Temple mais ce n'est qu'une illusion puisqu'il s'agit en fait de deux narrations différentes qui cohabitent

dans le même texte, juxtaposées mais indépendantes l'une de l'autre. Pitavy note également « que souvent les personnages de la pièce ne se parlent pas, la disposition du texte ne donnant que l'illusion de dialogues, sans affrontement ni enjeu partagé »[82]. La défense de Nancy n'est alors qu'un prétexte pour se libérer du fardeau du passé en configurant sa propre histoire à partir de celle de Temple et ainsi pouvoir la partager avec la jeune femme et le gouverneur.

II. 2. Le nom du père

La recherche de la masculinité est également mise en scène dans *The Sound and the Fury*, puisque, comme dans *Absalom, Absalom!*, l'ainé des fils Compson, Quentin, souffre d'une béance identitaire liée à sa filiation, dans la mesure où les liens filiaux sont tellement forts dans le Sud qu'ils gomment toute individualité. Le signe le plus manifeste que chaque homme de la famille n'est qu'un maillon supplémentaire dans la chaîne de succession est le prénom qu'ils portent, référence à un ancêtre dont on veut honorer la mémoire : si Jason porte le même nom que ses trois ascendants directs, Quentin porte le prénom du premier des Compson, tel qu'il est présenté dans *L'Appendice Compson*, Quentin MacLachan et du petit-fils de celui-ci, un gouverneur également nommé Quentin MacLachan. Ce nom de baptême est paradoxal puisqu'il inscrit Quentin dans la filiation Compson, mais il l'en exclut également car ces deux premiers Quentin de la lignée ne portaient pas le patronyme Compson. De plus, étant l'ainé, Quentin aurait dû porter le même nom que son père, Jason. Si le prénom de Jason évoque majoritairement les échecs de la famille, il reste malgré tout le prénom du père et le recevoir à la naissance est un honneur. Que Mr Compson ait choisi le prénom de Quentin pour son premier fils plutôt que de lui transmettre le sien est significatif car c'est une forme de reniement du fils, d'autant plus que le

[82] François Pitavy, *Œuvres Romanesques IV*, p.1263.

premier Quentin de la lignée était orphelin[83]. Le lien filial est donc problématique dès la naissance de Quentin et le devient de plus en plus puisque Quentin, pour tenter de pallier cette déficience filiale, adopte sans réserve l'héritage culturel de son père, bien qu'il soit d'autant plus oppressant qu'il est obsolescent. Dans l'analyse qu'il fait de Quentin dans *Parcours de Faulkner*, A. Bleikasten affirme ainsi :

> C'est tout ce passé que Mr Compson représente pour son fils, et c'est par ce passé qu'il a, malgré sa faiblesse, barre sur lui. Son pouvoir sur Quentin, indépendamment de ce qu'il est, lui vient en premier lieu de son antériorité. Et Quentin va se trouver engagé dans une épreuve de fidélité par le simple fait qu'il vient après celui dont il est issu. Par le relais paternel, il hérite des traditions du Sud, de son code de l'honneur, de sa morale aristocratique et puritaine. Mais au moment où lui parvient ce legs de règles et de valeurs, il est déjà périmé [84].

La tradition et le passé deviennent alors fondamentaux pour le jeune homme car ce sont des liens directs avec ses ancêtres, par la médiation du père, et ils compensent la fragilité de sa filiation. En d'autres termes, Quentin intègre le code de l'honneur du Sud par la médiation de son père afin de combler sa faille identitaire, perdant dans cette assimilation son individualité. C'est pourquoi, lorsqu'il apprend que sa sœur Caddie, qu'il aime plus que tout, a dérogé au code sur lequel il a fondé son identité, le jeune homme se sent disloqué. Il est déchiré entre le besoin de respecter son héritage culturel, nécessaire pour compenser sa faille identitaire, et le désir de s'en échapper pour pouvoir continuer à aimer sa sœur adorée. Cette disjonction est figurée par l'ombre du jeune homme qui est représentée comme un double, un autre lui-même qui le suit tout au long de sa narration (« I slowed still more, my shadow pacing me, dragging its head through the weeds that hid the fence » SF, p.133). La dissociation interne dont souffre Quentin est manifestement étouffante pour le jeune homme qui tente de distancer son ombre et de la faire disparaître en l'écrasant[85]. L'ombre est la représentation visuelle de l'identité culturelle

---

[83] « Son of a Glasgow printer, orphaned and raised by his mother's people in the Perth Highlands », William Faulkner, "Appendix/Compson, 1699-1945", p.204.

[84] André Bleikasten, *Parcours*, p.100.

[85] Quentin essaye de se séparer de son ombre à plusieurs reprises dans sa narration: « my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tricked it that would not quit me. » p.90, « I leaned on the railing, watching my shadow, how I had tricked it…..watching my shadow, how I had tricked it. » p.92, « When I can see my shadow again if not careful that I tricked into the

qui lui vient de son père et qui l'empêche de fermer les yeux sur la promiscuité de Caddie, ce qui explique son animosité envers cette partie de lui-même. En effet, à travers ce dédoublement de soi, Quentin prend conscience qu'une partie de lui est ce qu'on pourrait appeler une inclusion, c'est-à-dire un corps étranger à l'intérieur de lui-même. La taille démesurée de cette ombre (« At least fifty feet it was » SF, p.90) symbolise le pouvoir qu'elle exerce sur Quentin puisque ce patrimoine culturel le pousse à rejeter sa sœur par respect d'un code de l'honneur obsolète. L'amour obsédant que Quentin porte à Caddie entraîne le garçon à s'insurger contre cet héritage et à chercher à se détacher de l'influence de son père pour atteindre une forme d'identité personnelle qui lui permettrait de devenir lui-même un homme et un père potentiel.

Pour que Quentin puisse se détacher de son père, il faut tout d'abord que celui-ci s'affirme comme tel, ce qui n'est pas le cas, comme nous l'avons vu précédemment dans le choix du prénom. Le jeune homme cherche donc à le forcer à asseoir son autorité paternelle, en s'accusant d'inceste[86]. En effet, Le père symbolique représente la Loi, ce que Lacan appelle les *Noms-du-père*, c'est-à-dire la prohibition de l'inceste. Ainsi, Quentin paraît remettre en cause la loi du père pour l'inciter à asserter sa paternité, ce qui permettrait ensuite au jeune homme de s'en libérer pour devenir un homme à son tour. C'est d'ailleurs la théorie que soutient John T. Irwin dans son livre *Doubling and Incest, Repetition and Revenge*, dans lequel il affirme que Quentin s'accuse d'inceste auprès de son père, au risque de se voir castré, pour le contraindre à affirmer sa masculinité, élément indispensable pour que le jeune homme puisse devenir homme à son tour :

> Yet in examining Quentin's relationship with his father, we find that his efforts to play an active, masculine role, even to the point of being castrated, are inevitably linked with his efforts to force his father to play

water shall tread again upon my impervious shadow. » p.95-96. Il tente aussi de la piétiner pour l'anéantir: « Trampling my shadow's bones into the concrete with hard heels » p.96, « treading my shadow into pavement. » p.100.

[86] Le jour de son suicide, Quentin imagine un dialogue avec son père, au cours duquel il s'accuse plusieurs fois d'avoir eu des relations sexuelles avec sa propre sœur : « I said I have committed incest, Father I said. » p.77, « *I have committed incest I said Father it was I it was not Dalton Ames* » p.79.

> a masculine role as well, the role of the castrator, the role which his father refused to play in relation to the seducer Dalton Ames. Quentin can be a man only if the person who is his model for manhood, his father, can be a man also[87].

Pourtant il semble que si Quentin tente bien d'affirmer sa masculinité auprès de son père, ce n'est pas seulement en s'accusant d'inceste, mais surtout en signalant que c'est lui qui a pris la virginité de sa sœur (« *I said Father it was I it was not Dalton Ames »* SF, p.79*).* Car, plus que l'inceste, c'est la virginité de Caddie qui obnubile Quentin. Le jeune homme est obsédé par l'absence d'hymen de sa sœur, puisque cette incomplétude est le signe du déshonneur de la famille, ce que Quentin ne peut supporter[88]. L'absence de virginité chez Caddie lui est encore plus intolérable que lui est toujours vierge, à son grand désarroi (« I said, Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin » SF, p.78). Ainsi il reproche à Caddie d'avoir perdu ce que lui aussi voudrait perdre plus que tout puisque, pour lui, la perte de sa virginité serait une preuve de sa masculinité. Le manque chez Caddie exacerbe donc sa propre défaillance car il met en lumière son incapacité à perdre sa virginité et donc à être un homme. De plus, dans la mesure où Caddy est une représentation maternelle pour Quentin[89], sa perte de virginité réveille une crise œdipienne au cours de laquelle le jeune homme prend conscience que le désir de la mère, c'est-à-dire de Caddie, se trouve ailleurs qu'en lui. Cette prise de conscience fait de l'absence de virginité de la jeune femme un signifiant de son désir ou, en d'autres termes, un phallus. Si Quentin était celui qui lui avait pris sa virginité, c'est-à-dire paradoxalement octroyé le phallus, cela lui conférerait une masculinité significative car on ne peut transmettre le phallus que si l'on en a un soi-même. Ainsi, lorsque le jeune garçon s'accuse d'inceste et insiste sur le fait que c'est lui et non Dalton Ames qui a déchiré l'hymen de sa sœur, il affirme sa masculinité à son père.

---

[87] John T. Irwin, *Doubling and Incest; Repetition and Revenge*, p.69.

[88] Faulkner dit dans son Appendice Compson au sujet de Quentin : « Who loved not his sister's body but some concept of Compson honor precariously and (he knew well) only temporarily supported by the minute fragile membrane of her maidenhead ».

[89] Ainsi que le note A. Bleikasten, l'absence maternelle dont souffre Quentin est une « béance provisoirement comblée par Caddy et rouverte par sa ˝trahison" », *Parcours de Faulkner,* p.102.

Pourtant les souvenirs qui remontent à la surface de l'esprit de Quentin le jour de son suicide lui rappellent qu'il n'a pas pu commettre cet acte identificatoire interdit :

> I held the point of the knife at her throat
> it won't take but a second just a second then I can do mine I can do mine then
> all right can you do yours by yourself
> yes the blades long enough Benjys in bed by now
> yes
> it won't take but a second Ill try not to hurt
> all right
> will you close your eyes
> no like this youll have to push it harder
> touch your hand to it
> but she didn't move her eyes were wide open looking past my head at the sky
> Caddy do you remember how Dilsey fussed at you because your drawers were muddy
> don't cry
> Im not crying Caddy
> push it are you going to
> do you want me to
> yes push it
> touch your hand to it
> dont cry poor Quentin
> but I couldn't stop she held my head against her damp hard breast I could hear her heart going firm and slow now not hammering and the water gurgling among the willows in the dark and waves of honeysuckle coming up the air my arm and shoulder were twisted under me
> what is it what are you doing
> her muscles gathered I sat up
> its my knife I dropped it
> she sat up. (SF, p. 152)

Cette scène, au cours de laquelle Quentin rejoint sa sœur allongée dans un ruisseau, est la description à peine voilée d'une tentative de rapport incestueux, le jeune homme voulant pénétrer sa sœur consentante (« do you want me to/yes push it ») à l'aide d'un symbole phallique, le couteau. Quentin fantasme ici qu'il prend la virginité de Caddie (« it won't take but a second Ill try not to hurt ») mais il perd son couteau, signe de son impuissance car malgré le consentement de Caddie, Quentin se rend compte que le désir de la jeune femme est ailleurs (« her heart going firm and slow now not hammering »), induisant chez le jeune homme une

forme de castration. Mais c'est paradoxalement parce que Quentin sait que sa masculinité est illusoire qu'il tente de convaincre son père de son existence en s'accusant d'inceste. Le jeune homme croit en l'aspect performatif du langage, c'est-à-dire qu'il pense qu'affirmer sa masculinité l'engendrera. Ceci est très clair lorsque Quentin déclare à sa sœur : « *Ill tell Father then itll have to be* » (SF, p.148). Ainsi, même si Quentin sait au plus profond de lui-même qu'il n'a pas commis d'inceste, le fait de dire à son père qu'il l'a fait équivaut pour lui à l'avoir fait, donc à atteindre une forme de masculinité.

Le suicide de Quentin atteste pourtant de l'échec de l'identification du jeune homme, d'autant plus qu'en sautant dans le fleuve, c'est son ombre, c'est-à-dire l'influence de son père, qu'il cherche à faire disparaître[90]. L'auto-accusation d'inceste proférée à son père n'a pas permis au jeune homme d'affirmer sa masculinité puisque son père est conscient que le langage n'est pas performatif et que l'inceste de Quentin, tout comme la virginité de Caddie, ne sont que des mots auxquels aucune matérialité n'est attachée, comme le montre son discours :

> And Father said it's because you are a virgin: dont you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature is hurting you, not Caddy and I said That's just words and he said So is virginity and I said you don't know. You cant know and he said Yes. On the instant when we come to realize that tragedy is second-hand. (SF, p.116)

Selon Mr Compson, on ne prend conscience de la virginité et de la pureté que lorsqu'elles ont disparues, ou en d'autres termes elles n'existent que lorsqu'elles cessent d'être. C'est d'ailleurs une idée qu'il a déjà exprimée, comme le montre la narration de Quentin, plus tôt dans le roman : « He said it was men invented virginity, not women. Father said it's like death: only a state in which the others are left » (SF, p.78). La virginité des femmes n'existe que dans l'esprit des hommes car ce sont eux qui en

[90] « The shadow of the bridge, the tiers of railing, my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tricked it that would not quit me. At least fifty feet it was, and if I only had something to blot it into the water, holding it until it was drowned, the shadow of the package like two shoes wrapped up lying on the water. » *The Sound and the Fury*, p.90.

regrettent la perte. Elle ne se manifeste donc qu'en tant que manque car c'est uniquement sa perte qui la fait paraître (« Purity is a negative state »). Puisque ce qui est important pour les hommes dans la virginité de la femme n'est pas l'hymen en tant que tel mais l'honneur qui y est attaché, la chasteté devient synonyme de déshonneur virtuel. C'est pourquoi Mr Compson insiste sur le fait que la virginité n'a aucune matérialité mais n'est que du langage. En associant la présence à l'absence, Mr Compson entre dans l'ordre symbolique tel que le décrit Lacan :

> L'homme littéralement dévoue son temps à déployer l'alternative structurale où la présence et l'absence prennent l'une de l'autre leur appel. C'est au moment de leur conjonction essentielle, et pour ainsi dire, au point zéro du désir, que l'objet humain tombe sous le coup de la saisie, qui, annulant sa propriété naturelle, l'asservit désormais aux conditions du symbole[91].

Comme dans le jeu du fort/da décrit par Freud, Mr Compson assume l'absence de l'hymen de sa fille en le symbolisant par la parole. En effet, ce meurtre de la chose lui permet de dépasser le manque par l'intermédiaire du langage. C'est cette capacité à tuer la chose par le mot qui manque à Quentin pour supporter la perte de virginité de sa sœur. Tant qu'il croit au pouvoir performatif du langage, le jeune homme ne peut pas entrer dans l'ordre symbolique et prendre conscience qu'il lui est possible de détruire son manque en lui donnant corps par la parole.

Cependant, Quentin ne peut accéder à l'ordre symbolique pour la même raison qu'il s'accuse d'inceste : la disjonction filiale dont il souffre. En effet, comme l'affirme Lacan, « [c]'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi »[92], c'est-à-dire qu'on ne peut avoir accès aux symboles que par l'intermédiaire du père ou encore que, comme le dit Mr Compson, « tragedy is second-hand ». Selon lui, il y a un intermédiaire entre le manque (« tragedy ») et la personne qui le subit : le langage, qui nait du *nom du père*. Or la relation filiale entre Quentin et son père est problématique dans la

[91] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 p.46.
[92] Ibid, p.278.

mesure où il y a une déficience paternelle. En refusant d'entendre l'auto-accusation d'inceste de Quentin, Mr Compson le prive de l'accès à la fonction symbolique car en niant la parole de son fils, il empêche Quentin de transcender son manque en le symbolisant. Quentin n'a donc d'autre recours que l'illusion de la performativité du langage pour tenter de compenser sa propre béance. C'est là que se situe tout le paradoxe de la relation filiale entre Quentin et son père : Mr Compson tente de faire prendre conscience à Quentin de la fonction symbolique du langage tout en niant sa parole, le privant par là-même d'accéder à cet ordre symbolique. L'ombre de Quentin, représentation de l'héritage paternel, est la figuration de cette disjonction puisqu'elle évoque l'immatérialité dont Quentin est conscient mais qu'il ne parvient pas à assimiler.

II.3. La négritude phallique

La masculinité est également problématique pour Joe Christmas dans *Light in August*. Ne sachant rien de sa filiation car abandonné bébé à l'orphelinat, Christmas a reçu comme nom propre, comme identifiant, la date à laquelle il a été trouvé, Noël. De plus, alors qu'il a l'impression d'être comme les autres et est considéré comme tel par les adultes[93], les autres enfants le traitent de « Nègre »[94]. Il oscille ainsi entre une similitude et une différence menant à l'exclusion. Ce flou identitaire donne au petit garçon l'impression de n'être qu'une ombre, de ne pas avoir d'identité propre (« [H]e was like a shadow, small even for five years, sober and quiet as a shadow » LA, p.119). Cette sensation disparaît à l'âge de cinq ans lorsqu'il renait métaphoriquement, enfanté

[93] Ceci est visible dans la description de l'orphelinat « ….a penitentiary or a zoo, where in random erratic surges, with sparrowlike *childtrebling*, orphans in *identical and uniform* blue denim in and out of remembering… », *Light in August*, p.119, mes italiques.
[94] « Of course I knew it didn't mean anything when the other children called him [Christmas] Nigger », *Light in August*, p.133.

par la diététicienne, mère nourricière symbolique. Ce rôle symbolique attribué à cette femme est manifeste dans le paragraphe qui suit :

> The dietitian was nothing to him [Christmas] yet, save a *mechanical adjunct to eating, food*, the dining-room, the ceremony of eating at the wooden forms, coming now and then into his vision without impacting at all except as *something of pleasing association and pleasing in herself to look at –young, a little full-bodied, smooth, pink and white*, making his mind think of the diningroom, *making his mouth think of something sweet and sticky to eat, and also pinkcolored and surreptitious.* » (LA, p.120 mes italiques)

Le dentifrice qu'il avale à même le tube devient alors un substitut du lait maternel bu au sein, d'où l'insistance sur le corps rose et doux de la jeune femme, qui peut être comparé à celui d'une mère telle que perçue par son petit enfant. Alors qu'il est entré dans la chambre de la jeune femme pour lui subtiliser une noisette de dentifrice, Christmas l'entend approcher avec un homme et se cache derrière un rideau pour ne pas se faire surprendre tout en continuant à avaler la pâte sucrée :

> He seemed to be turned in upon himself, watching himself smear another worm of paste into his mouth which his stomach did not want. Sure enough, it refused to go down. Motionless now, utterly contemplative, he seemed to stoop above himself like a chemist in his laboratory, waiting. He didn't have to wait long. At once the paste which he had already swallowed lifted inside him, trying to get back out, into the air where it was cool. It was no longer sweet. In the rife, pinkwomansmelling obscurity behind the curtain he squatted, pinkfoamed, listening to his insides, waiting with astonished fatalism for what was about to happen to him. Then it happened. He said to himself with complete and passive surrender: "Well, here I am"
>
> When the curtain fled back he did not look up. When hands dragged him violently out of his vomit he did not resist. He hung from the hands, limp, looking with slackjawed and glassy idiocy into a face no longer smooth pink-and-white, surrounded now by white and dishevelled hair whose smooth bands once made him think of candy. "You little rat!" the thin furious voice hissed; "you little rat! Spying on me! You little nigger bastard!" (LA, p.122)

Cette scène de découverte figure la naissance symbolique du jeune Christmas qui est tiré de son refuge évoquant le ventre maternel (« In the rife, pinkwomansmelling obscurity ») avec brutalité (« When hands dragged him violently out ») et découvre non seulement la dépravation de l'homme (« "You little rat!" the thin furious voice hissed. ») mais surtout sa propre caractérisation (« You little nigger bastard!" »). La mère nourricière s'est transformée en marâtre qui sème la confusion identitaire

dans la mesure où elle associe l'incertitude des origines du petit garçon (« bastard ») à la certitude qu'il est noir malgré ses apparences. Le langage est ici performatif car l'identité proférée par la mère symbolique est assimilée par Christmas comme nécessairement la sienne. Cette parole identificatoire accentue la faille identitaire de Christmas qui tente de se sentir noir dans ce corps blanc pour satisfaire le désir de la mère symbolique[95]. Sa négritude présumée peut alors être considérée comme une représentation phallique dans la mesure où elle est destinée à combler le désir de la mère. Une fois adulte, le doute de Christmas quant à la réalité de sa négritude[96] remet en cause sa masculinité puisque pour satisfaire sa mère symbolique, il ne peut être détenteur du phallus, c'est-à-dire homme, que s'il est noir. Cette problématisation de sa propre masculinité est d'autant plus forte que le jeune homme a intériorisé le racisme prégnant dans la société Sudiste et rejette violemment cette couleur intérieure[97], ce qui revient pour lui à résister à sa virilité. Cette tension entre sa masculinité et sa négritude est mise en lumière lors de ce qui aurait dû être sa première relation sexuelle, sa rencontre avec la jeune fille noire dans une scierie abandonnée :

> « His turn came. He entered the shed. It was dark. At once he was overcome by a terrible haste. There was something in him trying to get out, like when he used to think of toothpaste. But he could not move at once, standing there, smelling the woman, smelling the negro all at once; enclosed by the womanshenegro and the haste, driven, having to wait until she spoke: a guiding sound that was no particular word and completely unaware. Then it seemed to him that he could see her –something, prone, abject; her eyes perhaps. Leaning, he seemed to look down into a black well and at the bottom saw two glints like reflections of dead stars. » (LA, p.156)

---

[95] L'effort de Christmas de devenir noir malgré ses apparences est visible dans l'extrait suivant : « He [Christmas] would do it deliberately, feeling, even watching, his white chest arch deeper and deeper within his ribcage, trying to breathe into himself the dark odor, the dark and inscrutable thinking and being of negroes, with each suspiration trying to expel from himself the white blood and the white thinking and being. » *Light in August*, p.225-6.

[96] « "I believe I got some nigger blood in me." His [Chrismas's] eyes were closed, his hand slow and unceasing. "I don't know. I believe I have." » Ibid, p.196-7.

[97] Comme on le voit dans la phrase suivant directement l'extrait présenté dans la note précedente : « And all the while his nostrils at the odor which he was trying to make his own would whiten and tauten, his whole being writhe and strain with physical outrage and spiritual denial. » Ibid ,p.226.

Cette première expérience, qui reste sexuelle même si elle n'aboutit pas au coït mais à des coups, évoque explicitement la scène du dentifrice au cours de laquelle Christmas, enfant, est découvert par sa mère symbolique, qui lui donne une nouvelle identité remettant en cause sa masculinité. Ici encore il pénètre dans un lieu sombre qui rappelle le ventre maternel et cette rencontre est pour le jeune homme une forme de reproduction de la scène matricielle avec la diététicienne dans la mesure où le garçon se trouve confronté dans cette cabane à sa propre faille identitaire. En effet, la relation sexuelle qu'il se prépare à vivre lui rappelle la fonction phallique de sa négritude. En conséquence, perdre sa virginité, et donc devenir un homme, signifierait accepter cette couleur interne qu'il rejette. Son phallus/négritude étant le symbole du désir de la mère symbolique, succomber à la tentation de la relation sexuelle serait également céder à la dimension incestueuse de ce rapport. Le jeune homme est comme happé par cette béance interne qui est soudain réactivée et en suffoque (« smelling the woman, smelling the negro all at once; enclosed by the womanshenegro »), l'oppression manifeste dans le texte grâce au mot composé inventé. Les yeux de la fille, dans lesquels il voit le reflet des siens (« reflections »), lui inspirent une violente répulsion qui le pousse à rouer la jeune fille de coups. La violence qu'il déchaine n'est ainsi pas dirigée contre la fille noire mais contre sa propre négritude, cette partie de lui-même qu'il abhorre et qui lui a été transmise par la mère symbolique. La jeune femme peut donc être considérée comme une projection mimétique de Christmas dans la mesure où en la regardant, c'est lui-même qu'il voit et le dégoût qu'il ressent pour elle est en fait du dégoût pour lui-même.

Malgré cette aversion pour lui-même, Christmas refuse de changer d'identité lorsqu'il en a l'occasion, au moment de son adoption par le couple Mc Eachern. Prendre le nom de McEachern permettrait au jeune Christmas d'intégrer une chaîne de filiation et de devenir « fils de » mais ceci reviendrait à contredire la parole de la mère symbolique. Pour Christmas, seule la parole de la mère est signifiante, comme le montre

ce passage au cours duquel McEachern souhaite donner son nom au garçon :

> "He will eat my bread and he will observe my religion", the stranger said. "Why should he not bear my name?"
> The child was not listening. He was not bothered. He did not especially care, anymore than if the man had said the day was hot when it was not hot. He didn't even bother to say to himself *My name aint McEachern. My name is Christmas* There was no need to bother about that yet. There was plenty of time. (LA, p.145)

Ce qui est frappant dans cet extrait est le peu de légitimité accordée à la parole du nouveau père. Le nom McEachern ne correspond à rien pour Christmas, il s'agit d'une enveloppe vide de tout signifié. La répétition de « bother » à la forme négative met en relief l'indifférence la plus totale du garçon, au moment de sa dénomination et donc de son identification par son nouveau père. Ceci s'explique par le fait que Christmas a déjà reçu une identification très forte, bien que marquée par l'absence, de la part de sa mère symbolique. En traitant le petit Christmas âgé de cinq ans de « nigger bastard » elle nie l'existence du père tout en prenant sa place puisqu'elle nomme et identifie l'enfant. Elle représente donc à la fois la Mère et le Père Symboliques de l'enfant. Le père n'a alors pas sa place comme tiers dans la relation mère/enfant, pour nommer l'interdit de l'inceste, faire apparaître la Loi et introduire le langage. Dans *Des noms-Du-Père*, Lacan écrit :

> Cela veut dire que toute relation à deux est toujours plus ou moins marquée du style de l'imaginaire. Pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance. (…) Dès que s'introduit le tiers, qu'il entre dans le rapport narcissique, la possibilité s'ouvre d'une médiation réelle, par l'intermédiaire essentiellement du personnage qui, par rapport au sujet, représente un personnage transcendant, autrement dit une image de maîtrise par l'intermédiaire de laquelle son désir et son accomplissement peuvent se réaliser symboliquement. A ce moment, intervient un autre registre, qui est ou celui de la loi, ou celui de la culpabilité, selon le registre dans lequel il est vécu[98].

[98] Jacques Lacan, *Des noms-Du-Père*, Paris, Seuil, 2005, pp.38-39. Il ajoute : « [l]a parole, je vous l'ai montré sous une forme abrégée, joue le rôle essentiel de médiation. A partir du moment où elle a été réalisée, la médiation change les deux partenaires en présence ». (p.35)

Mc Eachern, bien qu'il devienne le père réel de l'enfant, celui qui l'élève, ne peut prendre la place de père symbolique, ce qui explique pourquoi Christmas n'aura jamais l'impression d'être un McEachern malgré des similarités évidentes[99]. Ce n'est donc pas seulement le nom du père que Christmas rejette, mais ce que Lacan appelle les Noms-Du-Père, c'est-à-dire à la fois le nom de famille et la représentation paternelle de la Loi[100]. L'une des manifestations les plus visibles de ce refus est le fait que le jeune garçon refuse d'apprendre son catéchisme, la Loi biblique, comme son père lui ordonne. L'importance que McEachern accorde à la religion et aux textes bibliques est significative car elle tisse un lien entre sa propre paternité et celle, Suprême, de Dieu. La religion sert au père réel de médiateur dans sa quête de paternité symbolique. En forçant Christmas à adopter sa croyance en Dieu le Père, McEachern le contraint à l'accepter comme Père Symbolique. Ainsi, il se prend pour Dieu le Père, Dieu vengeur de l'Ancien Testament jugeant de la moralité de son fils et infligeant des châtiments s'il l'estime nécessaire, dans l'espoir que son fils voie en lui plus qu'un père réel. Cependant, l'attribut essentiel à la fois de Dieu et du Père Symbolique, la parole, est absent chez McEachern (« His [McEachern's] voice was not unkind. It was not human, personal, at all. It was just cold, implacable, like written or printed words » LA, p.149)[101]. La relation entre Christmas et le père demeure néanmoins très ambiguë dans la mesure où le garçon se construit malgré tout par rapport à son père adoptif, en s'opposant à lui. Pour Christmas, le jour où il devient un homme (« *On this day I became a man* » LA, p.146) est le jour où il refuse d'apprendre les passages bibliques que son père exige de lui, sans céder face aux corrections corporelles infligées par

[99] Les deux hommes se ressemblent beaucoup (« There was a very kinship of stubbornness like a transmitted resemblance in their backs. (…) They went on, in steady single file, the two backs in their rigid abnegation of all compromise more alike than actual blood could have made them. »p.148.) Mais Christmas continue à nier toute filiation plus loin dans le roman, lors d'une conversation avec Bobbie « "What's your name ?" "It's not Mc Eachern",he said. "It's Christmas." » (LA, p.184)

[100] « Le père est effectivement le géniteur. Mais, avant que nous le sachions de source certaine, le nom du père crée la fonction du père. » Lacan, *Des noms-Du-Père,* p.55.

[101] Selon Lacan, le Père Symbolique introduit le langage et ainsi qu'il le dit dans « La Troisième » (Intervention au congrès de Rome (31.10.1974/03.11.1974) parue in Lettres de l'Ecole Freudienne, n°16, 1975, p.177-203) : « Dieu, c'est le dire ».

McEachern. Cette étape initiatique est consolidée lorsque le jeune homme assomme son père adoptif lors du bal où il a emmené Bobbie, le laissant pour mort. Même si McEachern n'a pas l'attribut principal du Père Symbolique, à savoir la parole, il représente malgré tout une figure paternelle digne d'être respectée (« Perhaps he [Christmas] was thinking then how he and the man could always count upon one another, depend upon one another; that it was the woman alone who was unpredictable. » LA, p.159) puisque McEachern est un homme et seule la femme est le mal incarné (« It was the woman who, with a woman's affinity and instinct for secrecy, for casting a faint taint of evil about the most trivial and innocent actions » LA, p.168).

Christmas a plus de respect pour McEachern en tant que père réel qu'il n'en aurait pour lui comme Père Symbolique, associé à la parole, dans la mesure où le jeune homme se défie grandement du langage. En effet, il ne peut que se méfier d'une parole qui le *dit* noir alors qu'on le *voit* blanc. Sa défiance pour le langage est d'autant plus grande que lorsqu'il se caractérise lui-même comme noir, Bobbie lui répond qu'il ment (« "I think I got some nigger blood in me." His eyes were closed, his hand slow and unceasing. "I dont know. I believe I have." She did not move. She said at once: "You're lying." "All right," he said, not moving, his hand not ceasing. » LA, p.196-197). Il y a donc en quelque sorte ici deux langages : celui de Christmas qui n'aurait aucune valeur référentielle et celui des autres, performatif, capable de créer la négritude de Christmas dans la mesure où, une fois la parole prononcée, elle est considérée comme vraie par l'ensemble de la communauté qui voit dès lors un noir en lui. Christmas est donc déterminé par le langage des autres alors qu'aucune valeur n'est accordée à sa propre parole.

Dans *Faulkner's Subject : A Cosmos No One Owns*, Philip Weinstein fait remarquer que Christmas n'est humilié et traité de « nègre » que lorsque l'intégrité d'un personnage ou d'un groupe est mise en défaut :

> He [Christmas] learns who he is from others from being called « nigger » first by other children in the orphanage (they having been tutored probably by Doc Hines), then by the dietitian and Bobbie in the

> wake of their own exposure and fury, and finally by the citizens of Jefferson when the murderer of a white person is to be named. Each time the epithet is hurled at him when someone's (or some group's) integral identity is under pressure and found lacking[102].

Le verbe « hurl » montre que les mots d'insultes proférés ont presque de la substance physique. Paradoxalement ce que les membres de la communauté tentent de matérialiser par des mots pour les jeter sur Christmas et s'en débarrasser est leur manque inhérent. En d'autres termes, les habitants de Jefferson substantialisent leur incomplétude pour la projeter sur ce personnage qui leur apparaît comme plus déficient encore qu'ils ne le sont. Christmas est donc une projection mimétique de la communauté, ce qui leur permet de conserver l'illusion de l'intégrité en brisant la sienne. Le jeune homme a donc la fonction sacrificielle du bouc émissaire chargé d'endosser les fautes collectives (notamment le racisme) pour les expier. En effet, Christmas apparaît pour la communauté comme la représentation de leur intériorité puisqu'il les renvoie à leur propre noirceur intérieure, morale. L'éliminer revient à avoir l'illusion de faire disparaître leur propre manque et donc de préserver leur intégrité. Son identité est donc sacrifiée au profit de celle des autres dans la mesure où la communauté tente de combler sa propre faille interne en réactivant celle de Christmas.

Parole et faille identitaire sont intimement liées, c'est pourquoi Joanna Burden se réfugie dans la prière pour essayer de compenser la béance qui la divise alors que cette même prière réactive la faille de Christmas :

> Already he [Christmas] would be hearing her voice. It would increase as he mounted and until he reached the door to the bedroom. The door would be shut, locked; from beyond it the monotonous steady voice came. He could not distinguish the words; only the ceaseless monotone. (LA, p.278)

L'aspect monocorde et répétitif de la prière de Joanna à l'oreille de Christmas montre que les mots énoncés sont vides de sens pour lui, comme ceux que McEachern exigeait qu'il récite par cœur. Les adresses au Père Suprême de Joanna et celles de McEachern se superposent

[102] Philip M Weinstein., *Faulkner's Subject, A Cosmos No One Owns*, p.103.

dans l'esprit de Christmas, faisant de Joanna un substitut paternel. Cette fusion dans l'esprit de Christmas est figurée par les empreintes de genoux sur le tapis que Christmas remarque après la prière avec McEachern (« Some time had elapsed, but it seemed to him [Christmas] that if he turned his head he would still see the two of them, himself and the man, kneeling beside the bed, or anyway, in the rug the indentations of the twin pairs of knees without tangible substance. » LA, p.153) et celle de Joanna (« As he passed the bed he would look at the floor beside it and it would seem to him that he could distinguish the prints of knees and he would jerk his eyes away as if it were death that they had looked at. » LA, p.279). Joanna devient dans l'esprit de Christmas une figure du père symbolique mais plutôt qu'un père qui serve de médiateur dans l'accession au langage, il s'agit ici d'un père qui ne propose qu'un langage vidé de sens. Cette parole qui ne veut rien dire est la raison pour laquelle Christmas décide de tuer Joanna, comme il le précise peu de temps avant le meurtre :

> She ought not to started praying over me. She would have been all right if she hadn't started praying over me. It was not her fault that she got too old to be any good any more. But she ought to have had better sense than to pray over me. (LA, p.106)

Christmas rejette la faute du meurtre qu'il prémédite sur Joanna elle-même, puisqu'elle a commis l'erreur, qu'il considère impardonnable, de prier pour lui. Si la répétition de « ought to » et de « pray over me » montre l'aspect irrationnel de l'esprit de Christmas à ce moment-là, se détache malgré tout dans cette confusion mentale la véritable raison de la disparition voulue de Joanna : « But she ought to have had better sense ». Il ne s'agit pas seulement ici de bon sens, c'est-à-dire d'intelligence, mais de signification des mots. Ce que Christmas reproche à Joanna c'est le manque de signification de son langage. Il veut la tuer car elle n'assure pas correctement sa fonction de père symbolique, c'est-à-dire de médiateur dans l'accession au langage. La dimension phallique de l'arme, un rasoir, montre que ce meurtre du père symbolique est un moyen pour Christmas d'affirmer sa masculinité et d'entrer dans le langage par lui-même. Ce meurtre prémédité est le signe même de la

faille identitaire de Christmas dans la mesure où c'est à travers cette fracture que le jeune homme voit en Joanna un père symbolique qu'il doit nécessairement tuer pour accéder à sa propre identité et son propre logos.

II.4. Joanna Burden : un fils de substitution

La recherche de la masculinité n'est pas l'apanage des hommes puisqu'elle affecte également Joanna Burden, dans *Light in August* puisqu'elle est paradoxalement au cœur de la faille identitaire également pour ce personnage féminin. En effet Joanna est décrite à plusieurs reprises par son amant Joe Christmas comme étant à la fois homme et femme, notamment au cours du premier viol :

> A dual personality: the one the woman at first sight of whom in the lifted candle (or perhaps the very sound of the slippered approaching feet) there had opened before him, instantaneous as a landscape in a lightning flash, a horizon of physical security and adultery if not pleasure; the other the mantrained muscles and the mantrained habit of thinking born of heritage and environment with which he had to fight up to the final instant. There was no feminine vacillation, no coyness of obvious desire and intention to succumb at last. It was as if he struggled physically with another man for an object of no actual value to either, and for which they struggled on principle alone. (LA, p.235)

Cette première relation forcée, au cours de laquelle Christmas est à la fois acteur et spectateur, est la représentation physique du conflit interne de Joanna et donne ainsi à voir la dimension épicène de Miss Burden. Son apparence féminine cache à la fois un côté féminin et un côté masculin qui ne se confondent pas mais qui sont bien distincts (« the one » / « the other ») et qui sont à l'origine de la lutte interne immanente à Joanna. Son essence féminine est présentée comme étant mouvante (« the sound of the slippered approaching feet », « the lifted candle ») et fugitive (« instantaneous as a landscape in a lightning flash »), c'est à dire irrésolue. Cette féminité permet à Christmas d'exprimer sa masculinité (« physical security and adultery ») même s'il perçoit que cette féminitude est trop faible pour procurer du plaisir (« if not

pleasure »). La masculinité de Joanna paraît beaucoup plus établie que sa féminité, ce qui explique les allusions à la force physique de Joanna, digne de celle d'un homme, contre laquelle Christmas est obligé de lutter pour obtenir ce qu'il veut (« which he had to fight up to the final instant », « It was as if he struggled physically with another man »). L'objet pour lequel ils combattent, l'hymen de Joanna, ne représente ici rien en lui-même à part une raison de se battre d'homme à homme, c'est-à-dire que Joanna se sert du symbole le plus intrinsèque de sa féminité pour manifester sa propre masculinité. Joanna fait donc de son hymen une représentation phallique. Ainsi c'est paradoxalement son hymen qui fait d'elle un être masculinisé.

Malgré son sexe, Joanna se veut homme avant d'être femme de par son ascendance et sa culture (« born of heritage and environment »). Miss Burden est issue d'une lignée patriarcale et elle a conscience de ne pas faire partie de la même chaîne filiale que les hommes de son ascendance (« Grandpa was the last of ten, and father was the last of two, and Calvin was the last of all » LA, p.248) puisqu'elle est issue du remariage de son père et donc d'une descendance parallèle à celle de son demi-frère Calvin Burden. Née quatorze ans après la mort du jeune Calvin, elle en est l'image en miroir : elle le remplace dans la filiation mais en est l'opposé puisque de sexe féminin. Le fait de prendre la place de son demi-frère sans être lui la renvoie à son manque originel : l'absence de phallus. Tandis que son frère portait le nom de leur grand-père commun et était ainsi relié visiblement à leurs aïeuls, elle porte le prénom de la mère décédée de son frère mort, lui rappelant sans cesse l'absence dont elle provient, dans la mesure où elle n'existe que grâce à la mort de la première famille tant aimée. Ce poids du nom (« Burden ») reflète le manque qui l'identifie : elle est une *descendante a-phallique de substitution*. L'identité de Joanna, bâtie sur du vide, s'est donc construite autour d'une faille identitaire dont elle prend conscience à l'âge de quatre ans lorsque son père insiste pour l'emmener voir les tombes de son grand-père et de son demi-frère, ainsi qu'elle le raconte à son amant Joe Christmas :

> I couldn't have known what was in there; I was just four then. And even if I had known, that should not have frightened a child. I think it was something about father, something that came from the cedar grove to me, through him. A something that I felt that he had put on the cedar grove, and that when I went into it, the grove would put on me so that I would never be able to forget it. (LA, p.252)

Cet extrait décrit la perte de l'innocence de la petite Joanna, la transition entre ignorance (« I couldn't have known what was in there; I was just four then » et la connaissance (« I would never be able to forget it. »). La petite fille prend soudain conscience que son père n'est pas seulement son géniteur mais aussi un maillon de la chaîne filiale qui la relie à une ascendance qu'elle n'a jamais connue (« I think it was something about father, something that came from the cedar grove to me, through him »). C'est paradoxalement en s'intégrant dans une filiation qu'elle voit son procréateur pour la première fois comme une personne et pas seulement comme un père grâce à la distanciation que cela lui permet. Cette re-connaissance coïncide avec la perception de sa propre différence culturelle, issue de celle de son père et de ses ancêtres. En d'autres termes, elle n'est plus seulement la fille de son père mais une descendante de Nordistes dans le Sud. Le nouveau sentiment d'appartenance à une filiation qu'elle ressent pour la première fois est mêlé à l'altérité qu'elle perçoit entre sa famille et les habitants du Sud (« They hated us here. We were Yankees. Foreigners. Worse than foreigners : enemies » LA, 249).

Par les origines de Joanna, son intégrité est ainsi intimement liée à la division, d'autant plus que ses ascendants étaient profondément anti-esclavagistes dans un monde dont la structure même reposait sur l'esclavage, ce qui provoqua leur mort violente. Le jour où Nathaniel Burden emmène sa fille voir les tombes de sa famille, il l'exhorte à se souvenir que les blancs sont condamnés à avoir la responsabilité du peuple noir, maudit par Dieu. Le fardeau (« Burden ») familial imposé à ce moment-là modifie la perspective que Joanna a des noirs qui l'entourent dans la mesure où ils deviennent pour elle une ombre sinistre menaçant le peuple blanc :

> But after that I seemed to see them for the first time not as people, but as a thing, a shadow in which I lived, we lived, all white people, all other people. I thought of all the children coming forever and ever into the world, white, with the black shadow already falling upon them before they drew breath. And I seemed to see the black shadow in the shape of a cross. And it seemed like the white babies were struggling, even before they drew breath, to escape from the shadow that was not only upon them but beneath them too, flung out like their arms were flung out, as if they were nailed to the cross. (LA, p.253)

L'angoisse de Joanna est palpable dans cet extrait grâce aux nombreuses répétitions (« before they drew breath », « lived », « flung out », « people », 'black shadow ») et aux allitérations en [s], [f], [ʃ]. La circularité du passage, manifeste dans la répétition de « I seemed to see » renforce l'impression de confusion mentale que le lecteur perçoit dans l'esprit de Joanna. Ce discours, proche du délire, montre à quel point Joanna a intégré la scission blancs/noirs inculquée par son père, qui rejetait le système sudiste mais pas l'idéologie raciste qui le sous-tendait. En effet, cet extrait est basé sur les oppositions : « people »/ « not people », « white »/ « black » divisant le monde en deux, reflètant la faille interne de Miss Burden. Le peuple noir est réifié (« I seemed to see them for the first time not as people, but as a thing »), transformé dans l'esprit de Joanna en croix, symbole du calvaire et de la souffrance que le peuple blanc, érigé en martyr, doit subir en compensation du péché originel du Sud, l'esclavage. L'insistance que Joanna porte à l'idée de respiration (« before they drew breath » est répété deux fois) montre à quel point elle a l'impression de suffoquer sous le poids imposé des recommandations paternelles. Non seulement doit-elle honorer seule un devoir de mémoire envers une famille qui doit être oubliée[103], mais son père lui donne aussi pour mission d'accomplir ce qu'aucun homme de la lignée n'a pu accomplir, secourir le peuple noir :

> At last I told father, tried to tell him. What I wanted to tell him was that I must escape, get away from under the shadow, or I would die. "You cannot," he said. "You must struggle, rise. But in order to rise, you must raise the shadow with you. But you can never lift it to your level. I see

[103] « "Because when they brought grandfather and Calvin home that evening, father waited until after dark and buried them and hid the graves, levelled the mounds and put brush and things over them" » *Light in August*, p.248-249.

> that now, which I did not see until I came down here. But escape it you cannot." (LA, p.253)

A elle toute seule, Joanna doit racheter les erreurs du peuple blanc et son père est prêt à la sacrifier pour qu'elle y parvienne. L'idée d'ascension présente dans le texte (« You must (…) rise », « But in order to rise, you must raise the shadow with you ») a une connotation religieuse très prononcée, d'autant plus qu'elle est associée à l'image de la croix présente quelques lignes plus tôt, et fait de Joanna une *figure christique* dans la mesure où, elle aussi, comme Jésus, est immolée par son père pour racheter les péchés de tout un peuple. L'origine de sa faille interne réside dans cette *mort sacrificielle métaphorique* puisque le père de Joanna est prêt à perdre sa fille au profit d'une lutte familiale au cours de laquelle ont déjà péri deux hommes de la lignée. En d'autres termes, Joanna perd toute identité personnelle sous l'impulsion d'un père qui fait d'elle non seulement un substitut du fils perdu mais aussi une offrande expiatoire au Dieu qui a, selon lui, maudit les blancs par la médiation du peuple noir.

Sans identité personnelle, Joanna mène une existence substitutive dans la mesure où elle vit la vie que son père l'a exhortée à suivre. Habitant seule dans une grande maison délabrée, à l'écart de la communauté blanche mais au milieu des cabanes des noirs, Miss Burden porte sa croix, pour reprendre sa métaphore cruciale, et se donne l'illusion d'appartenir dans ce lieu qui lui est pourtant étranger[104]. Malgré la mort de son père, elle s'auto-inflige le supplice auquel elle avait vainement tenté d'échapper lorsqu'elle était enfant : vivre dans l'ombre noire qui l'étouffe. Cette ombre est à la fois suffocante et identificatoire car en s'investissant dans la cause des noirs, Joanna prend corps. En effet les conseils qu'elle prodigue et les avis qu'elle donne lui permettent d'affirmer une identité et une conscience de soi, sur le modèle d'un existentialisme pré-sartrien, qui suppléent l'existence propre qui lui

[104] « She [Joanna] told him [Christmas] that she was fortyone years old and that she had been born in the house yonder and had lived there ever since. That she had never been away from Jefferson for a longer period than six months at any time and these only at wide intervals filled with homesickness for the sheer boards and nails, the earth and trees and shrubs, which composed the place which was a foreign land to her and her people. » *Light in August*, p.240.

manque. Pourtant cette individualité est chimérique car Joanna n'existe qu'à travers le peuple noir et n'a pas d'ipséité. D'ailleurs elle ne leurre pas les personnages la côtoyant qui, incapables de lui donner un âge exact, perçoivent son irrésolution identitaire : « Miz Burden aint old. Aint young neither » (LA, p.227) dit un jeune noir rencontré par Christmas qui lui-même ne parvient pas à préciser son âge : « By the light of the candle she did not look much more than thirty (…). When he saw her by daylight he knew that she was better than thirtyfive. Later she told him that she was forty. "Which means either fortyone or fortynine, from the way she said it" » (LA, p.232). Ce n'est que lorsqu'elle devient la maîtresse de Joe Christmas que Miss Burden prend elle aussi conscience de cet espace identitaire vide et qu'elle tente de le combler (« [H]e [Christmas] said suddenly to himself, in the instant of moving again: "She's trying to. *I had expected it to have gray in it* She's trying to be a woman and she dont know how." » p.240). Sa relation avec Christmas est le support identificatoire qui permet à Joanna de se chercher une nouvelle individualité par la médiation d'une sexualité débridée, comme le montre cette description de la deuxième phase de leur histoire, que Christmas appelle la phase de l'égout :

> At first it shocked him: the abject fury of the New England glacier exposed suddenly to the fire of the Biblical hell. Perhaps he was aware of the abnegation in it: the imperious and fierce urgency that concealed an actual despair at frustrate and irrevocable years, which she appeared to attempt to compensate each night as if she believed that it would be the last night on earth by damning herself forever to the hell of her forefathers, by living not alone in sin but in filth. She had an avidity for the forbidden wordsymbols; an insatiable appetite for the sound of them on his tongue and on her own. (LA, p.258)

La violence de la lutte identitaire de Joanna se reflète d'abord dans la description antithétique de la jeune femme (« abject *fury* of the New England *glacier* exposed to the fire of the Biblical hell », mes italiques) mais aussi dans le mépris qu'elle ressent pour elle-même, visible dans l'adjectif « abject » et dans les sifflements contenus dans les allitérations en [f] et en [s] : [1]« fury », « fire », « fierce », « frustrate », « forefathers », « filth »; « glacier », « suddenly », « imperious », « fierce », « urgency », « concealed », « despair », « frustrate », « compensate », « last »,

« sin ». La nymphomanie transitoire de Joanna est pour elle un moyen de tenter de masquer sa faille identitaire (« concealed an actual despair ») en attendant de pouvoir la suppléer (« to attempt to compensate ») par une nouvelle ipséité. Symboliquement, Joanna cherche à incorporer l'ombre qui l'étouffe, à l'intégrer afin d'en faire une part inhérente d'elle-même, ce qui engendrerait une forme d'identification. A travers son désir effréné de ne faire qu'un avec un homme noir, Joanna vise à se faire disparaître en fusionnant avec lui pour atteindre ce sentiment d'appartenance qui lui manque depuis son enfance. Cependant, en essayant de se retrouver, Joanna se perd davantage car la sexualité ne peut pas la satisfaire. En d'autres termes, sa quête d'identité par la médiation du corps d'un autre est illusoire dans la mesure où elle tente de combler sa faille interne en se remplissant d'autrui. De plus, cet autre dont elle s'efforce de se remplir est le symbole de l'altérité puisqu'elle le sait noir malgré la pâleur de sa peau. C'est donc en tentant de combler sa faille interne que Joanna la met le plus en lumière car en lieu d'intégrité retrouvée, le seul sentiment ressenti par la femme est la souillure. Perdre sa virginité à un homme noir et ensuite se donner à lui tous les soirs est pour elle une manière de s'avilir et de se damner elle-même (« damning herself forever to the hell of her forefathers »). Son désir ardent de dire et d'entendre des « motsymboles » interdits montre que Joanna s'efforce de souiller non seulement son corps mais aussi son esprit à travers la symbolique des mots. En d'autres mots, c'est paradoxalement dans la fange que Joanna cherche la complétude.

Joanna ne parvient pourtant pas à la plénitude malgré tous ses efforts et continue sa lutte identitaire devant les yeux de Christmas :

> Now it would be that still, cold, contained figure of the first phase who, even though lost and damned, remained somehow impervious and impregnable; then it would be the other, the second one, who in furious denial of that impregnability strove to drown in the black abyss of its own creating that physical purity which had been preserved too long now even to be lost. Now and then they would come to the black surface, locked like sisters; the black waters would drain away. (LA, 260-261)

Joanna est déchirée entre ses deux moitiés : l'une morte vivante (« still, cold, contained figure »), insensible et inviolable, forteresse protégeant son trésor le plus précieux : l'honneur et l'autre, violente et vengeresse, cherchant à faire disparaître cet hymen symbole de pureté. C'est un duel suicidaire et sans fin puisque la Joanna de la deuxième phase doit accentuer sa propre faille interne (« the black abyss of its own creating ») pour pouvoir y noyer la pureté de son double alors que cette moralité est tellement ancrée en elle qu'elle ne peut plus l'éliminer. Pour le dire autrement, Joanna s'efforce de trouver la complétude en aggravant sa béance interne pour y faire disparaître une partie inaliénable d'elle-même. La fange dans laquelle la Joanna de la deuxième phase se complait à travers la sexualité sert à la fois à submerger l'intégrité morale de l'autre Joanna pour la néantiser et à masquer le vide intérieur de la femme. La symbiose chimérique créée entre ses deux moitiés (« Now and then they would come to the black surface, locked like sisters ») permet à Joanna de maintenir un équilibre précaire (« the black waters would drain away ») qui lui donne l'illusion de la plénitude mais qui masque l'emprise de l'une sur l'autre.

C'est la domination de la Joanna corrompue sur la Joanna asexuée du début qui marque la transition entre la deuxième et la troisième phase du conflit identitaire chez cette femme. En effet, la première moitié de Joanna n'est plus qu'une enveloppe corporelle asservie à la perversité de l'autre moitié, comme le perçoit Christmas :

> And when he [Christmas] thought of that other personality that seemed to exist somewhere in physical darkness itself, it seemed to him that what he now saw by daylight was a phantom of someone whom the night sister had murdered and which now moved purposeless about the scenes of old peace, robbed even of the power of lamenting. (LA, p.262)

Cette description de Joanna est très révélatrice car elle montre que si l'une des moitiés de Joanna a pris possession intégrale de la corporéité de Joanna (« someone whom the night sister had murdered »), elle demeure un corps étranger dans une entité corporelle, une inclusion qui laisse un espace vide entre le contenant et le contenu. Le corps de Joanna est devenu un réceptacle d'apparence humaine (« a phantom »)

protégeant sa part de ténèbres de la lumière, ce que manifeste la présence du pronom relatif « which » utilisé normalement pour un objet et non pour une personne. Cette enveloppe qui se meut sans volition (« moved purposeless ») n'a plus aucune conscience d'elle-même et n'est donc plus capable de sentience (« robbed even of the power of lamenting. »). Ainsi la quête d'identité de Joanna par la médiation d'autrui est un échec puisque la sexualité a englouti une partie de la femme, accentuant la faille interne qu'elle tentait de combler.

III. Confiscation identitaire

III.1. Dissolution identitaire

The Sound and the Fury s'ouvre sur la narration de Benjy Compson, idiot incapable de parler en proie à une totale confusion temporelle. En effet, au cours de sa narration, des temporalités différentes se superposent et effacent toute frontière entre passé et présent. Benjy place tous les évènements de sa vie sur un même plan achronologique. Un événement lui en évoque un autre similaire, antérieur, dont l'image se mêle à l'actuel, amalgamant son passé et son présent en une sorte de bulle atemporelle dont il est prisonnier[105]. Le jeune homme n'a de ce fait aucune conscience des effets du temps sur son corps et ne se voit ni grandir ni vieillir. Cette incapacité à prendre une distance avec soi-même suffisante pour percevoir les différences

[105] Cette fusion temporelle se manifeste dès la page 4 du roman lorsque Benjy, dans le jardin avec Luster, reste accroché à un clou : « "Wait a minute" Luster said. "You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail."

Caddy uncaught me and we crawled through. Uncle Maury said to not let anybody see us, so we better stoop over, Caddy said." », SF, p.54.

temporelles évoque la définition de l'idiot de Clément Rosset, telle qu'elle est citée par André Bleikasten dans *Parcours de Faulkner* : « Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir »[106]. Cette définition correspond bien à Benjy, pour qui le miroir n'est pas un objet réfléchissant mais une porte :

> [W]e could see Caddy fighting in the mirror and Father put me down and went into the mirror and fought too. (…) Father held her. She kicked at Jason. He rolled into the corner, out of the mirror. Father brought Caddy to the fire. They were all out of the mirror. Only the fire was in it. Like the fire was in a door. (SF, p.65)

Dans cet extrait, Benjy regarde ce qu'il se passe dans le miroir comme s'il regardait la scène en direct, sans médiation spéculaire. Le jeune garçon a bien conscience du cadre qui entoure ce qu'il voit (« a door ») et dont on peut entrer et sortir (« went into the mirror », « out of the mirror ») mais n'a aucune perception de la spécularité de la scène. Benjy n'a pas atteint ce que Jacques Lacan a appelé le « stade du miroir » et qu'il définit comme « une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »[107]. Puisque Benjy ne reconnaît pas la fonction spéculaire du miroir, il ne peut pas s'identifier, c'est-à-dire associer son corps à une image globale, telle qu'elle est réfléchie dans une glace. Ceci se manifeste dans la perception qu'a le garçon de son ombre qu'il voit comme détachée de lui (« Our shadows were on the grass. They got to the trees before we did. Mine got there first. Then we got there and then the shadows were gone. » SF, p.54). Même si Benjy est conscient que son ombre lui appartient, il ne perçoit pas qu'elle est la représentation du contour de son corps dont il n'a qu'une vision morcelée et qu'il n'appréhende pas comme un tout (« My hand jerked back and I put it in my mouth and Dilsey caught me. (…) She took my hand out of my mouth.

[106] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.69
[107] Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, p.94.

My voice went louder then and my hand tried to go back to my mouth, but Dilsey held it. » SF, p.59). Frédérique Spill décrit les corps idiots chez Faulkner en affirmant : « Cette apparente autonomie des parties figure les défaillances d'un organe organisateur, en l'occurrence le cerveau, susceptible d'harmoniser et d'unifier l'ensemble des fonctions du corps »[108]. Benjy n'a donc de son corps qu'une *image pré-spéculaire* qui reflète la faille identitaire du garçon, pour qui le *je* n'advient jamais. En effet, selon Lacan, le stade du miroir constitue « la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre »[109]. Avant le stade du miroir, puisque le petit enfant n'a pas conscience de son « identité aliénante »[110], il ne se perçoit pas comme *autre* et vit dans une illusion de fusion avec la figure maternelle. Ineke Bockting démontre d'ailleurs, en analysant le langage utilisé par Benjy, notamment dans les premières pages de son récit, qu'il est représenté par Faulkner comme étant intérieurement un tout petit enfant ou, ainsi qu'elle l'écrit, « a baby busy establishing the physical reality in which he has to find a place as an entity separate from the objects around him. Thus he is creating the basis of the social reality that will make him a member of the family in which he lives »[111]. Ainsi, tant que Benjy n'atteint pas le stade du miroir, non seulement ne peut-il pas s'identifier comme un tout unique, mais il ne peut avoir conscience qu'il est différent de celle qui représente pour lui la figure maternelle, Caddy. En effet, si Mrs Compson est bien la mère biologique de Benjy, la mère symbolique du garçon est sa sœur Caddy, comme le laisse entendre Faulkner dans la version longue de son projet pour une introduction (1933) : « pour lui [Benji], toute connaissance devait commencer et finir dans cet être farouche, haletant et mouillé [Caddy] qui s'arrêtait pour se pencher sur lui et qui sentait comme les arbres »[112]. Alors qu'il découvre son altérité dans le miroir, l'enfant perçoit également qu'il est relié à d'autres et qu'il fait partie d'une chaîne filiale

[108] Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2009, p.45.
[109] Jacques Lacan, *Écrits,* p.94.
[110] Ibid. p.97.
[111] Ineke Bockting, *Character and Personality in the novels of William Faulkner*, p.48.
[112] William Faulkner, *Œuvres romanesques I*, p.1271-72.

qui lui est antérieure et dont il n'est qu'un maillon[113]. Benjy ne peut intégrer une filiation qui lui permettrait de s'identifier car s'il ne parvient pas à atteindre le stade du miroir, c'est en raison de la déficience parentale dont il est victime.

Pour intégrer une filiation, l'enfant a besoin d'une ascendance à laquelle se rattacher et c'est précisément cette ligne ascendante qui fait défaut à Benjy, comme en témoigne son nom, signe de parenté par excellence. Si son nom de famille est bien hérité du père, son prénom est plutôt pour le garçon le signe d'une discontinuation filiale. Benjy est né Maury Compson, prénommé ainsi en référence à son oncle maternel vivant sous le toit familial. L'association de ces prénom et nom est problématique quant à la filiation paternelle en raison de la place prépondérante qu'occupe l'oncle maternel dans la maisonnée. En effet, Maury Bascomb fait la loi dans la famille Compson et occupe ainsi la place de père de substitution[114], d'autant plus que l'alcoolisme et le nihilisme du père biologique le rendent défaillant. Le nom de baptême de Benjy, Maury Compson est donc l'association signifiante de deux figures paternelles, mais ce surplus apparent de paternité masque en fait une déficience paternelle, comme le révèle l'extrait suivant :

> "Maury says he's going to shoot the scoundrel". Father said. "I told him he's better not mention it to Patterson before hand." He drank.
> "Jason." Mother said.
> "Shoot who, Father." Quentin said. "What's Uncle Maury going to shoot him for."
> "Because he couldn't take a little joke." Father said.
> "Jason." How can you. You'd sit right there and see Maury shot down in ambush, and laugh."
> "Then Maury'd better stay out of ambush." Father said.
> "Shoot who, Father." Quentin said. Who's Uncle Maury going to shoot."

---

[113] C'est ce qu'affirme Lacan dans « De nos antécédents » : « Ce qui se manipule dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu ». *Écrits*, p.70.

[114] L'autorité de l'oncle qui outrepasse celle de la mère est très visible dans l'extrait suivant :

« "Wait, Versh. Cant he go out again, Mother. I want him to go with me."
"You'd better leave him here." Uncle Maury said. "He's been out enough today."
"I think you'd both better stay in" Mother said. "It's getting colder, Dilsey says."
"Oh, Mother." Caddy said.
"Nonsense." Uncle Maury said. "She's been at school all day. She needs the fresh air. Run along, Candace." », *The Sound and the Fury*, p.7.

> “Nobody.” Father said. “I don’t own a pistol.”
> Mother began to cry. “If you begrudge Maury your food, why aren’t you man enough to say it to his face. To ridicule him before the children, behind his back.” (SF, p.43)

Le mépris du père pour l’oncle est manifeste dans ce passage : Mr Compson se moque de son beau-frère, incapable à ses yeux de subvenir à ses propres besoins ou à ceux de sa famille et donc d’être un homme, un père potentiel, digne de ce nom. Ce-faisant, il met à mal l’autorité de l’oncle, père métaphorique des enfants, sans la compenser par la sienne puisque sa propre puissance est anéantie par la mise en question de sa virilité par sa femme (« why aren’t you man enough to say it to his face »). La mère néantisant la masculinité de son mari pour soutenir celle de son frère, père symbolique de ses enfants, place l’inceste au cœur de la famille. Ainsi, le nom de Maury Compson, ce nom des pères, s’oppose ironiquement aux Noms-du-Père de Lacan, c'est-à-dire à la représentation paternelle de la Loi ou en d’autres termes encore, la métaphore de la prohibition de l’inceste. Ainsi, contrairement à sa fonction supposée, le nom de Maury Compson n’engendre pas l’identité mais au contraire la désagrège puisqu’il ne fait que mettre en lumière l’absence des Noms-du-Père.

La dissolution identitaire de Benjy devient complète lorsque sa mère décide non seulement de changer le prénom de son fils quand elle se rend compte de sa différence mais surtout de laisser le soin à Quentin de trouver un nouveau prénom à son frère, comme nous l’apprenons dans l’Appendix : « Who [Benjy], when at last even his mother realised what he was and insisted weeping that his name must be changed, was rechristened Benjamin by his brother Quentin (Benjamin, our lastborn, sold into Egypt) ». La confiscation identitaire par la mère est visible ici grâce à l’utilisation du pronom « what » au lieu du pronom relatif « who ». Ne pouvant admettre que la lignée Bascomb soit entachée d’un enfant idiot, Mrs Compson réifie son fils pour le faire disparaître de la descendance, refusant même de le nommer afin de briser tout lien maternel. Cette coupure est figurée dans le roman par la castration dont est victime Benjy à la demande de son frère Jason. Bien qu’en se voyant

émasculé Benjy fonde en larmes[115], ce n'est pas ses organes sexuels en tant que tels qu'il pleure, mais le vide qu'ils laissent. Ce manque est la figuration du désamour de sa mère puisque si Mme Compson n'a pas ordonné la castration elle-même, elle n'a pas empêché son fils Jason de le faire, montrant par là son accord tacite. Précisément, cette émasculation est un abandon maternel symbolique puisque, en laissant Jason castrer son frère, c'est-à-dire en donnant à son fils aîné le rôle du père castrateur, Mrs Compson place une nouvelle fois l'inceste au cœur de la famille et dissout tout lien maternel avec Benjy. Pourtant, la présence maternelle est primordiale dans le stade du miroir puisque c'est grâce à l'échange de regard que l'enfant prend conscience de sa propre aliénation[116]. Même si Caddy s'attribue le rôle de mère de substitution, sa présence ne fait que rappeler la déficience maternelle et empêche Benjamin d'avoir une autre image de lui-même que celle d'un corps à la fois morcelé et en osmose avec celui de la mère métaphorique. Cette fusion explique pourquoi, lorsque Caddy quitte la maison pour se marier, Benjy perçoit la perte sans savoir ce qu'il a perdu, comme l'affirme Faulkner dans son Compson Appendix : « Who [Benjy] loved three things: the pasture which was sold to pay for Candace's wedding and to send Quentin to Harvard, his sister Candace, firelight. Who lost none of them because he could not remember his sister but only the loss of her, and firelight was the same bright shape as going to sleep»[117]. Puisqu'il n'a pas conscience d'être différent de Caddie, une partie de Benjamin disparaît en même temps qu'elle, ce qu'il compense par la médiation d'une vieille pantoufle appartenant à sa sœur et qui en est maintenant la représentation matérielle. Le jeune homme a besoin de cette pantoufle/doudou dans la mesure où, tant qu'il n'a pas atteint le stade du

---

[115] « *I* [Benjy] *got undressed and I looked at myself, and I began to cry. Hush, Luster said. Looking for them aint going to do no good. They're gone* », *The Sound and the Fury* p.73.

[116] Selon Lacan, « ce qui se manipule dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu », *Écrits,* p.70.

[117] William Faulkner, "Appendix/Compson, 1699-1945", p. 213.

miroir qui est la première étape dans l'acquisition du langage[118], il ne peut symboliser l'absence de Caddy pour la dépasser.

En effet, Benjy manque du langage le plus simple qui lui permettrait, comme lors du jeu du Fort-Da que Freud a étudié et au cours duquel un petit garçon joue avec une bobine de fil qu'il fait apparaître et disparaître en accompagnant ses gestes des vocables « fort » et « da », de symboliser l'absence de la figure maternelle. Pourtant, si Benjy ne peut transcender l'absence par le « meurtre de la chose »[119], il atteint tout de même une forme de symbolisation de l'absence grâce à son cimetière métaphorique[120], car selon Lacan, « [l]e premier symbole où nous reconnaissions l'humanité dans ses vestiges, est la sépulture, et le truchement de la mort se reconnaît en toute relation où l'homme vient à la vie de son histoire »[121]. Le cimetière de Benjy montre que celui-ci perçoit la nécessité de la symbolisation et qu'il a conscience qu'il ne peut l'atteindre par le langage, ainsi que le manifeste la frustration qu'il ressent à ne pouvoir *dire* :

> I could hear them talking. I went out the door and I couldn't hear them, and I went down to the gate, where the girls passed with their booksatchels. They looked at me, walking fast, with their heads turned. I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn't go any further, and I held to the fence, looking after them and trying to say. (SF, p.52)

La clôture à laquelle Benjy se heurte figure la barrière qu'est pour lui l'absence de langage, car il est clair ici que le jeune garçon est conscient du manque qui le caractérise et qu'il tente de surmonter. Ce sentiment d'incomplétude marque la distance que Benjy peut avoir avec lui-même et révèle à quel point celui-ci est proche du stade du miroir, sans jamais

---

[118] Lacan explique que le stade du miroir manifeste « en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » in *Ecrits*, p.94.

[119] Jacques Lacan, « Fonction et Champ de la parole et du langage », Ibid., p.319.

[120] « "I aint done nothing to him" Luster said. "He was playing there, and all of a sudden he started bellering."

"Is you been projecking with his graveyard." Dilsey said.

"I aint touched his graveyard." Luster said" » Faulkner, *The Sound and the Fury*, p.55.

[121] Jacques Lacan, *Écrits*, p.319.

l'atteindre. L'enjeu de cette reconnaissance spéculaire impossible est la perception de sa propre existence par Benjy, puisque, comme l'affirme Lacan, « A l'homme seulement, cette image révèle sa signification mortelle, et de mort en même temps : qu'il existe »[122]. Son incapacité à se reconnaître dans le miroir, c'est-à-dire à prendre conscience qu'il existe, assimile Benjy à un animal, ce que fait remarquer Roskus à Frony dans *The Sound and the Fury* : « "He [Benjy] know lot more than folks thinks." Roskus said. "He knowed they time was coming, like that pointer done. He could tell you when hisn coming, if he could talk. Or yours; Or mine." » (SF, p.31-32). La comparaison avec le chien montre que, si Benjy pressent la mortalité de l'homme et perçoit que lui-aussi va mourir, il n'a pas conscience qu'il va décéder, c'est-à-dire que son être-au-monde va disparaître. Ce qui distingue l'homme de l'animal est que l'homme sait qu'il va mourir. Cette compréhension ne peut se faire qu'après s'être identifié dans le miroir et ainsi avoir perçu sa propre existence, car c'est parce que l'enfant prend conscience, lors du stade du miroir, de son existence qu'il comprend qu'il peut disparaître et ressent le besoin d'accéder au symbolique afin de transcender sa propre absence. Puisqu'il n'a pas atteint le stade du miroir, Benjy n'a pas conscience qu'il existe, qu'il va donc disparaître un jour mais que sa présence ou son absence peut être symbolisée dans le langage, ce qui explique pourquoi le personnage ne parle pas. Cette aphasie est le signe du vide identitaire de Benjy, créé par la déficience parentale et entretenu par son frère Jason.

III. 2. La recherche du regard de l'autre

Dans *Absalom, Absalom!*, Miss Rosa est, dès sa naissance, marquée par la perte. Sa mère meurt en couches, sa tante les abandonne, elle et son père, et celui-ci s'enferme dans le grenier afin

[122] « Les variantes de le cure-type » Ibid p.346.

d'échapper à la guerre et finit par y mourir. Son seul espoir de mariage s'écroule ensuite et elle finit sa vie, seule, dans sa maison d'enfance. La seule perte qu'elle ne connaîtra jamais est celle de son hymen, comme l'annonce le narrateur dès les premières pages du roman : « the rank smell of female old flesh long embattled in virginity » (AA, p.4). L'adjectif « embattled » met en lumière que cette virginité ne va pas de soi et que Miss Rosa était prête à la perdre lorsqu'elle était plus jeune, mais que les évènements de sa vie en ont décidé autrement. La perte de son futur époux est donc associée à la conservation de sa virginité, qui est à la fois symbole d'honneur car preuve de la chasteté de Miss Rosa, et de déshonneur car cet hymen n'est encore présent qu'en raison de l'outrage de Sutpen à son égard. Rosa ne sait donc pas si elle doit être fière ou avoir honte de cette présence de l'hymen, due à la perte de l'amant potentiel, et neutralise cette ambiguïté en se comparant à de nombreuses reprises à une petite fille, éludant ainsi toute question de sexualité. Son assimilation à une enfant lui permet également de nier toute responsabilité dans l'histoire de sa vie :

> *And how could I? turned twenty true enough still yet a child, still living in that womb-like corridor where the world came not even as living echo but as dead incomprehensible shadow, where with the quiet and unalarmed amazement of a child I watched the miragy antics of men and women –my father, my sister, Thomas Sutpen, Judith, Henry, Charles Bon –called honor, principle, marriage, love, bereavement, death; the child who watching him was not a child but one of that triumvirate mother-woman which we three, Judith, Clytie and I, made, which fed and clothed and warmed the static shell and so gave vent and scope to the fierce vain illusion and so said, "At last my life is worth something, even though it only shields and guards the antic fury of an insane child."* (AA, p.131, italiques dans le texte)

Ce qui est frappant dans cet extrait est la passivité de Miss Rosa qui semble rester spectatrice de sa propre vie. La jeune femme paraît en effet n'avoir aucune relation immédiate avec le monde qui l'entoure puisque le lien qui l'unit avec les autres est toujours indirect : elle en est séparée par le couloir ou le reflet (« dead incomprehensible shadow », « I watched the miragy antics »). Tous les éléments important de la vie (l'amour, la mort…) sont présentés comme des péripéties imaginaires, coupées de toute réalité vécue. Cette image de l'enfant qui ne fait

qu'observer ce qui l'entoure sans comprendre ce qu'elle voit permet à Miss Rosa de manifester une forme d'innocence, proche de celle de Sutpen telle que Mr Compson l'a décrite. Cette naïveté est pour Miss Rosa la justification de ses actes : rien ne peut lui être reproché sinon son innocence. Bien qu'elle répète à plusieurs reprises qu'elle ne justifie pas son comportement (« I hold no more brief for Ellen than I do for myself », « I hold no brief for myself » AA, p.12), la démonstration de son ignorance des réalités est pour elle une manière d'excuser ses fiançailles avec Sutpen et ainsi de garder sa pureté. Pourtant, sa naïveté, dont elle espère convaincre son auditoire, n'est pas aussi grande qu'elle le laisse entendre. En effet, ainsi qu'elle l'admet, elle n'est pas vraiment une enfant (« the child who watching him was not a child »). Elle se présente ainsi comme l'une des membres du triumvirat mère-femme de la maison et la forme de pouvoir qu'elle exerce sur Sutpen à travers la gestion du quotidien est le signe de l'âge adulte. Elle qualifie d'ailleurs Sutpen d'enfant (« the antic fury of an insane child. »), se plaçant ainsi en position maternelle et désavouant par là-même son propre statut d'enfant. De plus, son expression « *that triumvirate mother-woman which we three, Judith, Clytie and I, made* » laisse transparaître la question de la sexualité, d'autant plus que, parmi les habitantes de Sutpen's Hundred, elle est la seule à ne pas être la fille de Sutpen et donc à pouvoir être sa femme. Dans la description qu'elle fait d'elle-même ici, elle n'est donc plus une enfant mais la femme potentielle de Sutpen. Cet extrait montre donc l'ambiguïté de Miss Rosa qui se définit comme une enfant naïve qui s'est laissée duper par Sutpen, tout en laissant apparaître une maturité et une compréhension bien plus grande qu'elle ne souhaitait l'admettre. D'ailleurs, le narrateur affirme qu'elle n'a jamais été une enfant (« an air Cassandralike and humorless and profoundly and sternly prophetic out of all proportion to the actual years even of a child who had never been young. » AA, p.15). Ce besoin de se cacher derrière une enfance illusoire est le signe que la véritable perte de Rosa est celle de son identité dans la mesure où elle tente, comme Sutpen, de combler la perte par la création d'une fausse innocence. Cette indétermination identitaire semble se résoudre à Sutpen's Hundred,

puisque c'est là, lorsqu'elle agit en mère-femme, qu'elle ressent pour la première fois un sentiment d'appartenance et une identification (« At last my life is worth something ») avant de les perdre à nouveau en quittant le domaine.

L'identité se construit à travers le regard, notamment celui de l'autre, ainsi que Lacan l'a théorisé dans son essai sur le stade du miroir. Tzvetan Todorov évoque dans un article ce besoin humain de reconnaissance et le mal provoqué par son absence[123] :

> La reconnaissance comporte, en effet, deux étapes. Ce que nous demandons aux autres est, premièrement, de reconnaître notre existence (c'est la reconnaissance au sens étroit) et deuxièmement, de confirmer notre valeur (appelons cette partie du processus la confirmation). […] Les psychiatres contemporains distinguent, de même, deux formes de défaillances dans la reconnaissance, aux implications toutes différentes : le rejet, ou manque de confirmation, et le déni, manque de reconnaissance. Le rejet est un désaccord sur le contenu du jugement ; le déni, un refus de considérer qu'il y a eu jugement : l'offense infligée au sujet est bien plus grave.

Ce dont souffre Miss Rosa est le déni puisqu'elle insiste dans son récit sur le fait que personne, homme ou femme, ne la reconnaisse en tant qu'individu (« a small plain frightened creature whom neither man nor woman had ever looked at twice » AA, p.113). Dans la mesure où son entourage nie son existence, elle en vient d'ailleurs à en faire de même, ainsi qu'elle l'explique à Quentin :

> *[S]o that instead of accomplishing the processional and measured milestones of the normal childhood's time I lurked, unapprehended as though, shod with the very damp and velvet silence of the womb, I displaced no air, gave off no betraying sound, from one closed forbidden door to the next and so acquired all I knew of that light and space in which people moved and breathed as I (that same child) might have gained conception of the sun from seeing it through a piece of smoky glass; […].* (AA, p.116, italiques dans le texte)

Miss Rosa se présente ici comme un être encore en gestation dans le ventre maternel car c'est le seul endroit où le regard de l'autre n'existe pas (« unapprehended »). Rosa décrit son invisibilité aux yeux des autres de manière ambigüe puisque, en jouant sur le polysémantisme de certains mots, elle laisse planer le doute sur l'aspect volontaire de cette

[123] Tzvetan Todorov, « Sous le regard des autres » in Sciences Humaines n°131, Oct.2002.

imperceptibilité. En effet le verbe « lurk » peut signifier « se cacher », qui est actif, et « ne pas être découvert », qui dépend du regard de l'autre. Il en est de même pour « unapprehended » qui peut être traduit par « ne pas être arrêté » ou par « ne pas être perçu ». Cependant un élément de l'extrait tend à montrer que son invisibilité n'est pas un choix : l'entrée lui est interdite (« from one closed forbidden door to the next »). Miss Rosa se sent donc exclue du monde des humains qu'elle ne perçoit que de l'extérieur. Même Sutpen, son futur fiancé ne la voit pas: « I might not have even been in the house. Worse: I could have gone, returned home, and he would not have missed me » (AA, p.134). Cette absence de regard de la part de Sutpen l'offense davantage que la proposition qu'il lui fait, car cela lui donne l'impression de ne pas exister. Sutpen et les autres membres de son entourage lui dénient une identité en refusant de reconnaître son existence.

Une seule personne reconnaît l'existence de Miss Rosa mais il s'agit de quelqu'un pour qui elle n'éprouve que du mépris, Clytie :

> *Because it was not the name, the word, the fact that she had called me Rosa. As children she had called me that, just as she called them Henry and Judith; I knew that even now she still called Judith (and Henry too when she spoke of him) by her given name. And she might very naturally call me Rosa still, since to everyone else whom I knew I was still a child. But it was not that. That was not what she meant at all; in fact, during that instant while we stood face to face (that instant before my still advancing body should brush past her and reach the stair) she did me more grace and respect than anyone else I knew; I knew that from the instant I had entered that door, to her of all who knew me I was no child. "Rosa?" I cried. "To me ? To my face ?"* (AA, p.111, italiques dans le texte)

Lorsque Clytie l'appelle par son prénom, de la même manière que tous ceux qu'elle connaît, Miss Rosa ressent un choc car elle perçoit que ce prénom n'est pas prononcé de la même manière. Alors que les autres l'interpellent ainsi afin de lui renier toute identité en la prenant pour une enfant qu'elle n'est plus, Clytie, au contraire, l'identifie et lui reconnaît une existence propre par l'intermédiaire de ce prénom. Ce face à face est symbolique car il représente le regard que Clytie pose sur Miss Rosa. L'ancienne esclave est donc le tiers grâce à qui Miss Rosa peut s'identifier mais c'est également une personne que Miss Rosa refuse de

considérer comme une égale en raison de sa couleur. Or, comme le dit Lacan, le sujet doit pouvoir s'identifier au tiers qui l'individualise : « Ce moment où s'achève le stade du miroir inaugure, par l'identification à l'*imago* du semblable et le drame de la jalousie primordiale […] la dialectique qui dès lors lie le *je* à des situations socialement élaborées[124] ». Miss Rosa ne peut s'identifier à la jeune femme noire, fille illégitime et ancienne esclave, qui se trouve devant elle et c'est pour cela qu'elle réagit aussi vivement à la prononciation de son prénom. Alors qu'elle admet qu'elle n'entendait que respect et honneur dans la prononciation de son prénom de la bouche de Clytie, Miss Rosa lui reproche violemment de l'appeler ainsi. Miss Rosa refuse l'identification rendue possible par Clytie car elle ne peut accepter l'image que cette individualisation lui renvoie d'elle-même.

Si Miss Rosa rejette l'identification de Clytie, elle recherche néanmoins à se voir à travers l'œil de l'autre. Puisque, ainsi qu'elle l'exprime à plusieurs reprises, personne ne la regarde, elle tente d'intercepter le regard de l'autre par la médiation d'un tiers. En effet, lorsque Rosa fantasme sur Charles Bon, qu'elle n'a jamais vu, ce n'est pas lui qu'elle aime mais le regard amoureux qu'un homme porte sur une femme, ici Judith. Cette relation triangulaire est manifeste dans le discours de Rosa, lorsqu'elle évoque les sentiments qu'elle avait pour Bon :

> *Because I was not spying when I would follow her. I was not spying, though you will say I was. And even if it was spying, it was not jealousy, because I did not love him. (How could I have, when I had never seen him?) And even if I did, not as women love, as Judith loved him, or as we thought she did. If it was love (and I still say, How could it be?) it was the way that mothers love when, punishing the child she strikes not it but through it strikes the neighbor boy whom it has just whipped or been whipped by; caresses not the rewarded child but rather the nameless man or woman who gave the palm-sweated penny. But not as women love.* (AA, p.118, italiques dans le texte)

La métaphore de la mère qui, à travers ses gestes sur son enfant, ne cherche pas à toucher ce dernier mais la personne avec qui il a eu une interaction est tout à fait représentative de la relation triangulaire évoquée

[124] Jacques Lacan, *Écrits,* p.98.

ci-dessus. La mère décrite cherche à punir ou récompenser un tiers par la médiation de son enfant de la même manière que Miss Rosa tente, en observant Judith amoureuse, de ressentir l'effet de l'amour que Bon a pour elle. En d'autres termes, Judith est le médiateur dans la quête du sentiment amoureux chez Rosa. C'est pourquoi Rosa insiste sur le fait que ne n'était pas de l'espionnage, puisqu'il s'agissait plutôt d'un fantasme de relation amoureuse dont Judith était la représentation mimétique. Ce n'est donc en effet pas Bon que Miss Rosa aime, ainsi qu'elle l'affirme, mais l'idée d'avoir un prétendant. La triangularité décrite ici est très évocatrice de la théorie du philosophe René Girard, qu'il exprime dans son ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque*[125]. A travers l'étude de classiques de la littérature, il explique que le désir n'est pas spontané mais toujours lié au désir d'un autre, que le sujet admire et à qui il veut ressembler, le médiateur, qui devient un rival : « L'histoire n'est ici qu'une forme de littérature ; elle suggère à tous ces personnages stendhaliens des sentiments, et surtout des désirs qu'ils n'éprouveraient pas spontanément. […] Stendhal désigne du nom de *vanité* toutes ces formes de « copies », « d'imitation ». Le vaniteux ne peut pas tirer ses désirs de son propre fonds ; il les emprunte à autrui »[126]. Bien qu'*Absalom, Absalom!* ait été publié longtemps avant l'ouvrage de Girard, Miss Rosa illustre parfaitement ce désir mimétique lorsqu'elle dit à Quentin :

> *And I know this: if I were God I would invent out of this seething turmoil we call progress something (a machine perhaps) which would adorn the barren mirror altars of every plain girl who breathes with such as this –which is so little since we want so little –this pictured face. It would not even need a skull behind it; almost anonymous, it would only need vague inference of some walking flesh and blood desired by someone else even if only in some shadow-realm of make-believe.* (AA, p.118)

Selon Miss Rosa, les filles au physique quelconque, c'est-à-dire celles, comme elle, que les gens ne regardent pas, ont besoin de pouvoir fantasmer sur une relation amoureuse à travers une photo. L'homme en question n'a pas besoin d'exister réellement (« It would not even need a

[125] René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Hachette, 2008.
[126] Ibid., p.19.

skull behind it », « vague inference of some walking flesh and blood ») puisqu'il ne s'agit que d'une figuration de l'amant. Cette création d'un amant imaginaire est importante pour Rosa dans la mesure où il lui permet de se percevoir enfin dans le regard d'un autre. Le fait que cet amant imaginaire soit désiré par au moins une autre ne fait que lui octroyer davantage d'aura et donne encore plus de valeur à la relation fantasmatique : si la jeune fille quelconque est désirée par un prétendant qui est lui-même convoité par d'autres, alors elle en devient d'autant plus précieuse. L'illusion ainsi créée permet alors à la jeune fille de masquer le manque qui est le sien et de se construire une identité de substitution. Cependant la présence d'un tiers n'est pas nécessaire pour rendre la relation amoureuse entre deux personnes triangulaire, ainsi que Girard l'explore également dans son ouvrage :

> La présence d'un rival n'est pas nécessaire dans le désir sexuel, pour qu'on puisse qualifier ce désir de triangulaire. L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. […] Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée. Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le *même* objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c'est se désirer *soi-même* grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s'appelle la *coquetterie*.
> La coquette ne veut pas livrer sa précieuse personne aux désirs qu'elle provoque mais elle ne serait pas si précieuse si elle ne les provoquait pas. La préférence que s'accorde la coquette se fonde exclusivement sur la préférence que lui accordent les *Autres*[127].

De la même manière que la coquette ne peut s'aimer que par la médiation du désir d'un homme, Rosa a besoin de sentir un regard masculin sur elle, non pour se désirer soi-même, mais pour pouvoir se *voir*. En effet puisque, outre le regard de l'autre, l'identification ne peut se construire qu'à travers l'appréhension de sa propre réflexion spéculaire, Rosa utilise les yeux de cet amoureux fictif comme un miroir dans lequel elle se voit exister. Le regard fantasmé est donc pour Miss Rosa l'équivalent du stade du miroir chez Lacan. Comme la coquette décrite par Girard, Rosa ne cherche pas à s'offrir à son amant mais seulement à prendre conscience de son unicité. Ceci explique d'ailleurs pourquoi

elle refuse la proposition de Sutpen : à la mort de Bon, elle remplace le regard fantasmé de celui-ci par celui de Sutpen. Cependant, l'illusion succombe face à la réalité brutale de ces fiançailles : Sutpen ne la désire pas dans son individualité mais ne voit en elle qu'un instrument sexuel pour son grand dessein. Elle ne peut donc s'identifier à travers cette relation et préfère l'interrompre afin de garder intacte la seule complétude qui lui appartient : sa virginité.

III.3. Auto-dessaisissement

Dans *Requiem for a Nun*, Temple Drake a, comme Rosa dans *Absalom, Absalom!*, besoin d'une figure spéculaire sur laquelle se projeter. A la suite de sa séquestration dans une maison close de Memphis, racontée dans le roman *Sanctuary*, période que Temple Drake, jeune fille de bonne famille, a énormément appréciée, la jeune femme décide de faire amende honorable en se mariant et en ayant la vie rangée que l'on attend d'elle. En devenant Mrs Gowan Stevens, la jeune femme souhaite changer d'identité afin d'oublier et de faire oublier celle qu'elle était sous le nom de Temple Drake. Dans son ouvrage consacré à *Requiem for a Nun*, Noel Polk affirme ainsi :

> *Temple Drake* is the "all-Mississippi debutante whose finishing school was the Memphis sporting house": young, selfish, irresponsible, and immature, unencumbered by any human relationship that required of her more than she was willing to give. *Mrs Gowan Stevens*, however, is the matron –mature, responsible, compassionate, burdened heavily by her relationships with a weak husband and two helpless children. The distinction is, for Temple, and for readers of the novel a serious one. She has spent the past eight years of her life verifying the truth of the difference[128].

Cet extrait met en lumière la polarité des identités de la jeune femme qui, selon le nom qu'elle porte, est soit responsable, soit irresponsable, soit mûre, soit immature. Le gouffre entre les deux est visible dans la manière qu'a Temple de parler d'elle-même à la 3ème personne du singulier dans

[128] Noel Polk, *Faulkner's Requiem for a Nun, A Critical Study*, p.94.

le texte (« What we came here and waked you up at two oclock in the morning for is just to give Temple Drake a good fair honest chance to suffer » RN, p.105, « Because Temple Drake liked evil. » RN, p.107). Cette distanciation avec une part d'elle-même est manifeste de la faille identitaire qui divise la jeune femme et qui a été réactivée il y a huit ans lorsqu'elle a choisi de devenir respectable et, pour ce faire, d'occulter une partie d'elle-même, c'est-à-dire son côté amoral et profondément égoïste. Cependant, comme le laisse entendre Noel Polk dans la dernière phrase de l'extrait précédent, cet effacement identitaire souhaité par Mrs Gowan Stevens reste problématique pour elle. En effet le verbe « verify » exprime soit la certitude qui doit être démontrée, soit au contraire la recherche de l'exactitude : ainsi la réalité de la disparition de Temple Drake au profit de Mrs Gowan Stevens est pour elle à la fois certaine et irrésolue. Ce flottement identitaire est perçu lorsque Temple fait référence à elle-même en disant à la fois « Temple Drake is dead » (RN, p.73) et « if either of us, Temple Drake or Mrs Gowan Stevens either, had any sense » (RN, p.101).

L'irrésolution identitaire de Temple est exacerbée par le fait que la nouvelle identité de la jeune femme, Mrs Gowan Stevens, est fondée sur une hypocrisie, dans la mesure où son mariage n'a lieu que pour préserver l'honneur des deux jeunes gens, comme le reconnaît Gowan à son oncle Stevens (« Marrying her was purest Old Virginia. That was indeed the hundred and sixty gentlemen » RN, p.57). Gowan expie ainsi sa faute d'avoir été à l'origine de l'enlèvement de Temple en se comportant comme il aurait dû le faire huit ans auparavant : ne pas boire et protéger l'honneur de Temple. Cependant son sacrifice moral ne peut effacer le passé et démontre les limites d'un code qui, sous couvert d'honorabilité, encourage les faux-semblants en poussant le jeune homme à accepter un mariage dont il garde rancune au point d'en vouloir à sa femme, comme l'explique son oncle Stevens au gouverneur :

> What was wrong wasn't Temple's good name. It wasn't even her husband's conscience. It was his vanity: the Virginia-trained aristocrat caught with his gentility around his knees like the guest in the trick Hollywood bathroom. So the forgiving wasn't enough for him, or perhaps he hadn't read Hemingway's book. Because after about a

> year, his restiveness under the onus of accepting the gratitude began to take the form of doubting the paternity of their child. (RN, p.123)

Selon Stevens, la seule raison pour laquelle Gowan a épousé Temple est sa vanité, puisqu'il ne l'a pas fait pour préserver la dignité de la jeune fille mais la sienne propre. En effet, ce que Gowan tente d'effacer à travers ce mariage est son incapacité à arrêter de boire ou du moins à mieux tenir l'alcool, c'est-à-dire à être digne des autres gentlemen sudistes. Puisque rien ne serait arrivé à Temple s'il avait été un vrai gentleman, il porte la responsabilité de la parenthèse de débauche de la jeune fille à Memphis. La citation d'Hemingway à laquelle ce passage fait allusion (« You know: somebody – Hemingway wasn't it? –wrote a book about how it had never actually happened to a gir –woman, if she just refused to accept it, no matter who remembered, bragged. » RN, p.121) est extraite, comme l'a repéré François Pitavy dans l'édition de la Pléiade[129], de *Pour qui sonne le glas* (1940). La jeune femme dont il est ici question, Maria, a été violée par des nationalistes pendant la guerre civile espagnole et en a été brisée. L'ironie montrée par Stevens à travers la comparaison entre Maria et Temple montre que Gowan ne parvient pas à occulter de son esprit le comportement de sa femme pendant ces semaines à Memphis et que son geste honorable d'épouser Temple devient un fardeau dont il porte lui-même la responsabilité (« the onus »). Le mariage, qui est pour Gowan un moyen de masquer ses manquements, en est en fait le rappel perpétuel, ce qui le pousse à essayer d'en sortir en remettant en cause sa paternité.

Pour Temple, cette union est la figuration du changement identitaire qu'elle souhaite effectuer. La jeune femme tente d'effacer la souillure de sa vie passée en devenant une personne moralement meilleure, et en passant de la vie de débauchée de Temple Drake à celle de femme mariée respectable, Mrs Gowan Stevens : « I married another man and reformed, or thought I had » (RN, p.120). Le verbe « reform » indique le désir de s'améliorer moralement mais peut également s'entendre comme « re-form », c'est-à-dire se re-constituer, trouver une

[129] François Pitavy, Notice de *Requiem for a Nun*, *Œuvres romanesques IV*, p.1272.

nouvelle unité et ainsi une nouvelle identité, ce qui explique pourquoi Temple insiste autant sur la mort symbolique de Temple Drake[130]. Cependant, ainsi que l'affirme Pitavy, malgré une certaine sincérité chez la jeune femme, cette substitution identitaire est aussi pour elle le moyen d'esquiver sa propre responsabilité dans cette débauche passée en l'imputant aux mœurs dévoyées de Temple : « elle joue de sa responsabilité en faisant endosser la culpabilité à son identité passée »[131]. Cette dérobade, preuve d'un certain manquement moral, montre à quel point Temple Drake et Mrs Gowan Stevens sont proches l'une de l'autre, quoi qu'en dise la jeune femme. Malgré son envie d'avoir une vie rangée et de devenir quelqu'un de meilleur, c'est-à-dire Mrs Gowan Stevens, Temple garde au fond d'elle-même une part de Temple Drake.

Le flottement identitaire de Mrs Gowan Stevens est tel que la jeune femme ressent le besoin de revivre son amoralité, ne serait-ce que par procuration, en engageant Nancy Mannigoe comme nourrice pour ses enfants. Ainsi que le reconnait Temple, le rôle principal de Nancy n'est pas de s'occuper des enfants mais d'écouter la mère :

> A confidante. You know: the big-time ball player, the idol on the pedestal, the worshipped; and the worshipper, the acolyte, the one that never had and never would, no matter how willing or how hard she tried, get out of the sandlots, the bush league. You know: the long afternoons, with the last electric button pressed on the last cooking or washing or sweeping gadget and the baby safely asleep for a while, and the two sisters in sin swapping trade or anyway avocational secrets over Coca-Colas in the quiet kitchen. (RN, p.125)

Dans la description que Temple fait de Nancy, l'adoratrice qui vénère son idole n'est pas celle que l'on pourrait penser au départ. Il ne s'agit en effet pas de Nancy qui idolâtrerait Temple pour le luxe dans lequel elle vit ou sa dignité retrouvée mais de Temple qui voit en Nancy la papesse du mal, une femme qui ose mener la vie de débauche qu'elle-même n'a pas eu le courage de vivre. Le vocabulaire religieux utilisé par la jeune femme en début d'extrait est particulièrement ironique dans la mesure où

[130] "Temple Drake is dead." (p.73); "Temple Drake is dead. Temple Drake will have been dead six years longer than Nancy Mannigoe will ever be." *Requiem for a Nun*, p.74.
[131] François Pitavy, Notice de *Requiem for a Nun, Oeuvres romanesques IV*, p.1272.

le culte auquel Temple s'adonne est celui du vice. A travers sa relation avec Nancy, Temple tente de retrouver la vie dévoyée qu'elle a connue à Memphis afin de rompre le calme et l'ennui de sa nouvelle vie. Son discours lorsqu'elle est avec Nancy lui offre la possibilité de se fantasmer une vie de débauche tout en gardant la dignité qu'elle cherche à préserver.

Dans cet extrait, Temple insiste sur le fait que les dialogues avec Nancy n'en sont pas vraiment puisque seule Mrs Gowan Stevens parle tandis que la femme noire écoute. Même si cette structure monologique du dialogue entre une femme blanche et une noire, étudiée par Sharon Monteith[132], est l'un des topoi de la littérature du Sud, elle a ici un aspect particulier. En effet, la similarité morale des deux femmes contraste avec leurs différences physiques et sociales et cette tension ressemblance/dissemblance permet de voir en Nancy une figure spéculaire de Temple. Cette dernière se reconnait en Nancy et tente, par la médiation de cette spécularité, de s'identifier, tel l'enfant au cours du stade du miroir chez Lacan. Temple recherche ainsi non seulement sa propre unicité mais également celle de sa cellule familiale, ainsi que l'affirme la jeune femme au procureur :

> Then the son and heir came; and now we have Nancy: nurse, guide: mentor, catalyst, glue, whatever you want to call it, holding the whole lot of them together –not just a magnetic center for their heir apparent and the other princes or princesses in their orderly succession, to circle around, but for the two bigger hunks too of mass or matter or dirt or whatever it is shaped in the image of God, in a semblance at least of order and respectability and peace (…). (RN, p124)

Dans cet extrait, Nancy est présentée comme une figure unifiante, puisque tous les membres de la famille gravitent autour d'elle, faisant d'elle le noyau de la cellule familiale, le pivot de toute interaction entre ses différents membres. Mais plus que cela, Nancy est un vecteur d'humanisation pour Temple et Gowan qui sont décrits comme des corps servant de façade mais dénués de toute âme ou esprit. L'insistance dans ce passage sur l'apparence (« image », « semblance ») manifeste à quel

[132] Sharon Monteith, *Advancing Sisterhood? Interracial Friendships in Contemporary Southern Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 2000.

point Temple considère son mari et elle-même comme privés d'identité propre. La famille Stevens et les membres qui la constituent sont ainsi perçus comme des corps morcelés qui ont besoin d'être unifiés par la médiation de Nancy. Comme l'enfant face au miroir décrit par Lacan, qui prend conscience de son unité, la famille Stevens a besoin de Nancy pour se renvoyer une image d'unicité. Cependant, la spécularité de la relation entre Nancy et Temple se double de la dimension symbolique qui est essentielle entre les deux femmes. En effet, comme l'affirme Temple: « an ex-dope-fiend nigger whore was the only animal in Jefferson that spoke Temple Drake's language » (RN, p.125). Les conversations des deux jeunes femmes sur leur vie de débauche passée sont pour Temple, comme pour l'enfant dans le jeu du fort-da décrit par Freud, un moyen de tenter de compenser le manque à travers le langage. En effet, par l'intermédiaire du langage, Temple, comme l'enfant, « [ne] maitrise pas seulement sa privation en l'assumant, mais [elle] y élève son désir à une puissance seconde »[133]. Puisque, comme le dit le psychanalyste « [p]ar ce qui ne prend corps que d'être la trace d'un néant et dont le support dès lors ne peut s'altérer, le concept, sauvant la durée de ce qui se passe, engendre la chose »[134], Temple se sert du langage pour donner corps à ses souvenirs et compenser la perte de ces moments afin de se donner l'illusion de se créer une double vie, une existence de débauche qui la soulagerait de la pression morale à être Mrs Gowan Stevens.

La présence de Nancy comme figure spéculaire permettant à Temple de fantasmer qu'elle mène toujours une vie de luxure, n'est cependant pas suffisante pour compenser son manque. C'est pourquoi lorsque Pete, le frère de Red, qui était son amant dans *Sanctuary*, entre dans sa vie avec les lettres d'amour, à caractère sexuel, qu'elle avait écrites lorsqu'elle était à Memphis, Temple y voit la possibilité de vivre cette vie, non plus en paroles mais en actes. Alors que Pete veut utiliser les lettres qu'il a trouvées pour faire chanter Temple et ainsi obtenir de

[133] Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage » in *Écrits*, p.319.
[134] Ibid, p.276.

l'argent facilement, la jeune femme voit en lui non seulement l'homme venu la délivrer de la pression morale qu'elle s'impose mais aussi quelqu'un qui lui ressemble. Dans sa description, le narrateur omniscient insiste sur l'aspect trompeur de son apparence honnête :

> He is about 25. He does not look like a criminal. That is, he is not a standardised recognisable criminal or gangster type, quite. He looks almost like the general conception of a college man, or a successful young automobile or appliance salesman. His clothes are ordinary, neither flashy nor sharp, simply what everybody wears. But there is a definite "untamed" air to him. He is handsome, attractive to women, not at all unpredictable because you –or they –know exactly what he will do, you just hope he wont do it this time. He has a hard, ruthless quality, not immoral but unmoral. (RN, p.137)

Comme Temple qui se cache sous l'identité de Mrs Gowan Stevens, Pete dissimule sa malhonnêteté et sa violence potentielle derrière une façade d'homme raisonnable. Son absence de sens moral peut paraître attirante pour la jeune femme puisqu'il prévient toute mauvaise conscience ou désir de devenir meilleur. La ressemblance entre les deux personnages, couplée à cette différence morale, fait de Pete une représentation masculine idéalisée de Temple. En d'autres termes, en regardant Pete, Temple voit une figuration masculine d'elle-même, magnifiée par le défaut de ce code moral qui l'a contrainte à devenir Mrs Gowan Stevens. Le jeune homme représente la liberté que Temple recherche, malgré le chantage qu'il lui fait, ce qui explique le désir de la jeune femme de le suivre. Les lettres qui font l'objet du chantage sont le symbole de la vie passée de Temple. Alors que Pete pense obtenir facilement de l'argent en menaçant Temple de dévoiler sa sexualité dissolue, la jeune femme les perçoit comme la figuration de la vie passée qu'elle regrette.

Nancy étant celle qui unifie à la fois la famille et chacun de ses membres individuellement, elle ne peut supporter l'idée que Temple puisse s'enfuir avec Pete et son bébé. Impuissante à convaincre Temple de rester, elle en vient à commettre l'indicible : le meurtre de l'enfant. Signe de la déficience de la parole, cet infanticide n'est pas énoncé dans le texte : il n'est ni raconté par les personnages, ni décrit dans les didascalies. Face à l'échec du « meurtre de la chose », expression

utilisée par Jacques Lacan pour parler du langage[135], Nancy ne trouve pas d'autre choix que l'accomplissement du meurtre de l'enfant. Le fait que l'enfant soit une fille est significatif puisqu'il s'agit d'une projection de Temple ; ainsi ce n'est pas le bébé en lui-même que la gouvernante fait disparaitre mais la part d'ombre de Temple. C'est en effet Temple Drake que Nancy tente d'éliminer afin de faire advenir Mrs Gowan Stevens, une bonne fois pour toute.

L'infanticide est nécessaire pour Nancy dans la mesure où le discours a échoué, que ce soit dans les minutes qui précédent l'acte ou dans les longues conversations partagées entre les deux femmes. Si le langage avait suffi à compenser la perte de sa vie passée, Temple n'aurait pas eu envie de suivre Pete. Pour le dire autrement, puisque Temple ne pourra transcender sa perte que par la médiation de la fonction symbolique, Nancy tente d'engendrer, par la figuration du meurtre de la chose, l'impulsion symbolique qui pourrait permettre à Temple d'accéder à cette fonction.

IV. La conscience en question

IV.1. Le questionnement de l'être

Bien que le roman *As I Lay Dying* s'ouvre sur une narration de Darl et que ses sections narratives correspondent presque exactement à un

[135]« Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir. », dans « Fonction et champ de la parole et du langage » in *Écrits*, p.319.

tiers du roman[136], le jeune homme demeure très énigmatique. Il est en effet un observateur qui décrit non seulement ce qu'il voit mais aussi ce qu'il ne voit pas, sans laisser transparaître d'émotion. Pourtant, bien que le jeune homme prenne garde à toujours se cacher derrière son récit, il ne parvient pas à cacher sa sensibilité, si grande qu'elle lui permet de savoir intuitivement que sa mère est morte, que Dewey Dell est enceinte et que Jewel n'a pas le même père que les autres enfants Bundren. Darl est d'autant plus à l'écoute des autres que cela lui permet de rester sourd à ses propres sentiments, et sa description des scènes dont il est pourtant absent, comme la mort de sa mère, lui permet de demeurer spectateur de sa propre vie et ainsi de la mettre à distance[137]. Malgré ce recul apparent, la mort de sa mère réactive chez Darl la faille identitaire, comme le souligne Bleikasten : « Troisième figure de l'absence, troisième objet du deuil : Addie Bundren, la mère mourante, la mère morte. Invocation du premier, du plus perdu et du plus imperdable des objets perdus, celui dont il a fallu que je me sépare dès la naissance et dont la disparition définitive annonce plus que tout autre la mienne[138] ». La narration de Darl est donc pour lui un moyen de surmonter à la fois la perte de sa mère mais aussi l'idée de sa propre mort. La conscience que sa mère est morte sans qu'il soit près d'elle provoque chez Darl une angoisse qui le force à s'interroger sur l'existence : la sienne, celle de son frère Jewel et celle de sa mère qui a rendu l'âme loin de lui :

> In a strange room you must empty yourself for sleep. And before you are emptied for sleep, what are you. And when you are emptied for sleep, you are not. And when you are filled with sleep, you never were. I dont know what I am. I don't know if I am or not. Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not. He cannot empty himself for sleep because he is not what he is and he is what he is not. Beyond the unlamped wall I can hear the rain shaping the wagon that is ours, the load that is no longer theirs that felled and

[136]Les sections narratives de Darl constituent quatre-vingt-trois pages sur deux cent quarante-huit dans l'édition précitée, alors que quatorze autres narrateurs se partagent les cent soixante-cinq restantes.

[137] Ainsi que le dit Aurélie Guillain, « [e]n dehors de ces projections privées, le deuil de Darl reste inexprimé, dissimulé dans le creux d'une parole atone et sans affect. Darl s'explique portant, mais il s'explique entièrement par procuration. » dans *Faulkner, le roman de la détresse*, p.59.

[138] André Bleikasten, « Mississippi Blues : Faulkner, le deuil, la mélancolie », in Europe, janvier/février 1992, p.12.

> sawed it nor yet theirs that bought it and which is not ours either, lie on our wagon though it does, since only the wind and the rain shape it only to Jewel and me that are not asleep. And since sleep is is-not and rain and wind are *was*, it is not. Yet the wagon *is*, because when the wagon is *was*, Addie Bundren will not be. And Jewel *is*, so Addie Bundren must be. And then I must be, or I could not empty myself for sleep in a strange room. And so if I am not emptied yet, I am *is*. (AILD, p.80-81)

Dans ce passage, Darl ne se demande pas qui il est mais *ce* qu'il est, et même *s'*il est (« I dont know what I am. I dont know if I am or not »). Claude Romano analyse l'extrait étudié comme étant un « [*c]ogito* délirant qui ne donne lieu qu'à la position d'une existence au *passé* et, par conséquent, à l'affirmation d'une inexistence présente. De là vient toute la méditation, à la fois subtile et déréglée, sur le sommeil et l'évanouissement de la conscience : Darl ne peut se laisser aller au sommeil, parce qu'il ne peut s'abandonner à l'inconscience, s'endormir, perdre conscience pour lui, c'est perdre tout, puisqu'il n'a qu'une conscience chancelante sans cesse au bord de l'extinction »[139]. Similairement, selon André Bleikasten, « [f]igure tragique, il [Darl] l'est par la conscience qu'il a de sa condition. Jewel ne sait pas qu'il *est*, Darl sait qu'il *n'est pas* et souffre de se savoir privé d'être »[140]. Ineke Bockting voit également dans cet extrait la tentative de Darl de se créer une existence : « This endeavor forms part of an intellectual exercise with which Darl desperately tries to create himself as a reality »[141]. Le questionnement de Darl évoque aussi ce que Heidegger appelle le *Dasein* et qui, selon lui, permet à l'homme de se révéler à lui-même :

> Qui dit élaboration de la question de l'être dit par conséquent qu'un étant, celui qui questionne, se rend transparent à lui-même en son être. Dès lors que poser la question est un mode d'*être* d'un étant, le questionnement qu'elle instaure doit lui-même l'essentiel de sa détermination au questionné qui est visé en lui, à l'être. Cet étant que nous sommes chaque fois nous-même et qui a, entre autres possibilités d'être, celle de questionner, nous lui faisons place dans notre terminologie sous le nom de *Dasein*[142].

---

[139] Claude Romano, *Le chant de la vie*, p.168.
[140] *Parcours de Faulkner*, p.198.
[141] Ineke Bockting, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner*, p.109.
[142] Martin Heidegger*, Être et Temps,* Paris, Gallimard, 1986, p.31.

La problématisation de soi effectuée par Darl provient donc du Dasein, cet étant qui questionne son être propre, et qui atteste de sa propre existence à travers ce questionnement. En d'autres termes, c'est parce que Darl doute de son être-propre que celui-ci existe. Ainsi, paradoxalement, le fait que Jewel n'ait aucun doute sur l'existence de son être-propre (« Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not. ») est le signe de ce que Heidegger nomme le *dévalement* de son Dasein, c'est à dire de sa chute « dans le vide et l'inanité de la quotidienneté impropre »[143]. Darl ressent d'ailleurs l'absence de congruence entre l'être-propre auquel son frère croit avoir accès et l'être-impropre dans lequel il est en fait empêtré (« he is not what he is and he is what he is not. »). Même si Darl a pressenti la mort d'Addie (« *Jewel, I say, she is dead, Jewel. Addie Bundren is dead.* » AILD, p.52), le jeune homme ne semble pas affligé par le décès de sa mère car, tant qu'il n'est pas rentré chez lui, cette disparition reste virtuelle (« when the wagon is *was*, Addie Bundren will not be »). Le temps est comme suspendu pendant l'absence des deux frères, leur permettant de se réfugier dans une bulle atemporelle qui, à l'image de leur cargaison de bois, n'existe que pour eux[144]. Cette bulle protège l'intégrité de Darl en anéantissant l'espace temporel dans lequel il a perdu la mère qu'il aimait tant. C'est pourquoi le jeune homme affirme son existence à la fin de l'extrait étudié (« I am *is*. »). Ainsi la mort d'Addie, tant qu'elle ne reste que virtuelle, provoque chez Darl une angoisse existentielle qui lui permet de se révéler à lui-même par la médiation de son Dasein et d'accéder à une certitude d'être dont il n'avait pas conscience jusqu'alors.

La conscience d'être s'accompagne toujours de la compréhension que cet être a une fin, et que l'homme doit mourir. Cette mort permet à l'individu d'atteindre ce que Heidegger nomme son « pouvoir-être le plus

---

[143] Ibid., p.226.

[144] « [T]he load that is no longer theirs that felled and sawed it nor yet theirs that bought it and which is not ours either, lie on our wagon though it does, since only the wind and the rain shape it only to Jewel and me that are not asleep. » *As I Lay Dying*, p.80.

propre », à condition d'être disposé à l'entendre, notamment par le biais de l'angoisse[145] :

> La mort est une possibilité d'être que le Dasein a, chaque fois, à assumer lui-même. Avec la mort le Dasein a rendez-vous avec lui-même dans son pouvoir-être *le plus propre*. Dans cette possibilité-là il y va purement et simplement pour le Dasein de son être-au-monde. Sa mort est la possibilité de ne-plus-être-Dasein. Si le Dasein est imminent à lui-même sous la forme de cette possibilité de soi, il est *complétement* renvoyé à son pouvoir-être le plus propre. (Heidegger, p.305)

Le jeune homme perçoit son pouvoir-être le plus propre lorsque, peu après sa crise existentielle, il est physiquement confronté à la possibilité de sa propre mort au moment de traverser en chariot une rivière en crue avec Cash, le frère dont il est si proche :

> Cash's face is gravely composed; he and I look at one another with long probing looks, looks that plunge unimpeded through one another's eyes and into the ultimate secret place where for an instant Cash and Darl crouch flagrant and unabashed in all the old terror and the old foreboding, alert and secret and without shame. When we speak our voices are quiet, detached. (AILD, p.142)

La relation quasiment symbiotique qui existe entre les deux frères leur permet de se voir spéculairement en l'autre. Ainsi, en regardant dans les yeux de Cash à l'imminence potentielle de sa mort (« in all the old terror and the old foreboding »), c'est son propre pouvoir-être le plus propre (« ultimate secret place ») que Darl examine. Le jeune homme parvient ainsi à se révéler à lui-même l'espace d'un instant, se découvrant d'une imperfection flagrante (« flagrant ») mais totalement assumée (« unabashed », « without shame »). Darl ne ressent aucun embarras devant le mal qu'il perçoit dans son pouvoir-être le plus propre car il sait celui-ci à l'abri du regard de l'autre. De plus, en s'observant, il se trouve face à l'homme dans son essence la plus pure, c'est-à-dire originellement imparfait, n'engendrant donc aucune honte. Les deux garçons parviennent d'ailleurs à une telle introspection qu'ils semblent presque

[145] « L'être-jeté dans la mort se révèle à lui [le Dasein] plus originalement et de façon plus impressionnante dans la disposibilité de l'angoisse. L'angoisse devant la mort est angoisse « devant » le pouvoir-être le plus propre, sans relation et indépassable. Ce devant quoi s'éveille cette angoisse est l'être-au-monde lui-même. L'enjeu par excellence de cette angoisse est le pouvoir-être du Dasein. L'angoisse devant la mort ne doit pas être confondue avec la peur du décès. », Martin Heidegger, *Être et Temps,* p.305-306.

déconnectés de leur enveloppe corporelle (« When we speak our voices are quiet, detached »). Ainsi, au moment d'affronter la possibilité de sa mort, Darl semble accéder à une forme d'être-entier, prêt à accepter sa fin car ayant atteint la connaissance de son pouvoir-être le plus propre.

Pourtant dès que Darl a traversé la rivière et que la mort s'est éloignée, la quotidienneté reprend le dessus et tranquillise le Dasein, ce que Heidegger nomme le *dévalement*. Celui-ci masque le pouvoir-être le plus propre du jeune homme dans la mesure où « [l]'être-au-monde en déval parce qu'il est tentateur et tranquillisant est du même coup *aliénant* »[146]. Darl perd ainsi l'intégrité qu'il semblait avoir acquise lorsqu'il pensait sa mort imminente, comme le montre l'extrait suivant :

> Jewel and Vernon are in the river again. From here they do not appear to violate the surface at all; it is as though it had severed them both at a single blow, the two torsos moving with infinitesimal and ludicrous care upon the surface. It looks peaceful, like machinery does after you have watched it and listened to it for a long time. As though the clotting which is you had dissolved into the myriad original motion, and seeing and hearing in themselves blind and deaf; fury in itself quiet with stagnation. Squatting, Dewey Dell's wet dress shapes for the dead eyes of three blind men those mammalian ludicrosities which are the horizons and the valleys of the earth. (AILD, p.163-164)

En regardant la rivière dans laquelle il a eu peur de perdre la vie et qui a failli emporter son frère Cash, Darl y voit la mort (« it is as though it had severed them both at a single blow »). A la regarder de loin, non seulement celle-ci n'apparaît pas menaçante mais elle a même un côté rassurant : tant que le jeune homme peut l'observer de loin, c'est qu'elle ne le concerne pas, ou comme l'exprime Heidegger : « on finit bien un jour par mourir mais pour le moment nous-on demeure à l'abri »[147]. Cependant, malgré ce côté apaisant (« peaceful ») de la rivière, le texte reflète les tensions internes de Darl : les antithèses (« clotting »/ « dissolved » ; « seeing and hearing »/ « blind and deaf »), l'oxymore (« fury in itself quiet with stagnation ») et la juxtaposition d'un adjectif exprimant du pluriel avec un nom singulier (« myriad original motion ») reproduisent la division immanente au jeune homme : la conscience de

[146] Ibid., p.226.
[147] Ibid., p.306.

la mort qui peut survenir à tout moment s'oppose au besoin de l'occulter. L'intégrité provenant de l'assomption de l'imminence de la mort n'est en fait qu'un agrégat (« clotting ») qui se désagrège dans le dévalement quotidien, à tel point que non seulement les sens ne permettent aucune perception mais ils font même obstacle à la conscience[148]. La tranquillisation du dévalement est un leurre qui donne à l'inconscience l'illusion de l'entendement. L'insistance sur l'aveuglement des personnages (« the dead eyes of three blind men ») qui ont malgré tout l'impression de voir (« shapes ») montre que Darl est conscient de sa propre inconscience, ce qui provoque chez lui un sentiment d'absurdité (« ludicrosities ») qui va le mener à la folie.

Selon Heidegger, « la mort est possibilité *la plus propre* du Dasein. L'être vers elle découvre au Dasein son pouvoir être *le plus propre* où il y va par excellence de l'être du Dasein »[149]. Ainsi, l'être-vers-la-mort pourrait atteindre une forme de complétude qui donnerait un sens à la vie dans la mesure où seule la conscience de la possibilité de la mort permettrait de révéler à l'homme son existence[150]. Pourtant Darl ne voit dans la mort qu'un anéantissement de l'être, comme le montre l'extrait suivant, au cours duquel l'inquiétude du jeune homme pour la vie de son frère le mène à une réflexion sur la mort :

> How do our lives ravel out into the no-wind, no-sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls. Cash broke his leg and now the sawdust is running out. He is bleeding to death is Cash. (AILD, p.207)

---

[148] Heidegger a d'ailleurs théorisé cet entendre qui aliène : « Mais au fond règne l'indétermination et la question reste entière de savoir *ce qui* serait au juste à entendre ; reste hors d'entente qu'entendre est lui-même un pouvoir-être qui doit se libérer dans le Dasein le plus propre. En se mesurant ainsi tranquillement à tout, persuadé qu'il est de tout « entendre », le Dasein donne dans une aliénation en laquelle se dissimule à lui le pouvoir-être le plus propre. L'être-au-monde en déval parce qu'il est tentateur et tranquillisant est du même coup *aliénant*. », Ibid., p.225-226.

[149] Ibid., p.318.

[150] Selon Heidegger, « se projeter sur son pouvoir-être le plus propre veut dire : pouvoir s'entendre soi-même dans l'être de l'étant ainsi révélé : exister. La marche d'avance se montre comme possibilité d'entendre l'extrême pouvoir-être le plus propre, c'est-à-dire comme possibilité d'existence propre. », Ibid., p.317.

A travers la spécularité de sa relation avec son frère, c'est sa propre vie et sa propre mort que Darl envisage lorsqu'il voit Cash blessé. La multiplicité de noms composés du préfixe « no- » met en lumière le néant qui, selon Darl, emplit la fin de la vie. Ce non-être évoque le philosophe Jean-Paul Sartre, selon qui la mort ne permet pas au Dasein d'accéder au pouvoir-être le plus propre mais au contraire enlève à la vie tout son sens :

> Si la mort n'est pas libre détermination de notre être, elle ne saurait terminer notre vie : une minute de plus ou de moins et tout change peut-être ; si cette minute est ajoutée ou ôtée à mon compte, même en admettant que je l'emploie librement, le sens de ma vie m'échappe[151].

La mort arrive par hasard, empêchant l'homme de mener à bien son projet de vie et ainsi d'accéder à une forme d'intégrité. En s'arrêtant paradoxalement avant son terme, la vie perd toute la signifiance qui peut mener l'homme à la complétude. Darl est très conscient du manque d'unité de la vie (« ravel out ») et de son indétermination (« with no-hand on no-strings », « dead gestures of dolls »). La prise de conscience que Cash, ou que lui-même, puisse mourir avant de mener leur projet à son terme amène Darl à s'interroger sur le sens de la vie. Malgré son amour pour sa mère, le jeune homme est le seul à avoir suffisamment de recul sur la situation pour en percevoir l'absurdité : la famille Bundren met en danger la vie de ses membres afin de respecter les dernières volontés d'une morte, qui n'a donc pas conscience de la réalisation ou non de son désir[152]. C'est pourquoi Darl tente à la fois d'honorer la parole de sa mère et de forcer sa famille à se dégager de leur promesse en s'imaginant entendre le cadavre de sa mère sacrifier sa vie, c'est-à-dire renoncer à donner un sens à son existence[153]. Ainsi, lorsque Darl tente de brûler le

---

[151] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique (1943)*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 2012, p.583.

[152] Sartre écrit également « [s]'il en est ainsi, nous ne pouvons même plus dire que la mort confère un sens du dehors de la vie : un sens ne peut venir que de la subjectivité même. Puisque la mort ne paraît pas sur le fondement de notre liberté, elle ne peut qu'*ôter à la vie toute signification*. Si je suis attente d'attentes d'attente et si, d'un coup, l'objet de mon attente dernière et celui qui attend sont supprimés, l'attente en reçoit rétrospectivement le caractère *d'absurdité*. » Ibid., p.583.

[153] Dans une de ses parties narratives, Vardaman raconte une conversation qu'il a eu avec Darl au sujet de leur mère : « "What does she want Him to do ?"I say.

"She wants Him to hide her away from the sight of man," Darl says.

cercueil de sa mère, il cherche paradoxalement à redonner de la signification à la vie en honorant l'ultime désir d'Addie de renier sa propre vie. Cependant la tentative du jeune homme échoue car Jewel parvient à sortir le cercueil des flammes avant qu'il ne brûle, permettant à l'absurdité de triompher. Cet épisode prouve dans l'esprit de Darl la vacuité de la vie et accroît l'aliénation du jeune homme, manifeste à la lecture de sa dernière section narrative :

> Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. "What are you laughing at?" I said.
> "Yes yes yes yes yes."
> Two men put him on the train. They wore mismatched coats, bulging behind over their right hip pockets. Their necks were shaved to a hairline, as though the recent and simultaneous barbers had had a chalk-line like Cash's. "Is it the pistols you're laughing at?" I said. "Why do you laugh?" I said. "Is it because you hate the sound of laughing?" (AILD, p.253-254)

La béance provoquée chez Darl par l'idée que la vie a perdu sens est figurée dans cet extrait par la disjonction interne entre Darl et « I » : Darl incarne la folie, représentée par ce rire insensé qui n'en finit pas alors que « I » reflète la part de raison qui tente de trouver une signification à cette hilarité absurde. Les questions que Darl se pose par la médiation de « I » montrent que le jeune homme ne parvient pas à accepter l'insignifiance de la vie provoquée par la mort. Les pistolets cachés sous les manteaux des deux hommes lui rappellent d'ailleurs l'omniprésence de la possibilité de la mort et par là-même que la vie peut s'achever avant d'avoir atteint une forme de cohérence. L'incohérence de la réponse à sa propre question ("What are you laughing at?" I said./ "Yes yes yes yes yes.") témoigne de la discordance interne engendrée par la quête de sens dans le non-sens. Cette désunion est également visible dans le fait que Darl peut se dissocier de lui-même et s'observer de l'extérieur (« Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams » AILD, p.254). Comme au début du roman, il demeure ainsi spectateur de sa propre vie et bien qu'il

---

"Why does she want to hide her away from the sight of man, Darl?"
"So she can lay down her life," Darl says. » AILD, p.215.

ait perdu sa complétude, tente de ne pas sombrer dans un vide identitaire qui néantiserait ce qu'il reste de son être.

IV.2. Corps et conscience

Comme Darl, Dewey Dell est un personnage caractérisé par le manque d'identité. Cette béance, réactivée à la fois par sa grossesse non-désirée et la mort de sa mère, est bien antérieure à ces événements puisque, dans sa narration, la jeune fille évoque l'un des cauchemars qu'elle avait fait enfant et qui, déjà, figure cette perte :

> *When I used to sleep with Vardaman I had a nightmare once I thought I was awake but I couldn't feel I couldn't feel the bed under me and I couldn't think what I was I couldn't think of my name I couldn't even think I am a girl I couldn't even think I nor even think I want to wake up nor remember what was opposite to awake so I could do that I knew that something was passing but I couldn't even think of time then all of a sudden I knew that something was it was wind blowing over me it was like the wind came and blew me back from where it was I was not blowing the room and Vardaman asleep and all of them back under me again and going on like a piece of cool silk dragging across my naked legs (*AILD, p.121-122, italiques dans le texte)

Ce cauchemar met en scène la dissolution identitaire de Dewey Dell, notamment à travers l'absence de ponctuation dans cet extrait et la répétition de « I couldn't feel » et « I couldn't think » qui mettent en lumière la perte de conscience de la jeune fille. Sans identité personnelle ou même sexuelle, Dewey Dell se réifie (« what I was ») et devient un étant sans être. En d'autres termes, il n'y a plus chez Dewey Dell de différence ontologique puisque son être, tel que Heidegger le définit, est néantisé. Lorsqu'un sentiment de présence réapparaît, Dewey Dell ne retrouve pas l'intégrité de sa conscience individuelle, puisque seul l'accès aux sens revient et se substitue à la conscience. Chez Dewey Dell, la conscience de soi se loge donc dans le corps, ce qui explique pourquoi les sections narratives de la jeune fille sont centrées autour de sa propre chair, ce qui fait dire à André Bleikasten :

> Comme Darl, Dewey Dell est obsédée par le problème de son identité. Mais l'obsession −confirmée par le cauchemar que Dewey Dell eut dans son enfance [p.121] −a chez elle d'autres causes : sa conscience, contrairement à celle de Darl, n'est pas dissociée du corps, elle s'y englue, s'y aliène, s'y perd. L'image que Dewey Dell se fait d'elle-même est celle d'un « little tub of guts » et l'univers entier n'est pour elle qu'un vaste amas de viscères [p.58][154].

La crise identitaire de Dewey Dell est d'autant plus grande que, alors que sa conscience est engluée dans son corps, celui-ci lui échappe, faisant perdre à la jeune fille le peu d'individualité qu'elle avait. En effet, non seulement la mort de sa mère lui rappelle la finitude de son propre corps, celui-ci la trahit par cette grossesse non-désirée. De plus, Dewey Dell en perd le contrôle physique alors qu'elle secoue Vardaman : « My hands shake him, hard. Maybe I couldn't stop them. I didn't know they could shake so hard. They shake both of us, shaking. » (AILD, p.62). La disjonction entre le corps et la capacité de la jeune fille à le maîtriser est le signe que le décès de la mère a approfondi la béance interne de Dewey Dell. La jeune fille remarque d'ailleurs elle-même que la mort de sa mère a provoqué chez elle une scission avec son propre corps : « He is Lafe and I am Dewey Dell, and when mother died I had to go beyond and outside of me and Lafe and Darl to grieve » (AILD, p.59). Cette phrase, qui paraît exprimer un sentiment d'identité (« I am Dewey Dell ») et d'individualité car la jeune femme se perçoit comme distincte de ses frère et amant, pourrait laisser penser que cette dissociation avec son corps marque l'apparition d'une nouvelle conscience de soi chez Dewey Dell et est donc un signe de sa construction d'identité. Pourtant les lignes suivantes démontrent le contraire : « He said I worry more than you do and I said You dont know what worry is so I cant worry. » (AILD, p.59). En effet, la confusion des pronoms personnels « I » et « You », ainsi que l'absence de référent pour le pronom « He » témoignent du fait que la dissociation du corps et de la conscience n'entraîne pas chez la jeune fille une récupération d'identité mais au contraire un déséquilibre encore plus prononcé.

[154] André Bleikasten, François Pitavy, Michel Gresset, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, Paris, Collection U2, Armand Colin, 1970, p.109.

IV.3. Nier la mort

Vardaman, le plus jeune des Bundren dans *As I Lay Dying*, est encore un enfant à la mort de sa mère et le fait d'assister à ce décès choque profondément le jeune garçon, d'autant plus qu'Addie meurt en le regardant[155]. Cet épisode provoque chez lui une dislocation, puisque en assistant à cette mort, c'est en fait de sa propre mort métaphorique qu'il fait l'expérience, comme nous pouvons le constater d'après la narration que Darl fait de l'événement :

> From behind pa's leg Vardaman peers, his mouth full open and all color draining from his face into his mouth, as though he has by some means fleshed his own teeth in himself, sucking. He begins to move slowly backwards from the bed, his eyes round, his pale face fading into the dusk like a piece of paper pasted on a failing wall, and so out of the door. (AILD, p.49)

A travers cette description, le garcon apparaît comme un cadavre vivant (« his mouth full open and all color draining from his face ») dont les signes mortuaires seraient auto-infligés (« as though he has by some means fleshed his own teeth in himself, sucking »). La mort de sa mère fait prendre conscience à Vardaman de sa propre mortalité puisqu'il est témoin de la certitude de la mort. Le garçon meurt alors métaphoriquement et une partie de lui-même disparaît (« his pale face fading into the dusk like a piece of paper pasted on a failing wall »). Vardaman perd ainsi l'intégrité que son ignorance enfantine lui donnait l'illusion d'avoir. De plus, même si le jeune garçon a l'habitude de côtoyer la mort au quotidien (il vient de découper un poisson qu'il avait pêché), il perçoit pour la première fois que mourir n'est pas simplement ne plus être vivant mais que c'est l'être-même qui disparait. Cette prise de conscience est représentée par le lien que le garçon établit dès le début de sa première narration entre sa mère qui vient de mourir et le poisson qui a disparu :

> Then I begin to run. I run toward the back and come to the edge of the porch and stop. Then I begin to cry. I can feel where the fish was in the

[155] Addie « looks at Vardaman; her eyes, the life in them, rushing suddenly upon them; the two flames glare up for a steady instant. Then they go out as though someone had leaned down and blown upon them. » *As I Lay Dying*, p.48.

> dust. It is cut into pieces of not-fish now, not-blood on my hands and overalls. Then it wasn't so. It hadn't happened then. And now she is getting so far ahead I cannot catch her. (AILD, p.53)

La simultanéité dans l'esprit du garçon de la disparition du poisson et du décès de la mère le conduit non seulement à envisager les deux événements comme liés mais aussi à imaginer une forme de fusion entre la mère et le poisson. Bleikasten écrit à ce sujet : « Dans son esprit, il suffit que deux événements se soient produits simultanément pour qu'entre eux s'établisse une relation de cause à effet, et il suffira qu'ils soient liés par quelque analogie pour être conçus comme identiques et interchangeables. C'est ainsi que Vardaman en arrive à identifier sa mère à un poisson »[156]. A travers la transformation de sa mère en poisson dans son esprit, le garçon donne forme à l'absence pour la masquer, ce qui lui permet de nier ce décès auquel il a pourtant assisté, comme le met en lumière l'extrait suivant :

> It was not her because it was laying right yonder in the dirt. And now it's all chopped up. I chopped it up. It's laying in the kitchen in the bleeding pan, waiting to be cooked and et. Then it wasn't and she was, and now it is and she wasn't. And tomorrow it will be cooked and et and she will be him and pa and Cash and Dewey Dell and there wont be anything in the box and so she can breathe. It was laying right yonder on the ground. I can get Vernon. He was there and he seen it, and with both of us it will be and then it will not be. (AILD, p.66-67)

D'après Vardaman, lorsque le poisson était encore entier, Addie était encore Addie mais lorsque la bête a été découpée, sa mère a perdu son être (« Then it wasn't and she was, and now it is and she wasn't. »), donc, selon la logique singulière du garçon, l'être maternel s'est substantialisé en morceaux de poisson prêts à être mangés. Cette pensée permet à Vardaman de perpétuer l'existence de sa mère, d'autant plus qu'une fois le poisson mangé, Addie subsistera par la médiation de ceux qui l'auront ingérée (« And tomorrow it will be cooked and et and she will be him and pa and Cash and Dewey Dell »). Il est d'ailleurs intéressant de noter que le poisson est, pour l'Eglise romaine, l'emblème du Christ et ainsi le signe de la résurrection. A travers ce poisson, Vardaman refuse le néant de la mort, ce qui explique pourquoi le garçon s'obstine à répéter « My mother

[156] André Bleikasten, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, p.111.

is a fish » dans l'espoir que la force performative du langage pourra actualiser la vie symbolique que représente le poisson pour qu'Addie ressuscite[157]. Vardaman profite de cette illusion pour transformer l'incident de la chute du cercueil dans l'eau en l'occasion pour sa mère d'un retour aux sources et donc d'un renouveau possible :

> *Darl says that when we come to the water again I might see her and Dewey Dell said, She's in the box, how could she have got out? She got out through the holes I bored, into the water I said, and when we come to the water again I am going to see her. My mother is not in the box. My mother does not smell like that. My mother is a fish.* (AILD, p.196, italiques dans le texte.)

La conviction du garçon que sa mère est un poisson, c'est-à-dire symbole de la résurrection possible, lui donne l'espoir de pouvoir la revoir dans le futur mais lui permet aussi d'ignorer les signes de putréfaction que présente le corps de sa mère après plusieurs jours de périple et qui sont des rappels incessants de ce qu'il veut occulter, à savoir que l'homme n'est pas éternel. Vardaman cherche à occulter l'idée que l'être de sa mère, et donc le sien propre, est limité dans le temps et qu'après le décès, plus rien ne subsistera de son existence. Cependant, en se voilant la vérité, le jeune garçon ne fait qu'approfondir sa faille identitaire dans la mesure où il ne peut atteindre l'intégrité que seule l'acceptation de sa mortalité peut lui donner. Cette béance est figurée dans le texte dans l'écart qui existe chez le garçon entre ce qu'il entend lorsqu'il écoute le cercueil et son incapacité à le reconnaître/dire : « I put my ear close and I can hear her. Only I cant tell what she is saying. » (AILD, p.214). La mort reste intraduisible pour Vardaman, et l'expérience qu'il vient de vivre ne lui a pas permis de se rapprocher de l'impensable et indicible.

[157] Vardaman prononce cette phrase à plusieurs reprises dans le roman : p.84, 101,102, 151, deux fois p.196. Si, dans son esprit sa mère est un poisson, symbole de résurrection, il a conscience qu'elle ne représente pas la même chose aux yeux de ses frères, notamment de Jewel : « But Jewel's mother is a horse. My mother is a fish. » (p.196). Le cheval est le symbole contraire du poisson dans la mesure où il est associé à la mort. Le cheval a longtemps été craint pour ses qualités chtonienne et psychopompe. Ainsi Jewel perçoit le décès de sa mère comme le moyen d'accepter sa propre mortalité.

Il reste d'ailleurs dans le déni plus loin dans le roman, lorsqu'il essaye de se persuader que la femme qui est morte sous ses yeux n'est pas Addie mais une simple enveloppe corporelle lui ressemblant :

> It was not her. I was there looking. I saw. I thought it was her, but it was not. It was not my mother. She went away when the other one laid down in her bed and drew the quilt up. She went away. "Did she go as far as town?" "She went further than town." "Did all those rabbits and possums go further than town?" God made the rabbits and possums. He made the train. Why must He make a different place for them to go if she is just like the rabbit. (AILD, p.66)

Le jeune garçon établit ici très clairement une opposition entre sa mère et la personne qu'il a vue mourir sous les traits d'Addie. Pour Vardaman, sa mère a perdu son essence lorsqu'elle a abandonné la vie et s'est couchée en attendant la mort, c'est-à-dire lorsqu'elle a véritablement assumé son être-vers-la-mort. Elle est alors devenue aux yeux de son fils un simple corps ayant perdu tout ce qui faisait d'elle Addie Bundren. En d'autres termes, elle n'*est* plus Addie. Le jeune garçon se pose alors une question existentielle : si Addie n'est plus Addie depuis qu'elle a décidé de se laisser mourir, en quoi est-elle différente des animaux ou des objets, également créés par Dieu, qui n'ont aucune conscience d'être et aucune angoisse liée à la mort ? Et surtout, qu'en est-il pour lui, jeune garçon qui vient de comprendre ce qu'est la mort ? Le déplacement de cette interrogation de sa mère à lui-même se voit dans le glissement du pronom dans la phrase suivante : « And so if she is not a rabbit I couldn't breathe in the crib » (AILD, p.66). Ce questionnement au sujet de sa mère n'est en effet qu'un moyen de se poser des questions sur sa propre existence et sa propre mortalité. Pour se rassurer, le jeune garçon se convainc alors que l'être de sa mère n'a pas disparu au moment de son décès mais qu'il s'est séparé d'elle avant pour lui survivre :

> And so if Cash nails the box up, she is not a rabbit. And so if she is not a rabbit I couldn't breathe in the crib and Cash is going to nail it up. And so if she lets him it is not her. I know. I was there. I saw when it did not be her. I saw. They think it is and Cash is going to nail it up. (AILD, p.66)

Vardaman se persuade ici grâce à ce syllogisme absurde que si sa mère ne se débat pas au moment de la mise en bière, c'est que son être s'est

dissocié d'elle peu avant sa mort et qu'il en a été le témoin (« I saw when it did not be her »). La conviction qu'il se crée ainsi lui permet de nier le néant de la mort car si la personne dans le cercueil n'est pas Addie, c'est qu'elle est ailleurs, mais qu'elle *est*. Pour Vardaman, l'être et le corps sont disjoints (« Pa walks around. His shadow does. » AILD, p.66) et la mort physiologique n'entraîne pas la mort de l'être.

Deuxième Partie :

Mimèsis

Accablés par cette faille identitaire qui les déchire, les personnages du corpus tentent de retrouver une identité symbolique qui leur donnerait une impression de complétude. Ils cherchent ainsi à atteindre cette identité en devenant narrateurs de leur propre vie. En effet, même lorsque les personnages semblent raconter l'histoire d'un autre, ils se mettent eux-mêmes en intrigue dans leur récit en se projetant mimétiquement sur leurs personnages. A travers la configuration narrative de leur temps vécu, les personnages deviennent les créateurs d'un espace dans lequel fiction et réalité se mêlent. André Bleikasten évoque cet espace et le décrit ainsi :

> L'art est mémoire et, inversement, toute mémoire est de l'art en puissance dans la mesure où elle est déjà un arrangement du réel et un maquillage du temps. La mémoire ne pense pas le temps ni même dans le temps, elle en garde des traces pour en faire des images, des représentations : de l'espace encore, un espace second où du temps s'accumule, en attendant qu'il fasse retour dans nos rêves et nos rêveries[158].

Non seulement la mémoire, ainsi que Bleikasten le met en lumière en l'associant à l'art, engendre de la fictionnalité dans ce qui est perçu comme authentique, mais dans ces romans, elle médiatise le discours, puisque celui-ci apparaît à travers le récit des souvenirs, immédiats ou lointains, des personnages. Le fait de fictionnaliser leur temps vécu permet aux narrateurs d'influer sur leur propre temporalité et ainsi de donner du sens à ce temps vécu, dans le but de produire une forme d'identité qui pourrait suppléer la faille identitaire qui les disloque. C'est donc la fonction identitaire de la narration que nous allons étudier dans cette deuxième partie. Nous analyserons, par exemple, la manière dont certains personnages recherchent une identité ou une autorité narratives par la médiation de leur récit. Alors que la narration peut être un moyen, pour certains personnages, de masquer la béance qui semble ainsi disparaître, elle est pour d'autres personnages l'occasion de devenir spectateurs de leur propre vie et de procéder à une herméneutique de soi qui mène à une meilleure appropriation de soi. Nous verrons enfin

[158] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.179.

que, bien que certains personnages soient muets, ils restent des narrateurs malgré tout.

V. L'identité narrative

V.1. Spécularité

Dans *Absalom, Absalom!*, lorsque Quentin entend l'histoire de la faille identitaire de Sutpen, il y projette le reflet de la sienne, ce qui explique sa fascination pour ce récit. Celle-ci est attisée encore par les blancs des narrations de son père et de Miss Rosa qui génèrent un espace que Quentin s'attache à combler avec l'aide de son camarade Shreve. Ils re-créent à eux-deux l'histoire afin de compenser ce vide, reflet de la faille de Quentin. Les deux jeunes gens re-constituent donc le récit et si cela devient pour eux une forme de jeu (« "No", Shreve said; "you wait. Let me play a while now » AA, p. 224), la narration revêt pour Quentin une autre importance. En effet, le récit est pour ce dernier la mise en intrigue de sa propre histoire. La narration de Quentin est un entrelacement de réel et de fiction qui devient alors la représentation spéculaire de la propre vie du jeune homme, dans laquelle les personnages (Sutpen, Charles Bon, Henry Sutpen, Judith Sutpen) sont des doubles mimétiques de lui et de sa famille. Dans l'extrait suivant la configuration narrative grâce à laquelle Henry et Bon deviennent des reflets de Quentin et Shreve est clairement annoncée par le narrateur omniscient alors que les deux jeunes gens inventent l'histoire de la famille Sutpen :

> So that now it was not two but four of them riding the two horses through the dark over the frozen December ruts of that Christmas eve: four of them and then just two – Charles-Shreve and Quentin-Henry, the two of them both believing that Henry was thinking… (AA, p. 267)

L'identification des narrateurs aux personnages de leur histoire est ce qu'on peut qualifier de passage de la *mimèsis I* à la *mimèsis II*, selon la théorie de Ricœur, dans la mesure où les deux narrateurs se projettent dans leur narration en s'intégrant tout d'abord dans leur histoire (« it was not two but four of them riding the two horses ») pour ensuite se fondre dans leurs personnages (« and then just two – Charles-Shreve and Quentin-Henry »). En d'autres termes, Quentin se met lui-même en intrigue par la médiation du personnage d'Henry (« Quentin-Henry »). En effet, son absence d'individualité favorise sa projection dans le récit. Sans identité propre, Quentin peut devenir non seulement quelqu'un d'autre mais même plusieurs personnes à la fois :

> They [Quentin and Shreve] were both in Carolina and the time was forty-six years ago, and it was not even four now but compounded still further, since now both of them were Henry Sutpen and both of them were Bon, compounded each of both yet either neither. (AA, p. 280)

Quentin s'identifie à la fois à Bon et à Henry car à travers cette multiplicité (« compounded ») et la complémentarité des deux frères, Quentin cherche paradoxalement à retrouver son unicité en comblant sa faille intérieure. Quentin se multiplie même doublement car si dans la narration du jeune homme, Charles et Henry sont des reflets mimétiques de Quentin et de Shreve, dans la mesure où les deux amis sont interchangeables[159], Charles et Henry sont en fait une projection du seul Quentin.

Le récit des deux jeunes gens constitue la mise en intrigue du temps préfiguré de Quentin puisque non seulement les deux narrateurs reprennent les faits marquants de la vie de Quentin dans leur récit de l'histoire de Sutpen, mais ils les transforment, les configurent, les fictionnalisent. L'élément le plus visible dans cette configuration textuelle est bien sûr la dimension incestueuse du récit, qui reflète celle qui existe au sein de la famille Compson. Cependant, Quentin parvient à sauver son propre honneur en empêchant dans son récit la relation incestueuse

[159] « Shreve ceased. That is, for all the two of them, Shreve and Quentin, knew he had stopped, since for all the two of them knew he had never begun, since it did not matter (and possibly neither of them conscious of the distinction) which one had been doing the talking. » AA, p. 267.

entre Charles et Judith, qui représente son propre désir incestueux pour sa sœur, grâce à la péripétie qui fait que dans *Absalom, Absalom!,* Henry abat son demi-frère Charles Bon d'un coup de pistolet. C'est donc pour le rendre plus honorable que Quentin transforme son propre temps vécu dans son récit, par la médiation de sa mise en intrigue. En d'autres termes, il se « donne le beau rôle » dans la mesure où Quentin et Shreve, en configurant la vie de Quentin par la médiation de la vie de Sutpen, fictionnalisent le temps préfiguré du jeune homme à leur guise :

> [T]he two of them [Quentin and Shreve] creating between them, out of the rag-tag and bob-ends of old tales and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere, who, shadows, were shadows not of flesh and blood which had lived and died but shadows in turn of what were (to one of them at least, to Shreve) shades too. (AA, p. 243)

L'absence d'identité de Quentin fait de lui une ombre lui permettant de se projeter dans sa narration et d'endosser plusieurs identités fictionnelles. En d'autres termes, son vide intérieur lui permet de se détacher de son enveloppe corporelle pour se fictionnaliser, c'est-à-dire pour devenir une construction de sa propre imagination. Par l'intermédiaire de son récit, Quentin se fantasme comme il aimerait être puisqu'il écrit une auto-fiction dans laquelle il se donne le rôle à la fois du héros et du anti-héros, grâce à son identification aux personnages de Henry et Bon. A travers cette configuration narrative, Quentin semble vouloir attribuer au langage un pouvoir performatif, c'est-à-dire une capacité à changer la réalité, puisque son récit n'est pour lui pas seulement une histoire mais aussi une re-création de sa propre existence, comme si les événements qu'il inventait allaient devenir la réalité par l'action des mots. Il ne s'agit plus seulement pour lui de « se donner le beau rôle » mais de se créer la vie souhaitée. Ainsi grâce à la configuration de son temps vécu, l'honneur de sa sœur Caddie est sauf et le désir incestueux de Quentin pour sa sœur est réprimé. Quentin donne au langage le pouvoir de créer la réalité et donc d'atteindre une forme de matérialité. Son récit est donc pour lui une création substantielle capable de prendre corps et combler sa faille identitaire.

Quentin construit ainsi son récit en configurant son propre temps vécu par la médiation de la mise en intrigue de l'histoire de la famille Sutpen et en faisant de Henry et Bon des figures spéculaires de lui-même. Quentin est donc, par leur intermédiaire, un personnage de son propre récit et cette caractéristique lui permet de disposer d'une double identité narrative, d'un côté celle qu'il acquiert en tant que narrateur et de l'autre son identité de personnage créée grâce au récit puisque selon Paul Ricœur, « [l]e récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage »[160]. Cette identité du personnage, qui est donc, selon Ricœur, l'identité narrative, est engendrée par l'intermédiaire de ce que le philosophe appelle « la concordance discordante » qui apparaît dans la dialectique entre le temps préfiguré de Quentin et sa narration[161]. En effet, malgré la singularité d'un cadre narratif commun (même zone géographique, rivalité père/fils, désir incestueux entre frère et sœur), des écarts persistent entre les temps préfiguré et configuré, menaçant la « totalité temporelle » du récit. Cependant la narration de Quentin parvient à ce que ces différences s'intègrent spéculairement au récit, c'est-à-dire que le jeune homme crée des points de contact entre les deux temps vécus afin de se projeter en miroir dans sa propre narration, engendrant ainsi une nouvelle intégrité narrative. Cette « synthèse de l'hétérogène »[162] accorde une identité au récit puis, par dérivation, à Quentin qui allie ainsi l'identité narrative du narrateur et celle de personnage par l'intermédiaire de ses doubles Henry et Bon. Cette mise en intrigue permet à Quentin

---

[160] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 175.

[161] Selon Ricoeur, « La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. », Ibid.

[162] « Je propose de définir la concordance discordante, caractéristique de toute composition narrative, par la notion de synthèse de l'hétérogène » *Ibid.*, p. 168-169.

de faire une interprétation herméneutique de son propre récit et de se reconnaître, c'est-à-dire de *s'identifier*.

Non seulement le récit permet-il à Quentin de procéder à une interprétation de soi qui lui donne accès à une appropriation de soi, mais la narration elle-même est déjà une construction de soi. C'est parce que Quentin ressent le manque d'identité qu'il entreprend de le compenser en racontant l'histoire de Sutpen et de sa famille, répondant à l'absence d'identité personnelle par la narration. En effet, l'histoire de la famille Sutpen racontée par Quentin est une métaphore de sa vie. Ici il ne s'agit pas d'un terme étranger emprunté pour combler une lacune lexicale mais d'un monde étranger emprunté pour combler un vide identitaire. Comme la métaphore qui, selon Ricœur, est un déplacement de…vers…[163], la narration permet à Quentin de transférer son besoin d'identité sur l'histoire de Sutpen. En mettant en mots ce vide qui l'obsède, Quentin lui attribue une présence et ainsi se forge sa propre ipséité. La fonction langagière agit comme un substitut au manque d'identité de Quentin dans la mesure où elle lui permet d'effectuer le transfert de son temps vécu sur l'histoire de Sutpen et ainsi de créer une concordance discordante synonyme d'identité narrative.

En plus de permettre à Quentin de fantasmer sa propre vie, son récit est également pour lui le moyen d'analyser sa relation filiale avec son père. Si le point de départ de la narration de Quentin est le récit commencé par Miss Rosa et continué par Mr Compson, le jeune homme se détache volontairement du récit de son père. En effet, non seulement les deux jeunes gens le considèrent comme un narrateur peu fiable (« "Because your old man was wrong here, too! He said it was Bon who was wounded, but it wasn't" » AA, p. 275) mais en plus, après avoir noté une ressemblance entre le discours de Shreve et celui de son père, Quentin s'interroge sur l'influence de la filiation dans la narration :

> Yes. Maybe we are both Father. Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks, the ripples moving on, spreading, the pool

[163] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

> attached by a narrow umbilical water-cord to the next pool which the first pool feeds, has fed, did feed, let this second pool contain a different temperature of water, a different molecularity of having seen, felt, remembered, reflect in a different tone the infinite changing sky, it doesn't matter: that pebble's watery echo whose fall it did not even see moves across its surface too at the original ripple-space, to the old ineradicable rhythm thinking Yes, we are both Father. Or maybe Father and I are both Shreve, maybe it took Father and me both to make Shreve or Shreve and me both to make Father or maybe Thomas Sutpen to make all of us. (AA, p. 210)

A travers cette métaphore de l'ondulation de l'eau après un ricochet, Quentin s'interroge sur le lien filial et sur le fait qu'un fils est toujours relié à son père. La métaphore du cordon ombilical (« narrow umbilical water-cord ») pour décrire cette dépendance est intéressante dans la mesure où elle ne renvoie pas à la mère mais au père. Le père est donc décrit ici comme le seul ascendant, la seule origine du fils. Le fils ne peut exister que si le père le précède et en cela il peut être considéré comme l'ombre du père, perdant par là-même son individualité. Dans cet extrait, l'accent mis sur la différence niée entre le père et le fils (« let this second pool contain a different temperature of water, a different molecularity of having seen, […] it doesn't matter ») indique à quel point cette négation d'identité préoccupe Quentin. En effet, le jeune homme est incapable d'envisager un individu comme un tout mais seulement comme la jonction d'au moins deux entités (« we are both Father. Or maybe Father and I are both Shreve, maybe it took Father and me both to make Shreve or Shreve and me both to make Father or maybe Thomas Sutpen to make all of us »). Cette insistance sur le dédoublement identitaire montre à quel point Quentin se sent pris dans un système d'interdépendance puisqu'il a l'impression que les individus ne peuvent exister que conjointement avec leur père, comme sur un axe linéaire (« Or maybe Father and I are both Shreve ») mais qu'ils doivent également subir les conséquences des actions de leurs ascendants (« that pebble's watery echo whose fall it did not even see moves across its surface too »), en d'autres termes qu'ils sont dépendants du passé, sur une ligne verticale. Cette métaphore semble donc renvoyer au fonctionnement d'interdépendance du langage et explique pourquoi Quentin recherche son identité par l'intermédiaire de son récit. En effet, l'axe vertical de la filiation peut être associé à l'axe

paradigmatique sur lequel un mot peut être remplacé par un autre dans l'approche structuraliste du langage. Mais le langage a une double articulation et est également composé de l'axe syntagmatique qui est l'axe de la chaîne parlée et qui est linéaire, comme la conjonction identitaire sur laquelle Quentin médite. Le récit de Quentin mime donc sa relation avec son père et lui permet ainsi de tenter de compenser les manquements qu'il trouve dans sa relation avec son père. La narration peut même être perçue comme un substitut paternel palliant les manques du père biologique pour aider le jeune homme à trouver une identité propre.

Ce passage permet de relier l'origine de la faille identitaire de Quentin à son père (« Maybe we are both Father. Maybe nothing ever happens once and is finished ») dans la mesure où l'identité du jeune homme lui a été transmise par son père, qui lui-même la tenait de son propre père. Le fait que Quentin ait découvert l'histoire de Sutpen par l'intermédiaire de son père et qu'il devient lui-même narrateur de la même histoire révèle que le jeune homme tente de trouver une identité narrative qui lui permettrait de découvrir son identité personnelle. Il prend la place de narrateur, c'est-à-dire qu'il remplace son père dans le récit logocentrique car il ne veut plus n'être qu'un narrateur passif qui ne fait que répéter ce que ses ascendants ont déjà dit. Il souhaite être à l'origine d'un nouveau récit, c'est-à-dire évincer son père du récit pour prendre le pouvoir narratif. Dans *Doubling and Incest, Repetition and Revenge,* John T. Irwin étudie notamment cette rivalité narrative entre Quentin et son père et en déduit que pour retrouver une identité personnelle, Quentin doit combattre l'autorité du père et devenir homme et père à la place du père : « For Quentin, the act of narrating Sutpen's story, of bringing that story under authorial control, becomes a struggle in which he tries to best his father, a struggle to seize "authority" by achieving temporal priority to his father in the narrative act. » [164]. Tant que Quentin ne connait l'histoire de Sutpen qu'à travers son père, il dépend de l'autorité et la puissance narratives de son père. Cependant, grâce à Miss

[164] John T. Irwin, p.114.

Rosa et à leur visite à Sutpen's Hundred, l'ancienne demeure de Sutpen, Quentin en sait plus que son père et supplée ainsi les manques dans le discours du père, inversant l'ordre logocentrique puisque, bien qu'il soit le descendant, c'est lui qui se trouve alors à la source de son récit. En créant sa propre narration, il rompt la lignée filiale en inversant les rôles du père et du fils. Il devient le créateur, c'est-à-dire qu'il assume le rôle du père symbolique de son récit. Ainsi, sa narration lui permet de tuer son père de manière symbolique et ainsi devenir un homme et un père. Quentin acquiert donc une identité narrative qui lui permet de compenser son manque d'identité personnelle. La configuration narrative de son propre temps vécu, c'est-à-dire la *mimèsis II*, semble donc être le moyen pour Quentin de se lancer en quête de son identité personnelle.

V.2. Confusions

Dans *The Sound and the Fury*, quelques mois après la narration de l'histoire des Sutpen et à quelques heures du suicide de Quentin, sa narration met en lumière les différents manques qui l'affectent (déficience paternelle, désamour de la mère, désir incestueux pour Caddy) à travers les souvenirs qui s'introduisent dans le discours. Ces souvenirs ne sont pas dissociés du présent par des marqueurs de temps précisant l'antériorité de ces réminiscences. S'établit alors une fusion entre deux temporalités, comme lorsque Quentin est en voiture avec Mrs Bland et des camarades d'université : ses souvenirs et son présent de conscience se fondent jusqu'à ne former qu'un tout qui se substitue au présent de Quentin, qui, désorienté par cette confusion entre réalité et fiction, en arrive à frapper un de ses camarades, Gerald, sans en avoir conscience :

> "If that hamper is in his way, Mr MacKenzie, move it over on your side. I brought a hamper of wine because I think young gentlemen should drink wine, although my father, Gerald's grandfather" *ever do that Have you ever done that In the gray darkness a little light her hands locked about*

> "They do, when they can get it" Spoade said. Hey Shreve?" *her knees her face looking at the sky the smell of honeysuckle upon her face and throat*
> "Beer, too" Shreve said. His hand touched my knee again. I moved my knee again. *like a thin wash of lilac colored paint talking about him bringing*
> You're not a gentleman" Spoade said. *him between us until the shape of her blurred not with dark*
> "No. I'm Canadian," Shreve said. *talking about him the oar blades winking him along winking the Cap made for motoring in England and all time rushing beneath and they two blurred within the other forever more he had been in the army had killed men.* (SF, p.147 148)

Cette confusion temporelle est figurée par la casquette de Gerald Bland, que Quentin remarque un peu avant le début de cet extrait (« His [Shreve's] arms were folded and he glared straight ahead past Gerald's cap. It was a cap for motoring in England. Mrs Bland said so » SF, p.146-147) et qui apparaît dans son souvenir (« *winking the Cap made for motoring in England* »*)*. Cette casquette est le point de jonction entre le passé et le présent, dans la mesure où elle matérialise l'association que Quentin établit, dans son nouvel espace temporel, entre Gerald Bland et Dalton Ames, l'ancien amant de sa sœur qu'il avait affronté sans succès. En effet, dans la phrase « *talking about him the oar blades winking him along winking the Cap made for motoring in England and all time rushing beneath and they two blurred within the other forever more he had been in the army had killed men »*[165], le premier pronom « him » fait référence à Dalton Ames puisqu'ici Quentin se remémore une conversation avec sa sœur qui lui parle de son amant alors que le deuxième pronom « him » (« *winking him along »)* se réfère manifestement à Gerald car il est non seulement accompagné d'une référence à la casquette de Gerald *(« winking the Cap made for motoring in England »)* ainsi qu'à l'aviron, que le jeune homme pratique (« *the oar blades winking him along »),* mais il évoque également une description antérieure de Gerald[166]*.* Ainsi dans le souvenir de Quentin, Dalton Ames et Gerald Bland se

[165] Cette association d'idée est présentée plus tôt dans le roman, alors que Quentin aperçoit Gerald s'entraîner à l'aviron sur le fleuve: « The shell was a speck now, the oars catching the sun in spaced glints, as if the hull were winking itself along him along. Did you ever have a sister? No but they're all bitches. Did you ever have a sister? »

[166] Lorsque Quentin observe Gerald faire de l'aviron, il utilise déjà la métaphore du clin d'œil: « *as* if the hull were winking itself along him along. » SF, p. 92.

superposent et vont jusqu'à se confondre : dans la même phrase, « they two » peut faire référence soit à Caddie et Dalton Ames, soit à Dalton Ames et Gerald Bland. L'ambigüité de cette citation met ainsi en lumière la fusion temporelle de Quentin qui, voyant alors en Gerald l'amant de sa sœur, Dalton Ames, se jette sur lui pour le frapper : « The first I knew was when you [Quentin] jumped up all of a sudden and said, "Did you ever have a sister? Did you?" And when he said No, you hit him » (SF, p. 166)[167], et tente ainsi de reproduire le passé tout en le modifiant pour parvenir cette fois à défendre l'honneur, et l'hymen, de sa sœur et par là-même à devenir l'homme qu'il n'a pas pu être dans le passé[168]. Ainsi le jeune homme, qui s'était évanoui comme une fille lors de son altercation avec Dalton Ames (« that I [Quentin] had just passed out like a girl. » SF, p.162), cherche, à travers l'introduction de souvenirs dans sa narration du présent, à réécrire son passé dans le présent. En effet, grâce à cette nouvelle temporalité narrative, Quentin crée une fiction dans laquelle il a frappé Dalton Ames au lieu de subir une humiliation. En d'autres termes, l'espace temporel qu'il a créé est ainsi un intervalle entre fiction et réalité qui lui permet de se donner le rôle du frère chevaleresque capable de sauver l'honneur de sa sœur. Le même phénomène est à l'œuvre lorsque Quentin aide la jeune italienne qu'il appelle « sister », dans la mesure où, en se portant à son secours, il réécrit sa propre histoire et peut ainsi avoir l'illusion d'avoir protégé Caddy.

La fusion temporelle présente dans la narration de Quentin peut être rapprochée de la confusion des voix dans cette même section, mise en lumière notamment par l'absence dans le texte de marqueurs indiquant les changements d'énonciateurs. André Bleikasten évoque d'ailleurs cette polyphonie dans son article « Noces noires, Noces blanches » :

---

[167] Les questions que Quentin pose à Gerald avant de le frapper sont celles qu'il a posées à Gerald lors de leur altercation (« did you ever have a sister did you » SF, p. 160).

[168] Quelques mois plus tôt, lorsque Quentin apprend que Caddie a donné sa virginité à Dalton Ames, il tente de le frapper pour défendre l'honneur de sa sœur mais s'évanouit comme une fille au cours de la bagarre : « I [Quentin] knew that he hadn't hit me that he had lied about that for her sake too and that I had just passed out like a girl. » (SF, p. 162)

> Pas plus que celui de Benjy ou de Jason, le « monologue » de Quentin n'est le discours d'un seul. Des voix multiples, d'hier et d'aujourd'hui, s'y font entendre et s'y entrelacent sans qu'il soit possible d'assigner à celle de Quentin une fonction centrale[169].

Quentin se noie dans les voix des autres, elles le submergent, ou peut-être y plonge-t-il, mais dans tous les cas, l'absence de verbes introducteurs ou de désignation du locuteur donne l'impression que les voix fusionnent, éclipsant par moments celle de Quentin jusqu'à ce que celle-ci réapparaisse de manière fugace, comme dans l'extrait suivant, lorsque Quentin se souvient d'une conversation quand il était, avec sa mère, sa sœur et Herbert Head, dans la voiture que ce dernier avait offerte à Caddy :

> You should have a car it's done you no end of good dont you think so Quentin I call him Quentin at once you see I have heard so much about him from Candace.
>
> Why shouldn't you I want my boys to be more than friends yes Candace and Quentin more than friends *Father I have committed* what a pity you had no brother or sister *No sister no sister had no sister* Don't ask Quentin he and Mr Compson both feel a little insulted when I am strong enough to come down to the table I am going on nerve now I'll pay for it after it's all over and you have taken my little daughter away from me *My little sister had no. If I could say Mother Mother*
>
> Unless I do what I am tempted to and take you instead I don't think Mr Compson could overtake the car. (SF, p.94-95)

Le manque de cohérence de ce dialogue provient du fait qu'il est entrecoupé de traces mnésiques de Quentin, qui, en masquant une partie de la conversation, montrent les différents niveaux narratifs et semblent donner la primauté à la voix de Quentin. Cependant, les phrases de Quentin sont fragmentées et donnent l'impression de venir s'intercaler dans les interstices du discours, nuançant ainsi la supériorité narrative de la parole de Quentin. Cette ambiguïté est renforcée par la confusion des voix. En effet, si la différenciation des locuteurs semble simple dans la mesure où ce qui est dit peut facilement être attribué aux personnages et les retours à la ligne marquent les changements d'énonciateurs, il reste un flou au sujet de la phrase « yes Candace and Quentin more than friends » : elle paraît d'abord être prononcée par Mrs

[169] Ranam, VI, 1973.

Compson puisqu'elle se situe dans le paragraphe rapportant ses paroles, mais elle évoque très précisément ce que dit Herbert à Quentin quelques pages plus loin (« I dont mind telling you it never occurred to me it was her brother she kept talking about she couldn't have talked about you any more if you'd been the only man in the world husband wouldn't have been in it » SF, p.107-108). Cette phrase pourrait ainsi être imputée aux deux locuteurs, et même à Quentin malgré l'absence d'italiques, voire aux trois simultanément, transformant la polyphonie en homophonie. Dans ce passage comme dans de nombreux autres dans cette section, le narrateur Quentin semble donc disparaître de sa propre narration.

Non seulement la voix de Quentin semble par moments s'effacer de sa propre narration mais le personnage Quentin paraît également se dérober puisqu'il se projette mimétiquement sur d'autres jeunes hommes, particulièrement ceux qu'il perçoit comme des rivaux. Aurélie Guillain écrit à ce propos : « This blurring effect also emphasizes Quentin's tendency to identify himself with his interlocutors, even if he perceives his double as a threatening *Doppelgänger* he would like to destroy »[170]. La relation que Quentin entretient avec Gerald Bland est tout à fait significative dans la mesure où il voit le jeune homme comme un double spéculaire de lui-même, comme le montre la description que Quentin fait de son camarade :

> He got in and pulled away. He pulled pretty well now. He ought to. They said his mother tried to make him give rowing up and do something else the rest of his class couldn't or wouldn't do, but for once he was stubborn. If you could call it stubbornness, sitting in his attitudes of princely boredom, with his curly yellow hair and his violet eyes and his eyelashes and his New York clothes, while his mamma was telling us about Gerald's horses and Gerald's niggers and Gerald's women. (SF, p.91)

Le portrait que fait Quentin met en lumière l'admiration qu'il a pour Gerald Bland qui semble avoir tous les attributs et qualités que Quentin aimerait avoir : il est beau, riche et très aimé de sa mère. Surtout, cet extrait insiste sur la masculinité du jeune homme, grâce aux références aux chevaux et aux femmes de Gerald, sans compter l'autorité impliquée dans la

[170] Aurélie Guillain, *The Sound and the Fury [by] William Faulkner*, Malesherbes, Armand Collin, CNED, 2002, p.20, p.32.

possession des domestiques noirs. Cependant, malgré toutes ces différences, Quentin s'identifie à son camarade, qui a le même âge et vient lui aussi du Sud. En dépit de l'admiration qu'il lui voue, Quentin finit par se battre avec Bland, dévoilant alors l'ambiguïté de ses sentiments à l'égard du jeune homme. Comme nous l'avons vu précédemment, Quentin associe Bland à l'amant de sa sœur, ce qui est une des raisons pour lesquelles il se jette sur lui. Cependant, il semble que la réaction de Quentin soit également liée à la nature de la relation amicale qu'il a avec Bland. En effet, le lien entre les deux camarades évoque la théorie du désir mimétique de Girard, qui analyse la relation entre un sujet et la personne qu'il admire profondément, que le philosophe appelle médiateur :

> Loin de se déclarer vassal fidèle, ce disciple ne songe qu'à répudier les liens de la médiation. Ces liens sont pourtant plus solides que jamais car l'hostilité apparente du médiateur, loin d'amoindrir le prestige de ce dernier, ne peut que l'accroître. Le sujet est persuadé que son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple. Le sujet éprouve pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons haine[171].

Quentin se bat avec Bland pour la même raison qu'il a eu une altercation avec Herbert ou Dalton Ames : ces trois garçons sont des médiateurs pour Quentin dans la mesure où ils ont ce que Quentin n'a pas et qu'il désire profondément : la masculinité. Il s'identifie donc à eux dans l'espoir d'obtenir lui-aussi l'objet désiré, mais cette espérance est illusoire. Non seulement Quentin ne pourra pas accéder à sa propre masculinité par la médiation d'un autre, mais ces projections mimétiques rendent le personnage de Quentin encore plus évanescent, ainsi que le note Bleikasten :

> L'existence de Quentin est donc doublement fictive, puisque son statut de personnage est lui-même on ne peut plus aléatoire : le roman efface sa figure crépusculaire à mesure qu'il la dessine. Rien de moins « intérieur » que son « monologue » ; pas d'identité stable qui puisse lui servir de substrat, mais seulement une série d'identifications, de

[171] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p.24.

> projections, de dédoublements qui sont autant de mirages et de leurres[172].

Quentin a beau tenter dans sa narration de se construire une masculinité mimétique, le fait même d'avoir besoin de s'identifier aux autres est la marque de son manque identitaire. En d'autres termes, l'identité qu'il essaye de se créer narrativement ne peut être qu'illusoire puisqu'elle fluctue d'un épisode à l'autre, voire d'un instant à l'autre. Il est d'ailleurs significatif que même si les fantasmes de Quentin le poussent à se battre contre Gerald Bland, il reçoit de nombreux coups mais ne parvient pas à en donner un seul : sa masculinité reste imaginaire.

Les confusions temporelle, phonique et identitaire sont les manifestations d'une béance qui se reflète de manière plus directe dans le texte à travers les ruptures dans le discours de Quentin. En effet, bien que le jeune homme, contrairement à son frère Benjy, soit capable de s'exprimer par le langage, celui-ci est souvent fragmenté, comme dans l'extrait suivant :

> What picture of Gerald I to be one of the *Dalton Ames oh asbestos Quentin has shot* background. Something with girls in it. Women do have *always his voice above the gabble voice that breathed* an affinity for evil, for believing that no woman is to be trusted, but that some men are too innocent to protect themselves. Plain girls. Remote cousins and family friends whom mere acquaintanceship invested with a sort of blood obligation noblesse oblige. And she sitting there telling us before their faces what a shame it was that Gerald should have all the family looks because a man didn't need it, was better off without it but without it a girl was simply lost. Telling us about Gerald's women in a *Quentin has shot Herbert he shot his voice through the floor of Caddy's room* tone of smug approbation. (SF, p.105)

Alors que Quentin pense à la condescendance et l'amour irraisonné pour son fils de la mère de Gerald Bland, son monologue intérieur est entrecoupé de mots ou syntagmes liés à sa sœur Caddy et ses amants. La fragmentation est ici double puisque le discours est disjoint par des groupes de mots eux-mêmes disloqués. La construction elliptique de ces fractions de discours figure la détresse de Quentin et son incapacité à la dire. Le jeune homme est ici trahi par sa parole qui fait surgir l'angoisse

[172] André Bleikasten, « Noces noires, noces blanches », p.147.

sans parvenir à la mettre à distance par la médiation du langage, ce qui le rapproche de son frère Benjy. Cette ressemblance peut éclairer d'ailleurs pourquoi Quentin fait si souvent référence à Benjy et à ses hurlements dans sa section[173]. Aurélie Guillain note ainsi « Quentin obviously regards the bellowing Benjy as a mirror-image, the inarticulate version of his own helplessness »[174]. La faillite du langage chez Quentin met en lumière l'aspect illusoire de sa quête d'identité par la médiation d'une narration qu'il ne maîtrise pas. Bleikasten évoque l'incapacité de Quentin à être maître de son discours et affirme :

> C'est que Quentin ne cesse d'être décentré par rapport à ce qu'il est censé dire : il n'est pas maître de son discours, il n'est pas en mesure de le gouverner (le parallèle s'impose là encore avec Benjy et Jason), et le morcellement même de ce discours, son désordre, sa folie, démentent le postulat d'un *mot* singulier toujours identique à lui-même qui présiderait en souverain à son déroulement[175].

Puisque Quentin ne parvient pas à dire ce qu'il veut, il passe par la médiation des autres pour le faire, ce qui explique la multiplicité des voix. Comme dans la section de Benjy, les souvenirs pallient le manque à dire, dans la mesure où ces images mentales de scènes passées sont pour Quentin des symboles. En effet, les réminiscences de Quentin lui permettent de tenter de représenter sa détresse, sans passer par les mots. Il est d'ailleurs significatif que Quentin ne prononce le nom « Caddy » que dans des souvenirs, mais jamais dans son présent : le désespoir lié à son départ est tellement grand qu'il en est indicible, et qu'il ne peut apparaître qu'en image. Le monologue de Quentin est donc paradoxalement un moyen pour le jeune homme de ne pas *dire*, de laisser transparaître la détresse dans les interstices de son discours.

---

[173] « *Benjy. Bellowing. Benjamin the child of mine old age bellowing* » (SF, p.88), « *He lay on the ground under the window, bellowing* » (p.94), « *Lying on the ground under the window bellowing* » (SF, p.100), « as soon as he came in the door he began to cry » (SF, p.174)
[174] Aurélie Guillain, *The Sound and the Fury[by] William Faulkner*, p.30.
[175] André Bleikasten, « Noces noires, noces blanches », p. 146-147.

V.3. Récit et sexualité : une mise en intrigue compensatoire.

Quentin n'est pas le seul personnage du corpus à rechercher une identité narrative, c'est également le cas de Joanna Burden dans *Light in August*, mais à la différence de Quentin, c'est à travers la sexualité que Joanna le fait. Dans la notice de l'édition de La Pléiade, André Bleikasten écrit : « La perversion sexuelle n'est pas recherchée pour elle-même, elle ne vaut que par l'intrusion des corps dans le langage et par la mise en scène de l'obscénité. Il faut à Joanna des poses lubriques pour figurer le péché et des mots orduriers pour le dire »[176]. La sexualité est bien pour Joanna une forme de langage et c'est à travers elle qu'elle tente d'atteindre une forme d'identité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce que Christmas appelle la deuxième phase, qui est celle de la sexualité la plus débridée, ne commence qu'après le récit de Joanna à Christmas. Joanna s'ouvre à Christmas à travers la narration avant d'essayer de donner forme au langage en lui livrant son corps en entier.

La deuxième phase est celle au cours de laquelle Joanna abdique sa masculinité et devient plus féminine. Ce changement est provoqué par le récit de sa vie et de celle de ses ancêtres, puisqu'il est l'occasion pour elle de configurer son histoire, de prendre une distance narrative avec ce demi-frère qu'elle n'a jamais connu, afin de pouvoir retrouver la sexualité dont elle s'est privée afin de satisfaire son père. En effet, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie, Joanna se perçoit comme le substitut de son demi-frère Calvin, ce qui explique pourquoi la voix narrative insiste autant sur la masculinité de la jeune femme. Son identité narrative serait alors le moyen de retrouver sa propre identité. Si son récit démarre de manière chronologique par l'enfance de son grand-père, puis de son père et enfin le décès des deux Calvin Burden le même jour, il devient plus confus lorsqu'il atteint la propre histoire de Joanna :

> And the next year he wrote to our cousin in New Hampshire. He said, "I am fifty years old. I have all she will ever need. Send me a good woman for a wife. I don't care who she is, just so she is a good housekeeper and is at least thirtyfive years old." He sent the railroad fare in the letter. Two months later my mother got here and they were

[176] André Bleikasten, Notice de *Light in August* in *Oeuvres romanesques II*, p.1143.

> married that day. That was quick marrying, for him. The other time it took him over twelve years to get married, that time back in Kansas when he and Calvin and Calvin's mother finally caught up with grandfather. They got home in the middle of the week, but they waited until Sunday to have the wedding. They had it outdoors, down by a creek, with a barbecued steer and a keg of whiskey and everybody that they could get word to or heard about it, came. (LA, p.250)

Dans cet extrait, alors que Joanna raconte comment ses parents se sont rencontrés et mariés, elle effectue un retour en arrière pour évoquer à nouveau la première famille du père. Cette rupture dans la linéarité de l'histoire est le signe que Joanna ressent le besoin de s'attarder sur la partie du récit qui précède sa naissance. En effet, son discours est pour elle le moyen de prendre de la distance avec à la fois la première femme de son père, dont elle a hérité le nom, et le jeune Calvin dont elle pense être le substitut auprès de son père. Cette distance est visible dans le texte grâce aux marqueurs de temps (« The other time », « that time back in Kansas ») qui mettent en relief l'écart temporel qui sépare les deux mariages. De plus, en racontant cette histoire, Joanna n'appelle jamais la mère du jeune Calvin par son prénom, Juana, qui rappelle le sien, mais ne l'identifie que comme la mère de Calvin. Ce refus d'utiliser ce prénom est un moyen pour la narratrice de ne pas être associée à la jeune mère dans l'esprit de son auditeur mais aussi dans le sien propre. Cependant, ce qui est le plus étonnant dans ce récit est la foule de détails que Joanna connait d'évènements qui ont eu lieu avant sa naissance, et la différence qui existe entre cet aspect circonstancié et la rapidité avec laquelle elle raconte sa propre histoire. Cet écart est le signe de la configuration de son récit, c'est-à-dire le passage de la *mimèsis I* et la *mimèsis II* dans la théorie de Ricœur. En effet, en reprenant à son compte et en oralisant une histoire probablement maintes fois entendue au vu de sa connaissance intime des évènements, Joanna établit de la distance avec les personnages et les péripéties. En contrôlant le récit, Joanna se pose en narratrice distanciée de l'histoire et non en simple personnage égal aux autres. Sa puissance narrative se manifeste d'ailleurs dans le fait que son récit est centré sur son demi-frère Calvin, puisque Joanna s'attarde longuement sur l'anecdote de la disparition du jeune garçon au moment du mariage de ses parents. Cette focalisation est le moyen pour

Joanna de tenter de s'identifier puisque, grâce à cela, elle n'est plus le substitut de Calvin mais l'instance narrative qui le gouverne en tant que personnage. Pourtant, le fait que Calvin ait le rôle principal dans le récit, au moment même où Joanna commençait à parler de sa propre histoire, est le signe de sa prédominance dans l'esprit de Joanna. Mais si Joanna trouve l'histoire de Calvin davantage digne d'intérêt que la sienne, sa fonction de narratrice lui confère malgré tout une sorte de suprématie sur ce rival dans la mesure où elle est maître de la configuration de la vie du garçon. Ce récit permet donc à Joanna d'assumer un autre rôle que celui de substitut de Calvin, à la fois en la différenciant de lui mais également en lui accordant une puissance narrative qu'il n'a pas.

Le récit devient alors plus personnel, Joanna racontant à Joe Christmas son enfance et les quelques souvenirs qu'elle a de son père. Elle devient alors un personnage dans son récit, ce qui lui permet de réévaluer son passé et d'en faire une interprétation herméneutique :

> They got married the day she got here and two years later I was born and father named me Joana after Calvin's mother. I don't think he even wanted another son at all. I cant remember him very well. The only time I can remember him as somebody, a person, was when he took me and showed me Calvin's and grandpa's graves. It was a bright day, in the spring. I remember how I didn't want to go, without even knowing where it was that we were going. I didn't want to go into the cedars. I don't know why I didn't want to. I couldn't have known what was in there; I was just four then. And even if I had known, that should not have frightened a child. (LA, p.252)

Si, comme nous l'avons vu dans la première partie, le moment où Joanna découvre les tombes de ceux qui l'ont précédée est celui où elle prend conscience que son père et elle font partie d'une chaîne filiale dont ils ne sont que des maillons, le récit qu'elle en fait est également, des décennies après, l'occasion de reconsidérer l'image qu'elle avait à la fois d'elle-même et de son père. Joanna, narratrice d'environ quarante ans, revoit par la médiation de son récit, son père tel qu'elle le voyait à l'époque mais aussi avec ses yeux de femme adulte. Ce décalage entre les deux visions est ce qui rend possible l'interprétation herméneutique qu'elle fait de son récit. Les incursions du présent dans le récit au passé (« I don't think », « I remember », « I don't know ») sont le signe de cette

distance temporelle et les verbes utilisés expriment une forme de spéculation qui montre qu'en racontant son histoire, Joanna réévalue les événements à la lumière de son vécu depuis lors. Il est alors intéressant de noter que beaucoup des verbes utilisés dans cet extrait sont à la forme négative, que ce soit pour évoquer les évènements du passé ou la compréhension qu'elle en a dans son présent. Malgré les presque quarante ans qui la séparent de cet épisode, Joanna n'en sait pas plus sur elle-même. Ces verbes à la forme négative manifestent à la fois la défense que la petite fille tentait de maintenir vis-à-vis de ce que son père voulait lui montrer et le fait qu'encore aujourd'hui, Joanna refoule ces sentiments d'alors. En l'absence de compréhension d'elle-même, Joanna ne parvient pas à oraliser tout ce qu'elle a ressenti enfant. Cette incapacité à verbaliser son histoire évoque ce que Ricœur explique de la constitution de l'identité personnelle :

> Cette interprétation narrative de la théorie psychanalytique implique que l'histoire d'une vie procède d'histoires non racontées et refoulées, en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité personnelle. C'est la quête de cette identité personnelle qui assure la continuité entre l'histoire potentielle ou inchoative et l'histoire expresse dont nous assumons la responsabilité[177].

Le récit de ce jour-là est alors d'autant plus important qu'il s'agit d'une des très rares histoires que Joanna est prête à (se) raconter sur elle-même. Il s'agit ainsi de la scène matricielle qui a déterminé sa vie et le fait d'assumer la responsabilité de cette narration est un moyen pour elle de se construire une identité personnelle. En effet, même si elle n'est pas toujours capable, comme nous l'avons vu, de parvenir à *dire* ce qu'elle ressentait, le récit est l'occasion d'avoir une chance supplémentaire d'analyser et comprendre. Il devient alors le moyen de prendre, en tant que narratrice, de la distance par rapport au personnage de Joanna enfant afin de s'en détacher émotionnellement et être capable de mettre des mots là où il n'y en avait pas. En effet, quelques lignes plus loin, alors que Joanna continue son récit, elle évoque son incapacité à *dire*, lorsqu'elle était enfant : « At last I told father, tried to tell him. What I

[177] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.142.

wanted to tell him was that I must escape (…) » (LA, p.253). Joanna est ici enfin capable d'articuler ce qu'elle n'avait pas su exprimer alors. En se projetant adulte sur la Joanna enfant, la narratrice a l'illusion de revivre ce qu'il s'est passé et enfin de dire à son père ce qu'elle ressentait. Le récit n'est alors plus seulement l'occasion de raconter son histoire afin de mieux la comprendre mais aussi le moyen de la revivre par procuration. Joanna a ainsi l'illusion de combler ses manquements d'enfance et peut alors se libérer des non-dits qui l'ont poursuivie. Dans son récit, elle est alors capable de tenir tête à son père, de s'affirmer en tant qu'individu et cette configuration de son temps vécu pourrait lui permettre de trouver l'identité personnelle qu'elle recherche.

Après avoir mis en intrigue son passé grâce à la configuration de son temps vécu, Joanna commence à mettre en scène son propre présent et celui de Christmas. Lorsque Bleikasten évoque, dans la citation évoquée au début de cette partie[178], « la mise en scène de l'obscénité » et « des poses lubriques », il met en lumière le besoin pour Joanna de mettre en scène sa propre histoire au fur et à mesure qu'elle la vit. Il semble que faire le récit de son passé dans sa tentative de récupération identitaire l'a incitée à continuer à se mettre en scène, mais sans la distance temporelle qui existait jusqu'à présent. Christmas décrit d'ailleurs la Joanna de la deuxième phase de leur relation, celle de la sexualité la plus effrénée, comme un personnage jouant son propre rôle :

> During that period (it could not be called a honeymoon) Christmas watched her pass through every avatar of a woman in love. Soon she more than shocked him: she astonished and bewildered him. She surprised and took him unawares with fits of jealous rage. She could have had no such experience at all, and there was neither reason for the scene nor any possible protagonist: he knew that she knew that. It was as if she had invented the whole thing deliberately, for the purpose of playing it out like a play. Yet she did it with such fury, with such convincingness and such conviction, that on the first occasion he thought that she was under a delusion and the third time he thought that she was mad. She revealed an unexpected and infallible instinct

[178] Pour rappel, « La perversion sexuelle n'est pas recherchée pour elle-même, elle ne vaut que par l'intrusion des corps dans le langage et par la mise en scène de l'obscénité. Il faut à Joanna des poses lubriques pour figurer le péché et des mots orduriers pour le dire ».

> for intrigue. She insisted on a place for concealing notes, letters. (LA, p.259)

Dans cet extrait, le champ sémantique du théâtre et du personnage de fiction (« avatar », « scene », « protagonist », « invented », « playing it out like a play », « intrigue. ») indique que Joanna se met en scène en jouant le rôle de la femme amoureuse. Elle interprète d'ailleurs les plus grands clichés amoureux : la femme jalouse, les petits mots cachés. Elle continue de (se) raconter une histoire, comme lorsqu'elle faisait le récit de sa vie. Christmas pressent l'ambiguïté de ce rôle car il comprend qu'elle a conscience de l'aspect illusoire de son comportement (« he knew that she knew that ») et pourtant il décrit également la certitude avec laquelle elle joue (« conviction »). Elle est ainsi en représentation pour elle-même, sans la médiation de la narration. Par ce biais, Joanna recherche l'identification que le spectateur a avec le personnage au théâtre. En d'autres termes, à jouer la femme telle qu'elle se la représente, Joanna tente d'en devenir une. Ainsi, en se projetant mimétiquement sur elle-même par la médiation de sa propre mise en scène, Joanna tente d'acquérir une identité personnelle, représentée ici par la féminité qui lui manquait jusque-là.

Cependant, dans sa mise en scène, Joanna n'agit pas que sur elle-même puisqu'elle écrit également le rôle de Christmas. Ses didascalies sont notées sur des morceaux de papier qu'elle dépose dans un trou de piquet de clôture qu'il doit aller vérifier tous les jours :

> Sometimes the notes would tell him not to come until a certain hour, to that house which no white person save himself had entered in years and in which for twenty years now she had been all night alone, for a whole week, she forced him to climb into a window to come to her. He would do so and sometimes he would have to seek her about the dark house until he found her, hidden, in closets, in empty rooms, waiting, panting, her eyes in the dark glowing like the eyes of cats. Now and then she appointed trysts beneath certain shrubs about the grounds, where he would find her naked, or with her clothing half torn to ribbons upon her, in the wild throes of nymphomania, her body gleaming in the slow shifting from one to another of such formally erotic attitudes and gestures as a Beardsley of the time of Petronius might have drawn. (LA, p.259-260)

Ce qui frappe dans cet extrait est l'autorité dont Joanna fait preuve dans ses missives (« tell him not to come », « forced him to climb », « she

appointed »). Joanna se fait alors dramaturge puisqu'elle écrit l'intrigue de sa représentation. Les ordres qu'elle écrit à Christmas sont pour elle la preuve de son autorité narrative. Elle (se) donne alors l'illusion de maîtriser sa représentation et ainsi d'affirmer son identité narrative. De plus, écrire le rôle de Christmas lui permet à la fois de se libérer sexuellement et ainsi de devenir femme tout en gardant le contrôle des évènements et donc son autorité, c'est-à-dire en conservant sa masculinité. Cette deuxième phase de leur relation n'est que la figuration de l'idée que Joanna se fait de la relation amoureuse et de la féminité. Comme Beardsley, elle a recours au grotesque dans sa représentation : la vision de Joanna allongée dans l'herbe avec ses vêtements déchirés et la description de ses yeux lorsqu'elle se cache dans un placard pour attendre son amant inspirent chez le lecteur un mélange de malaise et de comique. Elle fait de son propre personnage une caricature de la femme. Le paradoxe de sa recherche identitaire par la médiation de la représentation est que Joanna cherche son identité dans une féminité qu'elle méprise. En d'autres termes, Joanna tente de devenir une femme, et ainsi s'identifier, à travers une représentation qui met en lumière l'aversion qu'elle ressent pour la féminité. Elle a beau jouer le rôle de ce qu'elle pense être la figuration de la femme, elle ne peut effacer l'espace qui existe entre la femme metteur en scène et le personnage qu'elle joue. Cette situation évoque l'étude que Philippe Lacoue-Labarthe a faite du texte de Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. En effet, il analyse la place, ou plutôt les places qu'occupe Diderot dans ce texte puisqu'il est à la fois l'auteur et l'un des personnages, le Premier. Voici ce qu'il en dit :

> L'intrusion du *je*, autrement dit, loin de signifier l'appropriation ou la réappropriation maîtrisante du texte par l'auteur, loin d'être un effet de « signature » ou de ce que j'ai pu appeler ailleurs l'*autographie*, représente le moment ou le texte (le livre entier) vacille dans son statut. C'est pourquoi elle en inquiète la thèse même. Qui énonce le paradoxe ? Qui s'en porte garant ? A la fois exclu et inclus, dedans et dehors ; à la fois lui-même et l'autre (ou chaque fois, il faut le supposer, lui-même comme un autre –d'où jusque dans le monologue, la contrainte dialogique), le sujet énonçant n'occupe à vrai dire aucun lieu, il est inassignable : rien ou personne[179].

[179] Philippe Lacoue-Labarthe, « Le paradoxe et la mimésis » in *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986.

L'ambiguïté, le paradoxe, est le même chez Joanna : à écrire un rôle qu'elle joue elle-même, Joanna fait vaciller son propre texte. Cette féminité n'est-elle que pur simulacre ou existe-t-elle naturellement chez une femme qui n'en fait qu'une mauvaise représentation ? En d'autres termes, Joanna n'est-elle qu'une comédienne qui, selon Lacoue-Labarthe, « pour tout faire, tout imiter –pour tout (re)présenter ou tout (re)produire, au sens le plus fort –, [doit] n'être rien par soi-même, n'avoir rien en propre, sinon une "égale aptitude" à toute sorte de choses, de rôles, de caractères, de fonctions, de personnages, etc. »[180] ? Ou, malgré sa masculinité affichée, est-elle naturellement femme, c'est-à-dire à l'identité définie mais la mettant exagérément en relief afin de se convaincre de son existence ?

VI. Le récit comme source d'autorité narrative

VI.1. Sutpen comme double spéculaire de Mr. Compson

Mr. Compson semble se remasculiniser lors de son récit, dans *Absalom, Absalom!,* car celui-ci est l'occasion pour lui de s'identifier à son personnage principal, Sutpen, qui est pour lui la figure paternelle par excellence. André Bleikasten met d'ailleurs l'accent sur cette virilité dans son article « Fathers in Faulkner » : « Indeed, in no other of Faulkner's novels is fatherhood surrounded with so much of a mythic aura, and in his tremendous energy, in his indomitable will, and in his ruthless pursuit of the "design", Sutpen is assuredly the most virile and most heroic of the novelist's father figure »[181]. Il faut dire que son histoire est racontée, outre par Miss Rosa, par deux narrateurs qui cherchent à compenser la

[180] Ibid.
[181] André Bleikasten, « Fathers in Faulkner », p.139.

défaillance paternelle par le récit, ce qui explique que le personnage de Sutpen, tel qu'il apparaît dans leur interprétation de sa vie, soit si puissant. Chez Mr. Compson, le manque à combler est double car il souffre à la fois de la médiocrité de la paternité de son père et de la sienne propre. Ainsi, configurer la vie de Sutpen est le moyen pour lui d'imaginer le Père Imaginaire, le héros de guerre qu'il aurait voulu avoir comme géniteur, et le père autoritaire qu'il n'est pas pour son fils. Comme le fait remarquer Édouard Glissant dans son ouvrage *Faulkner, Mississippi* : « Le père des derniers Compson est un émetteur de banalités (il est vrai inspiré en une occasion par la tragique histoire des Sutpen), et on se souvient de sa réplique, à la fin de la nouvelle *Un juste*, après les excès verbaux de la jeune Caddy vitupérant son frère Jason : "–Voyons, Candace, dit notre père." Résumé de la démission et image de ce qu'on nomme le père absent »[182]. Cet extrait met en lumière à la fois la déficience de ce père et l'élan créateur qui le traverse au moment d'évoquer la figure paternelle de Sutpen ». Son récit devient alors le lieu où se rejoignent le temps vécu de Sutpen, qu'il connait grâce à son père, et le sien propre, l'espace où l'excès de virilité de Sutpen semble pouvoir compenser le manque chez Mr. Compson. Comme le dit Bleikasten, « In Sutpen's world there is indeed only room for one –one desire, one will, one power, one "imperial self" »[183]. C'est cette complétude que Mr. Compson cherche à obtenir par la médiation de son récit.

Le Sutpen que le père de Quentin met en scène est un père tout-puissant, au point qu'il parvient à deviner que Charles Bon a quelque chose à cacher à la Nouvelle Orléans :

> [T]his father who should see that man one time, yet have reason to make a six hundred mile journey to investigate him and either discover what he already and apparently by clairvoyance suspected, or at least something which served just as well as reason for forbidding the marriage […]. (AA, p.79)

Le père décrit ici est clairement la représentation de l'interdiction, puisqu'il peut interdire le mariage, même si dans l'esprit de Mr. Compson,

[182] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p.173.
[183] André Bleikasten, « Fathers in Faulkner », p142.

il ne s'agit pas d'une union incestueuse. Il fait ce que Mr. Compson n'a jamais été capable de faire : protéger l'honneur de sa fille. Cet épisode évoque les récriminations que Quentin fait à son père dans *The Sound and the Fury* lors de leur dialogue imaginaire, au cours duquel le jeune Compson lui reproche de ne pas avoir su protéger Caddie des autres hommes mais aussi des pulsions incestueuses de son frère Quentin[184]. Il présente alors Sutpen comme un double spéculaire, inversé, de Mr. Compson, géniteur faible, incapable d'interdire. Mais cet extrait n'est pas le seul du discours du père de Quentin à montrer qu'il fait de Sutpen une projection mimétique de lui-même. C'est également le cas dans la phrase suivante, qui illustre les relations père/fils telles que Mr. Compson les considère : « but it was not the fact of the mistress and child, the possible bigamy, to which Henry gave the lie, but to the fact that it was his father who told him, his father who anticipated him, the father who is the natural enemy of any son and son-in-law of whom the mother is the ally […] » (AA, p.83). L'idée que le père est l'ennemi naturel du fils, au point que Henry refuse de croire quelque chose que pourtant il sait vrai puisque la connaissance provient du père, est le signe que la filiation est problématique chez Mr. Compson. Cette négation de la parole du père par Henry peut être considérée comme la configuration de la remise en question de l'autorité paternelle de Mr. Compson par Quentin, notamment à travers son aveu d'inceste. En effet, Sutpen, tout comme Mr. Compson, est trahi par son propre fils. C'est donc sa propre histoire que Mr. Compson (se) raconte, à travers celle de Sutpen, se transformant ainsi en personnage de sa propre tragédie.

C'est en effet une tragédie que Mr. Compson crée, ainsi que l'explique François Pitavy dans sa notice de La Pléiade : « L'histoire de Sutpen est pour lui une tragédie à l'antique : la fatalité pèse sur la maison

[184]Il lui dit alors: « and he we must just stay awake and see evil done for a little while its not always and i it doesn't have to be even that long for a man of courage and he do you consider that courage and i yes sir dont you and he every man is the arbiter of his own virtues whether or not you consider it courageous is of more importance than the act itself than any act otherwise you could not be in earnest and I you don't believe I am serious and he I think you are too serious to give me any cause for alarm you wouldn't have felt driven to the expedient of telling me you had committed incest otherwise […] » SF, p.176-177.

Compson comme sur celle des Atrides. Mr. Compson met donc en scène ses personnages et les fait évoluer selon les nécessités du spectacle qu'il dirige, ce que manifeste le recours fréquent au vocabulaire du théâtre »[185]. Puisque, à travers son récit, le père de Quentin raconte sa propre histoire et qu'il est convaincu que sa famille est victime d'une malédiction, il est logique qu'il se projette mimétiquement dans une tragédie. Il est vrai que pour Mr. Compson, le personnage de Sutpen est une réécriture d'Agamemnon, dont le nom signifie « à la très grande puissance » à la différence qu'il ne sacrifie pas sa fille mais son fils pour mener à bien son dessein. Son récit reprend donc tous les codes de la tragédie classique en commençant par l'exposition de la situation des personnages puis en introduisant un élément perturbateur, Charles Bon, qui vient détruire l'équilibre déjà fragile qui existait au sein de la famille Sutpen. Il met ensuite en scène la recherche de solution grâce à la guerre qui éclate, éloignant les deux garçons de Judith, et l'attente de quatre ans que Henry impose à Bon. Mais comme dans la tragédie, les personnages n'ont aucune chance d'échapper à leur destin, puisque Bon décide d'aller rejoindre Judith pour l'épouser. Son récit se termine par un dénouement tragique, le meurtre de Bon par Henry. La narration prend également parfois, comme souvent chez Shakespeare, une dimension métafictionnelle lorsque Mr. Compson parle de son personnage de Sutpen, par exemple :

> Yes, he had corrupted Ellen to more than renegadery, though, like her, unaware that his flowering was a forced blooming too and that while he was still playing the scene to the audience, behind him fate, destiny, retribution, irony –the stage manager, call him what you will –was already striking the set and dragging on the synthetic and spurious shadows and shapes of the next one. (AA, p.57)

Cet extrait illustre plus que le fatalisme de Mr. Compson, il démontre que dans son esprit, Sutpen est bien un personnage de fiction évoluant dans un décor artificiel. Ceci met en lumière la dimension mimétique de ce personnage qui est le fruit de l'imagination de Mr. Compson. Celui-ci devient à la fois le régisseur évoqué dans cet extrait et le metteur en

[185] François Pitavy, Notice de *Absalom, Absalom!* in *Oeuvres romanesques II,* p.1316.

scène qui crée son personnage sous la forme d'un héros tragique accablé par la fatalité. Cette dimension métafictionnelle est même doublée lorsqu'il décrit Ellen en disant :

> [She was] talking the most complete nonsense, voluble, speaking her bright set meaningless phrases out of the part which she had written for herself, of the duchess peripatetic with property soups and medicines among a soilless and uncompelled peasantry –a woman who, if she had had the fortitude to bear sorrow and trouble, might have risen to actual stardom in the role of the matriarch arbitrating from the fireside corner of a crone the pride and destiny of her family, instead of turning at the last to the youngest member of it and asking her to protect the others. (AA, p.54)

Ellen est ici présentée comme une femme écrivant et jouant son propre rôle. L'ironie de la description, notamment dans l'utilisation de l'adjectif « peripatetic » qui signifie « se promenant » mais qui fait également référence à la manière d'enseigner d'Aristote, met en lumière le mépris de Mr. Compson pour celle qui refuse d'être une héroïne de tragédie. Dans l'esprit de Mr. Compson, les textes qu'Ellen s'est écrit sont absurdes car il ne peut y avoir de sens que dans la tragédie. La double mise en abyme présente ici montre que Mr. Compson désinvestit ce personnage au point de lui laisser une autonomie narrative. En d'autres termes, puisqu'elle ne peut pas être l'héroïne de sa tragédie en raison de sa faiblesse, il lui crée, dans son récit, son propre espace narratif, un conte de fée (« It sounded like a fairy tale when Ellen told it later to your grandmother, only it was a fairy tale written for and acted by a fashionable ladies'club » AA, p.60). Mais ce personnage a aussi sa propre fonction dans la configuration de Mr. Compson : par sa légèreté elle introduit une forme de « comic relief » dans la tragédie, d'autant plus qu'elle sert de contrepoint aux autres personnages qui assument davantage leur rôle tragique.

Mr. Compson a choisi de faire de l'histoire de Sutpen une tragédie non seulement parce que c'est le genre littéraire qui correspond le mieux à sa personnalité mais aussi car il cherche à produire une réaction cathartique chez son fils. En effet, la fonction du récit de Mr. Compson est de lui permettre de compenser sa déficience paternelle, notamment

en faisant une leçon à Quentin sur l'inceste, interdit dont le jeune homme s'accuse dans *The Sound and the Fury*. Dans la partie de ce roman consacrée à la dernière journée de Quentin, le lecteur est témoin d'un dialogue dans lequel le jeune homme s'accuse auprès de son père d'avoir brisé l'interdit de l'inceste avec sa sœur Caddie. Il n'est pas possible de savoir si ce dialogue a réellement eu lieu et est tiré de la mémoire de Quentin ou s'il s'agit d'une conversation imaginaire entre père et fils. Dans les deux cas, ce dialogue est le signe que le jeune homme cherche à faire surgir la fonction castratrice du père, c'est-à-dire sa Loi. Même si ce dialogue est resté imaginaire, Mr. Compson ressent la tension incestueuse qui existe chez son fils et, s'il n'exprime aucun interdit explicitement, il utilise son récit pour mettre son fils en garde contre tout désir incestueux :

> Henry, the provincial, the clown almost, given to instinctive and violent action rather than to thinking, ratiocination, who may have been conscious that his fierce provincial's pride in his sister's virginity was a false quantity which must incorporate in itself an inability to endure in order to be precious, to exist, and so must depend upon its loss, absence, to have existed at all. In fact, perhaps this is the pure and perfect incest: the brother realizing that the sister's virginity must be destroyed in order to have existed at all, taking that virginity in the person of the brother-in-law, the man whom he would be if he could become, metamorphose into, the lover, the husband; by whom he would be despoiled, choose for despoiler, if he could become, metamorphose into the sister, the mistress, the bride. Perhaps that is what went on, not in Henry's mind but in his soul. (AA, p.76-77)

La description que Mr. Compson fait de Henry, jeune provincial qui peut recourir à la violence, ressemble à celle qu'il pourrait faire de Quentin puisque celui-ci se montre également violent dans *The Sound and the Fury*. En effet, dans sa partie narrative, le jeune homme se souvient s'être battu avec l'amant de sa sœur (« I hit him my open hand beat the impulse to shut it to his face » SF, p.160) et se bat avec Spoade, l'un de ses camarades. Ainsi le père configure son fils dans son récit sous les traits de Henry, en espérant qu'il se reconnaisse mimétiquement et en tire les leçons que Mr. Compson veut lui donner. A travers cette médiation, ce dernier cherche à faire prendre conscience à son fils que l'hymen de sa sœur n'a d'existence que dans sa perte et que l'élan incestueux de Quentin ne provient pas d'un véritable désir sexuel mais

plutôt de sa volonté de briser l'hymen pour (se) prouver que celui-ci est bien là, affirmant ainsi l'honneur de Caddie. Selon Mr. Compson, que le frère se projette mimétiquement sur l'amant ou sur sa sœur, l'objet de la cristallisation est l'hymen (« taking that virginity in the person of the brother-in-law », « by whom he would be despoiled, choose for despoiler, if he could become, metamorphose into the sister »). Si Quentin est à la fois l'amant et la sœur, l'hymen reste intact puisque la personne qui le prend est la même que celle qui l'offre, effaçant tout déshonneur de la famille. En faisant prendre conscience à Quentin de l'aspect illusoire de son désir, Mr. Compson cherche à énoncer l'interdit de l'inceste, ce qui est la fonction du père, sans avoir à le faire directement. Cependant, le fait que la tension incestueuse soit toujours présente chez Quentin le jour de son suicide montre que le discours de Mr. Compson n'a pas été interprété comme il l'entendait puisque, à travers son aveu, Quentin ne cherche pas seulement à protéger l'honneur de sa sœur mais surtout à faire advenir ce que Mr. Compson lui dénie : la Loi du père.

Une autre fonction du récit de Mr. Compson est de remettre en question l'autorité paternelle de Sutpen, qu'il établit d'abord pourtant comme très puissante. Il tente ainsi de faire taire en Quentin cette quête de Père Imaginaire, idéalisé, qui déconsidère en creux le père réel. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Mr. Compson fait de son héros une figure paternelle omnipotente, ce que Bleikasten décrit en ces termes : « Sutpen is the absolute father, an arresting reincarnation of the archaic paternal figure postulated in Freud's anthropological speculations, the Urvater »[186]. Selon Freud, ce père primitif était « [u]n père violent, jaloux, qui garde toutes les femelles pour soi et évince les fils qui arrivent à l'âge adulte, rien de plus[187] ». Sutpen, tel qu'il est décrit par Mr. Compson, correspond à cette définition car il pousse Henry à le répudier et à s'enfuir avec Bon, son fils illégitime (ce que Mr. Compson ignore). Dans *Faulkner, Mississippi*, Edouard Glissant évoque la possibilité que Sutpen soit en fait le père de Milly, ce qui impliquerait une

[186] André Bleikasten, « Fathers in Faulkner », p.142.
[187] Sigmund Freud, *Totem et tabou* in *Œuvres complètes, Psychanalyse, volume XI*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.360.

relation incestueuse qui le rapprocherait encore davantage de cet Urvater : « Et si Faulkner, qui dérobe autant qu'il ose dévoiler, avait caché, comme Sutpen aurait pu l'avoir caché à tout un comté, y compris à Wash Jones, qu'il était, lui Sutpen, le père de Milly, et qu'il avait dans sa folie décidé de ne faire confiance qu'à son propre sang pour enfin obtenir l'héritier mâle qu'il désirait, non, qu'il se consumait de ne pas avoir ?[188] ». Bien que Mr. Compson ne sache rien de cette transgression potentielle, il voit malgré tout en Sutpen le père tout-puissant originaire, figure paternelle telle que son fils Quentin l'envisage. Cependant, dans le récit de Mr. Compson, contrairement à l'Urvater de Freud qui devient symboliquement encore plus fort grâce au repentir de ses fils qui l'ont tué et mangé, Sutpen ne devient jamais pour ses enfants un père mort, c'est-à-dire le père symbolique qui énonce la Loi, ainsi que le dit Bleikasten :

> In contradistinction to the powerless living fathers of the present, Sutpen and his analogues in Faulkner's novels apparently possess the prerogatives of the strong father, but if they refer us back to the dreaded and envied rival of the primary Oedipal relation, they never come to function as the symbolic agencies of its dissolution. To put the matter into Lacanian terms, they never come to act the role of the "dead father" who guarantees the law[189].

En faisant de son héros un père autoritaire mais pas symbolique, Mr. Compson tente de montrer à Quentin que même les figures paternelles qui semblent les plus satisfaisantes sont malgré tout défaillantes et que la recherche du Père Imaginaire est illusoire. Mr. Compson tente ainsi de retrouver une légitimité paternelle en niant celle de son héros.

VI.2. Un récit sous contrôle

Mr. Compson n'est pas le seul homme de la famille à rechercher une autorité narrative puisque dans *The Sound and the Fury*, Jason Compson, qui ne parvient pas à affirmer son autorité en tant que figure paternelle au sein de sa famille, tente également de le faire par la

[188] Edouard Glissant, *Mississippi,* p.185-186.
[189] André Bleikasten, « Fathers in Faulkner », p.143.

médiation de son récit. En effet, dès le début de sa section, il se met en scène en chef de famille capable de se faire obéir, lorsqu'il dit par exemple à sa mère, au sujet de sa nièce : « If you want me to control her, just say so and keep your hands off » (SF, p.181). Aurélie Guillain note ce besoin de contrôle de Jason dans son ouvrage *The Sound and the Fury [by] William Faulkner* : « Although he desperately needs to control events and people, Jason often sabotages his own endeavours. His self-defeating behaviour conceals a paradoxical need for control »[190]. Outre la maîtrise des gens et des événements citée ici, Jason tente de contrôler également le récit. Le premier signe de ceci est le fait que sa section se présente sous la forme d'un dialogue imaginaire, qui donne l'illusion de l'improvisation liée à la conversation tout en écartant toute possibilité de remise en cause de la parole ou de contestation. De plus, le récit est pour Jason l'occasion de se présenter en victime de la société et de sa propre famille, et de renvoyer ainsi l'image de lui-même qu'il souhaite montrer, comme par exemple lorsqu'il travaille et que son patron Earl lui demande de servir des clients :

> Well, Jason likes work. I says no I never had university advantages because at Harvard they teach you how to go for a swim at night without knowing how to swim and at Sewanee they don't even teach you what water is. I says you might send me to the State University; maybe I'll learn how to stop my clock with a nose spray and then you can send Ben to the Navy I says or to the cavalry anyway, they use geldings in the cavalry. (SF, p.196)

Cette digression met en lumière la rancœur de Jason qui n'a pas eu la chance, qu'a eu son frère Quentin, d'aller étudier à l'université afin de trouver un emploi en adéquation avec le statut social qu'il aurait aimé avoir, et qui lui aurait permis de ne pas devoir se soumettre aux exigences de gens qu'il juge inférieurs à lui. Jason se pose donc en fils sacrifié au profit d'un autre mais il parvient malgré tout à montrer sa supériorité grâce à l'ironie mordante dont il fait preuve dans ce passage. L'image qu'il renvoie de lui ici est parfaitement contrôlée puisqu'il réussit la prouesse de se faire passer pour la figure paradoxale de la victime dominante.

[190] Aurélie Guillain, *The Sound and the Fury[by] William Faulkner,* p.46.

Jason contrôle également la temporalité dans son récit, de la même manière qu'il tente de de le faire dans sa vie. Aurélie Guillain dit d'ailleurs de lui : « Jason Compson vit au rythme accéléré de l'époque moderne. Il joue en bourse, conduit une automobile ; et surtout, au prix d'une panique constante, il s'efforce toujours d'arriver à temps »[191]. Sa narration reflète ainsi ce rythme effréné qu'il tente de maîtriser :

> Then it struck ten. I went up to the telegraph office. It opened up a little, just like they said. I went into the corner and took out the telegram again, just to be sure. While I was looking at it a report came in. It was up two points. They were all buying. I could tell that from what they were saying. Getting aboard. (SF, p.192)

Le rythme rapide est rendu par les phrases courtes, qui sont l'une des caractéristiques de l'idiolecte de Jason, puisque dans les romans de Faulkner le rythme est généralement beaucoup plus lent, avec des phrases au contraire très longues. La précipitation de Jason se manifeste ainsi dans sa manière de dire le maximum de choses en un minimum de temps, voire un minimum de mots dans certaines phrases (« Getting aboard »). L'exactitude de l'heure au début de l'extrait est également le signe de ce besoin de Jason de contrôler ce temps qui défile. Ceci est vrai tout au long de sa narration, comme le manifestent les nombreux marqueurs de temps qui l'émaillent : « Six days late », « About that time »(SF, p.190) ; « Along toward ten oclock », It was a couple of minutes to ten » (SF, p.19), « And just about the time I got ready » (SF, p.211), « just about that time » (SF, p.231)[192].

Cependant, comme dans sa vie, Jason perd le contrôle de sa narration, ainsi que le souligne Ineke Bockting : « Jason Compson, for instance, may present himself consciously as one in charge of his surroundings, but his mind-style, as we have seen, shows him to be a rather helpless, bewildered, pathetic individual »[193]. En effet, pas plus qu'il ne peut dominer sa nièce Quentin, parvient-il à maîtriser les effets

[191] Aurélie Guillain, *Le Roman de la détresse*, p.84.
[192] Liste non exhaustive.
[193] Ineke Bockting, *Character and Personality in the novels of William Faulkner*, p.146.

de son discours, que ce soit sur Dilsey, comme dans l'extrait ci-dessous ou sur le lecteur :

> So as soon as I got home, I fixed Dilsey. I told Dilsey she had leprosy and I got the bible and read where a man's flesh rotted off and I told her that if she ever looked at her or Ben or Quentin they'd catch it too. So I thought I had everything all fixed until that day when I came home and found Ben bellowing; […]. (SF, p.207)

Alors qu'avec ce récit de lépreux Jason tente d'effrayer Dilsey pour qu'elle lui obéisse, la domestique passe outre ses ordres et permet à Caddy de venir voir sa fille. Le discours de Jason n'a donc aucun impact sur Dilsey, et a même sur le lecteur l'effet inverse de celui escompté. En effet, le jeune homme cherche ici à faire la preuve du contrôle qu'il a sur les gens (« I fixed Dilsey ») mais le fait que sa domestique remette en cause son autorité met en lumière contre son gré le peu de maîtrise qu'il a sur elle. Sa narration anéantit donc l'image de lui-même qu'il essaye de mettre en place : celle d'un chef de famille. Ceci est d'autant plus vrai dès les lignes suivantes lorsque Jason dit : « So I made Dilsey own up, then I told Mother. » Jason se place ici non en figure paternelle mais en fils, qui va tout raconter à sa mère, comme lorsqu'il était petit.

Jason cherche à démontrer le contrôle qu'il exerce sur tout ce qui l'entoure, pourtant il parsème son récit de scénettes imaginaires dans lesquelles le sort s'acharne contre lui. Aurélie Guillain écrit d'ailleurs à ce sujet : « Sans jamais cesser de geindre et de s'apitoyer sur soi, Jason donne une tournure bouffonne à son angoisse de tout perdre, en multipliant les petits scénarios absurdes où il est invariablement victime d'injustices et d'usurpations »[194]. Jason s'attend toujours au pire, comme lorsque, dans un passage étudié précédemment, il est dans un bois à la poursuite de sa nièce, pose la main sur du sumac de l'ouest, qui provoque une éruption cutanée, mais est agréablement surpris que ce ne soit pas un serpent[195]. Ces scènes qu'il invente au cours de son récit

[194] Aurélie Guillain, *Le roman de la détresse*, p.55.
[195] « The only thing I couldn't understand was why it was just poison oak and not a snake or something. So I didn't even bother to move it » SF, p.241.

lui permettent de symboliser son angoisse, comme dans l'extrait ci-dessous :

> The swallows had begun, and I could hear the sparrows beginning to swarm in the trees in the courthouse yard. Every once and a while a bunch of them would come swirling around in sight of the roof, then go away. They are as big a nuisance as the pigeons, to my notion. You cant even sit in the courthouse yard for them. First thing you know, bing. Right on your hat. (SF, p.248)

La description, qui commence de manière positive, avec les oiseaux qui chantent et volent dans le ciel, se transforme rapidement en vision bien plus déplaisante, en raison de la comparaison avec les pigeons et le fait que Jason associe la présence d'oiseaux avec la certitude de recevoir de la fiente sur la tête. Le pronom « your » n'est pas tant ici un pronom impersonnel qu'une modulation de « my », puisque dans l'esprit de Jason, c'est bien à lui que la mésaventure virtuelle arrive. Jason imagine tous ces déboires potentiels car cela lui permet de les fictionnaliser et donc de les maintenir à distance de sa réalité. Ces scénettes sont donc des récits conjuratoires à travers lesquels Jason met son angoisse en mots afin de la symboliser et avoir ainsi l'illusion de la maîtriser.

Jason contrôle son angoisse en se mettant en scène dans des situations ridicules mais son récit est également un moyen de compenser son sentiment de perte en se donnant par moments le beau rôle. Ces deux configurations narratives qui semblent à l'opposé l'une de l'autre sont présentes dans l'extrait suivant, lorsque Jason part à la poursuite de sa nièce, qui s'est enfuie avec un forain après avoir dérobé toutes ses économies :

> And he drove on out of the bells and out of town, thinking of himself slogging through the mud, hunting a team. "And every damn one of them will be at church." He thought of how he'd find a church at last and take a team and of the owner coming out, shouting at him and of himself striking the man down. I'm Jason Compson. See if you can elect a man to office that can stop me," he said, thinking of himself entering the courthouse with a file of soldiers and dragging the sheriff out. (SF, p.305-306)

La répétition de "thinking of himself" dans cet extrait montre à quel point Jason se repaît de ses fantasmes. Le premier le place à nouveau, comme dans le passage précédent, dans une situation difficile, dans

laquelle le sort s'acharnerait encore sur lui. Mais contrairement aux autres configurations, Jason se met alors en scène résistant contre l'adversité. Cette lutte métaphorique est figurée par le coup porté au propriétaire virtuel des chevaux qu'il vient de dérober dans son scénario. A travers cette fiction, Jason affirme son identité et son pouvoir en se plaçant au-dessus de la loi. L'image de chef de guerre qu'il se donne ici lui permet de compenser le manque d'autorité qu'il a chez lui. Puisque dans son temps vécu, il se fait abuser par sa nièce, il se configure dans ses fantasmes en homme tout-puissant qui peut imposer sa volonté sur la figure paternelle par excellence : le sheriff. Cette image masque celle que sa réalité lui renvoie et qui fissure son intégrité. Ceci qui est d'autant plus important pour lui que le stratagème qu'il avait mis en place pendant des années afin de compenser la perte de son statut social, le détournement des chèques de sa sœur, est anéanti par le vol de cet argent par sa nièce. En d'autres termes, ces fantasmes servent de substitut à ce qui suppléait déjà la béance laissée par la volatilisation de son emploi à la banque, ainsi que le narrateur l'indique clairement :

> Of his niece he did not think at all, nor of the arbitrary valuation of the money. Neither of them had had entity or individuality for him for ten years; together they merely symbolised the job in the bank of which he had been deprived before he ever got it. (SF, p.306)

L'argent et sa nièce Quentin sont indissociables dans l'esprit de Jason lorsqu'il pense au poste qu'il aurait dû avoir à la banque puisque Quentin en représente la perte et l'argent sa réparation. Puisque ces symboles substantiels ont disparu, Jason les remplace par d'autres symboles, immatériels : ses fantasmes. C'est pourquoi l'extrait précédent met en scène à la fois la perte, figurée par la recherche d'un attelage, et sa compensation grâce à la toute-puissance invoquée.

Jason utilise son récit afin de se mettre en scène dans sa propre narration et contrôler son angoisse. Cependant, le fait même de parler est pour lui un moyen de tenter de retrouver une forme d'intégrité. Le signe le plus visible de ceci est le présent utilisé systématiquement pour le verbe introducteur « say » alors que le reste de la narration se fait au passé (« She looked at me, the cup in her hand. She brushed her hair

back from her face, her kimono slipping off her shoulder. “You put that cup down and come in here a minute,” I says. » SF, p.183). Ceci donne une impression de permanence dans le temps à l’action de dire et accorde un sentiment de présence pleine à Jason qu’il peut associer à une forme d’identité. Cette logique phonocentrique pousse le jeune homme à s’écouter parler, même s’il n’a rien à dire, comme le souligne André Bleikasten :

> Qui parle ici ? Ni la voix de l’un ni celle de l’Autre, mais la voix des autres. Et les innombrables « like I say » qui scandent le discours de Jason ne sont que les hoquets d’un moi qui n’a rigoureusement rien à dire et cherche à se rassurer contre son absolue nullité.

Les clichés qui parsèment la section de Jason (« “I have nothing against the jews as an individual,” I says. “It’s just the race. You’ll admit that they produce nothing. They follow the pioneers into a new country and sell them clothes.” » SF, p.191) sont ceux qui imprègnent la société du Sud. Ces lieux communs servent à dissimuler le manque d’opinion propre de Jason, tout en (se) donnant l’illusion de donner un avis éclairé, de la même manière que la narration est pour lui un moyen de ne pas se confronter à son propre vide intérieur, en le voilant avec des mots. Ceci est manifeste dans l’extrait suivant, lorsque Jason poursuit sa nièce sur les routes du comté :

> If they ever farmed it. It’s a good thing the Lord did something for this country; the folks that live on it never have. Friday afternoon, and from right here I could see three miles of land that hadn’t even been broken, and every able bodied man in the county in town at that show. I might have been a stranger starving to death, and there wasn’t a soul in sight to ask which way to town even. And she trying to get me to take aspirin. I says when I eat bread I’ll do it at the table. (SF, p.239)

Alors que Jason dénigre les paysans qui sont allés au spectacle au lieu de travailler, il ne saisit pas l’ironie de son discours : il a également passé sa journée à éviter le travail. Cet écart dans le discours est la figuration de la fonction de la narration pour Jason : il masque sa propre déficience par sa médisance au sujet des autres. L’exagération de son identification à un étranger mort de faim participe également de ce procédé puisque cela lui permet non seulement d’occulter la vraie raison de sa présence ici mais aussi d’utiliser le surplus sémantique de l’hyperbole pour

compenser l'absence d'intérêt de ses paroles. L'incohérence de sa narration dans ce passage met en lumière le souci de Jason de ne jamais laisser d'espace vide dans son discours et de masquer toute béance par des mots.

Bien qu'il donne l'impression de se dévoiler en racontant son existence dans le détail, la narration de Jason est un moyen pour lui de (se) cacher ses sentiments, c'est-à-dire toute intériorité qui donnerait accès à une meilleure compréhension de soi. L'exemple le plus frappant se situe lors de l'enterrement de son père, lorsqu'il dit : « Well, I got to thinking about that and watching them throwing dirt into it, slapping it on anyway like they were making mortar or something or building a fence, and I began to feel sort of funny and so I decided to walk around a while. » (SF, p.202) Alors que le jeune homme est visiblement bouleversé par la mort de son père et l'image de cette terre désacralisant le cercueil, il ne parvient pas à nommer précisément ses sentiments qui l'envahissent. L'adjectif « funny » utilisé est suffisamment vague pour paraître se mettre à nu tout en ne révélant rien. En refusant de mettre un mot précis sur ses sentiments, Jason s'empêche de les identifier mais également de les symboliser. Sans la médiation des mots, Jason ne peut pas avoir la distance nécessaire par rapport à son intériorité pour pouvoir accéder à une herméneutique de soi. Il tente alors de compenser l'absence de mots par la force de sa voix-même, comme lorsqu'il raconte le vol de ses économies au shérif du comté : « Jason told him, his sense of injury and impotence feeding upon its own sound, so that after a time he forgot his haste in the violent cumulation of his self-justification and his outrage » (SF, p.303). Jason ne perçoit ses sentiments que par la médiation du ton qu'il emploie pour décrire sa situation. Le fait d'entendre ces sentiments dans sa voix engendre l'apparition mimétique des mêmes émotions, qui s'ajoutent aux premières, créant un surplus qui donne à Jason l'impression de combler sa défaillance langagière. L'extériorité de la voix qu'il entend lui accorde une distance par rapport à lui-même qui lui permet d'accéder à une meilleure compréhension de soi. La reconnaissance de ses émotions par la médiation de sa propre voix

donne à Jason une impression de complétude puisqu'enfin il ne semble plus y avoir d'écart entre ce qu'il ressent et ce qu'il exprime, d'où un sentiment de plaisir : « He repeated his story, harshly recapitulant, seeming to get an actual pleasure out of his outrage and impotence » (SF, p.303). Le jeune homme ne perçoit pas que ce plaisir même est la marque de la faille toujours présente puisqu'il est le symbole de l'espace qui existe entre le Jason qui parle, et qui exprime de la colère, et le Jason qui s'écoute parler en ressentant du plaisir.

VI.3. Le récit, substitut phallique

Gavin Stevens, dans *Requiem for a Nun*, tente également de produire sa propre autorité narrative en cherchant à s'approprier le récit de Temple. Si, lorsqu'il écoute Temple raconter son histoire, Stevens l'enjoint de dire la vérité, il n'a pas la même exigence pour lui-même puisque la narration qu'il fait du récit de Temple est pour lui un jeu de fiction, ainsi qu'il l'affirme : « Wait. Let me play too. » (RN, p.100), « Oh yes, I'm still playing » (RN, p.103). Comme Shreve dans *Absalom, Absalom!*, qui se joint à Quentin dans sa narration en disant « Let me play a while now. » (AA, p. 224), Stevens voit dans cette narration la clé d'entrée de l'univers du « comme si », du faire semblant. L'histoire qu'il raconte est ainsi ouvertement un fantasme de l'avocat, une fiction fondée sur la vérité de la vie de Temple, c'est à dire la configuration du temps vécu de la jeune femme, selon la théorie de Ricœur. Cet écart entre la vérité qu'il réclame de Temple et la fiction qu'il en tire crée un espace dont Temple prend conscience et tente d'avertir le gouverneur : « I mean, I'm trying to *tell* you about one Temple Drake, and our Uncle Gavin is *showing* you another one » (RN, p.123, mes italiques). Il est intéressant de noter que Temple a l'impression de se raconter alors que son oncle la montre. Les deux la mettent en scène de manière différente mais il s'agit dans les deux cas d'une Temple fictionnalisée. Stevens s'octroie

ici le rôle de metteur en scène de cinéma ou de théâtre et crée paradoxalement un personnage déjà existant. Si Stevens ressent le besoin de faire naître une autre Temple, c'est que celle-ci devient une projection mimétique de lui-même. En effet, au cours de ce que Ricœur appelle la transition de *mimèsis I* à *mimèsis II*, Stevens s'identifie au personnage de Temple qu'il crée pour en faire une représentation mimétique de lui-même, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

> And relief too. Because at last it was over; the roof had fallen, avalanche had roared; even the helplessness and the impotence were finished now, because now even the old fragility of bone and meat was no longer a factor –and, who knows ? because of that fragility, a kind of pride, triumph: you have waited for destruction: you endured; it was inevitable, inescapable, you had no hope. Nevertheless you did not merely cringe, crouching, your head, vision, buried in your arms; you were not watching that poised arrestment all the time, true enough, but that was not because you feared it but because you were too busy putting one foot before the other, never for one instant really flagging, faltering, even though you knew it was in vain –triumph in the very fragility which no longer need concern you now, for the reason that the all, the very worst, which catastrophe can do to you, is crush and obliterate the fragility; you were the better man, you outfaced even catastrophe, outlasted it, compelled it to move first; you did not even defy it, not even contemptuous: with no other tool or implement but that worthless fragility, you held disaster off as with one hand you might support the weightless silken canopy of a bed, for six long years while it, with all its weight and power, could not possibly prolong the obliteration of your fragility over five or six seconds; and even during that five or six seconds you would still be the better man, since all that it –the catastrophe –could deprive you of, you yourself had already written off six years ago as being, inherently of and because of its own fragile self, worthless. (RN, p.130-131)

La projection mimétique de Stevens dans son récit est visible dans le passage du pronom personnel « she » que l'avocat utilisait jusque-là à « you » employé ici. La transition entre le pronom « she », défini clairement comme faisant référence à Temple, et le « you » générique marque l'entrée dans l'univers du faire-semblant créé par Stevens. Paradoxalement, pour parler de lui, l'avocat utilise un pronom qui l'exclut de son énonciation. Pourtant le fait même d'avoir ressenti le besoin de changer de pronom montre que, pour l'avocat, le référent a changé et donc que ce « you » fait bien référence à Stevens. Cela lui permet ainsi à la fois de se projeter dans son récit et d'en rester à l'extérieur et de faire

de ce « you » une projection mimétique de lui-même. La mise en scène prévue dans les didascalies figure d'ailleurs bien la création de cet univers fantasmatique à travers un jeu de lumières qui symbolise l'entrée dans une sorte de bulle fictionnelle : « The lights flicker and dim further, then steady at that point. » (RN, p.130). Il est également clair dans les propos de Stevens qu'il parle de lui-même dans son insistance sur le courage comme attribut masculin (l'expression « better man » est répétée deux fois). La narration de ce monologue est très visuelle grâce aux métaphores (« the roof had fallen, avalanche had roared », « with one hand you might support the weightless silken canopy of a bed ») et l'utilisation du prétérit progressif, habituellement utilisé dans les descriptions, ce qui donne l'impression que Stevens se met en scène dans son récit. Ainsi, non seulement Stevens « s'écoute parler », comme l'affirme Pitavy[196], mais il *se regarde* aussi agir mimétiquement. Le personnage que Stevens se crée est présenté comme capable, fort de sa fragilité immanente, de supporter toute catastrophe et même de transcender sa propre mortalité (« since all that it –the catastrophe – could deprive you of, you yourself had already written off six years ago as being, inherently of and because of its own fragile self, worthless »). Stevens se voit dans ce rôle d'homme qui transforme sa faiblesse en force au point d'en braver le destin et cette image qui le valorise est un moyen pour lui de tenter de combler sa faille interne. En effet, son absence de filiation est compensée dans son fantasme par la transcendance de sa mortalité : puisque, par la médiation de cette projection mimétique de lui-même, Stevens parvient à surpasser sa mortalité, il n'a plus besoin de partager son fardeau avec la génération suivante. Celle-ci est d'ailleurs synonyme de perte dans le récit que fait Stevens puisque, selon lui, le mauvais sort subi par Temple est déclenché par sa deuxième grossesse :

> Anyway, she was pregnant again; she had broken her word, destroyed her talisman, and she probably knew fifteen months before the letters that this was the end, and when the man appeared with the old letters

[196] Voir citation p.158.

> she probably was not even surprised: she had merely been wondering for fifteen months what form the doom would take. (RN, p.130)

Dans cet extrait, l'enfant, figuration traditionnelle du futur, devient la marque de la fin. Pour Stevens, c'est par l'enfant qu'advient le destin tragique des parents dans la mesure où l'avocat fait directement le lien entre la survenue de la grossesse et la redécouverte des lettres qui sont le symbole des erreurs du passé de Temple. Ainsi, dans l'esprit de Stevens, l'enfant n'est pas perçu comme le chaînon suivant dans la filiation, sur lequel on peut se décharger du fardeau des erreurs du passé mais il est au contraire l'élément qui fait ressurgir le passé. Il devient alors la représentation de la faute, ce qui explique pourquoi Nancy tue le bébé dans sa tentative d'empêcher Temple de partir : pour elle, une fois la manifestation de la faute disparue, celle-ci peut être oubliée et la vie peut reprendre son cours comme avant. Alors que Stevens considérait l'absence de filiation comme un manque puisqu'il devait assumer seul le passé, il en vient à la percevoir, grâce à sa narration, comme une chance puisqu'elle évite que le passé ne rejaillisse sur le présent et le futur.

Si l'extrait précédent présente l'entrée de Stevens dans son propre récit par la médiation d'une projection mimétique sur le personnage de Temple qu'il crée, l'avocat semble s'y complaire puisqu'il se projette ensuite à la fois sur Temple et sur Red :

> [I]n this case certainly anything much better lacked, and indeed who knows? (I am Red now) even a little awe, incredulous hope, incredulous amazement, even a little of trembling at this much fortune, this much luck dropping out of the very sky itself, into his embrace; at least (Temple now) no gang: even rape become tender: only one, an individual, still refusable, giving her at least (this time) the similitude of being wooed, of an opportunity to say Yes first, letting her believe she could say either one of yes or no. (RN, p.134)

Red, l'amant de Temple, était surtout le substitut phallique de Popeye qui, impuissant, amenait le jeune homme à Temple afin de regarder leurs ébats. Ainsi, en se projetant sur Red, Stevens se donne dans son récit le rôle de substitut phallique. Ceci est particulièrement significatif puisque la narration est pour l'avocat un moyen de pallier la déficience de sa masculinité. En effet, en s'attribuant un phallus métaphorique, Stevens

tente de s'en créer un, mimétique, qui masquerait sa faille identitaire. C'est pourquoi l'avocat insiste sur la masculinité de Red dans ce monologue: « a man, at least a man, after six years of that sort of forgiving which debased not only the forgiven but the forgiven's gratitude too (…) –at least a man –a man so single, so hard and ruthless, so impeccable in amorality, as to have a kind of integrity, purity » (RN, p.135). La masculinité liée à la complétude qui ressort de cette description de Red témoigne de la vision idéalisée qu'a Stevens de ce que devrait être un homme. Cette image, sur laquelle il se projette afin d'en devenir une représentation, est plus castratrice que constituante car bien que l'avocat tente de l'incarner, elle représente surtout un fantasme qui ne pourra jamais devenir réalité. Ainsi cette vision devient celle du manque et symbolise la béance intérieure de Stevens. L'avocat se projette à nouveau sur Temple qui, selon le récit de son oncle, a une illusion de contrôle sur sa vie puisqu'elle semble pouvoir refuser le jeune homme. Cette capacité de dire non rappelle l'autorité paternelle, celle-ci même qui fait défaut à Stevens puisqu'il n'a pas de filiation. L'avocat tente ainsi de faire de lui-même une figuration de la métaphore paternelle mais il est paradoxal que l'autorité paternelle, le nom-du-père, soit ici figurée par une femme. La construction d'une masculinité mimétique par la médiation de la projection sur une femme montre l'aspect illusoire de cette quête mais Stevens est tellement plongé dans son récit qu'il n'en a pas conscience.

Si Stevens recherche une masculinité mimétique à travers ses projections dans son récit, sa fonction de narrateur le conforte dans sa quête phallique. L'illustration la plus frappante en est l'image de relais qu'il attribue à la séquence d'enchaînement narratif entre Temple et lui. Il se saisit métaphoriquement du bâton dès qu'il prend la parole (« Besides it's only a stick. » RN, p.127). Ce symbole phallique est la représentation de ce que cherche Stevens à travers son récit : l'autorité narrative. Dans l'esprit de l'avocat, la paternité du récit induit en lui par métonymie une puissance paternelle qui compense sa déficience. Stevens s'arroge donc le récit de Temple pour le faire sien et en être le

père. Ainsi lorsqu'il presse Temple de dire la vérité, il donne l'impression de se porter garant de la véracité du récit et d'en certifier l'authenticité. Bien qu'il ne soit pas lui-même à la source du récit puisqu'il s'agit de l'histoire de Temple, Stevens souhaite en être l'origine, c'est-à-dire le créateur. En fictionnalisant l'histoire de Temple, il parvient à créer mimétiquement un récit qui est à la fois parallèle et confondu à celui de la jeune femme, et ainsi à être le père d'un récit qui n'est pas le sien. Cette appropriation est visible dans l'extrait suivant, lorsqu'il imagine les raisons qui poussent Temple et Pete à s'enfuir ensemble :

> Or maybe he was being wise –"smart", he would have called it beyond his years and time, and without having actually planned it that way, was really inventing a new and safe method of kidnapping: that is, pick an adult victim capable of signing her own checks –also with an infant in arms for added persuasion –and not forcing but persuading her to come along under her own power and then –still peaceably –extracting the money later at your leisure, using the tender welfare of the infant as a fulcrum for your lever. Or maybe we're both wrong and both should give credit –what little of it –where credit –what little of it –is due, since it was just the money with her too at first, though he was probably still thinking it was just the money at the very time when, having got her own jewelry together and found where her husband kept the key to the strongbox (and I imagine, even opened it one night after her husband was in bed asleep and counted the money in it or at least made sure there was money in it or anyway that the key would actually open it), she found herself still trying to rationalize why she had not paid over the money and got the letters and destroyed them and so rid herself forever of her Damocles' roof. (RN, p.133)

Stevens n'a aucun moyen de savoir ce que Pete et Temple ont fait précisément ou ont pensé lors des événements qui ont précédé le meurtre de l'enfant, c'est pourquoi il donne l'impression d'inventer cette histoire au fur et à mesure qu'il la raconte. Les adverbes ou verbes liés à la probabilité (« maybe », « probably », « I imagine ») mettent en valeur l'incertitude qui entoure la narration et instaurent une distance entre le narrateur et son récit en instaurant des doutes quant à sa fiabilité. Pourtant, ceci n'est qu'une technique dont le but est de paradoxalement faire naître une plus grande confiance chez l'interlocuteur car en exprimant des doutes sur certaines parties de sa narration, il sous-entend que le reste est avéré. Ainsi, lorsque Stevens se met dans la peau de ses personnages (« without having actually planned it that way », « she found herself still trying to rationalize »), l'interlocuteur est convaincu que

Stevens connait la vérité sur les pensées de Temple et Pete. Ce qui n'est qu'un fantasme devient alors dans l'esprit de l'interlocuteur une réalité, ce qui place Stevens à la source du récit et lui procure l'autorité narrative qu'il recherche.

Cependant, bien que Stevens soit en quête d'une autorité narrative qui compenserait sa béance phallique, il a une attitude assez ambiguë face au gouverneur, qui fait ici figure de père de substitution. En effet, même si l'avocat parait défier l'autorité paternelle quand le gouverneur lui demande de se taire et qu'il refuse (« GOVERNOR / "Gavin." / STEVENS / "Shut up yourself, Henry." » RN, p.123; « GOVERNOR / "Be quiet, Gavin." / STEVENS / "No, I'm going to talk a while now." » p.126), il recherche malgré tout l'assentiment du père quant à sa propre autorité narrative : « STEVENS / "Do you accept that?" / GOVERNOR / "All right. Go on." » (RN, p.128); « STEVENS / "Do you accept that?" / GOVERNOR / "Go on." » (RN, p.129). Il semble alors que la masculinité que Stevens recherche par la médiation de son récit ne soit qu'illusoire puisque Stevens ne parvient pas à prendre le pouvoir narratif : il se soumet à l'autorité métaphorique du gouverneur et, par ses demandes d'approbation, remet lui-même en question la paternité de son propre récit.

VII. Le masque de la narration

VII.1. Révéler pour mieux (se) cacher

Dans *Absalom, Absalom!*, puisque Miss Rosa ne parvient pas à s'identifier par la médiation de tiers, elle tente, comme nombre de personnages de Faulkner, de le faire à travers le récit. Cependant, contrairement à d'autres, elle ne part pas de son temps vécu pour le

fictionnaliser mais elle utilise la fiction pour *remplacer* son temps vécu. En d'autres termes, alors que dans la théorie de Ricœur, la *mimèsis* I précède la *mimèsis* II, chez Rosa, la *mimèsis* II sert de substitut à la *mimèsis* I. En effet, Miss Rosa imagine ne pas avoir d'existence propre. Ce manque se reflète dans son récit car Miss Rosa est souvent absente lors des moments importants de son histoire : « But I was not there. I was not there to see the two Sutpen faces this time –once on Judith and once on the negro girl beside her –looking down through the square entrance to the loft. » (AA, p.22) ou « *I had never seen him (I never saw him. I never even saw him dead. I heard a name, I saw a photograph, I helped to make a grave: and that was all) though he had been in my house once, that first New Year's Day when Henry brought him from nephew duty to speak to me on their way back to school and I was not at home.* » (AA, p.117, italiques dans le texte), ce qu'elle répète quelques pages plus loin : « *You see, I never saw him. I never saw him even dead. I heard an echo, but not the shot; I saw a closed door but did not enter it* » (AA, p121, italiques dans le texte). Les répétitions présentes dans ces phrases et l'insistance sur la négation dévoilent la frustration de Miss Rosa d'être toujours à l'écart de l'action : elle est assez proche pour savoir ce qui se passe mais en est trop éloignée pour en faire partie entièrement. Le temps vécu de Miss Rosa est donc marqué par l'absence et c'est cette absence même que Miss Rosa tente de combler à travers son récit : en prenant le contrôle narratif, Miss Rosa devient présente dans sa propre histoire. Elle, qui n'a pas osé ouvrir la porte de la chambre dans laquelle se trouvait le cadavre de Bon pour le voir, peut maintenant imaginer ce qu'elle n'a pas vu et se créer, à travers son récit, un monde fictif dans lequel elle serait le personnage principal, le royaume du *might-have-been*, comme elle l'explique à Quentin :

> *Perhaps I couldn't even have wanted more than that, couldn't have accepted less, who even at nineteen, must have known that living is one constant and perpetual instant when the arras-veil before what-is-to-be hangs docile and even glad to the lightest naked thrust if we had dared, were brave enough (not wise enough, no wisdom needed here) to make the rending gash. Or perhaps it is no lack of courage either: not cowardice which will not face that sickness somewhere at the prime foundation of this factual scheme from which the prisoner soul,*

> *miasmal-distillant, wroils ever upward sunward, tugs its tenuous prisoner arteries and veins and prisoning in its turn that spark, that dream which, as the globy and complete instant of its freedom mirrors and repeats (repeats? Creates, reduces to a fragile evanescent iridescent sphere) all of space and time and massy earth, relicts the seething and anonymous miasmal mass which in all the years of time has taught itself no boon of death but only how to recreate, renew; and dies, is gone, vanished: nothing –but is that true wisdom which can comprehend that there is a might-have-been which is more than truth, from which the dreamer, waking, says not "Did I but dream?" but rather says, indicts high heaven's very self with: "Why did I wake since waking I shall never sleep again?"* (AA, p.114-115)

Miss Rosa donne ici la raison pour laquelle le récit revêt une telle importance pour elle : il s'agit pour elle de substituer le rêve à une réalité qui ne peut être, selon elle, que décevante. Son style même, avec ses métaphores, ses allitérations en consonnes fricatives et plosives, et le rythme donné par ces phrases qui paraissent interminables, donne l'impression de s'éloigner de la réalité pour pénétrer dans un monde illusoire. Les oppositions entre les mots liés à la maladie utilisés pour décrire la réalité et les termes positifs (« spark », « freedom ») employés pour le fantasme démontrent la primauté de ce dernier dans l'esprit de Miss Rosa. Elle se crée un monde fictif parallèle qui est à la fois le même que celui dans lequel elle vit et différent puisqu'elle peut s'imaginer une autre vie que celle qu'elle mène (« *repeats? Creates »*). Ce rêve, ou le royaume du « might-have been », qui peut être assimilé à la fiction, est pour Miss Rosa plus que la vérité (« *which is more than truth* »). Ainsi pour la vieille dame, la *mimèsis* II se substitue à et même dépasse la *mimèsis* I. En effet, Miss Rosa donne corps à ses fantasmes jusqu'à penser qu'ils sont la réalité. Pourtant, certains événements la forcent à revenir à la réalité (ici la vision de Judith tenant la photographie qu'elle avait donnée à Bon), lui donnant l'impression de se réveiller d'un rêve. Cependant, à la différence d'un rêve, le retour à la réalité est définitif puisque, une fois l'illusion perdue, elle ne peut plus être retrouvée. Comme la tapisserie qui masque l'avenir dans la métaphore de Miss Rosa, que l'homme refuse de déchirer de peur de savoir ce qu'elle cache, puisqu'ensuite il lui sera impossible de ne pas savoir, le monde fictif de la vieille dame ne peut plus être recréé une fois révélé. Ainsi, si la fiction se substitue à la réalité dans l'esprit de Miss Rosa, cette dernière reprend

parfois ses droits, au désespoir de la vieille dame (« *indicts high heaven's very self* »). En d'autres termes, la *mimèsis II* ne fait pas que suppléer la *mimèsis I* dans le récit de sa vie que se fait Miss Rosa, elle la précède.

Après avoir passé ses jours à se fantasmer une existence, Miss Rosa convoque Quentin Compson afin de lui en faire le récit. Au crépuscule de sa vie, ce n'est pas pour laisser une trace que Miss Rosa ressent le besoin de dire son histoire, puisque, dans ce cas, elle aurait pu l'écrire elle-même, comme le note Quentin (« if she had merely wanted it told, written and even printed, she would not have needed to call in anybody… » AA, p.6). Ce qu'elle recherche est la possibilité de s'entendre la raconter, et pour ce faire, elle a besoin d'un auditeur, Quentin. Celui-ci se trouve tout de suite confronté à un décalage entre l'aspect biographique annoncé du récit et l'ogre/démon/djinn qui semble en être le personnage principal dès les premières phrases. C'est d'ailleurs à un récit gothique que Miss Rosa se livre :

> Out of quiet thunderclap he would abrupt (man-horse-demon) upon a scene peaceful and decorous as a schoolprize water color, faint sulphur-reek still in hair clothes and beard, with grouped behind him his band of wild niggers like beasts half-tamed to walk upright like men, in attitudes wild and reposed, and manacled among them the French architect with his air grim, haggard and tatterran. Immobile, bearded and hand-palm lifted the horseman sat; behind him the wild blacks and the captive architect huddled quietly, carrying in bloodless paradox the shovels and picks and axes of peaceful conquest. (AA, p.4)

La scène décrite ici ressemble à un tableau, à tel point que Quentin ne fait pas qu'écouter l'histoire, il la regarde (« Then in the long unamaze Quentin seemed to watch them overrun suddenly the hundred square miles… » AA, p.4). Par le biais de cette picturalité, d'ailleurs signalée dans le texte («as a schoolprize water color »), le début de ce récit plonge directement son auditeur dans la fiction (« man-horse-demon »). Le personnage de Sutpen est dépeint comme une créature fantastique régnant sans partage sur un monde peuplé de sauvages mi-hommes mi-bêtes et dans lequel la seule figure entièrement humaine est menottée, à la merci de ce tyran démoniaque. Ainsi, dès l'incipit de sa narration, Miss Rosa semble entamer un récit imaginaire. Celui-ci provient de l'histoire de Sutpen telle qu'elle l'a gardée en tête, que ce soit à travers

les anecdotes qu'elle a entendues lorsqu'elle était enfant ou ses propres souvenirs. Cependant, comme la vieille dame le fait remarquer à Quentin, la mémoire n'est pas fiable : « there is no such thing as memory : the brain recalls just what the muscles grope for : no more, no less : and its resultant sum is usually incorrect and false and worthy only of the name of dream » (AA, p.115). La perception que Miss Rosa a eue de cet homme toute sa vie se manifeste dans cette fictionnalisation de Sutpen en monstre, sans compter que le statut de victime qu'elle va s'efforcer d'acquérir tout au long de son récit ne sera que renforcé par la configuration de ce personnage.

Miss Rosa laisse également transparaître la mise en intrigue qu'elle fait de l'histoire de sa vie en laissant apparaître ses choix narratifs. En effet, en faisant son récit, la vieille dame se pose les questions qu'elle imagine –ou qu'elle voudrait –que Quentin lui pose et fait la liste des réponses potentielles, c'est-à-dire des configurations narratives possibles :

> Now you will ask me why I stayed there. I could say, I do not know, could give you ten thousand paltry reasons, all untrue and be believed:–that I stayed for food, who could have combed ditch-banks and weed-beds, made and worked a garden as well at my own home in town as here, not to speak of neighbors, friends whose alms I might have accepted, since necessity has a way of obliterating from our conduct various delicate scruples regarding honor and pride; that I stayed for shelter, who had a roof of my own in fee simple now indeed; or that I stayed for company, who at home could have had the company of neighbors who were at least of my own kind, who had known me all my life […] But I don't say any of these. I stayed there and waited for Thomas Sutpen to come home. Yes. You will say (or believe) that I waited even then to become engaged to him; if I said I did not, you would believe I lied. But I do say I did not. (AA, p.123-124)

En mettant en lumière ici toutes les réponses potentielles qu'elle pourrait utiliser, Miss Rosa dévoile son autorité narrative. Elle démontre son pouvoir (« all untrue and be believed ») afin de faire prendre conscience à son auditeur, mais aussi à elle-même, que c'est bien elle qui tire les ficelles narratives et qu'elle pourrait utiliser ce contrôle pour configurer son récit de manière à apparaître sous un jour plus positif mais qu'elle refuse de le faire. A travers l'affirmation de sa sincérité, Miss Rosa se crée une intégrité narrative qui pourrait être une étape dans sa quête de

complétude identitaire. Pourtant, le fait que Miss Rosa énumère toutes ces possibilités narratives peut avoir l'effet inverse sur son auditeur : à part elle-même, qui énonce d'ailleurs clairement qu'elle pourrait mentir, qui nous dit que la vieille dame dit la vérité ? La manifestation de sa maîtrise narrative peut provoquer des interrogations sur la fiabilité de son histoire, que ce soit pour ce passage ou un autre. Mais ce que Miss Rosa perd en intégrité par la remise en question de sa crédibilité, elle le gagne en autorité narrative puisqu'elle démontre ainsi qu'elle a tout pouvoir sur son récit et par là-même sur son lecteur. Pour la première fois, Miss Rosa a la capacité d'agir sur quelqu'un et ceci lui procure une forme d'identité.

Le cœur de l'histoire de Miss Rosa, la raison pour laquelle elle a souhaité la raconter à Quentin, est l'outrage qu'elle a subi de la part de Sutpen. Tout son récit tend vers la narration de cet affront et la tension est maximale lorsqu'elle annonce à Quentin l'imminence de la révélation :

> But no matter. I will tell you what he did and let you be the judge. (Or try to tell you, because there are some things for which three words are too many, and three thousand words that many words too less, and this is one of them. It can be told; I could take that many sentences, repeat the bold blank naked and outrageous words just as he spoke them, and bequeath you only the same aghast and outraged unbelief I knew when I comprehended what he meant; or take three thousand sentences and leave you only that Why? Why? and Why? that I have asked and listened to for almost fifty years.) But I will let you be the judge and let you tell me if I was not right. (AA, p.134-135)

Le but avoué de cette annonce est de laisser Quentin se former une opinion personnelle sur le comportement de Sutpen. Pourtant il ne s'agit pas de cela puisque Miss Rosa lui dit explicitement ce qu'il doit en penser (« bequeath you only the same aghast and outraged unbelief I knew »). La raison pour laquelle la vieille dame s'apprête à révéler l'insulte est qu'elle cherche à provoquer chez Quentin le même sentiment d'offense qu'elle a ressenti. En d'autres termes, Miss Rosa reproduit ici le mimétisme dont elle faisait preuve dans ses fantasmes avec Bon, mais ici l'affront mimétique remplace le désir triangulaire. En espérant faire connaître à Quentin, à travers son récit, la même mortification qu'elle a ressentie, la vieille dame tente de se conforter dans son propre

ressentiment et nourrir ainsi la colère qui la remplit depuis des années et qui masque la béance identitaire.

Mais cet extrait est aussi une réflexion sur la narration puisque Miss Rosa se trouve ici confrontée à l'impossibilité de raconter (« Or try to tell you »). La difficulté pour la vieille dame est qu'elle s'est placée en position de devoir *dire le manque*, puisque l'affront qu'elle souhaite raconter a brisé le peu d'identité personnelle qu'elle avait réussi à se créer. Sa méditation soulève donc la question de la capacité du langage à mettre l'absence en mots. Se pose aussi dans les paroles de Miss Rosa la difficulté de la narration en tant qu'elle est une médiation entre le fait raconté et l'auditeur/lecteur, et par là, elle peut provoquer une perte de signification. Ainsi un surplus de mots ne va pas créer davantage de sens mais va au contraire l'occulter.

Alors que dans le passage ci-dessus Miss Rosa annonce qu'elle va dévoiler l'humiliation que Sutpen lui a fait subir, elle ne le fait pas mais au contraire reprend son récit depuis le début : « There was an ogre in my childhood which before my birth removed my only sister to its grim ogre-bourne and produced two half phantom children… » (AA, p.135). Quentin quittera sa maison sans qu'elle ait raconté l'incident. Ainsi, à travers son récit, Miss Rosa cherche à masquer tout en promettant de dévoiler. Ce stratagème évoque l'un des questionnements de Ricœur dans *Temps et récit 1* :

> Dans *The Genesis of Secrecy*[197], Frank Kermode introduit l'idée que certains récits peuvent viser non à éclaircir mais à obscurcir et à dissimuler. […] N'y a-t-il pas une complicité cachée entre le *secrecy* engendré par le récit lui-même –ou du moins par des récits proches de ceux de Marc ou de Kafka –et les histoires non encore dites de nos vies qui constituent la préhistoire, l'arrière-plan, l'imbrication vivante, dont l'histoire racontée émerge ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas une affinité cachée entre le secret *d'où* l'histoire émerge et le secret auquel l'histoire retourne[198] ?

Le récit de Miss Rosa cherche bien, comme ceux évoqués ici, à obscurcir et à dissimuler car, contrairement à ce qu'elle tente de faire croire à

[197] Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy –On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, 1979.
[198] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.143-144.

Quentin, la vieille dame ne veut pas raconter ce que Sutpen lui a dit. Serait-ce parce qu'en le disant, elle devrait revivre l'humiliation et voir à nouveau son peu d'identité disparaître ? Ou car, en le dévoilant, elle se mettrait à nu et exposerait la faille qu'elle tente justement de cacher à travers son récit ? Dans les deux cas, le but de ce récit n'est paradoxalement pas de *dire* mais de *taire*. On peut alors s'interroger sur la raison pour laquelle Miss Rosa fait venir Quentin, qui n'a rien demandé, si elle ne souhaite pas lui raconter son histoire. Il semble que ce soit pour se dissimuler le fait qu'elle ne veut pas raconter. En d'autres termes, Rosa cache l'absence de récit derrière la narration. En ne racontant que des morceaux choisis –et configurés –de son histoire à Quentin, Miss Rosa rend invisibles à ses propres yeux ceux qu'elle souhaite oublier. La béance qui existe alors dans le récit est le reflet spéculaire de la faille identitaire de la vieille dame mais ce manque lui donne paradoxalement l'illusion de la combler en la voilant. Puisque son récit mime la complétude, Miss Rosa a l'impression de retrouver une intégrité identitaire. Cependant, si sa narration lui permet de recouvrer une identité, pourquoi insiste-t-elle pour retourner à Sutpen's Hundred ? Ce besoin de savoir ce qui s'y cache n'est-il pas le reflet du manque interne qui continue à l'habiter ?

VII.2. La négation du deuil

D'autres personnages que Miss Rosa cherchent à se masquer l'absence qui les fait souffrir. C'est notamment le cas de Darl, dans *As I Lay Dying,* qui se sert de sa narration pour occulter le deuil qui l'afflige. La dernière section de Darl, dans laquelle il parle de lui-même à la troisième personne, est l'aboutissement narratif d'un monologue intérieur dans lequel il occupe une fonction double : il est à la fois personnage et narrateur de son récit. Mais alors que les autres personnages, également narrateurs, parviennent à faire fusionner ces deux rôles, Darl établit une distance telle entre les deux qu'il semble entendre et voir des scènes

auxquelles il n'assiste pas. Comme Quentin Compson dans *Absalom, Absalom!*, Darl imagine certains évènements et les décrit avec tellement de précision qu'il paraît les avoir vus à distance. Dans ses fantasmes, Darl met en scène les personnages qui l'entourent et assume alors le rôle de dramaturge, ainsi que l'explique Aurélie Guillain :

> La scène de l'orage, qui est aussi la scène de la mort de la mère, est imaginée et racontée par Darl, qui pourtant n'y assiste pas. Anse et Cash y jouent, pour lui et à sa place, une grande pantomime de la douleur. Cette scène mélodramatique est la contrepartie spectaculaire de la détresse silencieuse, invisible, et proprement indicible de Darl, le spectateur imaginaire de cette scène[199].

La mise en scène de Darl a une fonction cathartique pour le jeune homme qui, en imaginant la scène, voit la mort de sa mère représentée, comme dans une tragédie, ce qui permet l'épuration de ses émotions. En figurant sa propre douleur par la médiation de celle de ses personnages, Darl la symbolise et la met à distance. Même si la scène telle qu'elle est décrite paraît vraisemblable, il s'agit d'une création mimétique ou, ainsi que la définit Ricœur, une « coupure qui ouvre l'espace de fiction »[200]. En imaginant la mort de sa mère, Darl plonge dans un monde virtuel qui lui permet de se représenter la perte tout en la sachant irréelle. Lorsque le décès sera actualisé, il l'aura déjà vécu virtuellement, ce qui atténuera sa peine. De plus, la mise en scène de Darl produit un monde de fiction qui, malgré l'aspect illusoire de son existence, compense le vide laissé par la mort. En d'autres termes, imaginer le décès de sa mère permet à Darl de le nier.

Cependant, la mort de sa mère n'est pas la seule scène que Darl imagine : il fantasme également les pensées et les gestes de sa sœur Dewey Dell qui, se sachant enceinte, voit en Peabody un sauveur potentiel :

> *She will go out where Peabody is, where she can stand in the twilight and look at his back with such an expression that, feeling her eyes and turning, he will say: I would not let it grieve me, now. She was old, and sick too. Suffering more than we knew. She couldn't have got well. Vardaman's getting big now, and with you to take good care of them all. I would try not to let it grieve me. I expect you'd better go and get*

---

[199] Aurélie Guillain, *Le roman de la détresse*, p.61.
[200] Paul Ricœur, *Temps et récit 1,* p.93.

> *some supper ready. It dont have to be much. But they'll need to eat, and she looking at him, saying You could do so much for me if you just would. If you just knew. I am I and you are you and I know it and you don't know it and you could do so much for me if you just would and if you just would then I could tell you and then nobody would have to know it except you and me and Darl* (AILD, p.51)

Ce qui est intéressant dans cet extrait est l'utilisation des italiques et du futur simple alors que le reste de la section est au présent : Darl ne décrit pas une scène qu'il voit mais qu'il *prévoit*. Il faut d'ailleurs noter la similarité entre les pensées de Dewey Dell telles qu'elles sont imaginées par Darl et celles qui apparaissent dans la section de la jeune femme, quelques pages plus loin (« He could do so much for me if he just would. He could do everything for me. » AILD, p.58). Darl n'a pas accès aux pensées les plus intimes de Dewey Dell par divination mais parce qu'il se projette mimétiquement sur elle comme il le faisait sur tous les membres de sa famille lors de la scène de la mort d'Addie. Dans cette scène imaginaire, les paroles de Peabody ne se réfèrent qu'au décès de la mère alors que Dewey Dell ne pense qu'à sa grossesse et à l'aide que le médecin pourrait lui apporter pour l'interrompre. C'est dans ce décalage que se situe la raison de l'identification de Darl à Dewey Dell : la jeune femme ne peut s'appesantir sur son deuil car sa situation la pousse à penser à autre chose. En se projetant sur sa sœur, Darl peut, comme elle, occulter la mort de sa mère. Ce fantasme est donc, comme dans la scène précédente, un moyen pour le jeune homme de nier la perte d'Addie. En d'autres termes, le fait de mettre en scène des évènements auxquels il n'a pas pu être présent n'est pas un stratagème destiné à y assister malgré tout mais au contraire une manière de mettre la réalité à distance.

Darl n'imagine pas seulement des scènes liées à la mort de sa mère mais également à son frère Jewel. En effet, ce dernier est un sujet d'obsession pour le jeune homme qui focalise une grande partie de sa narration sur ce frère qui le fascine. André Bleikasten décrit ainsi les sentiments de Darl envers Jewel :

> Sa jalousie, c'est Jewel, le fils bien-aimé, qui en est l'objet. Jalousie-ressentiment qu'atteste la cruauté des questions dont il le harcèle (p.38

> « Do you know she is going to die, Jewel ? » ; cf. pp.39,51,88,202,203) et que trahit également sa manœuvre pour l'empêcher d'assister à la mort de sa mère. Jalousie-fascination surtout que nous révèle la place énorme que Jewel occupe dans ses monologues[201].

Cette relation fraternelle rappelle celle qui existe entre Henry Sutpen et Charles Bon dans *Absalom, Absalom!,* puisque là aussi la fascination se mêle au ressentiment, au point que Henry finit par tuer Charles Bon. Le lien fraternel qui unit Jewel et Darl évoque, de la même manière que celui entre les fils Sutpen, la théorie du désir mimétique telle qu'elle est définie par René Girard. Dans *As I Lay Dying*, ce n'est pas l'amour pour la sœur qui divise les deux frères, comme dans *Absalom, Absalom!* mais l'amour de la mère. Jewel, qui est aimé de sa mère, est pour Darl le médiateur dans son désir d'amour maternel. Cette médiation est interne car il n'y a que très peu de distance spirituelle entre les deux frères[202], ce qui exacerbe le ressentiment du sujet désirant, comme le précise le philosophe :

> Le désir copié sur un autre désir a pour conséquences inéluctables « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». […] Chez Dostoïevski la haine, trop intense, finit par « éclater », révélant sa double nature, ou plutôt le double rôle de modèle et d'obstacle joué par le médiateur. Cette haine qui adore, cette vénération qui traîne dans la boue et même dans le sang, c'est la forme paroxystique du conflit engendré par la médiation interne[203].

Les sentiments qui traversent le sujet désirant selon Girard sont très similaires à ceux que Bleikasten décrivait dans l'extrait précédent. Si le conflit entre les deux frères ne devient pas physique, la cruauté de Darl envers son frère, notée par Bleikasten, est le signe de la médiation interne qui se joue entre les deux jeunes hommes.

---

[201] André Bleikasten, François Pitavy, Michel Gresset, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, Paris, Collection U2, Armand Colin, 1970, p.104-105.

[202] Selon Girard, « Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.

Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que se mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle. », *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p.23.

[203] Ibid., p.56.

Darl met en scène ce désir triangulaire dans le récit à travers sa perception de la relation qui existe entre Jewel et son cheval. Dans l'esprit de Darl, le cheval de son frère est une figuration de la mère, puisqu'il dit « Your mother was a horse, but who was your father, Jewel ? » (AILD, p.212). De la même manière que Vardaman associe sa mère au poisson qu'il a pêché le matin de sa mort, Darl associe Addie au cheval de Jewel, car c'est lors de l'épisode au cours duquel Jewel obtient son cheval que Darl prend conscience que son frère n'est pas le fils de Anse : « And then I knew that I knew. I knew it as plain on that day as I knew about Dewey Dell on that day » (AILD, p.136). Les passages dans lesquels Darl décrit le lien entre son frère et son cheval peuvent donc être lus comme une représentation de la relation entre Addie et Jewel, telle que Darl la ressent, comme dans l'extrait suivant :

> When Jewel can almost touch him, the horse stands on his hind legs and slashes down at Jewel. Then Jewel is enclosed by a glittering maze of hooves as by an illusion of wings; among them, beneath the upreared chest, he moves with the flashing limberness of a snake. For an instant before the jerk comes onto his arms he sees his whole body earth-free, horizontal, whipping snake-limber, until he finds the horse's nostrils and touches earth again. Then they are rigid, motionless, terrific, the horse back-thrust on stiffened, quivering legs, with lowered head; Jewel with dug heels, shutting off the horse's wind with one hand, with the other patting the horse's neck in short strokes myriad and caressing, cursing the horse with obscene ferocity.
>
> They stand in terrific hiatus, the horse trembling and groaning. Then Jewel is on the horse's back. He flows upward in a stooping swirl like the lash of a whip, his body in midair shaped to the horse. For another moment the horse stands spraddled, with lowered head, before it bursts into motion. (AILD, p.12-13)

La description de cette scène est clairement fantasmatique, comme l'indique la vision du dédale scintillant de sabots. Les champs lexicaux de la violence et de la sexualité (« obscene », « groaning », « caressing », « quivering », « trembling ») assimilent les actions de Jewel à un viol : il met sa main sur le museau de l'animal pour l'étouffer jusqu'à ce qu'il se calme et monte sur son dos de force. Dans la mesure où Darl associe le cheval à Addie, sa narration de cet épisode peut être perçue comme la mise en scène d'une relation incestueuse entre Jewel et sa mère, et met en lumière le fait que la jalousie qu'il éprouve pour son frère est liée à l'amour qu'Addie entretient pour Jewel et pas pour lui. Le

fait qu'un tiers des sections de Darl débutent par une référence à Jewel et son cheval[204] est le signe qu'il est obsédé par cette relation qui lui rappelle son propre manque. Darl se projette alors mimétiquement sur son frère afin d'avoir l'illusion de ressentir l'osmose qui existe entre lui et son cheval, c'est-à-dire entre lui et sa mère. Cette projection explique pourquoi, dans les lignes suivant l'extrait précédent, Darl sait ce que fait et dit Jewel, qui est pourtant parti au galop avec son cheval, hors d'écoute. Dans le récit de Darl, Jewel n'est donc pas simplement un autre élément de la fratrie mais la représentation de son désir : l'amour maternel.

De tous les narrateurs de *As I Lay Dying*, Darl est celui qui compte le plus de sections et qui relate donc le plus l'aventure des Bundren. Ses sections sont composées, comme le note A.Bleikasten, à la fois de discours et de récit : « L'emploi du monologue intérieur −point de vue qui, à chaque instant, s'avoue comme tel −a pour effet d'écarteler le roman entre l'impersonnalité du récit et la subjectivité du discours »[205]. Le récit rapporte des événements ou dialogues tels qu'il se sont produits alors que le discours, selon la définition qu'en donne Benveniste, est une « énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »[206]. Darl paraît ainsi raconter les faits et les dialogues comme ils semblent s'être déroulés et pourtant, son récit n'est pas aussi objectif qu'il devrait l'être. Les exemples les plus frappants sont bien sûr la narration de visions imaginaires comme si elles étaient réelles ou le fait que la plupart des sections du jeune homme soient centrées sur son frère Jewel. Mais il existe d'autres écarts par rapport à ce que l'on attend d'un récit

---

[204] En effet, sur les dix-huit sections attribuées à Darl, six commencent par Jewel et le cheval : « "It's not your horse that's dead, Jewel", I say » (AILD, p.94), « He goes on toward the barn, entering the lot, wooden-backed. » (p.103), « He comes up the lane fast, […] the horse mincing through the mud. » (AILD, p.107), « He sits the horse, glaring at Vernon » (AILD, p.128), « *On the horse he* rode to Armstid's and *came back on the horse »* (AILD, p.180), « "Jewel" I say, "whose son are you?" […] "Your mother was a horse, but who was your father, Jewel?" » (AILD, p.212), « Against the dark doorway he seems to materialize out of darkness, lean as a race horse in his underclothes » (AILD, p.218).

[205]André Bleikasten, François Pitavy, Michel Gresset, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, p.73.

[206] Emile Benveniste, *Problème de Linguistique Générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p.242.

impersonnel : Darl ne raconte pas tout et notamment pas l'épisode pourtant essentiel au cours duquel il met le feu à la grange dans laquelle se trouve le cercueil de sa mère. La fiabilité du récit est donc remise en question, dans la mesure où le lecteur est en droit de se demander s'il n'existe pas d'autres dissemblances avec les faits tels qu'ils se sont produits. Le récit de Darl n'est donc pas un témoignage objectif des événements mais fait la preuve d'une subjectivité qui a pour but d'agir sur l'auditeur. A ce titre, il est possible de dire que le récit de Darl est du discours, dans la mesure où la narration des faits et des échanges lui sert à agir sur celui qui l'écoute.

Puisque les différentes sections de Darl correspondent à du discours en monologue intérieur, la personne sur laquelle le jeune homme tente d'agir est lui-même. En effet, se raconter son histoire et celle de sa famille lors de ce voyage funèbre est un moyen pour le jeune homme d'oublier son deuil. Dans son article « Mississippi Blues: Faulkner, le deuil, la mélancolie », André Bleikasten voit le travail d'écriture de Faulkner comme un moyen de nier le deuil. Il est possible de lire l'extrait suivant, qui illustre cette idée, en y ajoutant une dimension métatextuelle, c'est-à-dire en voyant en Darl la figure de l'écrivain :

> Ecrire, ce serait, en somme, faire *le deuil du deuil*. […] Aussi les fictions qu'elle [l'écriture] agence, les deuils qu'elle met en scène sont-ils autant d'*allégories*. A travers ce discours allégorique le deuil va pouvoir se dire, autrement, à distance de mots, et par le jeu de la fiction, sa contrainte va pouvoir se desserrer et sa charge se réinvestir dans des figures émissaires, « souffre-douleur » et « porte-deuil » dont la folie ou la mort permettra à l'entreprise de l'écrivain de rebondir. Ce n'est pas que celui-ci puisse réussir là où ses héros échouent. Comme eux il est voué à la mélancolie de l'inachevé, de l'inachevable, et cesserait d'écrire s'il en était autrement. Mais écrire est aussi bien ce qui le protège contre la menace d'un deuil dévorant, et c'est pour l'en préserver que s'érige le monument-fétiche de l'œuvre[207].

La narration de Darl est pour lui aussi une manière de dire le deuil afin de le mettre à distance, en le mettant en scène. Comme lorsqu'il imagine la scène de la mort de sa mère afin de la virtualiser, raconter le voyage funèbre de manière subjective permet de le fictionnaliser. En d'autres termes, Darl se raconte une histoire dans laquelle la famille Bundren va

[207] André Bleikasten, « Mississippi Blues : Faulkner, le deuil, la mélancolie », p.17.

enterrer la mère dans la ville voisine. S'il omet des épisodes importants le concernant, comme l'incendie, ce n'est pas pour cacher sa culpabilité mais parce qu'il ne se considère pas comme un personnage de sa propre histoire mais comme le narrateur. Dans sa configuration, la figure « porte-deuil » est celle de Jewel, le frère rival sur lequel il se projette. Lorsqu'il lui demande « do you know that Addie Bundren is going to die? » (AILD, p.40) ou qu'il lui dit « Addie Bundren is dead » (AILD, p.52), le fait d'utiliser les prénom et nom de sa mère au lieu de « Ma », par exemple, est d'abord le signe qu'il ne se place pas ici en fils de la morte mais en metteur en scène, mais ces questions sont aussi l'occasion pour lui d'observer l'effet du deuil sur un autre que lui. Sa narration est donc un moyen de se protéger d'un « deuil dévorant », et pourtant, son récit ne l'empêche pas de sombrer dans la folie. La différence principale entre Darl et la figure de l'écrivain telle qu'elle est décrite par Bleikasten est que Darl se raconte l'histoire et ne l'écrit pas. Il a beau créer une œuvre, celle-ci est immatérielle et ne laissera aucune trace. Sans le « monument-fétiche » de l'œuvre écrite, la mort d'Addie et de Darl signera leur disparition complète et aucune présence ne compensera leur absence. Ainsi, la dissolution de l'esprit de Darl à la fin du roman, c'est-à-dire sa perte d'identité, est le signe de l'échec de sa narration à le protéger du néant de la mort.

VII.3. Un silence qui dévoile

Dans le même roman, les sections consacrées à Dewey Dell sont peu nombreuses (quatre) et correspondent à environ douze pages. Si la jeune femme est peu prolixe, c'est notamment parce qu'elle n'éprouve pas le besoin de passer par les mots pour tenter d'accéder à une forme de compréhension, ainsi que l'extrait suivant, tiré de sa première section, le manifeste :

> It was then, and then I saw Darl and he knew. He said he knew without the words like he told me that ma is going to die without words, and I

> knew he knew because if he had said he knew with the words I would not have believed that he had been there and saw us. But he said he did know and I said “Are you going to tell pa are you going to kill him?” without the words I said it and he said “Why” without the words. And that’s why I can talk to him with knowing with hating because he knows. (AILD, p.27)

La conversation muette que Dewey Dell a avec son frère lui paraît plus authentique que s’ils avaient utilisé des mots pour parler. Non seulement les mots de l’âme ne peuvent pas mentir, contrairement à ceux prononcés, mais de plus, le fait de passer par l’extériorité du langage instaure une distance entre les deux interlocuteurs, qui n’existe plus lorsque le dialogue reste intérieur. Cette conversation silencieuse n’est pas le signe d’une faculté extra-lucide des personnages mais du fait que Dewey Dell se projette mimétiquement sur son frère, de la même manière qu’il le fait avec elle. Cet extrait rappelle d’ailleurs un passage d’une section de Darl, qui évoque la même conversation entre le frère et la sœur :

> She wouldn’t say what we both knew. “The reason you will not say it is, when you say it, even to yourself, you will know it is true: is that it? But you know it is true now. I can almost tell you the day when you knew it is true. Why wont you say it, even to yourself?” She will not say it. She just keeps on saying Are you going to tell pa? Are you going to kill him? “You cannot believe it is true because you cannot believe that Dewey Dell, Dewey Dell Bundren, could have such bad luck: is that it?” (AILD, p.40)

Les questions de Dewey Dell sont identiques à celles de l’extrait précédent mais il n’y a ici aucune mention de l’aspect silencieux de ce dialogue. Même si l’absence de guillemets accompagnant ces questions pourrait laisser penser qu’elles n’ont pas été prononcées, la présence de ces mêmes signes dans les interrogations de Darl indiquent dans ce cas qu’il parle à haute voix. La réponse qu’il fait à sa sœur ne correspond pas à celle que Dewey Dell rapporte, ce qui montre que la conversation décrite dans la section de la jeune fille est le fruit de son imagination et non un échange authentique avec son frère. La raison pour laquelle Dewey Dell fantasme ce dialogue est que, en se projetant mimétiquement sur son frère, c’est à elle-même que la jeune femme parle. Cette conversation imaginaire est un moyen pour Dewey Dell d’essayer d’appréhender la situation dans laquelle elle se trouve et,

paradoxalement au vu de l'aspect muet du dialogue, de la mettre en mots pour mieux la saisir. Ce fantasme est ainsi pour la jeune fille une manière d'accéder à une meilleure compréhension de soi, si l'on en croit l'une des pensées de Ricœur :

> Au plan proprement phénoménologique, en effet, les manières multiples dont l'autre que soi *affecte* la compréhension de soi par soi marquent précisément la différence entre l'*ego* qui se pose et le soi qui ne se reconnaît qu'*à travers* ces *affections* mêmes[208].

Dewey Dell imagine les réactions de son frère quant à sa grossesse afin qu'un *autre*, Darl, lui serve de médiateur dans la compréhension de soi. En effet, imaginer un interlocuteur permet d'instaurer une distance avec soi et ainsi de se voir, *soi-même comme un autre*. Le dialogue intérieur rend donc possible une interprétation herméneutique de son propre discours.

Cependant, si Dewey Dell parle aussi peu dans le roman, ce n'est pas seulement dans le but de mieux se comprendre, mais également, si l'on en croit ce que suggère Darl dans l'extrait précédent (« "The reason you will not say it is, when you say it, even to yourself, you will know it is true: is that it? ») parce qu'elle attribue au langage un pouvoir performatif. C'est la raison pour laquelle la jeune femme ne dit rien à Peabody qui pourrait pourtant l'aider : « He could do so much for me if he just would. He could do everything for me. » (AILD, p.58). Le modal « would », qui exprime ici l'idée de volonté, donne l'impression que Peabody refuse de l'aider alors qu'elle ne lui a en fait rien demandé. Oraliser son problème serait pour elle admettre son existence. Tant que sa grossesse reste invisible et qu'elle est la seule à avoir connaissance du seul signe, l'absence de menstruations, Dewey Dell peut nier la situation dans laquelle elle se trouve. Ceci est d'autant plus facile que le signifiant est une absence. Pourtant, cette absence devient une présence obsessionnelle pour Dewey Dell, ce qui montre qu'elle ne parvient pas à occulter la vérité par le silence. Le fait que Dewey Dell ne dise rien à Peabody n'est donc pas lié à une croyance en un langage performatif mais plutôt à la peur du regard des autres puisque la femme s'exposerait,

[208] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.380.

en parlant, aux ragots et à la médisance. Le modal « would » utilisé est donc plutôt le signe que Dewey Dell perçoit qu'elle ne trouvera pas une oreille bienveillante chez le médecin.

La narration de Dewey Dell est marquée par le silence, non seulement dans ses interactions avec les autres personnages, mais également dans le lien établi avec le lecteur. En effet, si Dewey Dell a si peu de sections en son nom, ce n'est pas parce qu'elle n'a rien à raconter mais parce qu'elle tait certains épisodes, notamment ses visites à la pharmacie. Le lecteur les connaît grâce aux narrations du pharmacien Moseley, de MacGowan, l'employé de pharmacie, et de Vardaman qui l'accompagne un soir. Cet effacement narratif peut paraître surprenant dans la mesure où ces visites sont le but ultime du voyage pour Dewey Dell et ne sont donc pas des détails qui peuvent être supprimés du récit. Puisque le lecteur a accès aux événements malgré le silence narratif de la jeune fille, il est témoin de l'humiliation profonde que subit la jeune femme lors de ces visites. Alors que la souffrance liée à sa situation se manifeste dans son incapacité à expliquer la raison de sa présence chez le premier pharmacien (« I cant get anything out of her. », « Still she didn't say anything. » AILD, p.199), celui-ci la vilipende et lui refuse son aide. La deuxième visite est encore plus avilissante puisque l'employé profite de la faiblesse de la jeune femme pour abuser d'elle sexuellement. La jeune femme a d'ailleurs conscience, après sa visite, que MacGowan a profité de sa naïveté puisque Vardaman rapporte les paroles suivantes : « "It aint going to work," she says. "That son of a bitch" » (AILD, p.251). Le silence de Dewey Dell sur ces épisodes provient de cette honte intense ressentie : elle tait ces événements afin de ne pas avoir à les revivre à travers sa narration. Ricœur évoque le refus de raconter dans un de ses ouvrages et fait le lien avec la quête d'identité personnelle :

> Cette interprétation narrative de la théorie psychanalytique implique que l'histoire d'une vie procède d'histoires non-racontées et refoulées, en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité personnelle. C'est la quête de cette identité personnelle qui assure la continuité entre

> l'histoire potentielle ou inchoative et l'histoire expresse dont nous assumons la responsabilité[209].

Dewey Dell ne peut assumer la responsabilité de ce qui s'est passé lors de ces visites à la pharmacie et elle choisit donc de les taire afin de protéger son identité personnelle. En d'autres termes, non seulement raconter ses épisodes serait les revivre, mais ce serait surtout *découvrir* son manque, dans les deux sens du terme. En effet, la narration dévoilerait sa vulnérabilité aux yeux des autres mais aussi, et même et premier lieu, à elle-même. Son impuissance à obtenir l'objet de son désir, l'interruption de sa grossesse, reflète et aggrave sa propre incomplétude et raconter ces évènements serait la faire apparaître au grand jour. Alors que chez les autres personnages étudiés, la narration est un moyen de tenter d'accéder à la complétude, pour Dewey Dell, le récit représente la béance interne. La quête d'identité de la jeune femme se fait donc par la médiation du silence narratif.

Cet effacement narratif est également visible dans les épisodes que Dewey Dell raconte, notamment l'épisode où son père lui confisque son argent, dans sa dernière section. Contrairement aux visites à la pharmacie, la jeune femme décrit elle-même ce qu'il s'est passé mais elle le fait sur le mode du récit et non du discours. La jeune fille rapporte ainsi les faits et les dialogues tels qu'il se sont déroulés, d'une manière impersonnelle. Ce mode de narration est un moyen de raconter tout en laissant aussi peu de traces d'elle que possible. Dewey Dell fait le récit de cet épisode avec son père car il est la figuration de sa propre défaillance : la scène met en lumière son incapacité à *dire* et donc à être entendue. En effet, de la même manière qu'elle était impuissante à énoncer son problème à la pharmacie, la jeune femme est ici incapable de s'opposer à son père en lui disant non. Elle répète plusieurs fois les mêmes phrases (« It's not mine » et « Pa. Pa » sont répétés quatre fois, AILD, p.255-257) mais celles-ci n'ont aucun effet sur l'interlocuteur, Anse, puisque celui-ci finit par partir avec l'argent. Ceci illustre ce que Bleikasten dit, notamment au sujet de Dewey Dell : « Ni Jewel, ni Dewey

[209] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.142.

Dell, ni Vardaman ne sont maîtres de leur parole »[210]. Le fait que son père lui prenne les dix dollars malgré son refus montre à la jeune femme l'inefficacité de son discours et par là-même l'impuissance de celui-ci à lui permettre d'atteindre une forme de complétude. Comme précédemment, le discours est ici au contraire un révélateur de sa faille au lieu d'être un moyen de la combler. C'est pourquoi la jeune femme s'efface de sa narration : elle cherche ainsi à ne pas se perdre davantage dans la narration.

VII.4. Un fantasme apaisant

Toujours dans *As I Lay Dying*, la métamorphose de sa mère en poisson, induite par la concomitance de leur présence et absence respectives, est le signe que Vardaman tente de trouver une forme de logique, bien qu'elle soit absurde, dans la mort de sa mère. Le garçon cherche à trouver un sens à ce qui lui arrive, notamment à travers sa narration. Bleikasten évoque ce besoin de rationalité, souvent saugrenue, qui apparaît dans les sections du jeune garçon :

> Les monologues de Vardaman nous font suivre les tâtonnements persévérants d'une intelligence enfantine pour assurer sa prise sur la réalité et s'affirmer devant sa confusion. Intelligence encore saturée d'affectivité et d'imaginaire, mais dont toute l'énergie tend fébrilement vers une mise en ordre, un début de rationalité[211].

La narration est ainsi un moyen pour Vardaman de donner sens à des évènements qui lui paraissent inexplicables afin d'essayer de les comprendre et d'avoir assez de distance avec eux pour ne pas sombrer totalement dans la détresse. Ricœur dit qu'il faut « faire porter tout le poids de l'intelligibilité sur la connexion en tant que telle établie entre des événements, bref sur l'acte judicatoire de "prendre ensemble". Penser un lien de causalité, même entre des événements singuliers, c'est déjà

[210] André Bleikasten, François Pitavy, Michel Gresset, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, p.77.
[211] Ibid, p.113.

universaliser »[212]. En affirmant le lien de causalité entre deux événements, comme la venue du médecin et la mort de sa mère, Vardaman crée une logique interne dans sa narration qui lui donne une illusion de cohérence et donc d'acceptation possible. Cependant, ce besoin de rationaliser est couplé à un imaginaire débordant qui permet également à l'enfant de se rassurer en se détachant d'une réalité qu'il veut fuir, comme dans l'extrait ci-dessous, situé juste après le décès d'Addie :

> The trees look like chickens when they ruffle out into the cool dust on the hot days. If I jump off the porch I will be where the fish was, and it all cut up into not-fish now. I can hear the bed and her face and them and I can feel the floor shake when he walks on it that came and did it. That came and did it when she was all right but he came and did it.
> "The fat son of a bitch"
> I jump from the porch, running. The top of the barn comes swooping up out of the twilight. If I jump I can go through it like the pink lady in the circus, into the warm smelling, without having to wait. My hands grab at the bushes, beneath my feet the rocks and dirt go rubbling down. (AILD, p.53-54)

Le début de l'extrait met en lumière le fait que pour Vardaman, les arbres ont perdu l'apparence familière qu'ils avaient avant la mort de sa mère. Cette description est le signe de l'inquiétante étrangeté, ou *Unheimliche*, qui saisit le garçon lorsque sa mère meurt. Ce malaise, qui est selon Freud, « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »[213] est produit par la mort de la mère, que Vardaman n'avait pas anticipée et par l'idée qu'elle ait été provoquée par la venue de Peabody[214]. Sa maison et sa mère deviennent effrayantes pour le garçon au lieu d'être les sources d'apaisement qu'elles étaient auparavant. C'est pourquoi le jeune garçon s'enfuit en direction de la grange, où il pourra retrouver une forme de

---

[212] Paul Ricœur, *Temps et récit 1,* p.85.

[213] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » (1919), édition électronique dans le cadre de « Les classiques des sciences sociales », p.7.

[214] La situation vécue par Vardaman est très proche de la description que fait Freud de l'inquiétante étrangeté, puisqu'il écrit: « Alors, dès qu'arrive dans notre vie quelque chose qui semble apporter une confirmation à ces vieilles convictions abandonnées, le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous envahit et c'est comme si nous nous disions : serait-il donc possible qu'on puisse faire mourir quelqu'un par la simple force de la pensée, que les morts continuent à vivre et qu'ils réapparaissent aux lieux où ils ont vécu, et ainsi de suite ? », ibid., p.29.

quiétude. Mais en attendant d'y trouver refuge, Vardaman utilise sa narration pour se rassurer. Cela se manifeste dans sa description de l'apparition de la grange dans la pénombre du crépuscule, puisqu'il associe le verbe « swoop », qui porte le sème de la descente, avec la préposition « up » : la grange semble donc apparaître presque par magie. Le garçon s'imagine alors en acrobate qui pourrait atterrir d'un saut dans la grange, ce qui lui permettrait d'atteindre plus rapidement le soulagement. La narration est donc ici davantage que l'expression d'un imaginaire enfantin, elle est pour Vardaman le moyen d'apaiser l'angoisse provoquée par l'idée que non seulement sa mère est morte, mais qu'elle a été tuée par la personne censée la guérir.

Outre l'apaisement qu'elle lui procure, la narration est également pour lui un moyen de supporter d'épreuve du trajet funèbre jusqu'à Jefferson. A travers ses sections, Vardaman ne fait pas que faire le récit de ce qu'il se passe, il se raconte une histoire. Contrairement à certains narrateurs, comme Temple Drake, qui se complaisent dans la description d'incidents effroyables ou tragiques, dans le but d'accéder à une forme de catharsis, le jeune garçon se sert de sa narration pour atténuer son effroi. L'épisode de la traversée de la rivière en est une illustration puisque le garçon, ne pouvant supporter l'idée que sa mère disparaisse dans la rivière, donne dans son récit un rôle de sauveur à son frère Darl, jusqu'à ce que celui-ci sorte de l'eau sans le cercueil :

> The mules dived up again diving their legs stiff their stiff legs rolling slow and then Darl again and I hollering catch her darl catch her head her into the bank darl and Vernon wouldn't help and then Darl dodged past the mules where he could he had her under the water coming in to the bank coming in slow because in the water she fought to stay under the water but Darl is strong and he was coming in slow and so I knew he had her because he came slow and I ran down into the water to help and I couldn't stop hollering because Darl was strong and steady holding her under the water even if she did fight he would not let her go he was seeing me and he would hold her and it was all right now it wa all right now it was all right
>
> *Then he comes up out of the water. He comes a long way up slow before his hands do but he's got to have her got to so I can bear it. Then his hands come up and all of him above the water. I cant stop. I have not got time to try. I will try to when I can but his hands came empty out of the water emptying the water emptying away* (AILD, p.151)

Lorsque le chariot s'enfonce dans la rivière et que le cercueil s'en échappe, Vardaman est pris de panique puisque, sa mère étant un poisson dans son esprit, il est primordial de la rattraper avant qu'elle ne disparaisse pour de bon. Le début de cet extrait figure la terreur du garçon grâce à la construction d'un rythme paradoxal : des groupes de sens courts, exprimant la panique, dans une phrase rendue interminable par l'absence de ponctuation et qui donne l'impression que l'épisode tragique n'en finit pas. Bleikasten dit au sujet de cette scène : « le discours lui-même s'y réduit à une frénétique gesticulation verbale, à un long balbutiement entrecoupé de cris ("hollering") à travers se découvre le vertige angoissé d'une conscience en proie à l'événement »[215]. Afin de supporter l'horreur de l'événement, Vardaman imagine que son frère Darl est parvenu à se saisir du cercueil et qu'il est en train de le ramener sur la berge (« *he's got to have her got to so I can bear it*. »). Le garçon se persuade que Darl a bien le cercueil, en se fondant notamment sur la vitesse à laquelle il rejoint la berge, alors qu'aucun élément ne lui permet de savoir que c'est le cas, car il lui est impossible d'envisager la perte du corps de sa mère. C'est pour cette raison également qu'il insiste sur la force de son frère : il le met en scène en héros afin de se convaincre qu'il est capable de sauver Addie. Vardaman fictionnalise la scène afin d'atténuer son sentiment de panique et ses mots ont une force performative au moins dans son esprit puisqu'il cherche à s'apaiser à travers eux (« it was all right now it was all right now it was all right »). Malheureusement pour lui, il n'est plus possible pour Vardaman de rester dans l'illusion lorsque Darl sort de l'eau les mains vides. Le décalage entre la fiction qu'il s'est créée et la réalité est marqué par les italiques mais aussi par le changement de temps entre les deux paragraphes. Le deuxième paragraphe est raconté au présent simple (à part pour le dernier verbe) alors que le reste de l'extrait est au prétérit. Ce glissement temporel donne une impression de permanence dans le temps à ce retour à la réalité qui désespère le garçon.

[215] Ibid., p.79.

Bleikasten dit au sujet de Vardaman que « [t]out lui est bon pour nier la mort d'Addie et il la niera farouchement jusqu'à la fin »[216]. En effet, en dépit des évidences, le jeune garçon veut croire que sa mère n'est pas un corps en train de se décomposer dans un cercueil. Ainsi, de la même manière qu'il a fictionnalisé le voyage dans sa narration afin de pouvoir le supporter, il utilise le discours pour se convaincre qu'Addie n'est plus dans son cercueil et qu'elle s'en est échappée lors de l'épisode de la rivière :

> *But Jewel's mother is a horse. My mother is a fish. Darl says that when we come to the water again I might see her and Dewey Dell said, She's in the box; how could she have got out? She got out through the holes I bored, into the water I said, and when we come to the water again I am going to see her. My mother is not in the box. My mother does not smell like that. My mother is a fish (AILD, p.196)*

Grâce à son imagination de jeune enfant, et conforté par son frère Darl, Vardaman pense que sa mère s'est libérée de son cercueil grâce aux trous qu'il avait faits pour la laisser respirer. A partir de la théorie fantaisiste de son frère, le garçon construit un discours qui l'aide à y croire : le modal « might » utilisé par Darl, qui exprime une grande incertitude, devient « am going to » dans la bouche de Vardaman, c'est-à-dire du futur. Les négations des phases suivantes ne sont pas affaiblies par la contraction, comme elles pourraient l'être mais apparaissent sous leur forme pleine, ce qui, en donnant un ton assertif à ces affirmations, montre la croyance sincère du garçon en la réalité de son fantasme. A nouveau, la force performative que le garçon attribue au langage lui permet de se persuader que sa mère a retrouvé une forme de deuxième vie dans la rivière.

La narration de Vardaman est également pour lui, paradoxalement, un moyen de dévoiler sans dire. En effet, alors qu'il a vu son frère Darl mettre le feu à la grange de Gillespie dans laquelle se trouvait le cercueil, Dewey Dell lui fait promettre de ne rien dire. Le garçon tient son engagement dans la mesure où il ne dit jamais

[216] André Bleikasten, François Pitavy, Michel Gresset, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, p.111.

explicitement ce qu'il a vu. Pourtant, le secret est trop lourd pour lui et Vardaman fait apparaître dans son discours ce qu'il doit taire : « *And I saw something Dewey Dell told me not to tell nobody. It is not about pa and it is not about Cash and it is not about Jewel and it is not about Dewey Dell and it is not about me* » (AILD, p.215). Grâce à cette phrase, le lecteur comprend que le garçon fait allusion à Darl puisque celui-ci est le seul à ne pas apparaître dans la liste. Ainsi Vardaman parvient à révéler sans dire. Alors qu'à d'autres moments, le garçon ne semble pas contrôler sa narration, comme lors de l'épisode du cercueil qui tombe dans la rivière, il est ici tout à fait maître de son discours : il utilise le silence comme outil du discours. Ceci est encore le cas un peu plus loin dans le roman, lorsque Vardaman décrit la suite de la soirée :

> *When I went to find where they stay at night, I saw something*
> They said, "Where is Darl? Where did Darl go?"
> They carried her back under the apple tree.
> The barn was still red, but it wasn't a barn now. It was sunk down, and the red went swirling up. The barn went swirling up in little red pieces, against the sky and the stars so that the stars moved backward. (AILD, p.223)

Le fait que la première phrase ressemble beaucoup à celle précédemment citée révèle l'importance que cette vision revêt pour Vardaman et son besoin de *dire* ce « something ». Le garçon s'attache donc à nouveau à exprimer ce qu'il a vu, sans l'articuler. Il utilise pour ce faire des figures de rhétorique, comme la métonymie, en employant l'adjectif de couleur « red » pour parler du feu qui a embrasé la grange, ou l'antithèse : « The barn was still red, but it wasn't a barn now ». Ces circonlocutions lui servent à masquer ce qu'il veut taire mais le garçon laisse malgré tout transparaître la vérité, notamment grâce au verbe « swirl » qui évoque les volutes de fumée. La narration donne ainsi au garçon l'illusion de compenser sa faille identitaire, puisqu'elle lui permet de trouver du sens au évènements, à nier la mort de sa mère et à trouver une forme d'identité narrative grâce à son contrôle du récit.

VIII. Herméneutique de soi

VIII.1. Mise en abyme

En tant que pasteur de la communauté de Jefferson, c'est logiquement par la médiation de la prière que Hightower cherche à compenser sa béance identitaire dans *Light in August*. S'il prêche la bonne parole pour l'ensemble de sa paroisse, c'est surtout à lui-même qu'il s'adresse. En effet, à travers la paix du Christ qu'il professe, c'est sa propre paix intérieure qu'il recherche :

> Sunday evening prayer meeting. It has seemed to him always that at that hour man approaches nearest of all to God, nearer than at any other hour of all the seven days. Then alone, of all church gatherings, is there something of that peace which is the promise and the end of the Church. The mind and the heart purged then, if it is ever to be; the week and its whatever disasters finished and summed and by the stern and formal fury of the morning service, the next week and its whatever disasters not yet born, the heart quiet now for a little while beneath the cool soft blowing of faith and hope. (LA, p.367)

Si la paix est bien définie ici comme étant la fin de l'Eglise, la manière d'y accéder ressemble davantage à une représentation théâtrale qu'à de la prière. La description de ce rassemblement religieux évoque celle d'une tragédie. La fin de la semaine, telle la fin d'un acte, serait l'occasion de résumer les désastres passés (« whatever disasters finished and summed ») avant le début d'un nouvel acte, annonciateur de nouvelles péripéties (« and its whatever disasters not yet born »). Comme dans la tragédie, le but de ces rassemblements dominicaux est la catharsis (« The mind and the heart purged then », « expiated ») qui permet la purification recherchée par le fidèle. Plus qu'un pasteur, Hightower est décrit ici comme un dramaturge qui écrit et joue une pièce toutes les semaines à la recherche de la libération de ses propres affects. Il se rapproche ainsi du sentiment de plénitude qu'il recherche mais son renvoi par la communauté de son poste de pasteur anéantit toute son entreprise de récupération identitaire. En effet, le fait que ses paroissiens lui interdisent de prêcher dans leur église constitue pour Hightower une mort symbolique. Celle-ci est figurée par le panneau publicitaire que le

révérend a lui-même fabriqué afin de louer ses services artistiques : « From the window he can also see the sign, which he calls his monument. » (LA, p. 57). Le substantif « monument » est très révélateur puisqu'un monument est notamment un ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir de quelqu'un. En créant ce panneau, Hightower a en fait fabriqué sa propre stèle, en lettres brillantes :

REV.GAIL HIGHTOWER, D.D.
Art lessons
Handpainted Xmas & Anniversary Cards
Photographs Developped

Bien que l'homme soit toujours vivant, sa fonction symbolique en tant que pasteur de la communauté a été anéantie. Cependant, même si le Révérend Hightower est mort, il refuse de se laisser oublier. Cette affiche peut être considérée comme un substitut mimétique du révérend puisque grâce à elle, il existe toujours dans l'esprit des gens même si, dans les faits, il vit reclus dans sa maison. Cette mort symbolique est évoquée ailleurs dans le roman: « And Hightower leans there in the window, in the August heat, oblivious of the odor in which he lives –that smell of people who no longer live in life: that odor of overplump desiccation and stale linen as though a precursor of the tomb » (LA, p.317-318).

Hightower n'est pas le seul à se considérer comme mort puisque la communauté le voit ainsi également. En effet, les habitants de Jefferson ne le perçoivent plus comme un membre de leur communauté mais comme un personnage de l'histoire de la ville. Le lecteur du roman a d'ailleurs la même impression puisqu'il apprend le récit de la vie de Hightower grâce à ce que la communauté raconte à Byron Bunch. Les répétitions de « they told him » au cours du chapitre 3 mettent en relief la virtualisation de Hightower qui, d'habitant non intégré de la ville, se transforme en personnage de fiction: « As though, Byron thought, the entire affair had been a lot of people performing a play and that now and at last they had played out the parts which had been allotted them and now they could live quietly with one another » (LA, p. 72-73). Alfred Kazin a défini, comme nous le verrons ultérieurement, Joe Christmas comme

étant l'homme sur qui l'on agit, « the man things are done to »[217] mais il semble que l'on pourrait dire la même chose de Hightower : il ne se défend ni contre les rumeurs ou ni lorsque des hommes l'entraînent dans un bois pour le rouer de coups. Il accepte ainsi de vivre et d'agir comme le jugent bon les autres habitants, comme s'ils étaient les auteurs de l'histoire de sa vie :

> "But it is not right to bother me, to worry me, when I have –when I have taught myself to stay –have been taught by them to stay –That this should come to me, taking me after I am old, and reconciled to what they deemed –" (LA, p.364-365)

Le glissement de la voix active à la voix passive est représentatif de sa propre mise en abyme : de personnage principal du roman *Light in August*, Hightower devient le personnage principal de l'histoire de la ville telle que ses habitants souhaitent l'écrire. Ainsi de pasteur écrivant ses tragédies dominicales, il se transforme en acteur jouant les pièces des autres.

Lorsque Byron Bunch vient raconter l'histoire de Joe Christmas à Hightower, celui-ci assume une nouvelle fonction : après celle de dramaturge et de personnage, il devient auditeur. Le lecteur peut cependant s'étonner de la réaction du révérend à l'écoute du récit. En effet, alors que Hightower ne connait pas Christmas, il manifeste des réactions physiques surprenantes lorsqu'il apprend son histoire :

> "Part negro", Hightower says. His voice sounds light, trivial, like a thistle bloom falling into silence without a sound, without any weight. He does not move. For a moment longer he does not move. Then there seems to come over his whole body, as if its parts were mobile like face features, that shrinking and denial, and Byron sees that the still, flaccid, big face is suddenly slick with sweat. But his voice is light and calm. "What about Christmas and Brown and yesterday?" he says. (LA, p.89)

La discordance entre la voix et le corps de Hightower est saisissante ici : alors que Hightower tente de garder la voix dégagée que l'on pourrait attendre de quelqu'un qui écoute une histoire qui ne le concerne pas, son corps réagit violemment. Après un moment d'immobilité, Hightower se

[217] Alfred Kazin, « The Stillness of Light in August » in Frederick J. Hoffman, Olga W. Vickery, *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1960, p252.

met à transpirer à grosses gouttes. Le narrateur insiste d'ailleurs sur ce contraste entre la voix et le corps grâce aux allitérations en consonnes fricatives (« thistle », « falling », « silence », « sound ») qui intensifient la légèreté de la voix en mimant l'air alors que la même allitération (« sees », « still », « flaccid », « face », « suddenly », slick », « sweat »), associée à des plosives (« still », « flaccid » ; « suddenly », « slick », « big ») donne au corps une impression de saccade. Le corps de Hightower trahit sa voix et démontre l'importance que cette histoire a pour lui, ce qui est mis à nouveau en lumière quelques pages plus loin : « Byron ceases and looks, glances once, at the man beyond the desk. Hightower has not moved. His face about the twin blank glares of the spectacles is sweating quietly and steadily. » (LA, p.92). Le lecteur prend alors conscience que Hightower ne fait pas qu'écouter un récit raconté par un ami mais qu'il porte un intérêt personnel à cette histoire et la sensation de malaise qu'il ressent lorsqu'il en discute avec l'épicier ne fait que le confirmer :

> "And they have……." He leaned forward against the counter, above his laden basket. He could feel the counter edge against his stomach. It felt solid, stable enough; it was more like the earth itself were rocking faintly, preparing to move. Then it seemed to move, like something released slowly, without haste, in an augmenting swoop, and cleverly since the eye was tricked into believing that the dingy shelves ranked with flyspecked tins, and the merchant himself behind the counter, had not moved; outraging, tricking sense. And he thinking, "I wont! I wont! I have bought immunity. I have paid. I have paid". (LA, p.309)

Ici encore, le narrateur dévoile une disjonction entre la sensation de vertige qui prend Hightower et lui donne le sentiment que la terre bouge et ses sens qui lui indiquent qu'il n'en est rien. L'ironie veut que Hightower ait moins confiance en ses sens qu'en cette impression de malaise. Il est ainsi persuadé que ses yeux le trompent et que la terre est bel et bien en train de plonger. Cela montre que Hightower se coupe soudain de la réalité et pénètre dans un univers hallucinatoire dans lequel il est partie prenante à l'histoire de Christmas. En effet, il se sent d'un coup investi d'une mission qu'il refuse, celle de tenter de sauver Christmas, et qu'il exprime à nouveau deux pages plus loin :

> “I wont. I wont. I have bought immunity.” It is like words spoken aloud now : reiterative, patient, justificative : “I paid for it. I didn’t quibble about the price. No man can say that. I just wanted peace; I paid them their price without quibbling.” The street shimmers and swims; he has been sweating, but now even the air of noon feels cool upon him. Then sweat, heat, mirage, all, rush fused into a finality which abrogates all logic and justification and obliterates it like fire would: I *will* not! I *will* not! (LA, p.310-311)

Cet extrait peut être mis en parallèle avec le précédent car ici aussi le narrateur met en relief la déconnection de la réalité dont souffre Hightower et l’impulsion qu’il tente de réfréner. L’insistance de Hightower sur le prix qu’il a eu à payer montre le lien qu’il établit entre sa propre vie et celle de Christmas puisqu’entendre parler de ce dernier ou penser à lui le conduit systématiquement à songer à sa propre vie. En effet, étant potentiellement noir dans un corps de blanc, Christmas est rejeté par la communauté, de la même manière que Hightower le fut des années auparavant. L’empathie dont fait ainsi preuve Hightower montre qu’il fait de Christmas une projection mimétique de lui-même. Dans l’esprit de Hightower, leurs deux vies fusionnent et l’histoire de Christmas devient la sienne. En se battant pour Christmas contre la communauté, Hightower affirmerait sa propre existence et remettrait en cause la mort symbolique qui, seule, lui permet de rester vivre au sein de la ville qui est le lien entre lui-même et ce grand-père tant admiré. Cette conjonction de deux temps vécus lui permet, selon la théorie de la *mimèsis* de Ricœur, de configurer sa propre vie afin de pouvoir en imaginer les variations possibles. Il doit alors choisir entre rester spectateur de sa propre vie, comme il l’est depuis des années, ou redevenir acteur mais risquer l’éviction, voire le lynchage. Il affirme alors sa volonté (« will ») de ne pas agir, de rester passif dans cette communauté qui ne le tolère qu’à cette condition. Paradoxalement, ce choix de la passivité montre de l’initiative puisque, de personnage agi par les autres, Hightower devient à nouveau l’auteur de sa propre vie, par la médiation de sa projection mimétique sur Christmas et la configuration de son temps vécu. En cela, Hightower ressemble beaucoup à Quentin Compson qui, dans *Absalom, Absalom!* se projette mimétiquement sur les fils de Thomas Sutpen afin de pouvoir faire une interprétation herméneutique de sa propre vie. Byron Bunch est

d'ailleurs conscient de cette projection mimétique puisque, lors de la rencontre entre Hightower et les Hines, il pense : « It's right funny. You'd think they had done gone swapped somewhere. Like it was him that had a nigger grandson waiting to be hung » (LA, p.388), puis à la fin du rendez-vous, lorsque Hightower refuse de donner un alibi à Christmas pour le sauver, Bunch songe: « It aint me he's shouting at. It's like he knows there is something nearer him than me to convince of that » (LA, p.391).

Puis, lorsque Christmas est mort et que son histoire est terminée, Hightower accède à une nouvelle sorte de configuration : la remémoration de son passé. Il revoit dans son esprit l'histoire de sa famille et la sienne, notamment sa rencontre avec sa femme et son arrivée à Jefferson. Ces souvenirs interviennent au crépuscule, symbole de sa fin de vie, alors qu'il attend ses hallucinations vespérales :

> « I was eight then, » he thinks. « It was raining. » It seems to him that he can still smell the rain, the moist grieving of the October earth, and the musty yawn as the lid of the trunk went back. Then the garment, the neat folds. He did not know what it was, because at first he was almost overpowered by the evocation of his dead mother's hands which lingered among the folds. Then it opened, tumbling slowly. To him, the child, it seemed unbelievably huge, as though made for a giant; as though merely from having been worn by one of them, the cloth itself had assumed the properties of those phantoms who loomed heroic and tremendous against a background of thunder and smoke and torn flags which now filled his waking and sleeping life. (LA, p.468-469)

Les temporalités s'enchevêtrent ici puisque le moment présent de Hightower fusionne avec son passé, lorsqu'il avait huit ans, par la médiation de l'odeur qu'il a l'impression de sentir encore, et ce passé se fond dans un autre, qui lui est antérieur, par l'intermédiaire du fantôme du grand-père, qui le hante encore aujourd'hui. La narration renforce cette sensation de fusion temporelle en effaçant certains marqueurs d'antériorité (« It seems to him that he can still smell the rain, (…) Then the garment, the neat folds. »). De cette intrication temporelle, liée à la faille identitaire de Hightower, se dégage pourtant une mise en intrigue par Hightower de son histoire. Il utilise des marqueurs de temps (« I was eight then, ») et met en scène l'action (« It was raining. »). Il cherche ainsi

à ordonner les épisodes de sa vie afin de les transformer en histoire, ce qui est la définition de la *mimèsis II* de Ricœur. L'extrait étudié évoque d'ailleurs ce que le philosophe affirme, dans son analyse d'un ouvrage de l'Allemand Wilhelm Schapp :

> L'enchevêtrement apparaît plutôt comme la « préhistoire » de l'histoire racontée, dont le commencement reste choisi par le narrateur. Cette « préhistoire » de l'histoire est ce qui relie celle-ci à un tout plus vaste et lui donne un « arrière-plan ». Cet arrière-plan est fait de l' « imbrication vivante » de toutes les histoires vécues les unes dans les autres. Il faut donc que les histoires racontées « émergent » (*auftauchen*) de cet arrière-plan. Avec cette émergence, le sujet impliqué émerge aussi. On peut alors dire : « L'histoire répond de l'homme »[218].

De l'enchevêtrement de la préhistoire de Hightower émerge son histoire, telle qu'il la raconte. Ce récit représente la tentative du révérend de s'identifier comme personnage de sa propre histoire. Si, comme l'écrit Ricœur, « L'identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du personnage »[219], alors le Révérend Hightower cherche, à travers son récit, à émerger en tant qu'homme, à acquérir une identité narrative qui lui permettrait de combler sa faille interne.

Cependant, l'identité narrative n'est pas le seul objectif de Hightower. Il recherche la connaissance de soi nécessaire à l'identification. Selon Ricœur, la *mimèsis* III, ou refiguration, permet, à travers l'interprétation herméneutique de l'œuvre littéraire, une meilleure compréhension de soi. Celle-ci passe par la reconnaissance, notamment la reconnaissance de soi. Le philosophe affirme d'ailleurs : « Le plaisir de la reconnaissance est donc à la fois construit dans l'œuvre et éprouvé par le spectateur »[220]. C'est par la médiation de cette reconnaissance que le spectateur/lecteur peut prendre la distance suffisante sur lui-même pour mieux se comprendre. Hightower réagit ici à sa propre œuvre littéraire, son récit tel qu'il le construit. De la même manière que Quentin Compson se reconnaît dans les personnages de la famille Sutpen, tels

[218] Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, p.142-143.
[219] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.168.
[220] Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, p.100.

qu'il les configure dans son récit, le Révérend Hightower s'observe et se reconnait dans son histoire :

> He seems to watch himself among faces, always among, enclosed and surrounded by, faces, as though he watched himself in his own pulpit, from the rear of the church, or as though he were a fish in a bowl. And more than that: the faces seem to be mirrors in which he watches himself. He knows them all; he can read his doings in them. He seems to see reflected in them a figure antic like a showman, a little wild: a charlatan preaching worse than heresy, in utter disregard of that whose very stage he preempted, offering instead of the crucified shape of pity and love, a swaggering and unchastened bravo killed with a shotgun in a peaceful henhouse, in a temporary hiatus of his own avocation of killing. (LA, p.488)

Les trois occurrences de l'expression « watch himself » montrent que Hightower se reconnaît dans son récit et s'observe, au point de pouvoir faire une interprétation herméneutique de son histoire (« he can read his doings in them »). Pourtant, le révérend ne se reconnaît pas seulement dans son propre personnage mais également dans les autres personnages. En effet la spécularité est mise en relief dans cet extrait (« mirrors », « reflected ») puisque les autres personnages sont des médiateurs lui permettant de s'observer de l'extérieur. Il se voit ainsi comme autre que lui-même, tel que les autres le perçoivent. Cette nouvelle perspective, obtenue par la médiation de sa narration, lui offre une nouvelle compréhension de lui-même. Il se voit dès lors comme un personnage inauthentique (« a showman », « a charlatan ») qui a usurpé la fonction de pasteur de la communauté pour de mauvaises raisons. L'opposition entre la figure christique qu'il était censé louer (« the crucified shape of pity and love ») et celle de son grand-père qu'il vénérait à la place (« a swaggering and unchastened bravo ») est marquante car elle est le signe de la nouvelle perception de Hightower. Pour la première fois dans le roman, le grand-père n'est pas le héros adulé mais un assassin sanguinaire. Ainsi son récit offre à Hightower une distance critique par rapport à ce père symbolique qu'était ce grand-père.

Cette nouvelle perspective sur lui-même et sur son aïeul est l'occasion pour Hightower d'approfondir son introspection narrative :

> He sees himself again as when the shame came. He remembers that which he had sensed before it was born, hiding it from his own thinking.

> He sees himself offer as a sop fortitude and forbearance and dignity, making it appear that he resigned his pulpit for a martyr's reasons, when at the very instant there was within him a leaping and triumphant surge of denial behind a face which had betrayed him, believing itself safe behind the lifted hymnbook, when the photographer pressed his bulb. (LA, p.489)

Cet extrait illustre une fois encore la nouvelle perception qu'a Hightower de lui-même à la fin de son récit. Le texte met en lumière ici la disjonction entre le Hightower du récit et celui qui se raconte l'histoire et se voit comme personnage. Le champ sémantique de l'apparence montre que le Hightower narrateur décèle l'aspect trompeur et illusoire du Hightower personnage. Le révérend comprend qu'il s'est dupé lui-même (« hiding it from his own thinking », « a face which had betrayed him") et que son travail de Pasteur n'était que de l'hypocrisie. Ce passage évoque le passage de la *mimèsis II* à la mimèsis III, c'est-à-dire ce que Ricœur appelle la refiguration. Hightower acquiert grâce à son récit une meilleure connaissance de lui-même qui semble le mener à la récupération d'une identité personnelle. Dans son article « The Final Copper Light of Afternoon": Hightower's Redemption », John S. Williams affirme d'ailleurs qu'à la fin du roman, Hightower est racheté:

> Now one may agree with Cleanth Brooks who says," The term' redemption' may seem to claim too much for Hightower. Yet by the end of the novel he has been powerfully changed" (Brooks, 70). This essay, however, has been concerned to indicate not only that Hightower has been "powerfully changed, "but that in a theological sense he has been redeemed[221].

Pourtant, si Hightower connait la rédemption à la fin du roman, pourquoi continue-t-il à avoir les mêmes hallucinations qu'auparavant ? Celles-ci n'indiquent-elles pas au contraire qu'il n'y a pas eu de transformation chez Hightower et que ce salut n'est qu'illusoire ?

[221] John.S. Williams, «"The Final Copper Light of Afternoon": Hightower's Redemption», in Twentieth Century Literature, Vol. 13, No. 4 (Jan., 1968), pp. 205-215, Hofstra University, http://www.jstor.org/stable/440929.

VIII.2. Un récit cathartique

Comme Hightower dans *Light in August*, Temple, ou Mrs Gowan Stevens, dans *Requiem for a Nun*, devient spectatrice de son propre récit, mais c'est la fonction cathartique du récit que la jeune femme recherche. A travers le meurtre de l'enfant, qui symbolise l'échec du langage, Nancy donne paradoxalement à sa patronne accès à la dimension symbolique puisque c'est à travers le discours que Temple va tenter de compenser la perte de son enfant mais aussi sa béance identitaire. En effet, bien qu'elle affirme maintes fois qu'elle n'est revenue de Californie que pour sauver Nancy de la mort[222], Temple raconte son histoire pour se sauver elle-même, ainsi qu'elle l'admet face au gouverneur (« Because all this was not for the sake of her soul because her soul doesn't need it, but for mine. » RN, p.154). Le langage est tout d'abord, pour Temple, un moyen de se protéger en tenant l'autre à distance à travers des mensonges et manipulations. De la même manière qu'elle se cache derrière Mrs Gowan Stevens, l'identité qu'elle s'est créée de toute pièce, Temple se dissimule derrière un écran de mots qui devrait lui permettre, selon elle, d'obtenir ce qu'elle veut sans avoir à se livrer avec sincérité (« All we need now is to decide just how much of what to put in the affidavit. » RN, p.66, « Tell them I forgot this. Or tell them I changed my mind. Tell them the district attorney bribed me to keep my mouth shut – » RN, p.66). L'écart que Temple établit entre les mots et la réalité reflète la faille identitaire qui existe entre Mrs Gowan Stevens et Temple Drake. Sa vie est une mise en scène, comme le prouve l'utilisation de son enfant dans le but de manipuler Gavin Stevens (STEVENS / « This is what they call a plant. » / TEMPLE/ « Why not ? Dont the philosophers and other gynecologists tell us that woman will strike back with any weapon, even their children? » RN, p.60). En effet, Temple joue le rôle de Mrs Gowan Stevens, ce qui explique la liberté

[222] Temple dit par exemple: « What else are we talking about except saving a condemned client whose trained lawyer has already admitted that he has failed? » (RNp.74), "Why am I, the mother, whose child she murdered asking you to save her? Because I have forgiven her." (RN, p.104).

qu'elle prend avec la vérité, dans la mesure où ses mots ne sont pour elle que des répliques (« Not yet. It's my cue to stay down here until his honor or excellency grants our plea, isn't it? » RN, p.153). Temple a tout à fait conscience de cette béance entre ce qu'elle dit et la réalité: « If I would just stop struggling: how much time we could save. I came all the way back from California, but I still cant seem to quit. » (RN, p.61), « There again. I'm not even stalling now: I'm faulting –what do they call it? burking. » (RN, p.98). Dans cette dernière citation, Temple met en lumière la faille ("faulting") qu'elle crée entre ce qu'elle voudrait dire et les mots qu'elle utilise, c'est à dire entre qui elle est et qui elle joue.

Puisque la jeune femme ne parvient pas à combler cet écart, elle s'en sert alors pour construire le récit qu'elle fait de sa vie. C'est en effet dans l'espace ainsi ouvert par ses failles identitaire et langagière conjointes que Temple configure son histoire, à la manière de la *mimèsis II* de Ricœur. Dans *Requiem for a Nun*, Mrs Gowan Stevens utilise son propre temps vécu pour le configurer et en faire une tragédie, dont l'héroine est Temple Drake, qui est morte (« Temple Drake is dead. » RN, p.73). L'aspect le plus visible de cette configuration est la manière avec laquelle Mrs Gowan Stevens parle de Temple Drake à la 3ème personne du singulier. Elle fait ainsi de la jeune femme une projection mimétique d'elle-même, créant par là-même le personnage principal de son récit. Son insistance sur la disparition de Temple accentue ainsi la fictionnalisation du personnage en détruisant tout lien avec le présent. De plus, la mort de Temple lui permet d'établir un cadre narratif dans la mesure où une fin est inscrite dans l'histoire dès son commencement. La narratrice laisse d'ailleurs transparaître son schéma narratif (« From here out, it's merely anticlimax. » RN, p.97) afin de mettre en relief l'aspect fictionnel de son récit.

Son histoire est celle de Temple Drake et comment ses fautes ont mené à sa perte, c'est-à-dire au meurtre de son bébé par la nourrice à laquelle elle s'était identifiée. Ce récit peut ainsi être qualifié de tragédie, d'autant plus qu'il en utilise la structure dramatique, telle qu'elle est décrite par Corneille :

> [Le premier acte] doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. (…) Communément, on y faisait l'ouverture du sujet, pour instruire le spectateur de tout ce qui s'était passé avant le commencement de l'action qu'on allait représenter, et tout ce qu'il fallait qu'il sût pour comprendre ce qu'il allait voir[223]. »

Mrs Gowan Stevens commence son récit par une présentation des personnages: tout d'abord Temple (« You remember Temple: the all-Mississippi debutante whose finishing school was the Memphis sporting house? » RN, p.92) puis Nancy (« Whore, dope-fiend; hopeless, already damned before she was even born, whose only reason for living was to get the chance to die a murderess on the gallows. » RN, p.96) puis son mari Gowan (« That's my husband. He went to the University of Virginia, trained, Uncle Gavin would say, at Virginia not only in drinking but in gentility too – » RN, p.103). Elle donne également « les semences » des évènements tragiques à venir :« Because Temple Drake liked evil. She only went to the ball game because she would have to get on a train to do it, so that she could slip off the train the first time it stopped, and get into the car to drive a hundred miles with a man – » (RN, p.107). Ce premier acte est suivi par le nœud de la tragédie, c'est à dire le conflit à résoudre et les obstacles à surmonter : il s'agit ici des difficultés pour Temple à s'adapter à sa vie de Mrs Gowan Stevens, raison pour laquelle elle engage Nancy, puis de l'arrivée du frère de Red et des lettres avec lesquelles il tente de faire chanter Temple. Quant au dénouement, comme Corneille qui pense qu'il « faut, s'il se peut, lui réserver toute la catastrophe, et même la reculer vers la fin, autant que possible. », Temple y raconte le meurtre terrible de son bébé par la femme à qui elle avait livré tous ses secrets. Il est intéressant de noter que, si Temple raconte ce dénouement à Stevens et au gouverneur (« And that's all. The police came, and the murderess still sitting in a chair in the kitchen in the dark, … » RN, p.153), l'hypotypose créée donne au lecteur de *Requiem for a Nun* l'impression de voir la scène comme si elle était jouée devant lui. Mrs Gowan Stevens, la narratrice, disparaît au profit d'une analepse

[223] Pierre Corneille, « Discours de l'utilité des parties du poème dramatique », 1660.

qui renforce la tension dramatique puisqu'il n'y a plus d'intermédiaire entre l'action et le lecteur. De plus, comme cette partie n'est pas racontée sur le mode du *telling* mais du *showing*, le récit ne paraît plus médiatisé par Temple, ce qui donne au lecteur l'impression de voir les événements tels qu'il se sont passés.

Dans la configuration de son temps vécu par la médiation de son récit, Temple se pose en héroïne tragique. Dans son article « Aristote »[224], Pierre Aubenque remarque que pour que la tragédie inspire terreur et pitié chez ses spectateurs, le héros tragique doit être ambigu :

> Ces sentiments ne naissent pas lorsque nous voyons un homme bon tomber dans le malheur, ni un méchant passer du malheur au bonheur (car ces deux cas suscitent l'indignation), ni lorsqu'un homme bon passe du malheur au bonheur (car nous nous en réjouissons) ou un méchant du bonheur au malheur (car nous ne le plaignons pas), mais seulement lorsqu'un héros ambigu, qui n'est ni tout à fait innocent, ni tout à fait coupable, tombe dans le malheur par suite d'une « erreur » qu'il a commise.

Mrs Gowan Stevens, dans la narration de sa tragédie, refuse de présenter Temple comme une victime, que ce soit lors de son enlèvement à Memphis (« Because I still had the two arms and legs and eyes; I could have climbed down the rainspout at any time, the only difference being that I didn't. » RN, p.112) ou du meurtre de son enfant (« Or maybe not that baby, not mine, because, since I destroyed mine myself when I slipped out the back end of that train that day eight years ago…. » RN, p.219). Pourtant même si elle se décrit comme dépravée (« Because Temple Drake liked evil. » RN, p.107), le fait qu'elle essaye de sauver Nancy lui accorde l'ambiguïté nécessaire à l'héroïne tragique. Mrs Gowan Stevens se décrit ainsi comme une jeune femme qui n'est ni bonne ni méchante mais qui a commis une erreur tragique (« Why do you and my little baby both have to suffer just because I decided to go to a baseball game eight years ago? » RN, p.217). Selon Aristote, « [l]a tragédie (…) est une *imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration*, et qui par l'entremise de la pitié et de la

[224] Pierre Aubenque, « ARISTOTE », *Encyclopædia Universalis*.

crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre » [225] (je souligne). Ceci explique que la jeune femme ne fasse pas que raconter son histoire mais que, par la configuration de son temps vécu, elle transforme les différents personnages et elle-même en projections mimétiques afin de se voir jouer sa propre vie. En d'autres termes, cette *mimèsis II* permet à Temple de faire *comme si* tout cela était arrivé à quelqu'un d'autre, et ainsi d'assister au spectacle tragique de sa propre vie.

Le but du récit de Temple est d'atteindre la catharsis promise par la tragédie, ainsi qu'elle l'affirme : « What we came here and waked you up at two oclock in the morning for is just to give Temple Drake a good fair honest chance to suffer –you know : just anguish for the sake of anguish. » (RN, p.105). Dans son article « ART (Aspects esthétiques). La contemplation esthétique », Didier Deleule définit ainsi la catharsis :

> [L]a tragédie nous fait accéder à une crainte et une pitié *tragiques*, à des émotions qualitativement différentes des émotions habituelles. Cette métamorphose est une épuration (…), c'est la métamorphose de l'individu devant la métamorphose d'une destinée individuelle en destinée exemplaire. La poésie tragique offre donc à des émotions ordinairement considérées comme déraisonnables et dissolvantes l'occasion de « se racheter » par un changement de finalité, l'occasion de s'épurer pour rétablir l'harmonie intérieure de l'âme, en les orientant vers la saisie profonde du sens moral et religieux du spectacle. Dès lors, ce n'est pas l'âme qui est « purgée » des émotions de crainte et de pitié, mais ce sont les émotions elles-mêmes de crainte et de pitié « et autres semblables » qui sont épurées à l'intérieur de l'âme par le moyen du spectacle tragique. Il faudrait donc traduire le mot catharsis par purification[226].

Temple cherche elle aussi à métamorphoser ses émotions en les transcendant par l'intermédiaire de son récit tragique. La souffrance qu'elle recherche (« just anguish for the sake of anguish. ») n'est pas la même que celle qu'elle ressent dans la vie mais une douleur sublimée par la médiation de la tragédie, qui peut paradoxalement lui permettre de moins souffrir. Car, en effet, la douleur ressentie devant le spectacle de

[225] Aristote, *Poétique*, 1449b28.
[226] Didier Deleule, « ART (Aspects esthétiques). La contemplation esthétique », *Encyclopædia Universalis*.

la vie de Temple est une souffrance mimétique, dans la mesure où elle imite celle du récit, qui prend la place de la douleur ressentie lors du temps vécu. Etant mimétique, ce désespoir n'atteint pas l'âme avec la même force que celui provoqué par la perte de son enfant et ainsi soulage quelque peu la tristesse de sa spectatrice, Temple. De plus, à travers l'épuration des émotions à l'intérieur de l'âme, cette purification qu'est la catharsis devrait donner à Temple l'impression de « rétablir l'harmonie intérieure de l'âme » et même d'atteindre une forme de plaisir car, comme le rappelle Ricœur, la catharsis « consiste donc dans la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions »[227].

Cependant cette harmonie ne peut être entière tant que la jeune femme n'a pas l'impression d'avoir expié sa faute originelle, qui est d'être descendue du train pour suivre Gowan il y a huit ans. Temple affirme plusieurs fois qu'elle-même est la cause de la mort de son bébé, et que Nancy n'en a été que l'agent intermédiaire, comme elle l'explique ici à la condamnée à mort: « I thought that all I would have to do would be to come back and go to the Big Man and tell him that it wasn't you who killed my baby, but I did it eight years ago that day when I slipped out the back door of that train, and that would be all. » (RN, p.214). Ce sentiment de culpabilité force Temple à aller voir le gouverneur pour lui raconter son histoire car elle cherche ainsi le pardon qui pourrait sauver son âme (« Because all this was not for the sake of her soul because her soul doesn't need it, but for mine. » RN, p.154), et lui permettre de retrouver une intégrité qui comblerait sa faille interne. Le récit tragique de la jeune femme est donc le moyen pour elle de réparer l'injustice dont elle est à l'origine auprès du gouverneur, figure suprême de l'état et ainsi sorte de dieu métaphorique. Temple espère provoquer une catharsis chez son auditoire, c'est-à-dire l'épuration de la pitié qu'ils ont pour elle et de la terreur qu'ils ressentent après l'acte de Nancy, afin de libérer le gouverneur de l'affect qui pourrait influencer sa décision. Une décision en faveur de Nancy donnerait à Temple l'illusion d'expier sa faute originelle et ainsi de retrouver la complétude qu'elle a perdue.

[227] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.102.

IX. Narrateurs muets

IX.1. Configuration des souvenirs

Dans *The Sound and the Fury*, si Benjy ne parvient pas à parler et donc à raconter son histoire, la succession de souvenirs qui lui reviennent peuvent être malgré tout considérés, de la même manière que pour Joe Christmas dans *Light in August* que nous étudierons ensuite, comme une narration, puisqu'il les agence, comme un narrateur configure son récit. L'histoire qu'il se raconte est une narration de la perte, reflétant sa béance interne. En effet, la grande majorité de ses réminiscences dévoilent des instants de disparition : la mort de Damuddy, celles de Quentin et Mr. Compson, la perte d'innocence de sa sœur, la confiscation de son propre nom et de sa masculinité. Le jour du récit, le 7 avril 1928, est également un jour marqué par la perte puisque Benjy accompagne Luster qui a perdu une pièce et qui la cherche le long de la barrière qui les sépare du pré tant aimé de Benjy mais vendu pour payer le mariage de Caddie et les études de Quentin. Il entend alors des golfeurs qui appellent leur caddie, ce qui lui rappelle l'absence de sa sœur. La narration intérieure de Benjy est donc un récit où le manque passé se mêle à la béance présente, créant un vide immense que Benjy s'attache à remplir, comme Faulkner l'indique à Jean Stein lors de son interview pour le *Paris Review*[228] : « He no longer had Caddy ; being an idiot he was not even aware that Caddy was missing. He knew only that something was wrong, which left a vacuum in which he grieved. He tried to fill that vacuum. ». Dans son ouvrage, *Faulkner's Rhetoric of Loss*, Gail L. Mortimer[229] analyse notamment la dimension temporelle liée à l'absence dans l'œuvre de Faulkner et cite Bergson :

> The void of which I speak, therefore, is, at bottom, only the absence of some definite object, which was here at first, is now elsewhere and, in so far as it is no longer in its former place, leaves behind it, so to speak,

[228] Jean Stein, "William Faulkner, The Art of Fiction N°12", in *Paris Review*, Spring 1956, http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner.
[229] Gail L. Mortimer, *Faulkner's Rhetoric of Loss, A Study in Perception and Meaning*, p.73.

> the void of itself. A being unendowed with memory or prevision would not use the words "void" or "nought"; he would express only what is and what is perceived; now what is, and what is perceived, is the *presence* of one thing or of another, never the *absence* of anything. *There is absence only for a being capable of remembering and expecting*. He remembered an object, and perhaps expected to encounter it again; he finds another, and he expresses the disappointment of his expectation (an expectation sprung from recollection) by saying that he no longer finds anything, that he encounters "nothing"[230].

En tant qu'être doué de mémoire, Benjy a conscience de la disparition des objets ou des gens et du manque que cela crée. S'il ne peut l'exprimer avec des mots, il le fait avec des gémissements qui montrent le sentiment de perte qui le traverse lorsqu'il perçoit l'absence[231]. Cependant, à la différence de la personne prise en exemple par Bergson, Benjy est incapable de se projeter dans le futur et de vivre dans l'attente de retrouver l'objet perdu. Benjy ne ressent ainsi que le manque perpétuel, sans espoir qu'il soit comblé un jour. Il trouve alors un autre moyen de tenter de pallier ce vide grâce à la pantoufle déjà évoquée qui, à ses yeux, représente Caddy et compense son absence. Pourtant, ce vieux chausson n'est pas la sœur adorée et ne peut la remplacer, c'est pourquoi Benjy la fait apparaître dans son esprit sous la forme des souvenirs qui l'envahissent.

Alors que la plupart de ses réminiscences évoquent la perte, une grande partie d'entre elles mettent en scène Caddy. Ces souvenirs permettent à Benjy de vivre dans l'illusion que sa sœur est toujours là avec lui et de combler ainsi son absence. Dans son article « Benjy, Narrativity, and the coherence of Compson history »[232], Stacy Burton voit dans ces souvenirs une re-création de la présence de Caddy:

> For Caddy's striking prominence in this section is less an unexplained absence than a richly remembered presence. Through Benjy's

---

[230] Ibid., p.73. Citation: Henry Bergson, *Creative Evolution*, traduit par Arthur Mitchel, New York, Random House, Modern Library, 1944, p.306. Les italiques finaux sont ceux de Mortimer.

[231] Dès la première page du roman, lorsque Benjy entend le nom de sa soeur, il se met à geindre: « "Here Caddie." He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away.
"Listen at you, now." Luster said. "Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning." » SF, p.3.

[232] Stacy Burton, "Benjy, Narrativity, and the Coherence of Compson History" in Cardozo Studies in Law and Literature, Vol. 7, No. 2 (Autumn - Winter, 1995), pp. 207-228.

> phenomenal memory – undeliberate though it may be –she is essentially present for him most of the time; it is only when he lives actively in the present moment that her name causes him to howl with a sense of loss. Because he can distinguish different moments in time, Benjy can discern his sister's absence; because he can anticipate the past readily and defines both past and future as change-from-the-present, he can satisfactorily re-create her presence through recollection. Memories suffice for Benjy precisely because he does not know that they represent what can never be again.

Les traces de son temps vécu qui font irruption dans son présent sont ainsi pour Benjy un substitut à Caddy puisque la remémoration de sa présence passée compense son absence présente. Les souvenirs peuvent être comparés à des bulles temporelles qui fonctionneraient comme la pantoufle/doudou en ce qu'elles sont pour Benjy une représentation de sa sœur. Ces réminiscences sont donc pour Benjy un phénomène transitionnel qui lui permet de lutter contre son angoisse liée à l'absence de sa sœur. En l'absence d'un langage qui lui permettrait de symboliser l'absence pour lui donner corps et en faire une présence, cette forme de narration permet à Benjy à la fois de vivre son présent plus sereinement grâce à la présence illusoire mais rassurante de Caddy et de masquer la béance qui le déchire. Ainsi, comme la plupart des narrateurs dans l'œuvre de Faulkner, Benjy, bien que muet, utilise le récit afin de tenter de combler sa faille interne.

Les souvenirs de Benjy sont bien une forme de récit puisqu'ils sont configurés et agencés de manière narrative. Si les épisodes racontés par Benjy paraissent décousus, ils ont bien, à y regarder de près, une forme de cohérence qui peut être assimilée à un enchaînement narratif. En effet, il y a souvent un lien de causalité dans la succession des réminiscences : un élément d'un souvenir évoque le même élément dans un autre. Ceci est visible dans l'extrait suivant, au cours duquel deux épisodes se suivent, le premier se situant lorsque Caddy a sept ans et que Benjy s'appelle encore Maury et le deuxième lors du mariage de Caddy, lorsque Benjy a quatorze ans :

> "I'm not going slow". Caddy said. We went up the hill, but Quentin didn't come. He was down at the branch when we got to where we could smell the pigs. They were grunting and snuffing in the trough in

> the corner. Jason came behind us, with his hands in his pockets. Roskus was milking the cow in the barn door.
>
> *The cows came jumping out of the barn*.
>
> "Go on." T.P. said. Holler again. "I going to holler myself. Whooey." Quentin kicked T.P. again. He kicked T.P. into the trough where the pigs ate and T.P. lay there. "Hot dog." T.P. said. "Didn't he get me then. You see that white man kick me that time. Whooey."
>
> I wasn't crying but I couldn't stop. I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T.P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arms and we went towards the barn. (SF, p20-21)

La transition entre les deux souvenirs se perçoit grâce à la phrase en italiques, qui met en lumière le lien entre les épisodes. En effet, les deux événements ont pour point commun la présence de la grange, des vaches, des cochons et de leur auge, et de la pente. Ils ont donc une connexion géographique et donnent l'impression d'être des scènes ayant les mêmes décors et personnages (Quentin, Benjy et un domestique). Cependant, si l'arrière-plan ne change pas, l'action est très différente puisqu'à l'ordre apparent de la première séquence correspond la confusion de la seconde. Ce qui peut paraître flou pour le lecteur, qui a parfois du mal à différencier les épisodes puisqu'ils semblent ne faire qu'un, est en fait cohérent dans l'esprit de Benjy qui respecte une unité de lieu mais aussi une forme d'unité d'action dans la mesure où celle-ci décrit la relation entre les personnages. Cette forme surprenante de concordance évoque une remarque de Ricœur au sujet de l'intrigue des tragédies :

> Ce qui est condamné, c'est le décousu des épisodes […]. Là réside l'opposition clé : « L'une après l'autre » / « l'une à cause de l'autre ». L'une après l'autre, c'est la suite épisodique et donc l'invraisemblable ; l'une à cause de l'autre, c'est l'enchaînement causal et donc le vraisemblable. Le doute n'est plus permis : la sorte d'universalité que comporte l'intrigue dérive de son ordonnance, laquelle fait sa complétude et sa totalité[233].

Bien que ce que Ricœur entend par « enchaînement causal » soit le fait qu'une action soit causée par une autre et en provoque ensuite une troisième, il semble que sa réflexion puisse également être utile dans l'étude du récit de Benjy. En effet, c'est dans l'esprit de Benjy qu'une

[233] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.85.

intrigue en appelle une autre, créant ainsi une configuration propre au récit. Cette structure est d'ailleurs également présente à l'intérieur même des souvenirs, comme l'explique Stacy Burton à propos de différents épisodes ayant également lieu le jour du mariage de Caddy : « In each of these passages, Benjy indicates sequence ("then"), repetition ("again,"" came back"), and a distinction between one point in time and another ("now," "then... began to") »[234]. Il y a donc une vraie mise en intrigue de la part de Benjy qui se raconte l'histoire de son propre passé.

La configuration du récit de Benjy n'est pas simplement visible dans l'enchaînement des souvenirs et dans leur mise en intrigue, elle l'est également dans le choix des moments qu'il se remémore. Ces situations liées à la perte ne sont pas évoquées de manière aléatoire mais obéissent à une forme de cohérence qui est le signe d'une configuration narrative. Si le récit de la journée de Benjy est entrecoupé par le souvenir de plusieurs épisodes passés différents, deux se détachent et occupent une place centrale : la mort de Damuddy, sa grand-mère, et son changement de prénom de Maury à Benjamin, ainsi que le démontrent George Stewart et Joseph Backus dans leur article « "Each in its Ordered Place": Structure and Narrative in "Benjy's Section" of *The Sound and the Fury* »[235]. Benjy ne se raconte pas à longueur de journée ces deux événements traumatisants afin de les revivre sans cesse mais dans une tentative de configurer la perte dans le but de la masquer. En effet, la plupart des souvenirs de Benjy ne mettent pas en scène le manque lui-même mais sa compensation. La mort de Damuddy, par exemple, est décrite à travers sa négation par Caddy, comme dans les deux extraits suivants :

> "That was Mother". Quentin, said. He got up.
> […]
> "She was crying". Quentin said.
> "It was somebody singing", Caddy said. "Wasn't it, Dilsey." (SF, p.25-26)

[234] Stacy Burton, "Benjy, Narrativity, and the Coherence of Compson History".
[235] George R Stewart and Joseph M Backus « "Each in its Ordered Place": Structure and Narrative in "Benjy's Section" of *The Sound and the Fury* » in American Literature, Vol. 29, No. 4 (Jan., 1958), published by Duke University Press, pp. 440-456.

> “I like to know why not.” Frony said. “White folks dies too. Your grandmammy dead as any nigger can get, I reckon.”
> “Dogs are dead.” Caddy said. “And when Nancy fell in the ditch and Roskus shot her and the buzzards came and undressed her.” (SF, p.33)

A travers le déni de Caddy, Benjy peut lui-même occulter le décès de sa grand-mère et son absence. Il utilise d’ailleurs ce stratagème dans la plupart de ses souvenirs : il ne se souvient pas directement de sa confiscation d’identité mais de Caddy l’appelant par son nouveau nom (« *He was looking at the fire, Caddy said. Mother was telling him his new name* » SF, p.56) ; lorsque sa sœur s’éveille à la sexualité, il se remémore les moments où elle retrouve momentanément son innocence, figurée par l’odeur des arbres et le jour de son mariage est présenté à travers le prisme de l’ébriété, qui atténue l’angoisse de la perte. Ainsi si ce que Benjy se raconte par la médiation de ses souvenirs semble être un récit de la perte, il s’agit au contraire d’une narration destinée à la compenser. En d’autres termes, les réminiscences de Benjy ne sont pas des scènes de vie passée qui remontent à la surface sans raison sinon un stimulus visuel ou auditif, il s’agit d’une véritable stratégie cognitive, fût-elle inconsciente, afin de tenter de combler la béance qui caractérise le jeune homme. Cette stratégie est d’autant plus efficace que, Benjy ayant du mal à distinguer les temporalités, le déni de la perte passé lui donne l’illusion d’effacer le manque présent.

La succession des souvenirs de Benjy lui permet de nier les pertes qu’il subit mais lui permet également de rechercher, par leur médiation, une unité temporelle qui le mènerait à l’intégrité. Celle-ci est en effet, d’après Ricœur, l’un des aboutissements de la mise en intrigue :

> A cet égard, on peut dire de l’opération de mise en intrigue, à la fois qu’elle reflète le paradoxe augustinien du temps, et qu’elle le résout, non sur le mode spéculatif, mais sur le mode poétique.
>
> Elle le reflète, dans la mesure où l’acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l’une chronologique, l’autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l’histoire en tant que faite d’événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l’intrigue transforme les événements

> *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle[236].

L'unité temporelle induite par le récit de Benjy n'est pas celle décrite dans cet extrait puisque la temporalité de Benjy n'est pas chronologique. Les événements qu'il raconte ne sont pas datés dans son esprit et leur narration ne correspond à aucune successivité : les premiers souvenirs datent de 1904, puis il se souvient de la mort de sa grand-mère, qui a eu lieu en 1898 ; viennent ensuite les morts de Quentin (1910) et de son père (1912) puis il se remémore à nouveau la mort de sa grand-mère et entrecoupe cet événement avec le mariage de Caddy en 1910 pour finir son récit avec son changement de prénom, en 1900[237]. La compréhension temporelle de Benjy correspond à la définition du temps de Saint Augustin : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore »[238]. Il a le sentiment du temps qui passe, ce qui se manifeste dans son texte par sa narration au passé, mais n'a pas conscience de la chronologie. Cependant, même si la dimension épisodique de ce récit est achronologique, Benjy parvient à « prendre-ensemble » ses souvenirs pour les configurer en un tout, associant deux temporalités : le passé et le présent. En effet, si dans sa réflexion sur le temps, Saint Augustin redéfinit les trois temps de la manière suivante : « Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'attention actuelle ; le présent de l'avenir, c'est son attente »[239], dans le récit de Benjy, se mêlent le présent du passé et le présent du présent dans une même dimension temporelle. En effet, puisque son présent est raconté au passé, tout comme son passé, ces deux temporalités se rejoignent dans son esprit, formant une totalité temporelle.

---

[236] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.128-129.
[237] Voir le travail de datation effectué par G. Stewart et J.Backus, dans « "Each in its Ordered Place": Structure and Narrative in "Benjy's Section" of *The Sound and the Fury* ».
[238] Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre 11, chapitre 14.
[239] Ibid, chapitre 20.

Outre l'unité temporelle qui peut donner l'illusion de combler le vide interne, la configuration du récit est l'occasion pour Benjy de tenter d'acquérir une forme de compréhension de soi et des autres. Dans *Temps et récit 1*, Ricœur cite Louis O. Mink, philosophe-historien américain qui explique le lien entre la configuration narrative et la compréhension :

> La *compréhension au sens large* est définie comme l'acte de « saisir ensemble dans un seul acte mental des choses qui ne sont pas éprouvées ensemble ou même capables de l'être, parce qu'elles sont séparées dans le temps, dans l'espace ou d'un point de vue logique. La capacité de produire cet acte est une condition nécessaire (quoique non suffisante) de la compréhension »[240].

La narration de Benjy montre qu'il est capable de saisir ensemble les différents épisodes qui construisent sa vie puisque quasiment tous ces événements mettent en scène un seul élément, l'objet central qui occupe l'esprit de Benjy : Caddy. Ces souvenirs qui forment le récit que Benjy sont différents points de vue donnant une vision globale de cette sœur tant aimée. Bien que ces moments de mémoire apparaissent décousus, ils forment en fait un seul acte mental pour le jeune homme dans la mesure où, grâce à la totalisation temporelle de Benjy évoquée précédemment, il n'y a pas de discontinuité dans son esprit entre ces différents instants. Cette compréhension de Caddy est évidemment intuitive puisque Benjy est incapable d'intellectualiser ses sentiments mais elle lui permet d'accéder, sans s'en rendre compte, à une perception de la nature profonde de sa sœur : sa force de caractère, son instinct maternel, son pouvoir de séduction, sa féminité et l'amour véritable qu'elle lui porte. Si Caddy demeure insaisissable dans les différentes sections de *The Sound and the Fury*, c'est sûrement dans la narration de Benjy que le lecteur s'en approche le plus. La représentation de Caddy que Benjy se fait en dit également beaucoup sur lui puisque ses souvenirs sont les traces de ses manques. Le jeune homme n'a bien sûr pas le recul sur lui-même pour en prendre conscience, même si la

[240] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.283. La citation de Mink est issue d'un article de 1970, « History and Fiction as Modes of Comprehension », New Literary History, 1979, pp.541-558, p.547.

dernière phrase de sa section montre malgré tout une distance par rapport à lui-même qui pourrait s'apparenter à une forme de compréhension de soi : « Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when Caddy says that I have been asleep » (SF, p.75). L'utilisation du présent dans cette phrase marque une connaissance personnelle qui est le signe de la faculté de Benjy de saisir d'instinct sa propre réalité.

IX.2. La dialectique de la mêmeté et de l'ipséité

Bien que, comme pour Benjy, failles identitaire et langagière soient intimement mêlées chez Joe Christmas, dans *Light in August*, c'est paradoxalement par la médiation de la narration que le jeune homme va tenter de combler sa béance interne. Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur affirme que l'identité personnelle ne peut être atteinte que par la médiation de l'identité narrative :

> [L]a polarité que je vais scruter suggère une intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle, à la façon d'une médiété spécifique entre le pôle du caractère, où *idem* et *ipse* tendent à coïncider et le pôle de maintien de soi, où l'ipséité s'affranchit de la mêmeté »[241].

Le philosophe lie l'identité personnelle à une forme de « *permanence dans le temps* »[242] et la présente comme composée de deux pôles : l'identité-*idem* et l'identité-*ipse*. Selon lui, l'identité-*idem*, qu'il appelle également la mêmeté, correspond au *caractère*, à une « *continuité ininterrompue* entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu »[243]. L'identité-*ipse*, ou l'ipséité, représente quant à elle le soi, notamment à travers « *la parole tenue* »[244]. Cette identité narrative, que Ricœur associe à l'identité du

[241] Ibid., p.143.
[242] Ibid., p.142.
[243] Ibid., p.141.
[244] Ibid., p.143.

personnage[245], est construite par la mise en intrigue de la vie du personnage ou, selon le philosophe, du personnage lui-même (« le personnage, dirons-nous, est lui-même mis en intrigue »[246]). La configuration ainsi mise en œuvre permet une synthèse concordante-discordante de l'histoire de la vie du personnage. En d'autres termes, elle constitue l'unité de la vie du personnage (concordance) à partir de tous les événements imprévisibles qui la mettent en péril (discordance). Chaque péripétie fait alors avancer l'histoire et donne de la signification à l'identité du personnage. Comme le dit Ricœur, « [a]insi le hasard est-il transmué en destin »[247].

Selon la théorie de Ricœur, Joe Christmas peut combler sa faille identitaire et se construire une identité personnelle en (se) racontant son histoire. Pourtant, dans le roman, Christmas reste généralement mutique. Il reste par exemple silencieux lorsque la diététicienne l'interroge après l'avoir surpris dans la pièce où elle s'était laissée séduire (« He didn't answer » LA, p.124, « He did not move or speak » LA, p.125) et il ne dit pas un mot lorsque Hines l'enlève de l'orphelinat (« He said no word » LA, p.139, « but he said nothing, perhaps thought nothing » LA, p.140). C'est probablement lorsque Mc Eachern vient le chercher pour l'adopter que le narrateur insiste le plus sur le mutisme de Christmas : « The child said nothing » (LA, p.143), « Still the child didn't answer. He had never seen a home, so there was nothing for him to say about it. And he was not old enough to talk and say nothing at the same time », « Still the child said nothing », « He said nothing at all » (LA, p.144). Aurélie Guillain met ce silence en lumière et affirme : « Du point de vue de la maîtrise du langage, le personnage de Christmas est l'incompétence même. Faulkner en fait l'adversaire noir fantasmatique, une détresse qui est sans voix et qui est donc une source potentielle de violence incontrôlable »[248]. Si la détresse évoquée ici explique les accès de violence de Christmas, elle est également la raison de son incapacité à

[245]« L'identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du personnage. », ibid., p.168.
[246] Ibid., p.170.
[247] Ibid., p.175.
[248] Aurélie Guillain, *Faulkner, le roman de la détresse*, p.187.

se raconter sa propre histoire. En effet, selon Ricœur, souffrance et silence sont intimement liés :

> Mais il faudrait aller plus loin et prendre en compte des formes plus dissimulées du souffrir : l'incapacité de raconter, le refus de raconter, l'insistance de l'inénarrable, phénomènes qui vont bien au-delà de la péripétie, toujours récupérable au bénéfice du sens par la stratégie de mise en intrigue[249].

Joe Christmas entre alors dans un cercle vicieux : sa souffrance identitaire l'empêche de raconter son histoire mais ce récit est, selon Ricœur, le seul moyen d'accéder à son identité personnelle.

Cependant, si Christmas ne parvient pas à se dire, il est raconté par les autres. La première image qu'a le lecteur de ce personnage est celle qu'en donnent Byron Bunch et ses collègues lorsqu'ils le voient pour la première fois :

> He looked like a tramp, yet not like a tramp either. His shoes were dusty and his trousers were soiled too. But they were of decent serge, sharply creased, and his shirt was soiled but it was a white shirt, and he wore a tie and a stiffbrim straw hat that was quite new, cocked at an angle arrogant and baleful above his still face. He did not look like a professional hobo in his professional rags but there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his home. And that he carried this knowledge with him always as though it was a banner, with a quality ruthless, lonely, and almost proud. "As if," as the men said later he was just down on his luck for a time, and that he didn't intend to stay down on it and didn't give a damn much how he rose up." (LA, p.31-32)

Dans cette description de Christmas, tout évoque le paradoxe : il ressemble et ne ressemble pas à la fois à un vagabond et ses vêtements dénotent une recherche d'élégance mais sont sales. La répétition de « no/nor » met en relief le manque inhérent au personnage mais il parvient paradoxalement à exhiber cette absence à travers son arrogance. Ce premier portrait évoque celui de Thomas Sutpen, dans *Absalom, Absalom!*, lorsqu'il arrive à Jefferson, dans la mesure où les deux semblent n'apparaître de nulle part (« Who came out of nowhere » AA, p.5) et n'avoir pas d'origine. La première impression qu'a le lecteur du personnage de Joe Christmas se fait à travers le point de vue de Bunch et de la communauté et non celui du principal intéressé mais dès

[249] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.370.

cette entrée en scène, toutes les problématiques identitaires de Christmas sont posées : l'absence d'origine et quelques lignes plus loin la question raciale (« "Did you ever hear of a white man named Christmas?" the foreman said » LA, p.33). Cette parole communautaire qui identifie Christmas est représentative du fait que, dans le roman, l'identité de Joe Christmas est toujours médiatisée. Alfred Kazin compare cette absence identitaire à une feuille blanche sur laquelle n'importe qui peut inscrire ce qu'il veut :

> "Joe Christmas" is worse than any real name could be, for it indicates not only that he has no background, no roots, no name of his own, but that he is regarded as a *tabula rasa*, a white sheet of paper on which anyone can write out an identity for him and make him believe it[250].

Que le tiers soit la diététicienne ou les autres enfants de l'orphelinat qui le traitent de « Nègre », McEachern qui affirme « From now on his name will be McEachern » (LA, p.145) ou Joanna Burden qui scande « Negro ! Negro ! Negro ! » (LA, p.260) lors de leurs rapports sexuels, l'identité du personnage est proclamée de l'extérieur. La métaphore de la feuille blanche sur laquelle on peut écrire est d'autant plus significative que la couleur de peau de Christmas est comparée dans le roman à celle du parchemin : ainsi lorsque McEachern fouette le petit Joe qui refuse de lire les Écritures, il cherche à inscrire une identité pour Christmas à même sa peau. Si c'est donc bien à travers la parole ou l'écriture d'autrui que l'identité de Christmas se construit, ces récits sont toujours adressés à d'autres que lui, ce qui l'empêche d'atteindre une identité personnelle.

Selon Ricœur, l'identité personnelle ne peut s'acquérir que par la médiation du récit, qui relie entre eux les événements de la vie pour former un ensemble cohérent qui donnera du sens à cette identité. Or Joe Christmas est incapable d'utiliser le langage pour se raconter sa propre histoire, ce qui semble nier toute possibilité d'identification de soi. Cependant, le jeune homme parvient à créer une synthèse concordante-discordante, telle que la décrit Ricœur, sans l'intermédiaire du langage mais par la médiation de sa mémoire. La perception qu'a Christmas de

[250] Alfred Kazin, « The Stillness of *Light in August* », p248.

sa propre vie n'est pas celle d'une succession de péripéties qui n'auraient aucun lien entre elles, ce qui empêcherait le personnage d'avoir une vision globale de sa propre unité temporelle. Preuve en est que les nouveaux événements de sa vie renvoient mémoriellement à d'autres, plus anciens, établissant par là-même une connexion entre des faits qui semblent ne pas en avoir à première vue. Lorsque Joe Christmas entre dans la cabane où l'attend la jeune noire avec qui il doit perdre sa virginité, le souvenir de l'incident du dentifrice et de la diététicienne refait surface (« There was something in him trying to get out, like when he had used to think of toothpaste. » LA, p.156). Même si la relation entre les deux événements n'est pas consciente pour Joe, sa mémoire les met en lien et lui offre une possibilité d'interprétation de l'incident qui ne soit pas seulement littérale[251]. C'est également le cas lorsque le jeune homme entre chez Joanna Burden pour la première fois et trouve de quoi manger :

> He ate something from an invisible dish, with invisible fingers: invisible food. He did not care what it would be. He did not know that he had even wondered or tasted until his jaw stopped suddenly in mid-chewing and thinking fled for twenty-five years back down the street, past all the imperceptible corners of bitter defeats and more bitter victories, and five miles even beyond a corner where he used to wait in the terrible early time of love, for someone whose name he had forgot; five miles beyond that it went *I'll know in a minute. I have eaten it before, somewhere. In a minute I will* memory clicking knowing *I see I see I more than see hear I hear I see my head bent I hear the monotonous dogmatic voice which I believe will never cease going on and on forever and peeping I see the indomitable bullet head the clean blunt beard they too bent and I thinking How can he be so nothungry and I smelling my mouth and tongue weeping the hot salt of waiting my eyes tasting the hot steam from the dish* "It's peas," he said aloud. "For sweet Jesus. Field peas cooked with molasses." (LA, p.230, italiques dans le texte)

Cet extrait décrit le lien établi par la mémoire de Christmas entre deux événements différents, notamment grâce à l'opposition entre « invisible » et « I see » qui montre que ce souvenir met en lumière une nouvelle perception de soi. Temps et espace sont confondus, donnant une impression de retour en arrière physique autant que psychique. Joe Christmas a donc l'illusion d'être à la fois chez les McEachern vingt-cinq

[251] Ce lien entre les deux événements a été explicité lors de l'étude de la faille identitaire de Christmas.

ans auparavant et chez Joanna Burden dans son présent, ce qui crée une continuité identitaire entre ces deux moments. La conscience de soi qu'il a dans son souvenir en raison de ses sensations de faim rejaillit dans son présent et l'identifie. L'aspect presque mécanique de la mémoire ici (« clicking ») démontre l'aspect actif de cette construction identitaire. En d'autres termes, Christmas n'est pas ici, comme il l'est souvent, l'homme sur qui l'on agit, ou, comme le dit Alfred Kazin, « the man things are done to »[252] mais celui qui agit, à travers sa mémoire, à sa construction identitaire. Le souvenir qui remonte à la surface de son esprit est celui d'un repas chez les McEachern alors, qu'affamé, il devait attendre que son père adoptif finisse sa prière. Ce repas en évoque un autre pour le lecteur, celui que Mrs McEachern lui avait apporté en cachette quand il avait refusé d'apprendre son catéchisme à l'âge de huit ans et qu'il avait jeté par terre avant de le manger, tel un animal, une heure après. Dans le roman, le récit de cette journée d'opposition et de faim se termine par une allusion au fait que cet événement serait remémoré des années plus tard (« It was years later that memory knew what he was remembering » LA, p.155). Ceci montre que les souvenirs, ici de repas, relient entre eux différents événements de la vie de Christmas et lui donnent de la cohérence. Ainsi, il est possible de considérer ces petits pois à la molasse que Christmas se revoit manger comme un élément de mise en intrigue du personnage et de sa vie. La vision qu'il a, dans cet extrait, n'est pas seulement celle de ce souvenir, c'est également celle, totalisante, de sa vie. Ces deux exemples sont représentatifs de l'aspect mémoriel de la mise en intrigue par Christmas de sa propre vie mais n'en constituent pas une exhaustivité ; le roman comprend de nombreuses autres allusions à cette configuration, dont « And memory knows this ; twenty years later memory is still to believe *On this day I became a man* » (LA, p.146), « Sometimes he would remember how he had once tricked or teased white men into calling him a negro » (LA, p.225), « He could feel, remember, somewhere a house,

[252] Alfred Kazin, « The Stillness of *Light in August* », p.252.

a cabin. House or cabin, white or black: he could not remember which." (LA, p.334).

La mémoire de Christmas, en reliant entre eux des événements et en mettant sa vie en intrigue, permet au personnage de compenser son refus de se raconter. La subjectivité de la mémoire permet la distanciation du réel normalement opérée par le passage de la *mimesis I* à la *mimesis II* chez Ricœur. Le narrateur met d'ailleurs ces réminiscences en lumière lorsqu'il dit : « Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders » (LA, p.119). Ces quelques phrases font remarquer à Owen Robinson, dans son article « Liable to be anything: the creation of Joe Christmas in Light in August »[253], qu'à travers la mémoire, Christmas prend une part active dans la construction de ses propres souvenirs ou, en d'autres termes, qu'il les met en intrigue lui-même :

> The willful power of belief is paramount here, the active construction of events in memory, whether conscious or otherwise, taking mental precedence over knowledge, recollection or even conjecture. So however strong the writerly influence of society is on Joe's life, at a narrative level, these influences themselves are subject, ultimately, to the constructive efforts of his own mind.

Cette configuration de ses souvenirs par Christmas montre que, même en l'absence de langage, le personnage entre dans une forme de création littéraire. En effet, le verbe « believe » est l'équivalent de « tenir pour vrai », « imaginer, se figurer », c'est-à-dire qu'il est l'accès à l'univers du « comme si », de la fiction. Ainsi Christmas fictionnalise sa propre vie par la médiation de ses souvenirs. A travers ces phrases du narrateur omniscient, le lecteur prend conscience de l'espace de création qui s'ouvre dans l'écart temporel qui existe dans « Memory believes before knowing remembers ». L'intervalle entre ces deux instants est l'espace ouvert entre fiction et réalité, ce qui fait de Christmas ce que l'on pourrait appeler le narrateur muet de sa vie. Il est alors possible de dire

[253] Owen Robinson, «"Liable to be anything": The Creation of Joe Christmas in Faulkner's "Light in August"», in Journal of American Studies, Vol. 37, No. 1 (Apr., 2003), pp. 119-133, Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies.

que, même sans langage, Christmas acquiert une identité narrative qui, selon la théorie de Ricœur, devrait lui permettre d'atteindre une identité personnelle.

D'après Ricœur, les pôles constitutifs de l'identité personnelle, l'*identité-idem* ou la mêmeté, et *l'identité-ipse*, ou l'ipséité ont tendance à se recouvrir et de ce fait à être difficilement identifiables (« Dans l'expérience quotidienne, on l'a dit, elles tendent à se recouvrir et à se confondre »[254]). Or seule la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité contribue à construire une identité personnelle. Il affirme alors que l'identité narrative sert de médiateur dans la reconnaissance de ces deux pôles et pour faire varier le rapport entre eux afin de trouver un équilibre identitaire :

> Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la mêmeté et de l'ipséité est essentiellement attestée par les variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité. A vrai dire, ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche. En ce sens la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. Le bénéfice de ces expériences de pensée est de rendre manifeste la différence entre les deux significations de la permanence dans le temps, en faisant varier le rapport de l'une à l'autre[255].

Le récit permet ainsi d'imaginer des personnages aux modalités d'identité plus ou moins marquées. Ricœur prend l'exemple des personnages de contes de fée pour illustrer la mêmeté tandis qu'à l'autre extrême, il choisit le roman du courant de conscience qui fait la part belle à l'ipséité des personnages[256]. Raconter son histoire permet au personnage de faire varier ses modalités d'identité, à travers la fiction, afin de trouver un équilibre entre les deux et de s'identifier.

C'est ce que Christmas tente de faire à travers ses souvenirs, c'est-à-dire la configuration de sa propre vie. Le personnage de Joe Christmas, correspond au pôle extrême de variation où seule l'ipséité est représentée puisque l'intrigue du roman est fondée sur l'irrésolution

[254] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.176.
[255] Ibid.
[256] Ibid.

raciale du personnage, c'est-à-dire sur son corps même. Or Ricœur relie l'importance accordée à la condition corporelle à la primauté de l'ipséité : « Dans la mesure où le corps propre est une dimension du soi, les variations imaginatives autour de la condition corporelle sont des variations sur le soi et son ipséité »[257]. Dans la mesure où l'intrigue principale est basée sur le dilemme identitaire de Christmas qui se voit blanc en se pensant noir, il est possible d'affirmer que dans la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité, cette dernière occulte totalement la première. Ceci se manifeste d'une deuxième façon, liée à la définition de l'ipséité par Ricœur, déjà évoquée : le maintien de la parole donnée. Cette notion de promesse tenue évoque l'altercation dans le roman entre Joe et McEachern, au cours de laquelle le jeune homme assomme son père adoptif et le laisse pour mort. Il se justifie alors en criant « I said I would kill him one day! I told him so. » (LA, p.206), « I have done it! I have done it! I told them I would! » (LA, p.207) puis, lorsqu'il va retrouver Bobbie, il répète: « I told him I was going to do it someday. » (LA, p.216). Dans l'esprit de Christmas, en tuant son père adoptif, il n'a fait que respecter sa propre parole. Il affirme ainsi la force performative de sa parole et sa fidélité à lui-même, démontrant le maintien de soi représentatif de son ipséité.

Ainsi, chez Christmas, la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité est déséquilibrée au profit de l'identité-*ipse*. La mise en intrigue de sa vie par la médiation de ses souvenirs va alors être l'occasion pour le personnage de tenter de trouver l'équilibre identitaire qui lui manque. Puisque le pôle identitaire qui prévaut chez Joe Christmas est l'ipséité, ses souvenirs mettent en scène des représentations de la mêmeté. En effet, ses réminiscences font remonter à la surface de son esprit une disposition de son caractère : le refus de la prière. En plus des deux souvenirs évoqués précédemment, c'est-à-dire l'épisode où Christmas refuse d'apprendre le catéchisme et celui du bénédicité qui n'en finissait pas, une autre image lui revient en tête : un soir alors qu'il rejoint Joanna qui vient de finir de prier, il revoit dans son esprit l'empreinte de genoux

[257] Ibid., p.178.

laissée par McEachern après la séance de prière faisant suite à l'incident du catéchisme. Ces invocations spirituelles représentent pour Christmas la vacuité d'un langage qui ne produit rien: « Even the air seemed still to excrete that monotonous voice of someone talking in a dream, talking, adjuring, arguing with a Presence who could not even make a phantom indentation in an actual rug » (LA, p.153-154). Ce rejet d'un langage qu'il perçoit comme absurde est pour lui une représentation de sa mêmeté puisque c'est la caractéristique à laquelle il se reconnaît lui-même à travers ses souvenirs, ce qui est la définition de la mêmeté selon Ricœur (« Le caractère, dirais-je aujourd'hui, désigne l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne »[258]). La mise en relief de son identité-*idem*, par la médiation de ses souvenirs, est pour Christmas le moyen d'harmoniser la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité. Ainsi la configuration de son propre temps vécu, en insistant sur sa mêmeté, paraît donner à Christmas l'équilibre identitaire nécessaire à l'acquisition de l'identité personnelle.

[258] Ibid., p146.

Troisième partie :

L’élan déconstructeur

Les personnages tentent donc de combler leur faille identitaire par la médiation de leur récit. Cependant, la lecture des romans met en évidence l'échec de cette entreprise puisqu'aucun personnage étudié n'atteint, à la fin des romans, l'intégrité qu'il recherchait. Si la narration n'a pas de fonction identitaire dans le corpus, c'est qu'elle est fondée sur un langage qui, par nature, est irrésolu. Les différents personnages du corpus prennent tous conscience de cette indétermination grâce à un élan déconstructeur qui les saisit au cours de leur récit. Cette impulsion leur permet de comprendre intuitivement que, bien qu'il représente l'absence en donnant l'illusion de la suppléer, le langage ne peut pas engendrer la présence, et donc l'identité. John T. Matthews dit ainsi :

> As language seeks to reconstruct the broken presence, it yearns for total reappropriation of the thing itself in its representation. Yet were the supplementary writing to succeed in reappropriating presence, it would sacrifice itself entirely: instead *différance* defers the reappropriation of what it can never represent[259]. (italiques dans le texte)

Les personnages ne peuvent pas atteindre la complétude à travers le langage puisque, en raison du caractère fluctuant de celui-ci, elle reste toujours en suspens. Quentin, Temple, Hightower et les autres ont l'impression de s'approcher de l'intégrité, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, mais ils ne peuvent pas l'atteindre puisqu'elle est sans cesse différée. En d'autres termes, l'identité qu'ils créent se dérobe aussitôt, comme l'écrit encore John T. Matthews : « Language −both as the characters manipulate it and as they are constituted by it in the novels− simultaneously erodes the autonomy and discreteness of selfhood even as it creates them »[260]. C'est ce jeu de présence/absence qui, à la fois, laisse les personnages croire à une possible recupération identitaire mais leur fait également percevoir l'aspect illusoire de cette quête. Nous analyserons dans cette troisième partie la manière dont les personnages, lorsqu'ils sont confrontés à un fonctionnement langagier autre que le leur, sont déstabilisés mais ne parviennent pas à céder à l'irrésolution. Nous verrons donc que, chez certains, l'élan

[259] John T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language*, p.27.
[260] Ibid., p.16.

déconstructeur est neutralisé par la force de leur phonocentrisme, et que d'autres choisissent de suivre leur instinct logocentrique à la suite d'une méditation méta-langagière. Mr. Compson, Quentin et Miss Rosa voient leur élan déconstructeur se manifester au cœur même de leur fiction alors que l'impulsion se fait à travers la sexualité chez Joanna Burden et Dewey Dell. Nous étudierons enfin comment, chez Darl et Benjy, l'élan déconstructeur se heurte à leur incapacité à déchiffrer les signes, ce qui les empêche d'accéder au sens et donc à la compréhension de soi.

X. L'appel du phonocentrisme

X.1. La faillite du logocentrisme

Dans *Requiem for a Nun*, Temple se rend chez le gouverneur en pleine nuit pour lui raconter sa tragédie afin de retrouver l'intégrité car, dans sa logique logocentrique, elle est persuadée que la parole implique une présence à soi absolue qui pourrait permettre la récupération de son identité. En effet, en parlant, l'individu s'entend et prend conscience de lui-même. De plus, la proximité à soi-même inhérente à la parole est paradoxalement couplée à une distance à soi puisque la voix passe par l'extérieur de soi afin d'être entendue, ce qui rend possible une interprétation herméneutique de son propre discours. En d'autres termes, en parlant, le sujet n'entend pas seulement sa voix mais également les mots qu'il utilise, c'est-à-dire qu'il s'écoute parler et peut alors prendre conscience de ce qu'il dit et atteindre ainsi sa propre vérité. C'est ce que Temple tente de faire à travers son récit cathartique, ainsi qu'elle le perçoit soudain dans son dialogue avec Stevens, qui lui enjoint de dire la vérité :

TEMPLE
(in quiet amazement)

> For no more than that. For no better reason than that. Just to get it told, breathed aloud, into words, sound. Just to be heard by, told to, someone, anyone, any stranger none of whose business it is, can possibly be, simply because he is capable of hearing, comprehending it. Why blink your own rhetoric? Why don't you go on and tell me it's for the good of my soul –if I have one? (RN, p.71)

Temple énonce ici pratiquement une définition du phonocentrisme puisque la primauté est donnée à la parole, en ce qu'elle est l'actualisation de la pensée, c'est-à-dire de la présence à soi-même. Comme le démontre le discours de Temple, l'important n'est pas l'échange avec un interlocuteur mais la capacité de celui-ci non seulement à comprendre mais à contenir en lui ces paroles (« comprehend »). Ceci montre que pour Temple, le but de la parole est de remplir un vide interne, c'est-à-dire de donner corps à la présence à soi-même. La jeune femme cherche ainsi à s'identifier et le langage serait alors le moyen d'accéder à sa propre vérité identitaire.

Si Temple semble ici prendre conscience (« in quiet amazement ») du pouvoir des mots, cette logique logocentrique l'accompagne depuis longtemps car elle est la raison pour laquelle la jeune femme a embauché Nancy qui, en la circonstance, ne sait ni lire ni écrire :

> Somebody to talk to, as we all seem to need, want, have to have, not to converse with you nor even agree with you, but just keep quiet and listen. Which is all that people really want, really need; I mean, to behave themselves, keep out of one another's hair; the maladjustments which they tell us breed the arsonists and rapists and murderers and thieves and the rest of the anti-social enemies, are not really maladjustments but simply because the embryonic murderers and thieves didn't have anybody to listen to them. (RN, p.125)

Cet extrait met à nouveau en lumière l'importance qu'a le langage pour Temple, puisque c'est à travers lui qu'elle cherche le salut. Ici encore, l'interlocuteur n'a aucune importance car il ne s'agit pas de créer un échange avec une autre personne mais simplement d'avoir une excuse pour parler. La recherche identitaire ne se fait ainsi pas par la médiation de la dialectique mais à travers une spécularité discursive. En effet, la personne en face n'est pas perçue comme un individu à part entière mais

comme un reflet spéculaire de celui qui parle. En d'autres termes, en parlant à Nancy, c'est à elle-même que Temple s'adresse. La jeune femme écoute les mots qui sortent de sa propre bouche afin de combler le manque interne (« need », « want »). Sa croyance en un fonctionnement logocentrique du langage est si forte qu'elle pense que les criminels, dont les actes sont pour elle la preuve d'une déficience morale, auraient pu être sauvés s'ils avaient pu parler à quelqu'un. La parole a ainsi pour Temple un pouvoir de guérison qu'elle tente de s'appliquer à elle-même. Parler lui permettrait alors de reconstituer son unité identitaire en fusionnant Temple Drake et Mrs Gowan Stevens, puisqu'une seule voix sort de ces deux entités. Pour le dire autrement, dans sa logique phonocentrique, cette voix unique actualiserait une présence unique, celle de Temple Drake/Mrs Gowan Stevens, comblant ainsi toute faille identitaire.

Cependant le philosophe Jacques Derrida met à mal cette logique logocentrique, qu'il récuse dans la mesure où, selon lui, la parole ne peut être unifiante puisqu'elle se dérobe dès qu'elle est prononcée :

> Dès que je suis entendu, dès que je m'entends, le je qui s'entend, qui *m*'entend, devient le je qui parle et prend la parole, *sans jamais la lui couper*, à celui qui croit parler et être entendu en son nom. S'introduisant dans le nom de celui qui parle, cette différence n'est rien, elle est le furtif : la structure du dérobement instantané et originaire sans lequel aucune parole ne trouverait son souffle. (…) Dès lors, ce qu'on appelle le sujet parlant n'est plus celui-là même ou celui-là seul qui parle. Il se découvre dans une irréductible secondarité, origine toujours déjà dérobée à partir d'un champ organisé de la parole dans lequel il cherche en vain une place toujours manquante[261].

Selon le philosophe, la parole n'est jamais première, elle est toujours « soufflée », c'est-à-dire à la fois dérobée et inspirée. En d'autres termes, en étant à la fois le signe d'un manque et d'un supplément, elle divise dans le même temps qu'elle comble. D'après cette théorie, il est donc impossible de trouver une unité par la médiation de la parole, et l'entreprise de Temple est vouée à l'échec. Ce dérobement de la parole est figuré dans le texte grâce à l'écart existant entre la didascalie nominative par laquelle Faulkner désigne son personnage, Temple, et

[261] Jacques Derrida, « La parole soufflée » in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.265.

l'énonciation de la jeune femme « Temple Drake is dead. » (RN, p.73, 74). Bien que tous les personnages et le lecteur soient conscients que cette mort n'est que métaphorique, le fait que celle que l'auteur définit comme étant Temple dise que Temple est morte est la représentation d'une instabilité de la parole qui met en question l'unité promise par la logique logocentrique de Temple. Ceci se retrouve dans les paroles même de la jeune femme lorsque, en racontant son histoire, elle passe de la troisième personne à la première : « Because he wanted her to be contented, you see. He even made the last effort himself. But Temple didn't want to be contented. So *she* had to do what *us* sporting girls call fall in love » (RN, p.113, je souligne). Ce flottement pronominal est le signe manifeste de l'absence de proximité à soi-même.

Si Derrida critique le phonocentrisme, c'est qu'il pense qu'il n'existe pas de parole vive originaire, synonyme de présence à soi et de vérité, dont l'écriture est une représentation mais que la parole est une écriture :

> Nous voudrions plutôt suggérer que la prétendue dérivation de l'écriture, si réelle et si massive qu'elle soit, n'a été possible qu'à une condition : que le langage « originel », « naturel », etc., n'ait jamais existé, qu'il n'est jamais été intact, intouché par l'écriture, qu'il est toujours été lui-même une écriture. Archi-écriture dont nous voulons ici indiquer la nécessité et dessiner le nouveau concept ; et que nous ne continuons à appeler écriture que parce qu'elle communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture[262].

L'archi-écriture est un mouvement qui préexiste à la fois à la parole et à ce qu'on appelle couramment l'écriture et qui conditionne le système linguistique. Elle nie toute présence à soi dans la parole car elle établit toujours une différence qui efface tout sens propre, à commencer par le nom propre. En d'autres termes, elle établit un écart imperceptible dans le langage qui fragmente la présence. Elle est l'écriture de ce que Derrida appelle la trace ou la *différance* et qu'il définit ainsi :

> La différance, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d'impossibilité de la vérité. A la fois. « A la fois » veut dire que l'étant-présent *(on)* dans sa vérité, dans la présence de son identité et l'identité de sa présence *se double* dès

[262] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p.82-83.

> qu'il apparaît, dès qu'il se présente. *Il apparaît, dans son essence, comme* la possibilité de sa propre duplication. C'est-à-dire en termes platoniciens, de sa non-vérité la plus propre, de sa pseudo-vérité réfléchie dans l'icône, le phantasme ou le simulacre. Il n'est ce qu'il est, identique et identique à soi, unique, qu'en *s'ajoutant* la possibilité d'être *répété* comme tel. Et son identité se creuse de cet ajout, se dérobe dans le supplément qui la présente[263].

Le terme de *différance*, élaboré à partir du verbe différer, qui signifie à la fois remettre à plus tard et ne pas être identique, décrit un fonctionnement du langage selon lequel, selon les contextes, un signe peut avoir plusieurs significations qui sont toutes gardées à l'esprit en vue d'une utilisation ultérieure. Ce terme est la représentation même de son concept : puisque ce signifiant a deux signifiés différents, le mot n'a de sens qu'en relation avec d'autres, seul le contexte permet de le saisir, mais l'autre sens ne disparaît pas pour autant entièrement, il est toujours là, en attente dans l'esprit. De plus, le remplacement de la voyelle « e » par un « a » ne s'entend pas à l'oral et n'est perceptible qu'à l'écrit, niant par là-même la primauté de la parole sur l'écriture. Selon le philosophe, si le sens d'un mot diffère/est différé, il n'est pas possible de prétendre que la parole est le gage de la présence à soi. Pour le dire autrement, de l'instabilité du langage ne peut naître l'unicité de la présence.

Dans le roman, Temple se trouve confrontée à la différance du langage qui déstabilise toute tentative de récupération identitaire. Ceci est manifeste dans son utilisation de métaphores qui échouent à atteindre leur but puisque l'interlocuteur ne parvient pas à en saisir le sens :

> TEMPLE
> (takes the cigarette)
> What, no blindfold? […]
> But of course, the only one waiting execution is back there in Jefferson. So all we need to do here is fire away, and hope that at least the volley rids us of the metaphor.
>
> GOVERNOR
> Metaphor?
>
> TEMPLE
> The blindfold. The firing squad. Or is the metaphor wrong? Or maybe it's the joke. But don't apologise; a joke that has to be diagrammed is

[263] Jacques Derrida, *La dissémination (1972)*, Paris, Seuil, 2006, p.210.

> like trying to excuse an egg, isn't it? The only thing you can do is, bury them both, quick. (RN, p.90-91)

Cette scène a lieu lorsque Temple et Stevens arrivent dans le bureau du gouverneur pour lui raconter l'histoire de la jeune femme dans l'espoir qu'il gracie Nancy. Appréhendant de devoir se livrer, la jeune femme fait un trait d'humour lorsque le gouverneur lui propose une cigarette. L'associant à la dernière cigarette du condamné à mort avant d'être fusillé, elle fait mine de s'étonner de ne pas avoir de bandeau pour les yeux. Elle joue sur la polysémie des mots « fire away » et « volley » qui renvoient à la fois à une décharge d'armes à feu et à une rafale de mots, comparant ainsi ironiquement sa situation à celle de Nancy pour en démontrer la différence. Pourtant, il ne faut ici pas négliger le sens propre des mots utilisés par Temple puisque la rafale de mots de Temple peut littéralement sauver Nancy de la mort. Cependant, le gouverneur ne perçoit pas ces différents niveaux de signification, se privant d'un accès à la compréhension. L'échec de communication est mutuel puisque si l'interlocuteur ne saisit pas le sens, c'est que le locuteur n'a pas su se faire comprendre. Malgré cette faillite communicationnelle due à l'attachement du gouverneur au sens propre, Temple utilise un nouveau trope, cette fois une comparaison, pour s'excuser de sa métaphore qui n'avait pas transmis sa signification. Ce dialogue illustre parfaitement la difficulté d'atteindre la vérité par la médiation de la parole. La logique logocentrique de Temple est ici mise en échec en raison de l'incapacité du gouverneur de percevoir la différance du langage.

Celle-ci est d'ailleurs figurée dans la structure même du texte de *Requiem for a Nun*, puisque l'origine de ces rendez-vous et dialogues, c'est à dire le meurtre de l'enfant de Temple, n'est jamais racontée. Selon Derrida, l'origine de la trace est toujours absente, ainsi qu'il l'affirme ici :

> La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici –dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons –que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine[264].

[264] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p.90.

De la même manière que la trace qui apparait sans origine, l'histoire de *Requiem for a Nun* se forme à partir d'un événement que le narrateur omniscient de l'acte II, scène 2 prend soin de ne pas raconter. Ainsi le roman est bâti sur une béance qui le fait naître. Cette absence, qui fait apparaître la présence et qui rappelle le manque sur lequel s'est construite la ville de Jefferson, est la marque d'un fonctionnement non logocentrique du langage puisque la présence ne peut advenir de la non-présence. Temple et les autres personnages ont beau tenter de compenser ce vide par leur parole, l'absence est originelle et ne peut donc pas être comblée. Et pourtant, de la même manière qu'il n'y a pas de langage sans cette origine absente, il n'y aurait pas de roman sans ce meurtre absent, ainsi l'absence est présence. La structure de ce roman mime donc la structure du langage telle que Derrida la perçoit.

Temple cherche à combler l'absence par la médiation de la parole car, dans sa logique logocentrique, elle pense que seule la parole vive peut apporter la présence qu'elle recherche et que l'écriture est secondairement là pour représenter cette parole. Cette logique est ce qui pousse la jeune femme, lors de son enlèvement à Memphis, à écrire des lettres osées à son amant Red lorsqu'il n'est pas là afin de compenser son absence et même le suppléer, ainsi qu'elle le laisse entendre au gouverneur :

> TEMPLE
> So I wrote the letters. I would write one each time …afterward, after they –he left, and sometimes I would write two or three when it would be two or three days between, when they –he wouldn't –
>
> GOVERNOR
> What? What's that?
>
> TEMPLE
> –you know: something to do, be doing, filling the time, better than the fashion parades […] (RN, p.117)

A chaque jour d'absence de Red correspond une lettre, dans le but de combler le vide qu'il laisse lorsqu'il n'est pas là (« filling »). Ces lettres deviennent alors un signifiant se substituant à Red, le représentant en son absence. Lorsqu'il meurt, elles ne disparaissent pas avec lui mais

refont surface quelques années après, apportées par le suppléant de Red, son frère. Temple se trouve alors face à deux substituts de Red : son frère et les lettres. Le signifié, Red, s'est divisé en deux signifiants le supplémentant. Cependant, les lettres sont également la représentation de la vie dévoyée de Temple à Memphis. Cette dissémination, qui évoque le concept de Derrida, est également illustrée par les propos de Temple lorsqu'elle dit au gouverneur : « I mean, I'm trying to tell you about one Temple Drake, and our Uncle Gavin is showing you another one. So already you've got two different people begging for the same clemency; if everybody concerned keeps on splitting up into two people, you won't even know who to pardon, will you? » (RN, p.123). La multiplication des signifiants ajoute du sens mais le disperse également. C'est ce que Derrida appelle le *concept de supplément* :

> Car le concept de supplément –qui détermine ici celui d'image représentative –abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence. […] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient lieu*[265].

Les lettres de Temple évoquent ce concept de supplément car elles sont à la fois un substitut de Red, comblant le vide provoqué par son absence mais également un surplus lorsqu'elles réapparaissent entre les mains de son frère alors que la jeune femme a refait sa vie. Cependant leur signification est plus complexe que cela car elles ne représentent pas seulement le désir de Temple pour Red mais son désir d'une vie de débauche. Elles sont ainsi le signifiant de cette vie passée que Temple à la fois rejette et recherche. Ceci explique pourquoi la jeune femme refuse de les brûler ou de les reprendre lorsque Pete souhaite les lui rendre : « Go ahead. Burn them. The other time I gave them to you, you turned them down so you could always change your mind and back out. Burn them » (RN, p.140). Tant que ces lettres existent, Temple peut avoir

[265] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p.208.

et donner l'illusion de partir sous la contrainte du chantage alors que si elles disparaissent, elle devra assumer son choix de partir en laissant son fils. De plus, brûler les lettres équivaudrait à détruire le signifiant de sa vie passée. N'ayant plus de substitut pouvant suppléer le manque de cette vie, Temple n'aurait d'autre choix que de suivre Pete. Le rôle de ces lettres est donc très ambigu puisqu'en refaisant surface, elles rappellent à Temple sa vie passée et ravivent le manque mais dans le même temps, en supplémentant cette vie passée, permettent à la jeune femme de choisir de ne vivre cette vie que par procuration à travers elles.

Il est intéressant de noter que malgré la logique phonocentrique de Temple, dans laquelle l'écrit est perçu comme secondaire par rapport à la voix puisqu'il n'a pour fonction que de la représenter, ces lettres, figuration suprême de l'écrit, sont décrites par Temple elle-même comme la source d'un langage instinctif :

> Better than you would expect from a seventeen-year-old amateur. I mean, you would have wondered how anybody just seventeen and not even through freshman in college, could have learned the –right words. Though all you would have needed probably would be an old dictionary from back in Shakespeare's time when, so they say, people hadn't learned how to blush at words. That is, anybody except Temple Drake, who didn't need a dictionary, who was a fast learner and so even just one lesson would have been enough for her, let alone three or four or a dozen or two or three dozen. (RN, p.18-119)

Dans cet extrait, le langage est perçu comme sans origine puisqu'une jeune fille de bonne famille telle que Temple n'avait aucun moyen de connaitre des mots si crus et pourtant ils lui viennent très naturellement. Il lui préexiste et, dans la mesure où il est déjà-là quand elle en a besoin, il lui est soufflé sans qu'elle ait besoin de l'apprendre. La primauté revient ici à l'écriture puisque non seulement Temple évoque les lettres qu'elle a écrites mais elle insiste sur l'importance du dictionnaire comme outil d'apprentissage de la langue. Ainsi le langage ne s'apprend pas seulement par transmission orale mais grâce à l'écrit. La tradition écrite prend alors le pas sur l'oralité et ébranle la logique logocentrique de Temple, puisque le dictionnaire compense le manque de vocabulaire. Cependant, en le suppléant, il ne fait pas que combler le vide, il le met en relief. Ainsi l'écriture est ici décrite comme dévoilant la béance

immanente à la parole et démontre ainsi que la logique logocentrique de Temple n'est qu'illusoire.

En cherchant à combler sa faille identitaire par la parole au cours de ses entretiens avec Stevens et le gouverneur, par la médiation d'un récit cathartique supposé lui rendre l'intégrité perdue, Temple ne peut que percevoir l'instabilité du langage qui fait échec à sa tentative. Ses derniers mots illustrent cette prise de conscience : « Anyone to save it. Anyone who wants it ? If there is none, I'm sunk. We all are. Doomed. Damned »[266]. Temple se sent condamnée à la disjonction (« I'm sunk »), démontrant l'échec de sa tentative de récupération identitaire par le langage.

X.2. Manifestations de l'hymen

Comme Temple, Stevens cherche aussi à combler son manque, c'est-à-dire sa déficience masculine, à travers la parole. Cependant, la situation entre les deux personnages n'est pas entièrement comparable dans la mesure où Stevens est un homme dans une société patriarcale. Si Stevens partage la logique logocentrique de sa nièce, il est également, contrairement à elle, partie prenante d'un *système phallogocentrique*[267]. En effet, selon Jacques Derrida, la métaphysique occidentale considère le phallus comme *signifiant transcendantal*, ainsi qu'il l'explique dans *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* :

> Seule une parole, avec ses effets de présence en acte et de vie authentique, peut garder la « foi jurée » qui lie au désir de l'autre. Si « le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir » (*La Signification du phallus*, p.692), le lieu privilégié de ce signifiant privilégié, sa lettre donc, est la voix : la lettre porte-parole. Elle seule comporte, dès que le point de capiton du signifié lui assure son identité répétable, l'idéalité ou le pouvoir d'idéalisation nécessaires pour sauvegarder (c'est en tout cas ce qu'elle veut dire) l'intégrité indivisible, singulière, vivante, non morcelable du phallus, du signifiant privilégié auquel elle donne lieu.

[266] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p.223.

[267] Ce syntagme fut inventé par Jacques Derrida et utilisé pour la première fois dans « Tympan » (in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p XVII). Le phallogocentrisme associe le phallocentrisme et le logocentrisme.

> La position *transcendantale* du phallus (dans la chaîne des signifiants à laquelle il appartient tout en la rendant possible) aurait ainsi son lieu propre –en termes lacaniens sa lettre soustraite à toute partition –dans la structure phonématique du langage. Aucune protestation contre le métalangage ne s'oppose à ce transcendantalisme phallogocentrique. Surtout si dans métalangage on centre le langage sur la voix, c'est-à-dire sur le lieu idéal du phallus[268].

A la lecture de cet extrait, il semble alors logique que Stevens cherche à compenser son manque de masculinité par l'intermédiaire de ses paroles puisque la voix est le lieu propre du phallus. Dans le système phallogocentrique, quand un homme prend la parole, le signifiant phallique qu'est la voix redouble la présence phallique liée à la masculinité et la renforce. Pour l'avocat, ce signifiant transcendantal ne redouble pas sa masculinité puisqu'elle est défaillante mais il la supplée. Grâce à cette position d'autorité engendrée par ce substitut phallique, Stevens se place symboliquement au-dessus de Temple, ce qui explique qu'il exige d'elle la vérité comme s'il avait accès à une sorte de vérité suprême qui lui permettrait de savoir si elle dévoile son passé sincèrement et entièrement. La perception de la voix comme suppléant phallique est également la raison pour laquelle Stevens s'écoute autant parler : il prend plaisir à manifester ainsi sa masculinité. En parlant, il expose son phallus, ce qui explique que sa violence verbale soit comparée à un viol par Pitavy et Bleikasten. Mais, s'il l'expose aux autres, il se l'exhibe aussi à lui-même afin de se rassurer sur sa masculinité.

Cependant, Derrida dénonce ce système phallogocentrique puisque, de la même manière qu'il récuse le fait que la parole soit privilégiée sur l'écriture, il nie la primauté du masculin sur le féminin. Il associe d'ailleurs la figure de la femme à la vérité, ainsi qu'il l'explique dans l'extrait suivant :

> Cette détermination du propre, de la loi du propre, de l'économie, reconduit donc à la castration comme vérité, à la figure de la femme comme figure de la castration et de la vérité. De la castration comme vérité[269].

---

[268] Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, pp.505-506.
[269] Ibid., p.469.

Si la vérité peut être assimilée à la castration, comme le fait le philosophe ici, alors en exigeant la vérité de la bouche de Temple, Stevens fait advenir sa propre castration par l'intermédiaire de la jeune femme. En d'autres termes, en cherchant à affirmer sa masculinité par la parole, Stevens l'anéantit. En castrant métaphoriquement Stevens par sa vérité, Temple dénie son phallus à l'avocat et se place ainsi sur le même plan sexuel. Ainsi il n'y a plus d'opposition entre masculin et féminin, donc plus de primauté du masculin sur le féminin. Le système phallogocentrique de Stevens est ainsi mis à mal. Ceci est d'autant plus vrai qu'en se projetant sur Temple (« [I am] Temple now » p.134), Stevens approfondit l'irrésolution sexuelle qui compromet sa masculinité. En étant non seulement au centre du récit mais également au cœur de la voix narrative, le signifiant Temple disperse le phallus que Stevens recherche à travers son récit. Cependant, en dévoilant le manque de l'avocat, le signifiant révèle la présence de l'absence, évoquant Derrida qui écrit : « *Voilement-dévoilement* comme structure du manque : la castration, lieu *propre* du signifiant, origine et destination de sa lettre, ne montre rien à se dévoiler. Elle se voile donc en son dévoilement[270] ». Le récit de l'avocat devient alors le lieu où Stevens voit *à la fois* advenir et disparaître la présence qu'il recherche.

Le signifiant Temple, qui produit en même temps qu'il fait disparaître, est la marque de la différance, ou de ce que Derrida appelle le *jeu,* dans le discours de Stevens. Comme Shreve dans *Absalom, Absalom!* Stevens pénètre dans le jeu de la fiction avec ces mots : « Wait. Let me play too ». Cependant, le jeu dont il est question ici n'est pas seulement celui du faire-semblant, il s'agit également du jeu de la différance, ou, d'après une définition du philosophe, « le mouvement de jeu qui "produit", par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence »[271]. Ce jeu, qui remet pourtant en

[270] Ibid., p.492.
[271] Jacques Derrida, « La différance » in, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.13.

cause le système phallogocentrique de Stevens, est perceptible dans son discours :

> You underrate this *precieux*, this flower, this jewel. Vitelli. What a name for him. A hybrid, impotent. He was hanged the next year, to be sure. But even that was wrong: his very effacement debasing, flouting, even what dignity man has been able to lend to necessary human abolishment. He should have been crushed somehow under a vast and mindless boot, like a spider. He didn't sell her; you violate and outrage his very memory with that crass and material impugnment. He was a purist, an amateur always: he did not even murder for base profit. It was not even for simple lust. He was a gourmet, a sybarite, centuries, perhaps hemispheres before his time; in spirit and glands he was of that age of princely despots to whom the ability even to read was vulgar and plebeian and, reclining on silk amid silken airs and scents, had eunuch slaves for that office, commanding death to the slave at the end of each reading, each evening, that none else alive, even a eunuch slave, shall have shared in, partaken of, remembered, the poem's evocation. (RN, p.115)

Le portrait que Stevens fait ici de Popeye est très différent de celui qu'il fait quelques pages auparavant lorsque l'avocat qualifie le criminel de psychopathe ressemblant à un cafard déformé: « He was a psychopath, (…) a little black thing with an Italian name, like a neat and only slightly deformed cockroach: a hybrid, sexually incapable» (RN, p.110). Même si la métaphore de l'insecte est toujours présente, elle est paradoxalement accompagnée de nombreuses images de raffinement. Popeye est représenté ici comme un être supérieur et délicat, un prince hédoniste dont les actions criminelles font preuve de telles finesse et recherche qu'elles en deviennent des plaisirs raffinés. Ainsi le signifié Popeye a plusieurs signifiants qui renvoient chacun à d'autres signifiés très différents. Stevens fait donc entrer le signifié « Popeye » dans un réseau qui le lie à la fois à un joyau et une araignée, entre autres choses. La différence produite ainsi déstabilise la signification puisque les images associées au joyau et à l'araignée, ou la fleur et le cafard sont antinomiques. Le sens vacille d'autant plus que le signifiant « fleur » sera désormais associé au signifié « Popeye » lors de futures utilisations. Le signifié « Popeye » semble se disséminer, non seulement à travers l'espace de la langue mais aussi à travers le temps puisque le personnage devient, dans le discours fantasmatique de Stevens, un noble byzantin entouré d'esclaves eunuques chargés de lui lire des

poèmes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si la lecture est ici associée à la castration, la subordination et la mort, l'absence de lecture l'est également puisque sans esclave pour le lire, le poème disparaitrait et le maître resterait dans l'ignorance. Popeye, homme impuissant, devient tout-puissant quant à la mort des eunuques. Dans ce jeu de pouvoir ainsi décrit, les rapports dominé/dominant sont très flous, sapant l'ordre logocentrique que Stevens cherche pourtant à défendre dans son discours. Ce jeu reflète celui du discours. En effet, lorsque Stevens souhaite jouer à raconter l'histoire de Temple, il pense être maître de son récit et de son personnage de Popeye alors que celui-ci se divise tout au long de la description, jusqu'à en devenir insaisissable En d'autres termes, si Stevens joue à travers la parole, son discours se joue de lui en se dispersant jusqu'à lui échapper.

L'avocat perd alors le contrôle de sa narration, ce qui dévoile l'ironie de son exigence de vérité de la part de Temple. En effet, si le discours se dissémine jusqu'à l'irrésolution, comment Stevens peut-il obtenir la vérité ? Vérité et non-vérité se mêlent jusqu'à se confondre, mettant à mal son reproche à la jeune femme : « You are drowning in an orgasm of abjectness and moderation when all you need is truth » (p.114). Cette phrase est intéressante dans la mesure où elle symbolise le paradoxe entre le besoin qu'a Stevens de se raccrocher à un système logocentrique (« all you need is truth ») et son discours qui déstabilise cet ordre établi, par la médiation de l'oxymore « orgasm of abjection and moderation ». Cette jonction des extrêmes dans le discours est la figuration de l'abolition de la différence puisqu'il est possible de joindre deux contraires pour créer du sens. Le mot « orgasme » lui-même, associé à la fois au plaisir, et donc à la vie, et à la mort (d'où l'expression synonyme « petite mort ») évoque l'image de l'*hymen*, ou du *spasme suprême*, utilisée par Derrida pour décrire l'indécidabilité du sens. En effet, le mot « hymen » représente à la fois un mariage et la membrane féminine qui se déchire lors du premier rapport sexuel, c'est-à-dire à la fois une union et une déchirure, une déchirure par l'union. Les contraires

fusionnent, niant toute différenciation possible, ainsi que l'explique le philosophe :

> « Hymen » (mot, le seul, qui rappelle qu'il s'agit d'un « spasme suprême ») signe d'abord la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. *Entre deux*, il n'y a plus de différence, mais identité. Dans cette fusion, il n'y a plus de distance entre le désir (attente de la présence pleine qui devrait venir le remplir, l'accomplir) et l'accomplissement de la présence, entre la distance et la non-distance ; plus de différence du désir à la satisfaction. Non seulement la différence est abolie (entre le désir et l'accomplissement) mais la différence entre la différence et la non-différence. La non-présence, vide ouvert du désir, et la présence, plénitude de la jouissance, reviennent au même. Du même coup, si l'on peut dire, il n'y a plus de différence textuelle entre l'image et la chose, le signifiant vide et le signifié plein, l'imitant et l'imité, etc[272].

Il faut tout d'abord noter l'ironie d'une situation dans laquelle Stevens recherche un substitut phallique à travers l'hymen mais ce paradoxe est très révélateur de l'*entre-deux* que décrit Derrida dans cet extrait. Il est même possible de dire que le phallus que Stevens tente d'obtenir à travers son discours est l'hymen puisque l'irrésolution du langage abolit toute différence non seulement entre signifié et signifiant mais également entre masculin et féminin. Ainsi le système phallogocentrique dans lequel l'avocat se complait est illusoire. En effet, le langage n'ayant pas de forme propre, l'avocat ne peut plus tenter de combler sa béance par le discours. Cependant, si le vide de la déchirure de l'hymen empêche le plein de la présence, il ne signifie pas pour autant l'absence complète car il reste l'union de l'hymen. Le discours de Stevens le place *à la fois* dans l'absence et la présence, dans l'ordre du masculin et dans celui du féminin (ce qui permet à l'avocat de se projeter si facilement dans son personnage de Temple), dans le vide identitaire et dans la plénitude, dans la vie et dans la mort. L'absence identitaire est présence à soi, de la même manière que la plénitude est béance. L'avocat semble percevoir cet entre-deux à la fin du roman, lorsqu'il rend visite à Nancy avec Temple : « The salvation of the world is in man's suffering. Is that it ? » (RN, p216). Le salut et la souffrance, l'homme et le monde sont interdépendants au point d'en devenir synonymes. Si cette question de

[272] Jacques Derrida, « La double séance » in *La dissémination (1972)*, p.258.

l'avocat montre qu'il appréhende l'abolition de frontières précises, il ne parvient pas à se détacher de ce phallogocentrisme qui le rassure sur sa place dans la société et sur la puissance qui en découle. En effet, à la fin du roman, Stevens se raccroche à ses oppositions entre le bien et le mal (« You too ? A murderess? In heaven? » RN, p.218) et rejette toute forme d'indétermination (« Any of them? You don't have any idea who its father was? » RN, p.220). Il rejoint ainsi la vision de Temple, qui se pense condamnée à la béance perpétuelle, puisque lui non plus ne peut concevoir que le vide qui l'habite est aussi une présence qui le remplit. En d'autres termes, il continue à rechercher le phallus tout en rejetant l'hymen, ce qui le prive des deux à la fois.

Gavin Stevens n'est pas le seul personnage à évoquer l'hymen tel qu'il est défini par Derrida. Joe Christmas, dans *Light in August*, peut même être considéré comme la figuration de cet hymen. La configuration narrative de sa vie ne se fait pas par l'intermédiaire du récit mais par un assemblage de bribes de temps vécus sans intervention du langage. Or, Ricœur insiste sur l'importance de ce dernier dans la refiguration du récit par le lecteur ou l'auditeur :

> Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage, et à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle[273].

Le passage de la *mimèsis* II, c'est-à-dire la mise en intrigue, à la *mimèsis* III, qui est la refiguration, se trouve dans l'interprétation herméneutique du récit. C'est par la médiation du langage que le lecteur ou l'auditeur atteint la compréhension de l'histoire et de soi. N'ayant pas accès au langage, donc ne pouvant pas raconter son histoire et ainsi l'entendre, Christmas ne peut atteindre cette connaissance de soi qui lui permettrait de trouver l'intégrité identitaire. La communauté, qui a refusé de l'assimiler, l'a également empêché d'intégrer le langage. En effet, la structure de la société puritaine de Jefferson reflète la structure du langage, telle qu'elle est décrite par les linguistes structuralistes pour qui

[273] Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, p.148.

la langue est un système clos dans lequel chaque élément est en relation, d'équivalence ou d'opposition, avec les autres. Cette définition évoque les remarques d'André Bleikasten sur la communauté de Jefferson :

> Puritanisme, sexisme, racisme. Ce qui les relie va au-delà des interférences et des analogies : une homologie *structurale*, un fonctionnement identique.
>
> Chaque fois un ordre s'instaure à coup de *distinctions et de disjonctions*, et se parachève dans un *système immobile et clos*. Ainsi le puritanisme, en accord avec les traditions convergentes du christianisme et du platonisme, réaffirme le vieux partage entre le réel et l'idéal, la matière et l'esprit, le corps et l'âme, et le radicalise théologiquement en divisant l'humanité en élus et réprouvés. De même, le sexisme argue de la différence sexuelle pour disjoindre le masculin du féminin, le racisme d'une différence de couleur de peau pour séparer le blanc du noir[274]. (Mes italiques)

Les mots présents dans cette analyse sont très proches de ceux utilisés par les structuralistes, ce qui montre que la communauté de Jefferson est fondée sur un système structural qui établit des oppositions au sein desquelles un élément est considéré comme supérieur à son opposé. Dans cette société, le masculin est supérieur au féminin et le blanc au noir. La primauté d'un élément sur un autre dans ce système sous-tend que l'on ne peut être que noir ou blanc et pas un mélange des deux car ceci mettrait en péril la structure même de la communauté, ainsi que l'écrit Bleikasten : « Il n'est donc pas étonnant que tout signe d'ambiguïté, tout écart par rapport à la ligne droite soit interprété comme une menace à l'ordre établi. Rien ne répugne autant à une telle société que l'entre-deux, le mélange, le trouble, l'impur, l'incertain, rien ne l'affole autant que ce qui brouille ses fictions et ébranle ses certitudes »[275]. C'est précisément ce que fait Christmas, qui ne peut être défini ni comme blanc, ni comme noir (« He never acted like either a nigger or a white man » *LA,* p.350) et qui, en conséquence, est rejeté par la communauté.

Le rejet de Christmas par la société puritaine n'est pas que social, il est également langagier. Puisque Joe ne peut être assimilé au système communautaire en raison de son incertitude raciale, il ne peut non plus

[274] André Bleikasten, Notice de *Light in August* in *Oeuvres romanesques II*, p.1151.
[275] Ibid., p.1152.

être intégré dans un langage fondé sur cette même structure. Dans leur article sur le structuralisme, Jean-Louis Schiss et Christian Puech explicitent le lien entre la langue et la société : « La langue est un fait social, et non un organisme vivant. Elle est une émanation de la communauté sociale, de son histoire, et elle contribue à la fonder en retour en tant que communauté parlante : elle constitue comme l'« infrastructure » de la culture »[276]. Cette interdépendance entre la langue et la société implique que l'on n'accède à l'une que si l'on a accès à l'autre. Ceci explique pourquoi la langue des habitants de Jefferson est souvent décrite comme étant étrangère à Christmas : « They [the invisible negroes] seemed to enclose him like bodiless voices murmuring talking laughing in a language not his » (LA, p.114), « it was as though they [Bobbie, Max and his wife] were speaking of him and in his presence and in a tongue which they knew he did not know » (LA, p.194), « Again it was as if they talked at and because of him, in a language which he did not understand » (LA, p.195). Qu'ils soient noirs ou blancs, les autres habitants de Jefferson parlent une langue commune qui les relie et leur permet d'interagir dans le système de la société. En dépit de, ou en raison de, leur polarité, noirs et blancs, hommes et femmes non seulement coexistent mais dépendent les uns des autres. En effet, même si les groupes considérés comme inférieurs, les noirs et les femmes, dépendent de l'homme blanc, celui-ci perdrait de sa puissance s'il ne pouvait plus être opposé à eux. Ce qui est vrai dans la communauté de Jefferson l'est également dans le langage vu par les structuralistes. Cependant, pour Christmas qui n'est ni noir ni blanc, cette polarité et le langage en général n'a pas de sens.

Si Christmas ne peut trouver sa place dans une vision structuraliste de la société et du langage, ce n'est pas seulement parce qu'il est mulâtre, c'est surtout parce qu'il n'est pas identifiable comme tel. Son apparence est trompeuse puisque l'extérieur blanc ne laisse pas présager de l'intérieur noir. Bleikasten affirme d'ailleurs :

---

[276] Jean-Louis Chiss, Michel Izard, Christian Puech, « Structuralisme », in *Encyclopædia Universalis*.

> Voilà ce qui rend « les gens si furieux » : non pas le métissage présumé de Christmas, le coupable mélange des deux sangs, mais l'absence en lui de toute trace repérable de métissage, la visible invisibilité de son sang noir. Ce nègre est blanc, la noirceur dans sa blancheur est indécidable, invérifiable. Or si un Noir peut ressembler à s'y méprendre à un Blanc, si les apparences se mettent à trahir les essences, l'opposition blanc/noir se défait et toute la structure sociale menace de s'écrouler[277].

Puisque la noirceur de Christmas est invisible, la représentation mentale qu'a la communauté de ce personnage ne peut plus s'appuyer sur l'enveloppe extérieure. En d'autres termes, ils ne peuvent se fier au signifiant pour accéder au signifié du signe « Christmas », ce qui va à l'encontre de leur fonctionnement habituel. L'irrésolution identitaire de ce personnage évoque ce que Derrida appelle la *différance*, dans la mesure où Christmas bascule, avec la même enveloppe charnelle, c'est-à-dire le même signifiant, du signifié « homme blanc » au signifié « homme noir ». De plus, non seulement la signification du signe « Christmas » est fluctuante mais le signifié « homme blanc » ne disparaît pas de l'esprit des gens une fois qu'ils ont intégré le signifié « homme noir ». C'est d'ailleurs pour cela qu'ils sont si en colère : Christmas reste l'homme blanc qu'ils ont connu tout en devenant un homme noir. En d'autres termes, pour la communauté, Christmas n'est pas un métis, il est *à la fois* un homme blanc et un homme noir. Ces deux signifiés fusionnent tout en restant disjoints puisque si Joe est à la fois blanc et noir, il n'est ni noir (puisqu'on se souvient de lui blanc) ni blanc (car on apprend qu'il a du sang noir). Christmas existe alors dans un entre-deux identitaire qui anticipe ce que Derrida a appelé l'*hymen*.

L'hymen, qui a déjà été évoqué, désigne la confusion des deux, l'abolition de la différence entre deux éléments. Derrida l'explique ainsi :

> Ce qui est ainsi levé, ce n'est donc pas la différence mais le différent, les différents, l'extériorité décidable des différents. Grâce à la confusion et à la continuité de l'hymen, non pas en dépit de lui, s'inscrit une différence (pure et impure) sans pôles décidables, sans termes indépendants et irréversibles. Telle différance sans présence apparaît ou plutôt déjoue l'apparaître en disloquant un temps ordonné au centre du présent[278].

---

[277] André Bleikasten, Notice de *Light in August* in *Oeuvres romanesques II*, p.1152-1153.
[278] Jacques Derrida, *La dissémination*, p.259.

Cette vision post-structuraliste du langage instaure un signifiant qui porte en lui les différents signifiés sans établir de différences entre eux. Elle crée un espace, un entre-deux, dans lequel le signifiant peut potentiellement signifier une chose et son contraire, sans que l'on puisse distinguer les différents signifiés qui coexistent dans cet espace. Même le temps se désintègre puisque la signification d'aujourd'hui n'est pas forcément celle d'hier, ou celle de demain. Ceci nous ramène à Christmas, qui peut être perçu comme une figuration de cet hymen, pourtant théorisé par Derrida des années après l'écriture de *Light in August* par Faulkner. En effet si, assez tôt dans le roman, le lecteur pense savoir qui est Christmas, c'est-à-dire un homme d'apparence blanche mais ayant du sang noir, le flou demeure quant à ses origines. Les éléments apportés par Doc Hines sont loin d'être fiables et aucune réponse n'est donnée dans le roman. Christmas évoque ainsi l'hymen par son irrésolution mais également par sa perception d'une dissolution temporelle. Lorsqu'il s'enfuit après la mort de Joanna, il se retrouve seul, loin de la structure communautaire, et fait l'expérience de son propre fonctionnement pour la première fois :

> He felt no surprise. Time, the spaces of light and dark, had long since lost orderlinesss. It would be either one now, seemingly at an instant, between two movements of the eyelids, without warning. He could never know when he would pass from one to the other, when he would find that he had been asleep without remembering having waked. (LA, p.333)

Comme l'hymen de Derrida, le temps est disloqué pour Christmas : les instants fusionnent jusqu'à faire disparaître toute différence temporelle. Il ne semble plus y avoir de présent puisque celui-ci rejoint le futur sans que le personnage ne s'en aperçoive. L'irrésolution temporelle crée un espace-temps qui annihile toute différence temporelle et dans lequel Christmas se sent en suspension :

> He is not sleepy or hungry or even tired. He is somewhere between and among them, suspended, swaying to the motion of the wagon without thought, without feeling. He has lost account of time and distance. (LA, p.339)

Christmas se situe ici dans un entre-deux perceptif. La description de Joe comme étant suspendu est particulièrement significative dans la mesure

où l'idée de suspension est très proche de ce que Derrida appelle la différance. En effet, outre le fait d'accrocher à quelque chose de haut, le verbe « suspendre » signifie interrompre momentanément et/ou remettre à une date ultérieure (c'est à dire différer). La suspension désigne une interruption du sens en grammaire et est également une figure de style qui consiste à tenir les auditeurs en suspens. De la différance, on retrouve ainsi non seulement le fait de différer mais aussi l'interruption momentanée du sens. Il est donc possible de dire que la suspension est une différance et que Christmas, à travers sa description par le narrateur, est une représentation de cette différance. L'extrait l'illustre bien grâce aux deux prépositions « between » et « among » qui indiquent que Christmas est à la fois fatigué et affamé mais n'est également ni l'un ni l'autre. Le narrateur ne parvient pas à déterminer quel signifiant utiliser pour signifier les sensations de Christmas. Chaque mot est à la fois exact et faux pour exprimer ce qu'il veut dire. Toute détermination est pour l'instant impossible et ne le sera que, potentiellement, ultérieurement. Christmas perd d'ailleurs toute capacité de mesure du temps ou de l'espace, symbole de son rejet de l'ordre et son besoin d'irrésolution. Il s'épanouit dans cette indétermination, puisque son seul instant de plénitude a lieu lors d'un moment liminal, figuration de l'entre-deux :

> It is just dawn, daylight: that gray and lonely suspension filled with the peaceful and tentative waking of birds. The air, inbreathed, is like spring water. He breathes deep and slow, feeling with each breath himself diffuse in the neutral grayness, becoming one with loneliness and quiet that has never known fury or despair. "That was all I wanted," he thinks, in a quiet and slow amazement. "That was all, for thirty years. That didn't seem to be a whole lot to ask in thirty years." (LA, p.331)

Tout dans cet extrait représente l'entre-deux : l'instant entre le jour et la nuit, la couleur grise citée deux fois, entre le blanc et le noir, et l'idée de suspension à nouveau présente ici. De cet entre-deux surgit la respiration profonde de Christmas, ce qui éveille l'intérêt du lecteur dans la mesure où, jusqu'alors, c'était surtout la sensation d'étouffement qui dominait la vie de Christmas[279]. La particularité de cette respiration est

[279] Cette impression d'étouffement atteint Christmas dès son plus jeune âge (« In the rife, pinkwomansmelling obscurity behind the curtain he squatted, pinkfoamed, listening to his insides, waiting withh astonished fatalism for what was about to happen to him. » p.122) et

qu'elle est la représentation de l'entre-deux : entre deux éléments (air/eau : « the air, inbreathed, is like spring water ») mais surtout entre intérieur et extérieur puisqu'au moment de la respiration, l'air est à la fois dedans et dehors. A travers ce souffle, Christmas se dissémine (« diffuse ») dans l'air et pourtant ressent une plénitude inédite pour lui. L'aspiration physiologique est ainsi la métaphore de l'aspiration métaphysique de Christmas, son besoin d'irrésolution et d'indétermination. Joe trouve enfin un sentiment de complétude au moment où il n'est plus contraint par des nécessités de polarité et de structure mais au contraire lorsqu'il parvient à lâcher prise.

Cependant, Joe Christmas ne parvient pas à s'affranchir de ce système structuraliste qui pourtant l'entrave dans sa quête d'identité. Malgré le sentiment de plénitude qui l'envahit lorsqu'il se laisse aller à l'incertitude, il ressent une nécessité d'organisation et d'ordre qui se traduit par son besoin de connaître précisément le jour de la semaine :

> He found that he was trying to calculate the day of the week. It was as though now and at last he had an actual and urgent need to strike off the accomplished days toward some purpose, some definite day or act, without either falling short or overshooting. (LA, p.335)

Le jour de la semaine est symbolique pour Christmas du système ordonné dans lequel il vivait avant de s'enfuir car il représente le besoin de l'homme d'organiser et nommer le temps afin de tenter de le contrôler[280]. Malgré le bien-être ressenti lors de sa fuite loin de la communauté, Christmas ressent une nécessité irrépressible de précision et de détermination, ce qui explique son obsession de connaître précisément le jour qu'il est : « the name of the day of the week seemed more important than the food », « "Can you tell me what day this is? I just want to know what day this is." » (LA, p.332), « "What day of the week is it?" he repeats. » (LA, p.336), « "What day is this?" Christmas says. »

---

revient notamment lorsqu'il traverse un quartier noir («As from the bottom of a thick black pit he saw himself enclosed by cabinshapes (…). He was standing still now, breathing quite hard, glaring this way and that. » (LA, p114-115).

[280] Quelques pages auparavant, le narrateur explique d'ailleurs : « When he thinks about time, it seems to him now that for thirty years he has lived inside an orderly parade of named and numbered days like fence pickets, and that one night he went to sleep and when he waked up he was outside of them. » (LA, p.331-332)

(LA, p.337). Christmas cherche à associer un signifiant « jour de la semaine » au signifié « temps » afin de donner un sens à la temporalité et donc à sa vie. Ceci s'exprime également dans le but et la résolution qu'il recherche (« purpose »), qui manifestent un besoin de donner une signification au temps qui passe en lui octroyant une finalité.

Comme le temps qu'il cherche à enfermer dans une structure, l'écriture est pour Christmas le moyen de capturer le discours : « He could see it like a printed sentence, fullborn and already dead *God loves me too*…..like the faded and weathered letters on a last year's billboard *God loves me too* » (LA, p.105). Le fait qu'il considère l'écriture comme morte est significatif de son approche phonocentrique puisque cela montre qu'il perçoit la parole comme unique marque de la présence et l'écriture comme une représentation artificielle de cette parole. Pourtant, après sa fuite, lorsque le sheriff et ses hommes le pourchassent, Christmas leur écrit un message, ce qui pourrait laisser croire à une évolution du personnage :

> It was raggedly written, as though by an unpractised hand or perhaps in the dark, and it was not long. It was addressed to the sheriff by name and it was unprintable –a single phrase –and it was unsigned. (LA, p.326)

L'écriture de Christmas ici est très ironique car il parvient à écrire des mots qui ne peuvent être retranscrits (« unprintable »). Il dénature ainsi le système de l'écriture puisque celle-ci doit nécessairement pouvoir être recopiée. Le fait que le narrateur refuse de réécrire l'expression trouvée sur le morceau de papier, probablement en raison de sa vulgarité, démontre que Christmas a réussi à faire de l'écriture une parole. En effet, si le narrateur n'ose pas la retranscrire, de peur de choquer ou que l'on puisse penser que cette écriture vient de lui, c'est que ces mots manifestent une présence qui n'est habituellement associée qu'à la parole. C'est pourquoi Christmas n'a pas eu besoin de signer son message : sa présence à soi est tellement flagrante qu'elle ne nécessite pas qu'il atteste de son identité par le biais de l'écriture de son nom. Ainsi, même en paraissant donner la primauté à une écriture pourtant perçue comme inférieure à la parole dans le système structural, Christmas

parvient à la renverser afin de revenir à une conception phonocentrique du langage. Et pourtant, Christmas choisit de rester mutique puisqu'il écrit ces mots plutôt que de les dire. Cette ambiguïté l'empêche de faire un choix qui l'empêche d'atteindre une identité personnelle.

Le personnage de Christmas oscille ainsi entre une perception structurale de l'existence, qu'il a acquise en vivant dans une communauté puritaine qui a besoin de ces polarités pour pouvoir justifier de son fonctionnement patriarcal et raciste, et un élan déconstructeur qui lui donne un bref moment de plénitude et qui pourrait lui permettre de combler sa faille identitaire. Cependant, Joe Christmas ne réussit pas à se détacher de ces polarités qui le gouvernent. Il ne peut ainsi trouver la complétude dans le roman, comme l'écrit Bleikasten :

> Mais si l'on a pu voir en lui une figure christique, rien ne donne à penser que sa « passion » a une valeur rédemptrice ni même qu'elle remplit une fonction cathartique. Par son calvaire et sa mort, Christmas paie pour lui-même et pour tous. Mais la dette n'est toujours pas acquittée, les culpabilités continuent à s'accumuler, et pour que cette société close puisse persévérer dans sa clôture, il faudra d'autres expulsions et d'autres « crucifixions »[281].

XI. Méditations méta-langagières

XI.1. Une lutte langagière

Dans *The Sound and the Fury*, Quentin ne maîtrise pas son récit et fait intervenir d'autres voix, d'autres présences car il perçoit qu'il ne parvient pas à contrôler le langage qui le constitue. Comme dans *Absalom,Absalom!*, Quentin prend conscience de la capacité de langage à se disséminer, ce qui se manifeste dans son obsession pour le temps et son instrument de mesure, à savoir la montre que les Compson se

[281] André Bleikasten, Notice de *Light in August*, in *Oeuvres romanesques II*, p.1153.

transmettent de père en fils depuis plusieurs générations. Au début de sa narration, Quentin arrache les aiguilles de sa montre afin de rester dans l'ignorance quant à l'heure qu'il est mais le tic-tac qui persévère lui rappelle que les minutes continuent de s'égrener même si elles ne sont pas matérialisées par les mouvements d'une aiguille sur une montre[282]. En d'autres termes, le jeune homme constate que le signifié subsiste malgré l'absence de signifiant et qu'il n'y a donc pas adéquation entre le mot et son référent. Sa visite chez l'horloger pour faire réparer sa montre conduit Quentin à observer la contradiction inhérente au langage, ce qui ravive sa faille interne :

> There was a clock, high up in the sun, and I thought about how, when you dont want to do a thing, your body will try to trick you into doing it, sort of unawares. I could feel the muscles in the back of my neck, and then I could hear my watch ticking away in my pocket and after a while I had all the other sounds shut away, leaving only the watch in my pocket. I turned back up the street, to the window. He was working at the table behind the window. He was going bald. There was a glass in his eye – a metal screwed into his face. I went in.
> The place was full of ticking, like crickets in September grass, and I could hear a big clock on the wall above his head. He looked up, his eye big and blurred and rushing beyond the glass. I took mine out and handed it to him. (SF, p. 83)

Au début de ce passage, Quentin refuse de regarder le soleil pour la même raison qu'il a délibérément cassé sa montre : il espère que, débarrassé de l'enveloppe matérielle, du signifiant, il pourra faire disparaître le signifié de son esprit, c'est-à-dire néantiser les sentiments qui l'assaillent et le poussent au suicide. Cependant Quentin constate qu'il n'y a pas qu'un signifiant pour un signifié mais qu'il existe plusieurs signifiants (la montre, le soleil, l'ombre de la croisée sur sa fenêtre, les carillons) pour un même référent (l'heure), ce qui rend son entreprise d'anéantissement impossible dans la mesure où il y aura toujours un nouveau signifiant à faire disparaître. De plus, non seulement le signifié subsiste malgré la dispersion du signifiant mais cette désagrégation rend le signifié encore plus présent, car chaque disparition de signifiant en fait

[282] Voir l'article de Jean-Paul Sartre sur la temporalité dans *The Sound and the Fury* : « A propos de Le bruit et la fureur. La temporalité chez Faulkner », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p.70-81.

advenir un autre (« The place was full of ticking, like crickets in September grass, and I could hear a big clock on the wall above his head »). Ceci explique pourquoi, sans sa montre, les sens de Quentin (« I could feel », « then I could hear ») sont assaillis par ce qu'il cherche à éviter, c'est-à-dire l'accès au sens. Autrement dit, en tentant de dématérialiser le signifié par la destruction de ses liens avec le signifiant, Quentin le dissémine jusqu'à être envahi de ce qu'il voulait anéantir (« I had all the other sounds shut away, leaving only the watch in my pocket. »). Les sentiments qu'il souhaitait faire disparaître sont donc paradoxalement ravivés par la disparition de ce qui les éveillait :

> I went out, shutting the door upon the ticking. I looked back into the window. He was watching me across the barrier. There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could. (SF, p. 85)

Face à la vitrine de l'horloger, Quentin est confronté à la différance, dans la mesure où aucune montre exposée ne donne ni l'heure exacte, ni la même heure, mais que toutes sont amenées à donner l'heure juste deux fois par jour, c'est-à-dire que le signifié (l'heure) peut correspondre à la fois avec l'un ou l'autre des signifiants (les montres) ou aucun, selon les moments, et qu'il se déplace de l'un à l'autre en étant à la fois unique (le temps qui passe) et la répétition du passé. En d'autres termes, le signifié, à la fois même et autre, fusionne la vérité et la non-vérité. Cependant cette osmose est perçue par Quentin comme du non-vrai (« contradictory » « Contradicting one another ») qui essaie de se dissimuler en vérité (« assertive », « assurance »). Quentin se sent dupé par cet étalage et par sa montre qu'il accuse de mentir (« the watch telling its furious lie on the dark table » SF, p.174) car dans cette fusion entre vérité et non-vérité, le jeune homme ne discerne que le non-vrai. Quentin se sent donc trahi par les mots et leur instabilité et perçoit qu'ils ne lui permettront pas d'accéder à une forme de complétude identitaire, ce qui explique que, dès la fin de cet extrait, Quentin franchit la première étape

vers son suicide, à savoir l'achat des fers à repasser qui serviront de lest pour sa noyade[283].

Le sentiment de trahison que Quentin ressent vis-à-vis du langage est le même que celui dont il a fait l'expérience lors de la perte de virginité puis du mariage de Caddy. Les souvenirs de Caddy qui remontent à la surface mettent en lumière la fuite de l'être idéalisé, comme l'écrit Bleikasten : « Aussi loin que remonte la mémoire de Quentin, elle ne découvre qu'une Caddy déjà trop mobile, déjà sur le point de fuir, comme impatiente de s'évader de la prison d'innocence où son frère tyrannique voulait la retenir »[284]. En d'autres termes, Caddy se dérobe, comme le langage, ainsi que l'illustre l'extrait suivant :

> Only she was running already when I heard it. In the mirror she was running before I knew what it was. That quick her train caught up over her arm she ran out of the mirror like a cloud, her veil swirling in long glints her heels brittle and fast clutching her dress onto her shoulder with the other hand, running out of the mirror the smells roses roses the voice that breathed o'er Eden. Then she was across the porch I couldn't hear her heels then in the moonlight like a cloud, the floating shadow of the veil running across the grass, into the bellowing. (SF, p.81)

Alors que Caddy court rejoindre Benjy qui pleure après avoir bu de l'alcool lors de son mariage, Quentin perçoit sa volatilisation comme définitive. Sa vision est ici fantasmatique, remplie d'ombre, de nuages et de voiles Caddy est ici vue à la fois directement (« Then she was across the porch ») et spéculairement (« In the mirror she was running »), ce qui redouble sa présence tout en mettant en lumière son éloignement. Il est intéressant de noter que Caddy est décrite à deux reprises comme sortant du cadre : du champ de vision de Quentin mais aussi de la structure familiale et même de la vie du jeune homme. De plus, elle part avant même que Quentin n'ait perçu le bruit, comme si elle devançait l'origine. Cette description évoque celle de la *différance* de Derrida, et fait de Caddy, dans le récit de Quentin, la figuration de la trace, qui se dérobe dès qu'elle apparaît. En effet, ce n'est pas sa sœur elle-même

[283] « I saw the hardware store from across the street. I didn't know you bought flat-irons by the pound. » SF, p. 85.
[284] André Bleikasten, « Noces noires, noces blanches », p.148.

que Quentin tente de retrouver par la médiation de ses souvenirs mais le sentiment de complétude qu'il imagine avoir été le sien avant qu'il ne la perde. C'est d'ailleurs l'analyse que fait John T. Matthews dans *The Play of Faulkner's Language* :

> For all his furious devotion, Quentin still senses that his memory is incapable of reappropriating the lost Caddy. […] And we have begun to understand how the events of his last day subtly replicate features of his loss of Caddy, as if every present moment is a repetition of the original dispossession. But we may also discover that Quentin's memory necessarily disfigures, corrects, and structures the past so as to satisfy a fundamental ambivalence: he yearns to recover the plenitude, unity and innocence of Caddy at the same time that he confronts the fact that to remember Caddy is to insist on her absence or death[285].

L'esprit du jeune homme convoque Caddy pour compenser sa disparition mais, comme le voile ou les nuages de l'extrait précédent, la jeune femme est immatérielle et elle n'existe dans ces souvenirs que pour pouvoir se dérober. Cette absence/présence mime le fonctionnement du langage que Quentin tente de s'approprier. Il est toutefois intéressant de noter que beaucoup des souvenirs de Quentin sont liés au mariage de Caddy, non seulement puisque celui-ci marque le départ de la jeune femme, mais surtout car il met en lumière la raison de la détresse de Quentin : l'hymen célébré n'est qu'un simulacre. La cérémonie de mariage qui, pour Quentin, est le signifiant de l'union charnelle entre les époux, devient vide de sens. En effet, Caddy ayant déjà perdu sa virginité avec un autre homme, son mariage avec Herbert est fondé sur de la non-vérité. Un seul des sens du mot « hymen » est vrai dans ce mariage, contrairement à l'une des définitions de Derrida :

> Il ne s'ensuit pas qu'en raison de cet hymen de confusion, il n'y ait plus qu'un terme, un seul des différents ; il ne s'ensuit donc pas qu'il reste seulement le plein du signifié, de l'imité ou de la chose même en personne, du simplement présent. Mais la différence entre les deux termes ne fonctionne plus. La confusion ou consumation de l'hymen supprime l'hétérogénéité des deux lieux dans le « spasme suprême » ou dans le mourir de rire ; elle supprime du même coup l'extériorité ou l'antériorité, l'indépendance de l'imité, du signifié ou de la chose[286].

---

[285] John T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language*, p.86.
[286] Jacques Derrida, *La Dissémination*, p.258-259.

Dans l'esprit de Quentin, cette cérémonie de mariage est le signe qu'il n'y a pas de confusion entre le signifiant et le signifié mais au contraire qu'il existe une rupture entre les deux. Le signifiant, la cérémonie, est trompeuse puisqu'elle n'est pas rattachée au signifié, la perte de virginité, qui est advenu avant l'apparition du signifiant. L'écart que Quentin perçoit ici entre le signifié et le signifiant fait écho à son instinct structuraliste et le conforte. Les souvenirs du jeune homme sont le signe qu'il est, une fois encore, divisé entre l'élan déconstructeur, symbolisé par Caddy comme figuration de la trace, et son instinct structuraliste, représenté dans les souvenirs du mariage de sa sœur.

Le conflit entre l'impulsion déconstructrice qui submerge Quentin lors de sa journée et le fonctionnement structuraliste de son langage est figuré dans le texte par le dialogue imaginaire entre son père et Quentin, juste avant le suicide du jeune homme, au cours duquel Mr. Compson tente de convaincre son fils de céder à l'irrésolution du langage alors que le jeune homme résiste à son élan déconstructeur :

> The three quarters began. The first note sounded, measured and tranquil, serenely peremptory, emptying the unhurried silence for the next one and that's it if people could only change one another forever that way merge like a flame swirling up for an instant then blown cleanly out along the cool eternal dark instead of lying there trying not to think of the swing until all cedars came to have that vivid dead smell of perfume that Benjy hated so. (…) [A]nd i you dont believe i am serious and he i think you are too serious to give me any cause for alarm you wouldnt have felt driven to the expedient of telling me you had committed incest otherwise and i i wasnt lying i wasnt lying and he you wanted to sublimate a piece of natural human folly into a horror and then exorcise it with truth and i it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it had never been and he did you try to make her do it and i i was afraid to i was afraid she might and then it wouldnt have done any good but if i could tell you we did it would have been so and then the others wouldnt be so and then the world would roar away and he and now this other you are not lying now either but you are still blind to what is in yourself to that part of general truth the sequence of natural events and their causes which shadows every mans brow even Benjys you are not thinking of finitude you are contemplating an apotheosis in which a temporary state of mind will become symmetrical above the flesh and aware both of itself and of the flesh it will not quite discard you will not be dead and i temporary (…)
> The last note sounded. (SF, p. 176-177)

Ce dialogue imaginaire a lieu pendant le carillon de l'horloge, qui, en lui rappelant sa visite chez l'horloger, ravive chez Quentin l'opposition entre l'élan déconstructeur qui l'anime et son exigence instinctive de structure et ouvre un espace dans lequel ces deux impulsions s'affrontent. Ce conflit prend la forme d'un dialogue entre père et fils dans lequel l'ascendant représente l'élan déconstructeur ("you wanted to sublimate a piece of natural human folly into a horror and then exorcise it with truth"[287]) alors que le fils associe si fortement le signifié au signifiant qu'il croit que le langage est actualisateur et qu'il peut créer une entité extralinguistique avec ses mots (« if i could tell you we did it would have been so »). Ce dialogue reflète la dialectique interne de Quentin visant à s'auto-persuader de dépasser les oppositions binaires qui intensifient continuellement sa faille interne. Ceci est illustré par les oxymores (« serenely peremptory », « vivid dead ») qui apparaissent dans le texte, dans la mesure où ils sont une tentative de fusion de deux concepts opposés qui conservent toutefois chacun leur identité, instaurant par là-même paradoxalement une osmose et de la distance. En d'autres termes, ces oxymores figurent à la fois la capacité à transcender les oppositions, nécessaire à sa récupération du moi, et l'exigence de polarité de Quentin, comparable à la pensée structuraliste telle que Derrida la définit : « Car la signification "signe" a toujours été comprise et déterminée, dans son sens, comme signe-de, signifiant renvoyant à un signifié, signifiant différent de son signifié »[288]. Dans cette lutte, les images de fusion (« merge like a flame », « the flesh it will not quite discard ») ainsi que l'absence de ponctuation et de majuscules laissent à penser qu'une sublimation est sur le point de s'accomplir. Cependant, au lieu de se projeter dans l'intemporalité promise par son père (« you are not thinking of finitude », « you will not be dead »), Quentin ne retient que l'éphémère (il répète « temporary » cinq fois au cours de ce dialogue), c'est-à-dire qu'il ne parvient pas à surmonter cette

[287] L'élan déconstructeur du père est visible dans cette citation dans la mesure où il s'agit pour lui de chasser l'horreur d'un discours par la vérité et ainsi de le transformer en une entité qui comporterait à la fois le bien et le mal, la vérité et la non-vérité.
[288] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 412.

exigence d'opposition binaire (intemporel/ éphémère) pour accéder à l'hymen, autrement dit l'acceptation de l'indétermination de ces deux polarités. En d'autres termes, l'impulsion déconstructrice a précipité la mort du jeune homme en lui ouvrant les yeux sur l'impossibilité inhérente au langage de distinguer la vérité de la non vérité. A la fois remède et poison, tel le *pharmakon* de Platon, l'éveil déconstructeur de Quentin a tué celui qu'il pouvait guérir puisque le père, le *logos*, n'a pas pu convaincre le fils de dépasser les oppositions binaires.

XI.2. Trahi par le langage

Quentin Compson n'est pas le seul personnage à méditer sur le langage. Dans *Light in August*, grâce aux réminiscences de Hightower, le lecteur prend conscience que le révérend recherche dans le langage une forme de plénitude qu'il ne parvient pas à trouver dans sa vie quotidienne. Il a un attachement particulier à l'écriture, comme le prouve sa décision d'entrer au séminaire, lieu de l'étude de la Bible et des Écritures. L'Eglise et le séminaire, symboles du Livre, sont d'ailleurs pour Hightower un havre de vérité :

> He had believed in the church too, in all that it ramified and evoked. He believed with a calm joy that if ever there was shelter, it would be the Church; that if ever truth could walk naked and without shame or fear, it would be in the seminary. When he believed that he had heard the call it seemed to him that he could see his future, his life, intact and on all sides complete and inviolable, like a classic and serene vase, where the spirit could be born anew sheltered from the harsh gale of living and die so, peacefully, with only the far sound of the circumvented wind, with scarce even a handful of rotting dust to be disposed of. That was what the word seminary meant: quiet and safe walls within which the hampered and garmentworried spirit could learn anew serenity to contemplate without horror or alarm its own nakedness. (LA, p.478)

Une vie consacrée à l'étude et l'interprétation du Livre est comparée à un vase, en fait une urne (« with scarce even a handful of rotting dust to be disposed of »), dans laquelle Hightower pourrait retrouver l'intégrité. Cette comparaison évoque le poème « Ode on a Grecian Urn », écrit en

1819 par Keats, que Faulkner nommait comme étant son poète préféré. Faulkner fait référence à ce poème dans différents romans, dont *Light in August*, dans l'extrait en question. Dans son article « Faulkner's Grecian Urn »[289], Joan S. Korenman explique cette référence par l'obsession du passé de Hightower et son refus du présent : « Like Quentin and other Faulkner characters, Hightower seeks the peaceful stasis represented by the Keatsian "classic and serene vase." ». Si le passé est au cœur de la faille identitaire de Hightower et de ses tentatives pour la combler, il semble qu'il y ait ici également, comme dans le poème de Keats, une réflexion sur l'art. En effet, le poète s'interroge sur la capacité de l'art à représenter la vérité et, de la même manière, Hightower pensait dans sa jeunesse pouvoir atteindre la vérité dans les livres. Dans cet extrait, Hightower perçoit le livre comme le moyen pour son esprit d'atteindre la connaissance de soi la plus complète (« to contemplate without horror or alarm its own nakedness »), un refuge dans lequel la réalité extérieure se fait entendre de loin (« the far sound of the circumvented wind », « the harsh gale of living »). Ainsi selon Hightower au début de sa carrière, c'est à travers l'art que l'homme peut atteindre la vérité et non à travers son existence quotidienne. La littérature influence sa vie extérieure, en lui faisant adopter, lorsqu'il fait la cour à sa future femme, les codes romanesques qu'il a trouvés dans les livres : « By that time there had already been for two years a hollow tree in which they left notes for one another. (…) But in reality he had got the idea not from her or from himself, but from a book » (LA, p.479). D'ailleurs, il est même possible de dire que son imaginaire, lié à ses lectures, envahit son existence puisqu'il détermine le choix de sa fiancée: « He believed at once that she was beautiful, because he had heard of her before he ever saw her and when he did see her he did not see her at all because of the face which he had created in his mind » (LA, p.479). L'image mentale qu'il a formée en entendant parler de la jeune fille se substitue à son aspect physique, au point qu'il ne la voit pas du tout telle qu'elle est dans la réalité mais

[289] Joan S. Korenman, "Faulkner's Grecian Urn", in *The Southern Literary Journal*, Vol. 7, No. 1 (Fall, 1974), University of North Carolina Press, p. 3-23.

telle qu'il l'a imaginée. Cela montre la puissance du langage, puisque son imaginaire va jusqu'à contrôler ses sens.

Cependant, le pasteur prend soudain conscience de l'aspect illusoire de cette vie guidée par les livres : « He believed at once that his own belief about the seminary had been wrong all the while. Not seriously wrong, but false, incorrect » (LA, p.480). Hightower perçoit le décalage qui existe entre l'imaginaire et la réalité extérieure : « how false the most profound book turns out to be when applied to life » (LA, p.481). L'adjectif « false » utilisé dans chacun de ces deux extraits est intéressant car il signifie faux dans le sens d'incorrect mais il a également les sens de trompeur et d'artificiel. Ainsi Hightower se rend compte que non seulement il a vécu dans l'erreur mais aussi qu'il a été dupé et que tout ce qu'il considérait comme la vérité était un leurre. Il prend conscience que les choses les plus importantes pour lui, l'église et l'amour, n'étaient que des illusions et qu'ainsi sa vie entière n'est fondée que sur un mensonge. Ce constat altère profondément le pasteur (« He changed completely. » LA, p.481), puisque sa vision de la vie devient pessimiste : « "Perhaps they were right in putting love into books," he thought quietly. "Perhaps it could not live anywhere else" » (LA, p.481). Non seulement le pasteur marque maintenant très nettement la différence entre la réalité et la fiction, mais il pense que les idéaux ne peuvent exister que dans les livres. La répétition de la phrase « I see » (cinq fois au cours de la page 482) montre la désillusion du révérend qui pour la première fois n'est plus aveuglé par son imaginaire. Cependant, en perdant ses illusions, c'est-à-dire en atteignant une forme de vérité, Hightower renforce son sentiment d'incomplétude. C'est pourquoi, lorsqu'il est enfin nommé à Jefferson, il convoque son imaginaire à travers l'histoire de son grand-père dans ses prêches afin de retrouver le sentiment de sérénité qu'il avait trouvé dans les livres.

Au crépuscule de sa vie, Hightower est de nouveau trahi par le langage lorsque, après avoir refusé de mentir pour Christmas, il lui donne malgré tout un alibi en jurant devant Dieu qu'il était avec lui ce soir-là, et que Percy Grimm assomme le pasteur avant de tuer Christmas. Ses

mots n'ont donc aucune influence sur les autres et deviennent ainsi inutiles. Cet événement remet en question sa vie entière puisque toute son existence est fondée sur le langage : dans la littérature, dans ses sermons et dans ses conversations avec Byron Bunch. C'est ainsi que le pasteur se trouve, à la tombée de la nuit, à réévaluer son existence. Les pensées de Hightower, en cette soirée d'été, sont comparées à une roue[290]:

> The wheel, released, seems to rush on with a long sighing sound. He sits motionless in its aftermath, in his cooling sweat, while the sweat pours and pours. The wheel whirls on. It is going fast and smooth now, because it is freed now of burden, of vehicle, axle, all. In the lambent suspension of August into which night is about to fully come, it seems to engender and surround itself with a faint glow like a halo. The halo is full of faces. The faces are not shaped with suffering, not shaped with anything: not horror, pain, not even reproach. They are peaceful, as though they have escaped into an apotheosis; his own is among them. In fact they all look a little alike, composite of all the faces which he has ever seen. But he can distinguish them one from another: his wife's, townspeople, members of that congregation which denied him, which had met him at the station that day with eagerness and hunger; Byron Bunch's; the woman with the child; and that of the man called Christmas. This face alone is not clear. It is confused more than any other, as though in the now peaceful throes of a more recent, a more inextricable compositeness. Then he can see that it is two faces which seem to strive (but not of themselves striving or desiring it: he knows that, but because of the motion and desire of the wheel itself) in turn to free themselves one from the other, then fade and blend again. But he has seen now, the other face, the one that is not Christmas. "Why, it's……" he thinks. "I have seen it recently….Why, it's that ……boy. With that black pistol, automatic they call them. The one who…….into the kitchen where ……killed, who fired the –" (LA, p.491-492)

Ce moment de réflexion a lieu au crépuscule, c'est-à-dire au moment où il ne fait plus tout à fait jour mais pas encore nuit, un entre-deux temporel. Cette idée de milieu est renforcée à la fois par l'expression « lambent suspension of August » et par les précisions sur la transpiration de Hightower qui mettent en évidence un intervalle durant lequel la transpiration continue de couler alors qu'elle refroidit déjà. Cet entre-deux est le signe que Hightower pénètre un niveau de conscience proche de la transe et que ses pensées atteignent une nouvelle dimension, plus profonde que les précédentes. Ceci est manifeste dans la description de

[290] « Out of the instant the sandclutched wheel of thinking turns on with the slow implacability of a mediaeval torture instrument. » (LA, p.490).

la roue métaphorique de ses idées puisqu'elle est libérée de tout ce qui la retenait ou la guidait jusqu'à présent, notamment le langage. En effet, les pensées de Hightower ne sont plus ici composées de mots mais de visages. Dans son *Cours de linguistique générale* (1916), Saussure écrit : « Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours des signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue »[291]. Toute pensée doit ainsi être délimitée avec des signes mais pas forcément avec du langage. Les visages que voit Hightower sont des signes, comme le sont les mots : chaque visage, signifiant, renvoie à une personne, le signifié, et il est nécessaire d'associer les deux afin d'atteindre la signification. Les pensées de Hightower ne sont donc pas formées de mots mais elles sont méta-langagières. En effet, la méditation de Hightower est une réflexion sur le langage qui a longtemps guidé son existence. Afin de mener cette contemplation, Hightower ne peut utiliser des mots qui sont inhérents à son objet d'étude, c'est pourquoi il utilise des substituts linguistiques, les visages. Ceux-ci sont décrits comme formant un halo entourant sa pensée. Cette image de rayonnement est également présente dans le mot « apothéose » qui désigne, entre autres significations, un phénomène d'optique qui se montre sur les nuages ou les brouillards à l'opposé du soleil et qui consiste en cercles irisés dont l'observateur voit son ombre couronnée[292]. Ainsi les pensées de Hightower sont formées d'un rayonnement diffus composé d'un mélange de parties distinctes (« composite », « inextricable compositeness »). Cette description évoque ce que Derrida appelle la dissémination et qu'il définit ainsi :

> [La sortie hors de l'unité « primitive » et mythique] fraye au contraire la voie à « la » semence qui ne (se) produit donc, ne s'avance qu'au pluriel. Singulier pluriel qu'aucune origine singulière n'aura jamais précédé. Germination, dissémination. Il n'y a pas de première

[291] Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale* (1916), Paris, éd. Bally et Sechehaye, 1971, p.156.
[292] Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, www.cntrl.fr.

> insémination. La semence est d'abord essaimée. L'insémination « première » est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle « langage » (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement « réel », chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu. Mais chaque germe est son propre terme, a son terme non pas hors de soi mais en soi comme sa limite intérieure, faisant angle avec sa propre mort[293].

Comme chez Derrida, la roue des pensées de Hightower s'engendre elle-même, sans origine première (« it seems to engender and surround itself »), et se disperse dans le halo de visages qui l'entoure. Ces visages, substituts langagiers, sont formés par la fusion de plusieurs visages différents qui restent malgré tout identifiables. Ainsi chaque visage, ou terme, « engendre en se divisant ». Ces visages, « singulier[s] pluriel[s] », n'ont aucune forme propre (« not shaped with anything ») car ils peuvent signifier plusieurs sentiments différents. En d'autres termes, le même signifiant peut avoir plusieurs signifiés différents, et même opposés, selon les contextes. Il n'y a donc pas de signifié transcendantal, chaque signifiant est multiple car formé d'éléments qui suspendent la signification (« in turn to free themselves one from the other, then fade and blend again »). Le visage le plus emblématique de la dissémination est celui qui fusionne ceux de Christmas et de son bourreau, Percy Grimm. L'opposition entre les deux personnages est manifeste dans l'onomastique puisque le nom de Grimm, tel qu'il est prononcé, signifie « lugubre », « sévère », « déprimé » alors que celui de Christmas est synonyme d'amour et de festivités. Le fait que Grimm tue Christmas et l'émascule, c'est-à-dire le rend incomplet, est également représentatif de cette polarité dont les éléments fusionnent pourtant dans l'esprit de Hightower. Ceci est illustré dans le texte grâce à l'oxymore « peaceful throes » : l'image véhiculée est celle à la fois de tranquillité et de spasmes de souffrance et cette fusion est la représentation de ce que peut accomplir le langage : créer, à partir d'éléments opposés qui peuvent être utilisés séparément, un entre-deux qui engendre une autre signification, qui ne correspond ni à « peaceful » seul, ni à son contraire

[293] Jacques Derrida, « La Dissémination », in *La dissémination*, p.369.

« throes » mais qui mêle les signifiés de chacun pour essaimer une autre signification. Hightower prend ainsi conscience que chaque visage, chaque mot, porte en lui les germes de significations différentes, voire contraires, et que cette irrésolution (« It is confused more than any other ») est le signe de cette dissémination. Hightower peut alors comprendre son sentiment de trahison envers les livres qu'il a lus : il les a étudiés ou enseignés à la lettre, sans dépasser leur littéralité, c'est-à-dire en occultant leur indécidabilité qui, paradoxalement, leur donne sens.

Cette nouvelle prise de conscience pourrait alors lui donner une autre perspective sur le langage et particulièrement l'écriture, lui permettre de voir que les sermons qu'il écrivait ou les livres qu'il lisait ne pouvaient combler sa faille interne et ainsi, en l'acceptant, de le mener jusqu'à l'apaisement identitaire qu'il recherchait par leur intermédiaire. Pourtant, le spasme de compréhension qui le secoue se relâche brutalement et le laisse abattu :

> Then it seems to him that some ultimate damned flood within him breaks and rushes away. He seems to watch it, feeling himself losing contact with earth, lighter and lighter, emptying, floating. "I am dying," he thinks. "I should pray. I should try to pray." But he does not. He does not try. "With all air, all heaven, filled with the lost and unheeded crying of all the living who ever lived, wailing still like lost children among the cold and terrible stars….I wanted so little. It would seem……." The wheel turns on. It spins now, fading, without progress, as though turned by that final flood which had rushed out of him, leaving his body empty and lighter than a forgotten leaf and even more trivial than flotsam lying spent and still upon the window ledge which has no solidity beneath hands that have no weight, so that it can be now Now (LA, p.492)

Le flot puissant qui s'échappe de lui et le laisse vide est la représentation du relâchement du spasme qui l'a étreint. Cette métaphore illustre le fait qu'au lieu de se sentir comblé par sa découverte, il éprouve une sensation de béance interne (« emptying », « leaving his body empty ») qui l'accable. Sa nouvelle perspective sur un langage ne lui fait pas apparaître un discours plus riche et plus significatif puisqu'il se dissémine mais des mots qui sont la marque d'une indétermination inhérente au langage. Derrida exprime la même ambiguïté linguistique dans son essai :

> « Cette fois », on a déjà pu le dire, se donne expressément comme la multiplicité –tout intrinsèque –d'un événement qui n'est plus un événement puisque sa singularité se dédouble d'entrée de jeu, se multiplie, se divise et se décompte, se dissimulant dans un « *double fond* » inintelligible de non-présence, à l'instant même où il semble se produire, c'est-à-dire se présenter[294].

Pour le philosophe, le langage est issu à la fois de la présence et de la non-présence et les mots n'ont un sens justement que parce que leur sens est suspendu par la différance. Hightower ne perçoit pas ce « double fond » qui occulte les significations potentielles des mots qui sont différées, il ne voit que le vide de ce fond. Le langage a donc perdu tout son sens pour le pasteur, ce qui explique pourquoi il ne parvient pas à prier au moment où il se sent mourir. L'image du ciel rempli des pleurs ignorés et perdus de tous ceux qui ont peuplé la terre est très significative puisque c'est à la fois une métaphore qui illustre le fonctionnement du langage tel que Derrida le décrit mais aussi tel que Hightower le ressent, alors que les deux perceptions sont différentes. En effet, cette image peut représenter la différance, puisque les cris ne sont présents que parce qu'ils n'ont pas été entendus, mais peuvent toujours l'être dans un futur incertain, ce qui les ferait disparaître. En d'autres termes, la présence des cris est engendrée par l'absence d'écoute mais celle-ci peut devenir présence à son tour, ce qui entraînerait l'absence des pleurs. Ce jeu de présence/absence est la marque de la différance. Cependant, Hightower ne le voit pas, il ne perçoit que la présence des pleurs due à l'absence d'écoute. Sans le jeu de la différance, il n'existe que la polarité présence/absence et à l'approche de sa mort, Hightower reste coincé dans cette opposition. D'ailleurs à la fin de l'extrait étudié, tout devient absence : « fading, without progress », « rushed out of him », « trivial », « no solidity », « no weight ».

Faulkner disait au sujet de Hightower: « He had failed himself, but there was one thing that he still had –which was the brave grandfather that galloped into the town…. [Hightower] had to endure, to live, but that was one thing that was pure and fine that he had –was the memory of his

[294] Ibid., p.353-354.

grandfather, who had been brave »[295]. En effet, Hightower ne parvient pas en fin de vie à retrouver son identité, malgré ses efforts. Son élan déconstructeur, qui lui aurait permis de renouer avec un langage qui l'a, selon lui, trahi, est éphémère et le laisse à nouveau en proie à sa béance originelle au seuil de la mort. Sans l'illusion des mots pour la combler, la seule issue pour affronter sa propre disparition est la vision hallucinatoire de l'aïeul vénéré. Se projeter sur la figure du grand père héroïque permet à Hightower d'affronter la mort avec sérénité :

> They rush past, are gone; the dust swirls skyward sucking, fades away into the night which has fully come. Yet, leaning forward in the window, his bandaged head huge and without depth above the twin blobs of his hands upon the ledge, it seems to him that he still hears them: the wild bugles and the clashing sabres and the dying thunder of hooves. (LA, p.493)

La projection mimétique est telle que Hightower perd sa profondeur et devient bidimensionnel, comme une image (« head huge and without depth », « twin blobs of his hands »). Son hallucination lui paraît ainsi plus vraie que sa propre corporéité, ce qui lui permet de se détacher métaphoriquement de ce corps qui va disparaître. Sa vision l'accompagne dans le passage de vie à trépas, comme le champ sémantique lié à la mort le montre : « dust », « fades away », « dying ». Hightower peut ainsi voir en son grand-père, Père symbolique, un guide pour son grand voyage, ce qui lui donne l'illusion de ne pas être seul. Toutefois, son hallucination ne peut pas davantage combler la faille identitaire du pasteur que les autres soirs. Il ne s'agit que d'un leurre servant à la masquer quelques instants, même si ce bref moment est celui du décès de Hightower. Ainsi celui-ci meurt comme il a vécu, toujours par procuration, que ce soit des mots ou de son aïeul, et malgré ses tentatives, il ne parvient pas à atteindre une identité personnelle.

[295] *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia*, *1957-1958*, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, NewYork: Vintage, 1965, p. 75.

XI.3 Perte de contrôle ?

Dans *The Sound and the Fury*, Jason Compson est également confronté à une réflexion langagière, comme son frère ou le révérend Hightower, mais elle se manifeste cette fois à travers la relation du jeune homme à l'argent. Le respect de l'ordre et de la loi que Jason tente de faire appliquer chez lui reflète son fonctionnement langagier. En effet, pour le jeune homme, le langage est un système figé dans lequel chaque mot a un sens constant qui ne peut fluctuer au gré des phrases. Ceci est illustré dès le début de sa narration, grâce à la phrase « Once a bitch always a bitch, what I say » (p.180), dont Aurélie Guillain explique :

> [T]elle est la maxime qui résume ses rapports avec les femmes mais aussi son rapport au langage. *À* elle seule, la phrase exprime toute sa méfiance à l'égard du sens figuré. Quand un élément signifiant est capable de renvoyer à un autre signifiant par le biais de la connotation et de la symbolisation, la signification excède la visée référentielle du mot. Or, Jason exige de sa maîtresse Lorraine des qualités qu'il demande aussi à la référence des mots : elle ne doit pas bouger, elle doit rester à sa place, à la fois à distance et à disposition. Surtout elle ne doit pas se répandre. Elle ne doit pas sortir d'un certain périmètre[296].

Dans l'esprit de Jason, le lien entre le signifiant et le signifié est tellement fort qu'il attribue au langage un pouvoir performatif. Il attend ainsi que ce qui est dit et ce qui est fait soient en parfaite congruence, comme lorsqu'il se rend à la compagnie des télégraphes à l'heure d'ouverture : « It opened up a little, just like they said » (SF, p.192), ou qu'il explique qu'il n'en veut pas à son père de sa situation présente car celui-ci ne s'était jamais engagé oralement à lui donner quoi que ce soit : « At least I never heard of him offering to sell anything to send me to Harvard. » (SF, p.197). A travers la maxime citée plus haut, Jason n'exprime pas ce qu'il a constaté par expérience mais crée dans son esprit l'association du signifiant « Lorraine/Caddy/Quentin » et du signifié « bitch » qui ne pourra plus être démentie. Sa croyance en la force performative du langage est telle que même si Jason est conscient qu'il peut exister un écart entre ce qui est dit et ce qui est fait (« I was a kid then. I believed

[296] Aurélie Guillain, *Faulkner, le roman de la détresse*, p.245-246.

folks when they said they's do things. I've learned better since » SF, p.206), il reste malgré tout pantois lorsqu'il se rend compte que les autres peuvent mentir, comme lorsque Caddy, qui lui avait promis de prendre le train, revient le voir au magasin : « It never occured to me she wouldn't keep her promise and take that train ». Alors que lui n'hésite pas à mentir, il pense que la parole de l'autre l'engage et doit nécessairement être respectée.

Jason ne se prive en effet pas de mentir dès que cela l'arrange, comme lorsqu'il fait croire à sa nièce que Caddy lui a envoyé dix dollars alors qu'elle en a en fait reçu cinquante. Cependant, ses mensonges lui permettent toujours de rester dans le cadre structuraliste qu'il s'est créé : il remplace la vérité par le mensonge sans tenter de jouer sur les subtilités ou les nuances du langage. Il est pourtant tout à fait capable de manipuler le langage à son avantage, comme le montre la réplique qu'il fait à sa mère qui l'enjoint à être clément avec sa nièce : « "Dont lose your temper," she says. "She's just a child, remember." » / "No, I says. I wont." » (SF, p.182). Dans cet échange, la réponse négative de Jason peut porter sur la première phrase de Mrs Compson, et ainsi agréer avec sa demande, ou au contraire répondre à la deuxième injonction « remember », auquel cas Jason sous-entend qu'il risque d'être violent avec sa nièce. Cette ambiguïté lui permet ainsi de ne pas mentir à sa mère tout en exprimant sa volonté d'agir comme bon lui semble. Jason est conscient de la liberté que prennent la plupart des gens qui l'entourent avec le langage, et s'en sert pour exercer son emprise sur eux. Ceci est illustré très clairement lors de l'épisode au cours duquel Caddy lui demande de voir Quentin une minute. Alors que dans l'esprit de Caddy, cette « minute » signifie quelques instants, Jason fait en sorte de la prendre au mot et de lui permettre de ne voir sa fille qu'une minute :

> "Didn't I do everything I said? I said see her a minute, didn't I? Well, didn't you?" She just stood there looking at me, shaking like an ague-fit, her hands clenched and kind of jerking. "I did what I said I would," I says. "You're the one that lied. You promised to take that train. Didn't you? Didn't you promise?" (SF, p.206)

Les tremblements de Caddy dans cet extrait sont le signe de sa frustration et de son impuissance puisque Jason a objectivement fait ce

qu'il avait dit. Il utilise l'écart qui existe entre leurs deux fonctionnements langagiers pour lui jouer un tour. La perception structuraliste du langage est pour Jason un outil de domination puisque cela lui permet d'opposer la congruence entre ses paroles et ses actes au mensonge de Caddy qui avait promis de partir. La supériorité morale dont se prévaut Jason ici est très ironique puisque le respect de sa parole n'a été qu'un moyen de duper Caddy. La littéralité du langage chez Jason devient alors non une preuve d'intégrité mais, au contraire un signe de duplicité.

La perception du langage qu'a Jason est très différente de celle qu'il a de l'argent. En effet, alors qu'il a une vision structuraliste du système langagier, il ne conçoit pas le système monétaire comme un ensemble autonome, sans fonction référentielle, ainsi qu'il l'explique dans sa section : « After all, like I say money has no value; it's just the way you spend it. It dont belong to anybody, so why try to hoard it. It just belongs to the man that can get it and keep it. » (SF, p.194). Pour Jason, l'argent n'est qu'une représentation de ce que l'on peut avoir en échange, ce qui dépendra en fonction des personnes et des contextes. Ceci est illustré dans le roman lorsque Jason conseille à l'un de ses clients d'acheter une ficelle à attelle à trente-cinq cents plutôt qu'une à vingt cents. Le client décide d'acheter la moins chère, arguant que les quinze cents restants lui permettront de s'acheter à manger. Ainsi, dans cet exemple, la somme de trente-cinq cents représentera soit une ficelle, soit une ficelle et de la nourriture, suivant qui la dépense. Cette définition de l'argent évoque celle du langage, dans la mesure où l'argent est le signifiant et l'objet qu'il peut acheter, le signifié. Ainsi, alors que Jason a une perception langagière dans laquelle le sens des mots est prédéfini, excluant toute connotation, sa compréhension de l'argent suggère au contraire un instinct déconstructeur et rappelle la remarque de Derrida sur les signes :

> Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Qu'il s'agisse de signe verbal ou écrit, de signe monétaire, de délégation électorale et de représentation politique, la circulation des

> signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer, la consommer ou la dépenser, la toucher, la voir, en avoir l'intuition présente[297].

L'amour de Jason pour l'argent[298] montre qu'il est tout à fait capable d'admettre un mouvement de *différance* : l'argent offre une potentialité qui paraît illimitée et choisir un objet signifie différer la possession des autres. Il est donc capable de faire avec l'argent ce qu'il ne fait pas avec le langage, c'est-à-dire d'accepter l'irrésolution, ce qui va à l'encontre de son besoin de contrôle. Pourtant, même face à l'argent, Jason a du mal à lâcher prise, ainsi que le montre les antithèses de sa définition de l'argent (« It dont belong to anybody » / « It just belongs to the man » ; « why try to hoard it/ that can get it and keep it »). Il est visiblement partagé entre son instinct de domination et cet élan déconstructeur qui le pousse à céder à l'indétermination.

L'argent est donc le seul domaine dans lequel Jason consent à ne pas tout maîtriser. Ceci est illustré par son boursicotage, puisque l'argent, qui est déjà une représentation, y est lui-même représenté par des morceaux de papier qu'il reçoit de gens qu'il ne connait pas, à New York :

> I dont see how a city no bigger than New York can hold enough people to take the money away from us country suckers. Work like hell all day every day, send them your money and get a little piece of paper back, Your account closed at 20.62. Teasing you along, letting you pile up a little paper profit, then bang! Your account closed at 20.62. And if that wasn't enough, paying ten dollars a month to somebody to tell you how to lose it fast, that either don't know anything about it or is in cahoots with the telegraph company. Well, I'm done with them. They've sucked me in for the last time. Any fool except a fellow that hasn't got any more sense than to take a jew's word for anything could tell the market was going up all the time, with the whole dam delta about to be flooded again and the cotton washed right out of the ground like it was last year. (SF, p.234)

Le fait que Jason joue son argent en bourse et parie sur la baisse des prix du coton alors qu'il sait que la cote ne peut que monter est la figuration de l'élan déconstructeur qui le traverse. En effet, la bourse est la représentation même de la fluctuation et de l'incertitude et le fait d'y

[297] Jacques Derrida, « La différance » in *Marges de la philosophie*, p.9.
[298] Voir l'analyse que John T. Matthews fait de la relation entre Jason et l'argent dans *The Play of Faulkner's Language*, p.94-95.

placer son argent est un signe de renoncement à la toute-puissance. Ceci est d'autant plus vrai que tout se passe à distance, par l'intermédiaire de petits papiers représentant la valeur de l'argent, qui est ainsi totalement dématérialisé. En entrant dans la sphère boursière, Jason pénètre dans un espace virtuel dans lequel rien n'a de substance, même les profits (« paper profit »). Le surplus qui existe dans la journée se transforme en manque dès que les comptes sont fermés, créant une instabilité que Jason rejette dans sa vie quotidienne. Le plus frappant dans cet extrait est le mépris que le jeune homme ressent pour les « pigeons » qui se font avoir alors qu'il en fait lui-même partie. Cet extrait met donc en scène une division interne entre le Jason dominateur qui a besoin de contrôler et qui sait qu'il ne peut que perdre son argent à ce jeu et le Jason qui cède à l'incertitude et qui, non seulement confie son argent à des étrangers de New York mais en plus les paye dix dollars pour des conseils qu'il sait être mauvais. Puisque, ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'argent peut être assimilé au langage, Jason se trouve ici dans un espace dans lequel il conçoit simultanément deux fonctionnements langagiers différents et se laisse gagner par l'irrésolution. Ceci est figuré, après l'incident de la bagarre avec l'homme qu'il croyait complice de sa nièce et après laquelle il ne peut plus conduire, par la variation du prix que Jason est prêt à payer pour que quelqu'un le ramène chez lui. Au terme d'un marchandage, Jason qui avait proposé d'abord un dollar puis deux, finit par accepter de payer quatre dollars pour qu'on le conduise. Pour le même signifié, être raccompagné chez lui, Jason admet non seulement l'existence de plusieurs signifiants mais que ce ne soit pas lui qui détermine celui qui sera retenu.

Si la perception de l'argent par Jason atteste d'un élan déconstructeur en lui, il en est de même de sa vision de sa nièce Quentin qui est, à ses yeux, la représentation de sa mère, Caddy, ainsi que l'affirme John T. Matthews : « Quentin is not a faceless chip ; she is a coin that bears the imprint of her maker. Although Jason refuses to deal with all the ramifications of the fact, Quentin becomes the tangible token

of her mother in Caddy's absence »[299]. Cependant, Quentin est davantage que cela : elle est une fille symbolique pour celui qui se considère comme la figure paternelle de la famille, une évocation du défunt oncle dont elle porte le nom, mais aussi la figuration de la tentation incestueuse pour Jason (« I dragged her into the dining-room. Her kimono came unfastened, flapping about her, dam near naked » p.184). Dans tous les cas, la jeune Quentin est la représentation d'une absence ou d'un désir. La présence de la jeune fille mime l'objet du manque : son nom, qui rappelle l'oncle qui est allé à Harvard au détriment de la carrière de Jason, sa promiscuité, qui évoque le déshonneur provoqué par sa mère, et son insoumission, qui ravive le manque d'autorité de Jason. Cette présence supplée donc l'absence. Cependant, cette supplémentation est un leurre qui ne peut pas combler le vide mais seulement en donner l'illusion, ainsi que l'écrit Derrida :

> Le signe, l'image, la représentation, qui viennent suppléer la présence absente sont des illusions qui donnent le change. A la culpabilité, à l'angoisse de mort et de castration s'ajoute ou plutôt s'assimile l'expérience de la frustration. *Donner le change* : qu'on l'entende en n'importe quel sens, cette expression décrit bien le recours au supplément[300].

Quentin a beau suppléer le manque, elle ne peut le combler. Sa présence même est la marque de la béance, ce qui explique l'exaspération perpétuelle de Jason à son égard, preuve de sa frustration à n'avoir face à lui qu'une représentation de présence absente. Le fait qu'il passe une partie de sa journée à la poursuivre est d'ailleurs, de manière surprenante, l'illustration proleptique de l'expression « donner le change » utilisée par le philosophe. En effet, si le sens figuré en est « faire prendre une chose pour une autre », le sens littéral est lié à la chasse et signifie « réussir à dérouter les poursuivants en les détournant sur les traces d'une autre bête ». Dans *The Sound and the Fury*, l'obsession de poursuivre Quentin détourne Jason des angoisses qui l'assaillent, mais seulement jusqu'à un certain point, comme le montre

[299] John T. Matthews, *The Play of Faulkner's Language*, p.99.
[300] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p221.

l'extrait suivant, au cours duquel Jason se rue à la poursuite de Quentin et de son amant, qu'il vient de voir passer :

> I went on to the street, but they were out of sight. And there I was, without any hat, looking like I was crazy too. Like a man would naturally think, one of them is crazy and another drowned himself and the other one was turned out into the street by her husband, what's the reason the rest of them are not crazy too. All the time I could see them watching me like a hawk, waiting for a chance to say Well I'm not surprised I expected it all the time the whole family's crazy. Selling land to send him to Harvard and paying taxes to support a State University all the time that I never even saw except twice at a baseball game and not letting her daughter's name be spoken on the place until after a while Father wouldn't even come down town anymore but just sat there with the decanter I could see the bottom of his nightshirt and his bare legs and the decanter clinking until finally T.P. had to pour it for him […]. (SF, p.233)

Alors qu'en courant derrière sa nièce Jason ne devrait penser qu'à elle, il se met à divaguer sur tous les autres membres de sa famille. Penser au signifiant « Quentin » fait percevoir à Jason la multiplicité de signifiés qui lui sont rattachés. Ce signifiant se dissémine alors, ajoutant aux manques déjà évoqués la honte et le mépris pour un père tellement alcoolisé qu'il ne prend plus la peine de s'habiller et n'est plus capable de se servir lui-même à boire, mais également le ressentiment pour la mère qui tente de faire disparaître le déshonneur provoqué par sa fille en interdisant que son nom soit prononcé. Jason ne trouve pas Quentin dans le roman car sa présence est toujours différée, d'où l'impression du jeune homme de devenir fou, ce qui évoque à nouveau Derrida pour qui « [l]e supplément rend fou parce qu'il n'est ni la présence ni l'absence »[301]. La frustration de Jason l'aveugle au point qu'il ne peut plus distinguer les différents signifiés mais les relie tous les uns aux autres, comme en témoigne l'absence de ponctuation dans une grande partie de cet extrait. La confusion proche de la folie qui se manifeste dans cet extrait est le signe de l'impulsion déconstructrice de Jason, en proie à l'irrésolution et l'indétermination.

Cet élan se poursuit un peu plus loin dans le roman. Lorsque Quentin lui dérobe l'argent, qu'il lui avait volé auparavant, avant de

[301] Ibid., p.222.

disparaître, sa fonction change : elle n'est plus une présence représentant l'absence mais une absence qui renforce le manque en le mimant. Cette mise en abyme du vide est source de vertige pour Jason, comme en témoigne sa confrontation avec un vieil homme qu'il accuse de mentir quand il nie savoir où se trouve la jeune femme. Pris de colère et armé d'une hachette, celui-ci attaque Jason qui tente de se défendre :

> He grasped at the hatchet, feeling no shock but knowing he was falling, thinking So this is how it'll end, and he believed that he was about to die and when something crashed against the back of his head he thought How did he hit me there? Only maybe he hit me a long time ago, he thought, And I just now felt it, and he thought Hurry. (SF, p.310)

L'extrait est raconté par un narrateur omniscient qui, grâce à son externalité, fait apparaître l'écart entre ce que perçoit Jason et ce qu'il lui arrive dans les faits. Le jeune homme interprète incorrectement tous les signes : lorsqu'il tombe, il est persuadé qu'il a reçu un coup de hachette, alors qu'il n'a rien ressenti, plutôt que de se rendre compte qu'il a trébuché sur les rails et lorsqu'il sent la douleur de sa chute à l'arrière de sa tête, à un endroit que le vieil homme n'a pas pu atteindre, il pense qu'il s'agit d'un décalage temporel entre le coup de hachette et la sensation douloureuse. Jason est dans un état d'égarement tel qu'il est persuadé qu'il va mourir alors que sa blessure est tout à fait bénigne. L'écart engendré par les deux versions de l'incident −ce qu'il se passe dans les faits et la représentation que Jason s'en fait – crée ce que Derrida appelle le « *milieu, pur, de fiction* », que nous évoquerons davantage au sujet du personnage de Miss Rosa dans *Absalom,Absalom!* et dont le philosophe dit qu'il « se tient entre des actes présents qui n'ont pas lieu » [302]. Cet espacement, lieu de l'indécidabilité, est une nouvelle occasion pour Jason d'accéder à un nouveau fonctionnement langagier dans lequel il n'existe pas de faits/signes établis mais différentes interprétations possibles, sachant que toutes sont à la fois vraies et non-vraies. En effet, le coup sur la tête était bien à un instant un coup de hachette pour Jason et même lorsqu'il devient une blessure due à une chute, il restera aussi le coup de hachette qu'il a été un instant. Cependant, lorsque le jeune

[302] Jacques Derrida, « La double séance » in *La dissémination*, p263.

homme retrouve ses esprits, son instinct structuraliste reprend le dessus :

> “Yes. He said they were not here. I thought he was lying.”
> “Do you think I’m lying?” the man said.
> “No,” Jason said. “I know they’re not here.” (SF, p.312)

L’incertitude est révolue (« I know »), tout comme le décalage entre signifié et signifiant. Jason réintègre le monde structuré et organisé dans lequel il est enfermé. La poursuite de Quentin et son monologue intérieur ne lui ont pas permis de transcender son besoin d’ordre et de dépendance qui régit sa vie.

XI.3. La rationalité de la structure

Cette réflexion sur le langage affecte également le jeune Vardaman, dans *As I Lay Dying*. Après avoir assisté à la mort de sa mère qu’il pense provoquée par le docteur Peabody, Vardaman se venge de lui en frappant ses chevaux jusqu’à ce qu’ils s’enfuient, puis court se réfugier dans la grange, qu’il associe au ventre maternel : « It is dark in the barn, warm, smelling, silent » (AILD, p.56). Paradoxalement, à l’intérieur de cette matrice, le garçon semble se fragmenter au point de perdre toute identité : « I am not anything. Dewey Dell comes to the hill and calls me. Vardaman. I am not anything » (AILD, p.56). Dans l’esprit du garçon, tout se disloque autour de lui, notamment le cheval de Jewel :

> It is dark. I can hear wood, silence: I know them. But not living sounds, not even him. It is as though the dark were resolving him out of his integrity, into an unrelated scattering of components −snuffings and stampings; smells of cooling flesh and ammoniac hair; an illusion of a coordinated whole of splotched hide and strong bones within which, detached and secret and familiar, an *is* different from my *is*. I see him dissolve −legs, a rolling eye, a gaudy splotching like cold flames− and float upon the dark in fading solution; all one yet neither; all either yet none. I can see hearing coil toward him, caressing, shaping his hard shape −fetlock, hip, shoulder and head; smell and sound. I am not afraid. (AILD, p.56-57)

Ce retour à l'origine, au cours duquel Vardaman est coupé des bruits, est l'occasion pour le garçon d'une méditation sur le langage, et notamment l'écriture. En effet, dans l'esprit du garçon, le cheval se désagrège et se dissémine en différents composants : des sons, des odeurs, des taches sur sa robe, des os −tous des signifiants− qui recèlent un signifié, l'être du cheval (« is »), différent de celui du garçon. Le signifié est donc représenté par différents signifiants qui diffèrent les uns des autres mais qui sont tous nécessaires pour le symboliser. Vardaman fait allusion deux fois aux taches sur la robe du cheval, qui peuvent être assimilées à une forme d'écriture picturale et qu'il décrit avec un oxymore, « cold flames ». Cette comparaison est très significative dans la mesure où elle figure parfaitement la secondarité de l'écriture : il s'agit ici du signifiant d'un signifiant, et qui ne peut lui-même ici avoir de référent dans la vie réelle puisqu'il ne peut exister de flamme froide. Et pourtant, cet oxymore a bien un signifié puisqu'il fait advenir dans l'esprit du lecteur une image mentale de fusion entre le chaud et le froid. Ceci illustre que la secondarité de l'écriture existe dans le langage même, ce que Derrida affirme dans *De la grammatologie* :

> A tous les sens de ce mot, l'écriture *comprendrait* le langage. Non que le mot « écriture » cesse de désigner le signifiant du signifiant, mais il apparaît dans une étrange lumière que « signifiant du signifiant » cesse de définir le redoublement accidentel et la secondarité déchue. « Signifiant du signifiant » décrit au contraire le mouvement du langage : dans son origine, certes, mais on pressent déjà qu'une origine dont la structure s'épelle ainsi −signifiant de signifiant− s'emporte et s'efface elle-même dans sa propre production. Le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant[303].

Dans l'exemple de Vardaman, le signifié correspondant à « flamme froide » est lui-même un signifiant (l'image mentale correspondant à « à la fois chaud et froid »), et est donc une marque de la dissémination du langage. La réflexion du jeune garçon sur le langage est bien sûr inconsciente mais elle démontre qu'il est, comme Darl et Dewey Dell, saisi d'un élan déconstructeur qui lui renvoie une impression d'unité puisque dans l'esprit du garçon, les différents fragments du cheval se fondent pour ne former qu'un tout (« solution ») et qu'il imagine une

[303] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p.16.

fusion entre l'ouïe et la forme de l'animal (« I can see hearing coil toward him, caressing, shaping his hard shape »). Ceci lui procure un sentiment de complétude (« I am not afraid ») qui peut l'aider à surmonter la perte de sa mère.

Le garçon ne se laisse pourtant pas emporter par cette impulsion déconstructrice puisque la suite de sa narration montre les interrogations qu'il peut avoir sur le fonctionnement du langage. Cette curiosité provient de l'amalgame qu'il a créé dans son esprit entre sa mère et un poisson. Il accepte que pour un même signifié, Addie, il y ait deux signifiants, la mère et le poisson mais lorsque son frère Darl lui dit que la mère de Jewel, c'est-à-dire la sienne aussi, est un cheval, Vardaman ne parvient plus à comprendre :

> "But my mother is a fish. Vernon seen in. He was there."
> "Jewel's mother is a horse," Darl said.
> "Then mine can be a fish, cant it, Darl? I said.
> Jewel is my brother.
> "Then mine will have to be a horse, too," I said.
> "Why?" Darl said. "If pa is your pa, why does your ma have to be a horse just because Jewel's is?"
> "Why does it? I said. "Why does it, Darl?
> Darl is my brother.
> "Then what is your ma, Darl?" I said.
> "I haven't got ere one," Darl said. "Because if I had one, it is *was*. And if it is was, it cant be *is*. Can it?"
> "No," I said.
> I am. Darl is my brother.
> "But you *are*, Darl," I said.
> "I know it," Darl said. "That's why I am not. *Are* is too many for one woman to foal." (AILD, p.101)

La force performative que Vardaman attribue au signe linguistique poisson/Addie qu'il a créé est telle qu'il est persuadé que cette association existe également dans l'esprit des autres. La conversation entre les deux frères met en scène deux fonctionnements du langage différents, et rappelle la conversation imaginaire que Quentin a avec son père à la fin de *The Sound and the Fury*. Ici aussi, une figure paternelle (le grand frère) tente de convaincre le plus jeune de se défaire des structures langagières qu'il a assimilées. En effet, Vardaman laisse transparaître ici le structuralisme qui régit son langage à travers l'horizontalité et la verticalité qui articulent sa pensée : la linéarité des

relations de fraternité correspond à l'axe syntagmatique et les différentes formes possibles qu'Addie peut prendre constitue l'axe paradigmatique. Pour le jeune garçon, ces deux axes se conditionnent mutuellement : si Jewel et lui sont frères, ils ne peuvent avoir que la même mère, et donc Addie ne peut être à la fois un cheval et un poisson. La question se complique davantage pour lui lorsque Darl, qui est aussi son frère, lui dit qu'il n'a pas de mère. Dans cette conversation, Darl bouleverse les oppositions en jouant avec le verbe « is », qu'il place à la fois sur l'axe syntagmatique, grâce à la linéarité temporelle (« was » / « is ») et sur l'axe paradigmatique par la substitution « is » / « are ». Il met ainsi en lumière la dissémination du langage : dans la phrase « That's why I am not *is*. *Are* is too many for one woman to foal. », non seulement il joue sur le verbe « are » qui peut se référer soit à la deuxième personne du singulier (« But you *are*, Darl »), soit à un sujet pluriel (« *Are* is too many ») pour parler de lui-même, ce qui crée de l'indétermination dans le langage, mais il utilise également « foal » en référence à sa mère alors que ce verbe est utilisé pour les juments et montre ainsi à Vardaman que sa mère peut être à la fois une femme, un poisson et un cheval, c'est-à-dire avoir différents signifiants. Alors que le jeune garçon avait inconsciemment saisi l'irrésolution du langage juste après le décès de sa mère, il est intéressant de constater qu'il est ici revenu à un besoin de structure, avec ses oppositions binaires, que son frère Darl tente de lui apprendre à dépasser.

Le trajet jusqu'à Jefferson et sa narration sont pour le jeune Vardaman l'occasion d'une remise en question de son fonctionnement langagier, notamment sous l'impulsion de son frère Darl. Cependant, sa dernière section narrative laisse apparaître le fait que, comme nombre d'autres personnages de Faulkner, le garçon n'a pas été capable de sortir de sa pensée structuraliste et d'accepter une autre manière de concevoir le langage, ce qui est illustré dans l'extrait suivant, au cours duquel l'enfant attend sa sœur Dewey Dell pendant qu'elle est à la pharmacie :

> I hear the cow a long time, clopping on the street. Then she comes into the square. She goes across the square, her head down clopping . She lows. There was nothing in the square before she lowed, but it wasn't empty. Now it is empty after she lowed. She goes on, clopping . She lows. *My brother is Darl. He went to Jackson on the train. He didn't go on the train to go crazy. He went crazy in our wagon. Darl* She has been in there a long time. And the cow is gone too. A long time. She has been in there longer than the cow was. But not as long as empty. *Darl is my brother. My brother Darl* (RN, p.251)

Cet extrait met tout d'abord en lumière le phonocentrisme de Vardaman, à travers sa perception du bruit des sabots d'une vache qui traverse la place. Le verbe « to clop » est une onomatopée qui mime le son fait par des sabots sur le sol, et comme tous les signes qui ne se veulent pas arbitraires, tente d'établir une fusion entre le signifié et le signifiant. Le fait que ce verbe soit séparé par des espaces dans le texte montre la valeur qu'il prend pour le garçon qui tente ainsi de l'isoler des autres mots afin de pouvoir profiter de la présence pleine apportée par l'osmose du signifiant et du signifié. Cette présence est tellement vive pour Vardaman qu'elle crée un sentiment de vide quand elle disparaît : il fait ainsi la différence entre « there was nothing » et « it is empty » puisqu'ici la disparition de la présence n'implique pas seulement une absence mais surtout une sensation de perte qui n'existait pas auparavant. L'impression de présence pleine ressentie par le garçon lorsque le mot qu'il utilise imite si bien ce qu'il est censé décrire que les deux se confondent, transparaît également dans le fait que l'absence de sa sœur le frustre moins que la perte engendrée par la disparition de la fusion son/mot. Ce sentiment de manque chez le garçon est donc le signe de son fonctionnement phonocentrique. Cette manière d'appréhender le langage est également visible dans les phrases écrites en italique, dans lesquelles il évoque Darl qui vient d'être emmené à l'asile psychiatrique en train. Comme dans d'autres romans de Faulkner, la folie est associée à la ville de Jackson dans laquelle se trouve l'asile et le fait de devenir fou est souvent exprimé sous la forme de l'euphémisme « to go to Jackson ». Pour le garçon les deux formules peuvent se substituer l'une à l'autre, de telle manière que, dans son esprit, « he went to Jackson on the train » est l'équivalent de « he went crazy on the train », ce qui

explique pourquoi, dans l'extrait étudié, le garçon ressent la nécessité d'expliquer que son frère est devenu fou avant de prendre le train. En effet, l'éclaircissement lui paraît nécessaire puisque le garçon ne parvient pas à jouer avec la polysémie du verbe « go » et à percevoir la métonymie entre le lieu où se trouve l'asile et la folie. Ceci montre que le plus jeune des Bundren n'est pas parvenu, malgré l'élan déconstructeur qui l'a envahi après la mort de sa mère et les leçons de son frère Darl, à se détacher des structures qui le rassurent en lui donnant une illusion de rationalité, ce qu'un langage irrésolu et instable ne peut pas faire.

XII. L'entre-deux de la fiction

XII.1. Un récit qui s'efface dès qu'il se produit

Le récit de Miss Rosa, dans *Absalom, Absalom!*, ne parvient pas à compenser sa faille identitaire car, au soir de sa vie, la vieille dame perçoit l'aspect illusoire du langage. Elle a beau tenter de vivre dans un monde fantasmé dans lequel elle retrouverait une complétude, l'irrésolution des mots se rappelle à elle. Cette prise de conscience se manifeste d'ailleurs dans l'histoire qu'elle raconte à Quentin à travers ses réflexions sur le caractère chimérique du récit, comme dans l'extrait ci-dessous lorsqu'elle narre son arrivée à Sutpen's Hundred après avoir appris la mort de Bon et s'accrochant à l'espoir absurde d'y trouver Henry :

> I, the dreamer clinging yet to the dream as the patient clings to the last thin unbearable ecstatic instant of agony in order to sharpen the savor of the pain's surcease, waking into the reality, the more than reality, not to the unchanged and unaltered old time but into a time altered to fit the dream which, conjunctive with the dreamer, becomes immolated and apotheosized: "Mother and Judith are in the nursery with the children, and Father and Charles are walking in the garden. Wake up,

> Aunt Rosa; Wake up"? Or not expect perhaps, not even hope; not even dream since dreams don't come in pairs, and had I not come twelve miles drawn not by mortal mule but by some chimaera-foal of nightmare's very self? (Ay, wake up, Rosa; wake up –not from what was, what used to be, but from what had not, could not have ever, been; wake Rosa –not to what should, what might have been, but to what cannot, what must not be; wake Rosa, from the hoping, who did believe there is a seemliness to bereavement even though grief be absent; believed there would be need for you to save not love perhaps, not happiness nor peace, but what was left behind by widowing –and found that there was nothing there to save; […]. (AA, p113)

Cet extrait met en scène non seulement le monde fantasmé de Miss Rosa, qui imagine une vie parallèle dans laquelle Judith et Bon seraient mariés et auraient des enfants, mais aussi sa perception de l'aspect trompeur de ce monde imaginaire. La vieille dame se compare à un rêveur qui s'éveille et qui s'efforce de poursuivre son rêve dans la réalité, créant ainsi une sorte de monde parallèle qui serait un mélange de rêve et de réalité. L'existence ainsi créée serait, d'après Rosa, sacrifiée et glorifiée, c'est-à-dire à la fois offerte aux Dieux et déifiée. Cet espace dans lequel la fusion des contraires est possible est également évoqué dans la métaphore du patient qui s'accroche aux derniers instants de douleurs pour profiter encore plus pleinement de leur absence, à travers l'oxymore potentiel « unbearable ecstatic ». En effet, l'adjectif « ecstatic » peut signifier soit le fait d'être submergé par une émotion quelle qu'elle soit (joie, peine, passion…) soit le fait de ressentir une joie intense. Suivant le sens perçu, « unbearable ecstatic » peut devenir ou pas un oxymore, alliance des contraires, mais cette expression signe quoiqu'il arrive la confusion des sens puisque, en raison de la polysémie de « ecstatic », le langage échappe à Miss Rosa. Ce monde, décrit par la vieille dame, qui serait à la fois rêve et réalité, immolé et célébré, évoque le Rêve décrit par Derrida :

> La majuscule frappe l'inédit d'un concept qui n'appartient plus à la vieille opposition : le Rêve, étant à la fois perception, souvenir et anticipation (désir), chacun dans l'autre, n'est vraiment ni l'un ni l'autre. Il annonce la « *fiction* », le « *milieu, pur, de fiction* » ([…]) à la fois présence perçue et non-perçue, image et modèle, donc image sans modèle, ni image ni modèle, milieu (au milieu : entre, ni / ni ; et milieu : élément, éther, ensemble, médium)[304].

[304] Jacques Derrida, *La Dissémination*, p.260.

Le rêve de Miss Rosa est lui aussi un milieu, à la fois ni rêve ni réalité mais entre les deux, et l'élément dans lequel elle vit. Comme dans le Rêve, le passé, le présent et le futur se mélangent pour ne former qu'un dans le monde fictionnel de Rosa et il n'y a plus d'opposition mais la fusion des contraires. L'entre-deux ainsi créé pourrait permettre à la vieille dame de vivre dans un monde qui soit à la fois réel et imaginaire, et donc de trouver une forme de complétude qu'elle ne parvient pas à obtenir dans un univers qui est soit fictionnel, soit actuel.

Pourtant, Miss Rosa ne parvient pas à échapper à son besoin de polarité. La répétition de « wake up » dans l'extrait précédent montre que, pour elle, il n'y a pas d'entre-deux possible mais soit le rêve soit la réalité. Le fonctionnement structuraliste de la vieille dame se reflète également dans sa manière de diviser un signe en apparence et réalité, ou en signifié et signifiant. Ceci est manifeste dans cet extrait, dans la phrase « who did believe there is a seemliness to bereavement even though grief be absent » : Miss Rosa indique clairement ici l'importance qu'elle attache au signifiant (le deuil) par rapport au signifié (la peine). Le passage étudié met donc en lumière la tension interne qui existe chez la vieille dame entre son élan déconstructeur qui la pousse à la fusion des contraires afin d'atteindre la complétude et son instinct structuraliste qui la maintient dans un besoin de polarisation qui mime sa division interne.

L'élan déconstructeur de Miss Rosa se manifeste encore plus nettement dans son récit dans les descriptions qu'elle fait des hommes qu'elle a aimés : Charles Bon et Thomas Sutpen. En effet, ce qui ressort de la narration de Rosa quand elle parle d'eux est un mélange de présence et d'absence qui rend ces personnages fantomatiques. Dans son livre *The Play of Faulkner's Language*, John T. Matthews évoque cette idée en comparant la narration du personnage de Sutpen par Miss Rosa à la trace telle qu'elle apparaît chez Derrida :

> *Absalom*, even more explicitly than *The Sound and the Fury*, encourages the reader to understand the desire of a character for the absent body of his or her beloved as analogous to the desire of the storyteller for his subject's representation and for the achievement of natural sense. Any narration confronts both the absence of what is represented and the desire for its reappropriation. What Derrida states

> about the trace –that which language produces –resonates with Sutpen's status in Rosa's story: "the trace is not a presence but is rather a simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself. The trace has, properly speaking, no place, for effacement belongs to the very structure of the trace …. [The text] proposes *both* the monument and the mirage of the trace, the trace as simultaneously traced and effaced, simultaneously alive and dead, alive as always to simulate even life in its preserved inscription[305]"[306].

Matthews fait ici de Sutpen une représentation du manque inhérent à la narration, en tant qu'elle est confrontée à l'incapacité du narrateur de faire advenir l'objet de la représentation. Matthews établit donc un parallèle entre le désir que Miss Rosa ressent pour le personnage de Sutpen, qu'elle ne peut pas avoir, et la défaillance de la narration dans sa capacité à imiter. En d'autres termes, le manque intrinsèque au récit est figuré par Sutpen, personnage caractérisé par sa présence qui est en fait absence. Dans son article « To Love as "Fiery Ancients" Would: Eros, Narrative and Rosa Coldfield in "Absalom, Absalom!" »[307], Deborah Garfield voit également en Sutpen une représentation de la narration, à ceci qu'il n'est pas ici la figuration de la difficulté à représenter mais au contraire de la capacité qu'a Faulkner de toujours différer le sens de son histoire : « Faulkner's novel borrows its art of representation from Rosa's art of love, for the spinster's postponement of the figure of her lover is a paradigm for the teller's manipulation of his characters and events. […] Faulkner's novel labors to keep the objects it represents ghostly figments, just as Rosa's "romance" keeps its object a "phantom" which persistently defies embodiment. ». Dans les deux cas, cependant, Sutpen est perçu comme une représentation de la narration mais il semble qu'il puisse également être compris comme une figuration de l'impulsion déconstructrice qui traverse Miss Rosa à la fin de son existence.

Comme la trace qui se dissémine en se produisant, le personnage de Sutpen se diffuse dans la narration dans la mesure où il est à la fois

---

[305] Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans David B. Allison (Evanston: Northwestern University Press, 1967), p.156; first published as *La voix et le phénomène* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967).
[306] John T. Matthews, *The play of Faulkner's Language*, p.130-131.
[307] Deborah Garfield, "To Love as "Fiery Ancients" Would: Eros, Narrative and Rosa Coldfield in "*Absalom, Absalom!*"", in *The Southern Literary Journal*, Vol. 22, No. 1 (Fall, 1989), University of North Carolina Press, p. 61-79.

ogre et héros de guerre, vil et admirable. Mais surtout, il s'efface de sa propre description :

> Because he was not articulated in this world. He was a walking shadow. He was the light-blinded bat-like image of his own torment cast by the fierce demoniac lantern up from beneath the earth's crust and hence in retrograde, reverse; from abysmal and chaotic dark to eternal and abysmal dark completing his descending (do you mark the gradation?) ellipsis, clinging, trying to cling with vain unsubstantial hands to what he hoped would hold him, save him, arrest him – (AA, p.139)

Cette description de Sutpen comme figure spéculaire de son propre tourment rappelle la définition que donne Derrida de la trace : « La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure »[308]. Mais plus que cela, le texte lui-même évoque cette trace : si le chiasme « abysmal and chaotic dark to eternal and abysmal dark » mime la spécularité de Sutpen, le reste de l'extrait suggère que, tout comme Sutpen, le langage échappe à Miss Rosa. En effet, les mots qu'elle utilise sont des termes polysémiques qui renvoient chacun à des signifiés si différents que le texte perd toute résolution. Un exemple de ceci est le terme « dark » qui peut signifier sombre, sinistre, secret, ignorant, triste… Mais il n'est pas le seul puisque « articulated » a également des sens divergents : assemblé, bien formulé, capable de parler, formé de syllabes distinctes ou de mots ayant un sens… ; « complete » signifie terminer, exécuter avec succès, combler…Suivant le sens interprété par le lecteur/l'auditeur, Sutpen ne sera pas représenté de la même manière. Ainsi, si Sutpen échappe à Miss Rosa dans la vie, il se soustrait surtout dans la narration. La vieille dame ne parvient pas à *dire Sutpen* car le langage se dérobe à elle. Elle ne peut maîtriser la trace qui s'efface en même temps qu'elle se produit. Cette absence/présence paradoxale est reflétée dans le texte par l'expression « completing his […] ellipsis » dans laquelle la béance de l'ellipse est associée à la complétude. Ainsi, en essayant de faire sien ce personnage qu'elle n'a

[308] Jacques Derrida, « La différance », p.25.

pas pu avoir dans la vie à travers la narration, elle ne fait que l'éloigner davantage car plus elle tente de le représenter, plus il s'efface.

Sutpen n'est pas la seule trace dans la narration de Miss Rosa, Charles Bon en est une autre. Ce qui est intéressant dans sa description est que la vieille dame insiste sur le fait qu'il n'a laissé aucune trace :

> And something walked with Judith and Clytie back across that sunset field […] within that house where he had sojourned for another brief (and this time final) space and left no trace of him, not even tears. One day he was not. Then he was. Then he was not. It was too short, too fast, too quick, six hours of a summer afternoon saw it all –a space too short to leave even the imprint of a body on a mattress, and blood can come from anywhere –if there was blood, since I never saw him. For all I was allowed to know, we had no corpse; we even had no murderer […]. Yes, more than that: he was absent, and he was; he returned, and he was not; three women put something into the earth and covered it, and he had never been. (AA, p.122-123)

Dans cette description, le jeu sur sa présence / absence rappelle, comme pour Sutpen, la trace de Derrida. Il échappe à Miss Rosa car elle ne le voit jamais, même lorsqu'il est présent. C'est d'ailleurs paradoxalement dans sa présence qu'il est le plus absent car non seulement il ne laisse aucune trace visible mais il n'est présent que parce qu'il est mort. Comme Sutpen, Bon ne se dérobe pas à elle que dans la vie, il se disloque également dans le discours : les pronoms le qualifiant fluctuent de « he » à « it », le réifiant, puis à nouveau à « he ». La dissémination se fait de manière encore plus nette dans l'utilisation du substantif « something » pour décrire Bon. Si ce mot, comme le pronom « it », le réifie et lui fait perdre sa qualité d'humain, il le fusionne également avec Miss Rosa qui utilise le même pronom pour parler d'elle-même. Ainsi, l'espace d'un instant, Bon devient Miss Rosa dans le discours tout en ne l'étant pas et inversement. Bon et Sutpen sont donc des figurations de la trace dans la narration de Miss Rosa dans la mesure où, à travers leurs descriptions, la signification se désintègre et se dissémine jusqu'à en devenir indéterminée.

Puisque Miss Rosa a convoqué Quentin pour lui raconter son histoire dans le but de combler sa faille identitaire, l'irrésolution qui domine son discours rend la complétude impossible. L'échec de la narration dans la quête d'identité de Rosa se perçoit à la fin du roman,

lorsque Miss Rosa et Quentin reviennent de Sutpen's Hundred, où ils ont découvert le corps agonisant du neveu de la vieille dame, Henry Sutpen :

> When he stopped the buggy at her gate she did not offer to get out alone this time. She sat there until he got down and came around to her side; she still sat there, clutching the umbrella in one hand and the hatchet in the other, until he spoke her name. Then she stirred; he helped, lifted her down; she was almost as light as Clytie had been; when she moved it was like a mechanical doll, so that he supported and led her through the gate and up the short walk and into the doll-sized house and turned on the light for her and looked at the fixed sleep-walking face, the wide dark eyes as she stood there, still clutching the umbrella and the hatchet, the shawl and the black dress both stained with dirt where she had fallen, the black bonnet jerked forward and awry by the shock of the fall. (AA, p.297)

Dans cet extrait, Miss Rosa semble avoir perdu toute individualité. Elle est comparée à une poupée mécanique, c'est-à-dire à une figurine ayant une forme humaine mais fonctionnant sans volonté propre : elle attend que Quentin la porte pour descendre du buggy et la soutienne quand elle marche, et elle continue à s'agripper aux objets qu'elle avait emmenés, sans pouvoir les lâcher. La vieille dame n'a pas pris la peine de se recoiffer après sa chute et même son visage et ses yeux sont sans expression et semblent sans vie. Mais ce qu'il y a de plus marquant est son absence de parole : non seulement elle ne parle pas à Quentin mais surtout elle ne fera jamais le récit de ce qu'elle a vu et de ce qu'il s'est passé lorsqu'elle a trouvé Henry, jusqu'à sa mort quelques mois après. Pour celle qui a passé sa vie à ne pas voir mais à imaginer, se trouver face à la réalité du corps de Henry remet en question l'utilité de la narration dans la quête d'identité. En effet, le corps de Henry tel qu'elle le trouve, immobile et substantiel, est en parfaite opposition avec le langage irrésolu et disséminé dont elle a pris conscience. Miss Rosa ne parvient donc pas à exprimer la corporéité de Henry avec des mots qui se dérobent dès qu'elle les produit. De cette perception découle la compréhension que si le langage ne peut qu'être le simulacre du corps de son neveu, il ne peut pas davantage combler sa faille interne. Le récit qu'elle a fait à Quentin ne lui procure donc pas l'identité personnelle qu'elle recherchait. La mort de la vieille dame reflète cette perception puisque Quentin apprend par son père que Miss Rosa est morte après

avoir sombré dans le coma, sans reprendre conscience et donc sans dire un mot.

XII.2. La métaphore comme substitut identitaire

Toujours dans *Absalom, Absalom!,* Mr. Compson fait son récit afin de (se) donner l'illusion de combler sa déficience paternelle et, d'agir en père énonciateur de la Loi. John T. Matthews dit « Mr. Compson dramatizes for himself and for Quentin, the necessary play between the loss of absolute meaning and the power of the mind to create its own »[309]. En effet, la relation entre les deux fils de Sutpen, Henry et Bon, représente davantage que le lien amical et même fraternel qui les unit puisqu'elle figure également l'articulation entre deux perceptions du langage. Ceci est mis en lumière lorsque Henry découvre que la relation entre Bon et l'octavonne n'est pas seulement sexuelle mais que leur union a été scellée par une cérémonie. Dans l'esprit de Mr. Compson, Bon se défend en essayant de le convaincre que les mots qu'il a prononcés lors du mariage ne veulent rien dire :

> Ah. That ceremony. I see. That's it then. A formula, a shibboleth meaningless as a child's game, performed by someone created by the situation whose need it answered :a crone mumbling in a dungeon lighted by a handful of burning hair, something in a tongue which not even the girls themselves understand anymore, maybe not even the crone herself, rooted in nothing of economics for her or for any possible progeny since the very fact that we acquiesced, suffered the farce, was her proof and assurance of that which the ceremony itself could never enforce; vesting no new rights in anyone, denying to none the old –a ritual as meaningless as that of college boys in secret rooms at night, even to the same archaic and forgotten symbols? –you call that a marriage […]. (AA, p.93)

Bon présente cette cérémonie comme une mise en scène théâtrale dont la signification est représentative et non officielle. Les mots prononcés ne sont compris par personne et sont déconnectés de leur signifié. En effet, comme les mots de passe ou les formules rituelles, le mot, quel

[309]John T. Matthews, *The play of Faulkner's Language*, p.141.

qu'il soit, n'a ici qu'une seule signification : l'appartenance et l'acceptation. Le fait que, selon Mr. Compson, Bon insiste sur l'aspect fictif de la cérémonie montre que pour le jeune homme les paroles proférées n'étaient qu'un simulacre, qu'elles n'avaient que l'apparence du langage mais que les signifiants utilisés ne renvoyaient à aucun signifié. Pour Bon, puisque les mots énoncés n'ont pas de sens, alors la cérémonie n'a pas de valeur, le langage n'étant pour lui en aucune façon performatif. Le fonctionnement du langage tel qu'il est représenté par Bon procède d'une vision nihiliste qui nie tout sens, toute valeur aux mots. Le discours de Bon, imaginé par Mr. Compson, représente donc l'élan négativiste du père de Quentin. Cependant cette perception est remise en question par la réponse de Henry à Bon, lors de la même discussion :

> Oh I know. I know. You give me two and two and you tell me it makes five and it does make five. But there is still the marriage. Suppose I assume an obligation to a man who cannot speak my language, the obligation stated to him in his own and I agree to it: am I any the less obligated because I did not happen to know the tongue in which he accepted me in good faith? (AA, p.92)

Le discours de Henry, tel que Mr. Compson l'invente, présente une vision très différente du langage puisque le jeune homme considère que celui-ci crée la réalité. Il est prêt à admettre ce qu'il sait être inexact (deux et deux font cinq) puisque Bon l'a décrété. Pour lui, le fait de parler, même sans comprendre les paroles prononcées, engage la responsabilité de l'énonciateur. En effet, selon le jeune homme, il y a un lien direct entre l'esprit du locuteur et les mots qu'il articule, créant une parole pleine caractéristique de la vérité. Cette perception phonocentrique du langage est également manifeste dans la réaction de Henry à l'annonce par Sutpen que Bon était déjà marié : « *I will believe ; I will. I will. Even if it is so, even if what my father told me is true and which, in spite of myself, I cannot keep from knowing is true, I will still believe* » (AA, p.72). Henry se trouve ici confronté à deux paroles opposées, ce qui remet en question sa logique logocentrique. Puisque la parole vive est pour lui source de vérité, il lui est difficile d'admettre que deux énonciations soient contradictoires. Même s'il sait que son père a raison, il croit à la parole

de Bon, ce qui entraîne une désagrégation qu'il ne peut compenser qu'en reniant son père. Les mots qu'ils prononcent alors (la répétition de « I will ») sont alors clairement performatifs puisque, à travers eux, il tente faire advenir sa propre volonté de croire ce qu'il sait être faux. Dans cette mise en scène, Henry et Bon représentent donc deux fonctionnements du langage de Mr. Compson : son logocentrisme, qui le pousse à trouver la complétude par la médiation de son récit et qui explique la raison d'être de cette narration, et son nihilisme qui ébranle son discours en illustrant le fait que les mots n'ont pas de sens et que le récit ne servira à rien. La rivalité entre les deux personnages reflète donc la tension interne qui existe chez Mr. Compson et qui le pousse à remettre en question le bien-fondé de sa propre parole. Son récit est ainsi construit sur une fêlure qui fait écho à la faille interne du narrateur et qui ne peut par conséquence pas la combler.

La figuration du conflit intérieur de Mr. Compson à travers la rivalité entre Henry et Bon n'est pas la seule source de disjonction dans le discours, l'utilisation des métaphores en est une autre. En effet, Mr. Compson n'est pas avare de tropes, et notamment de métaphores, ainsi que le fait remarquer François Pitavy dans sa notice : « Son style enfin est si rempli de comparaisons "homériques" et de métaphores longuement, voire complaisamment filées, qu'il affiche la littérarité du discours, qui en devient jeu autonome, ne se référant qu'à sa propre loi rhétorique »[310]. L'une des caractéristiques de la métaphore est qu'elle constitue un « écart par rapport à l'usage ordinaire », ainsi que l'écrit Ricœur dans *La métaphore vive*[311]. En substituant au nom courant une image qui ne lui est habituellement pas associée, le locuteur transgresse l'ordre établi afin de créer une nouvelle signification. Ricœur l'explique ainsi : « Dire qu'une métaphore neuve n'est tirée de nulle part, c'est la reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir une création momentanée du langage, une innovation sémantique qui n'a pas de statut dans le langage en tant que du déjà établi, ni au titre de la désignation, ni au titre de la

[310] François Pitavy, Notice de *Absalom, Absalom!* in *Oeuvres romanesques II*, p.1317.
[311] Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, p.30.

connotation »[312]. La raison pour laquelle Mr. Compson utilise autant de métaphores dans son récit est qu'à travers elles, il engendre du discours, lui permettant d'être la source, même momentanée, du langage. Cette fonction créatrice est particulièrement importante pour lui puisque, en créant du langage, Mr. Compson ne se trouve plus prisonnier d'un langage qui le précède et qui lui survivra mais il devient l'origine de son propre langage. Ce sentiment d'étouffement par rapport à un langage préexistant est exprimé dans le texte à travers la métaphore que Mr. Compson imagine lorsqu'il décrit à Quentin la raison pour laquelle Judith a confié à la mère de Mr. Compson la lettre que lui avait envoyée Bon :

> Because you make so little impression, you see. You get born and you try this and you don't know why only you keep on trying it and you are born at the same time with a lot of other people, all mixed up with them, like trying to, having to, move your arms and legs with strings only the same strings are hitched to all the other arms and legs and the others all trying and they don't know why either except that the strings are all in another's way like five or six people all trying to make a rug on the same loom only each one wants to weave his own pattern into the rug; and it cant matter, you know that, or the Ones that set up the loom would have arranged things a little better, and yet it must matter because you keep on trying or having to keep on trying and then all of a sudden it's all over and all you have left is a block of stone with scratches on it provided there was someone to remember to have the marble scratched and set up or had time to, and it rains on it and the sun shines on it and after a while they don't even remember the name and what the scratches were trying to tell, and it doesn't matter. (AA, p.100-101)

Cette métaphore du métier à tisser peut être interprétée comme une réflexion nihiliste sur l'absurdité d'une vie humaine passée à tenter de trouver du sens à son existence en laissant une trace quelconque, sans succès. Mais elle peut également être une analyse sur le langage, comme le laissent à penser les mots liés à l'écriture (« impression », « pattern », « scratches »). Cette métaphore met en scène le paradoxe qui veut que chaque homme tente de fabriquer un dessin original à l'aide de fils commun à tous, c'est-à-dire qu'il cherche à créer un message personnel avec des mots communs à tous. Cet extrait figure ainsi l'aporie à laquelle Mr. Compson est confronté : comment être à l'origine d'un langage qui nous préexiste ? Mais également, à travers l'image de la

[312] Ibid., p.126.

pierre tombale sur laquelle l'inscription s'efface, se pose la question de la capacité de notre discours à subsister à notre disparition. En effet, dans cette métaphore, l'épitaphe, c'est-à-dire le langage qui symbolise la personne décédée, disparaît avec le temps alors que le langage commun à tous les hommes continue d'exister. Mr. Compson exprime ici sa frustration face à l'absurdité de son propre langage. Les métaphores qu'il invente sont alors un moyen pour lui de lutter contre cette insignifiance par la création d'un langage propre, d'images qui s'écartent de l'usage ordinaire des mots et leur donnent une signification nouvelle et qui pourront lui survivre. Sa quête langagière ressemble donc beaucoup à la quête identitaire de Sutpen, dans la mesure où les deux hommes cherchent à être à l'origine d'une création qui pourrait combler leur béance identitaire.

Cependant, même si Mr. Compson crée du langage par l'intermédiaire de ses métaphores, cette signification nouvelle lui échappe. Ricœur met d'ailleurs en lumière l'instabilité du langage qui affecte le sens dans *La métaphore vive* et cite le linguiste Stephen Ullmann :

> Le caractère vague du mot, l'indécision de ses frontières, le jeu combiné de la polysémie qui dissémine le sens du mot et de la synonymie qui discrimine la polysémie, et surtout le pouvoir cumulatif du mot qui lui permet d'acquérir un sens nouveau sans perdre les sens précédents –tous ces traits invitent à dire que le vocabulaire d'une langue est une « structure instable dans laquelle les mots individuels peuvent acquérir et perdre des significations avec la plus extrême facilité[313] »[314].

Comme pour la métaphore du métier à tisser qui pouvait être interprétée de différentes manières, ce qui affectait évidemment son sens, le discours de Mr. Compson se dissémine jusqu'à risquer d'en perdre son sens originel. Si dans la métaphore étudiée plus haut, les deux interprétations possibles s'additionnaient sans s'opposer, ce n'est pas le cas de toutes. Un exemple de ceci est la métaphore du papillon utilisée pour décrire Ellen : « Then Ellen died, the butterfly of a forgotten summer two years defunctive now –the substanceless shell, the shade impervious

[313] S. Ullmann, *Semantics*, p.195.
[314] Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, p.162-163.

to any alteration or dissolution because of its very weightlessness » (AA, p100). Cette image renvoie à la légèreté du papillon mais aussi à son aspect éphémère et fait d'Ellen une créature évanescente. Pourtant, plus tôt dans le roman, Mr. Compson avait déjà comparé Ellen à un papillon, mais avec une autre signification : « at this time Ellen went through a complete metamorphosis, emerging in her next lustrum with the complete finality of actual re-birth » (AA, p.50). Même si le mot « butterfly » n'est pas précisé ici, il est clair que la transformation décrite ici rappelle celle du papillon, puisque cet insecte est le symbole de la métamorphose et de la renaissance. Ainsi le même signifiant, le papillon, renvoie, dans le discours de Mr. Compson à deux signifiés opposés : l'éphémérité et la continuité. Cette confusion affecte la signification de la métaphore en instaurant une indétermination sémantique. Le langage créé par Mr. Compson se dissémine puisque, grâce à ses deux significations contraires, sa métaphore établit un surplus de sens mais elle engendre aussi, par son irrésolution, un déficit sémantique. En créant du sens, Mr Compson fait également apparaître l'absence de signification et cette instabilité l'empêche d'atteindre l'intégrité qu'il recherchait.

Mr. Compson n'utilise pas seulement les métaphores dans son discours, son récit lui-même est une métaphore. En effet, dans son récit, l'histoire de Sutpen est un signifiant mis à la place d'un autre : la narration de sa propre vie. Il y a donc un déplacement narratif de l'histoire de la vie de la famille Compson à celle des Sutpen. En parlant de Sutpen et de ses enfants, c'est à lui-même et aux siens que Mr. Compson fait allusion, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Ce transfert provoque, comme pour toutes les métaphores, un écart entre le signifiant de départ et celui d'arrivée. En effet, même si Mr. Compson produit dans son récit de la vie des Sutpen beaucoup de similarités avec la sienne, il existe également de nombreuses différences : si Quentin, comme Henry, ressent un élan incestueux pour sa sœur, il ne va pas jusqu'à tuer son rival ; si Sutpen est un père qui s'avère être aussi déficient que Mr. Compson, la sanction n'est pas la même puisque Henry répudie son père alors que Quentin ne le fera pas. Dans la narration de Mr. Compson, comme dans la

métaphore, les deux termes, littéral et métaphorique, sont perçus simultanément, sans que l'un fasse disparaître l'autre. Les similarités et dissemblances surgissent ainsi conjointement, engendrant l'irrésolution entre fictionnel et actuel.

A travers le déplacement métaphorique, Mr. Compson cherche à mieux se comprendre en fusionnant narrativement avec Sutpen. Mais là aussi, les ressemblances et différences entre les deux hommes créent une confusion identitaire qui entrave son interprétation herméneutique. Dans *Le chant de la vie*, Claude Romano évoque la relation entre l'intelligible et l'hermétique qui est à l'œuvre dans ce roman, mais également dans le récit de Mr. Compson :

> Parce que la réalité qu'il s'agit de cerner, la matière même du roman, fuit et file comme un bas de soie, il faut pour l'immobiliser, la capter, tenter de l'isoler et de la circonscrire, ces métaphores interminables et vaines (métaphores elles-mêmes « filées ») qui l'arrêtent comme du vernis à ongles, au moins l'espace d'un instant. Parce qu'autrui est à la fois évident et impénétrable, le drame devient à son tour dévoilement du déjà connu, révélation immobile qui préserve et garde son secret, où ce qui maintient l'attention en alerte, c'est justement ce déroulement à vide, sur place, cette oscillation incessante entre impatience et frustration –ce qu'on pourrait appeler *fascination*[315].

Mr. Compson a fait de sa narration une recherche d'identité mais plus son récit avance, plus sa complétude lui échappe. Bien que l'histoire de Sutpen lui soit inhérente car elle fait partie de son héritage sudiste, il n'en a qu'une connaissance fragmentée. Tout ce que Mr. Compson ignore de Sutpen, c'est-à-dire les failles narratives, exacerbe sa propre béance. Les mystères qui planent dans l'histoire de Sutpen deviennent pour Mr. Compson des réponses potentielles à ses propres questionnements, auxquelles il n'a pas accès. Il a donc l'impression qu'elles sont à la fois à sa portée et très éloignées, ce qui engendre la fascination décrite par Claude Romano et diffère l'intégrité qu'il recherche.

La métaphore filée de Mr. Compson est ensuite reprise par son fils Quentin qui établit alors une parenté narrative. Claude Romano la décrit en ces termes :

[315] Claude Romano, *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*, p.230.

> Chaque voix se fait l'écho des autres voix : non seulement, elle prend son tour dans la succession des narrateurs, mais elle porte *en elle* l'autre voix, elle est elle-même une voix *altérée* dans son principe. Ainsi Quentin parle comme son père, il emploie les mêmes tournures que lui, il manifeste, à travers son récit, la même ironie désabusée et teintée de scepticisme. Quant à Shreve, imitant Quentin, il imite aussi son père[316].

En répétant l'histoire de son père Quentin s'inscrit dans une filiation puisqu'il la perpétue mais aussi la transforme pour la faire sienne. Romano écrit d'ailleurs : « Il n'y a pas de point final à l'intrigue ni de réponse univoque à ces questions. Chacun des narrateurs y répond en fonction de son propre horizon interprétatif, Quentin, par exemple, en insistant sur le caractère incestueux des relations d'Henry et de Judith – c'est-à-dire à la lumière de son propre lien avec Caddy »[317]. Les personnages de l'histoire de Sutpen et sa famille se disséminent puisque ce sont des signifiants dont les signifiés dépendent de qui les prononcent et s'effacent dès qu'un autre prend la parole. Cependant, lorsque Quentin, au retour de sa visite à Sutpen's Hundred, raconte à son tour à son père ce qu'il sait et que celui-ci reprend sa narration, il construit la suite de son récit sur la base de celui de Quentin. Le signifiant Sutpen devient donc, dans le discours de Mr. Compson, simultanément les différents signifiés imaginés par les deux hommes mais également aucun d'eux car Mr. Compson prend alors conscience de l'irrésolution de son personnage. A la lumière des nouvelles révélations de Quentin, Mr Compson se trouve alors confronté à l'incertitude de son propre discours. Alors que son récit était un médiateur dans sa quête de paternité, le fait que son fils le mette face à sa propre irrésolution l'empêche d'accéder à la masculinité qu'il recherchait.

[316] Ibid., p.232.
[317] Ibid., p.230.

XII.3. Une identité disséminée

En configurant son récit de manière à faire de Henry Sutpen et Charles Bon des reflets spéculaires de lui-même, Quentin Compson, dans le même roman, a occulté le fait que ses doubles narratifs ont existé, c'est-à-dire qu'avant d'être des reflets ils ont eu leur propre identité et leur propre temps vécu. En effet, bien qu'il se soit trouvé face à Henry Sutpen lors d'une visite nocturne à Sutpen's Hundred avec Miss Rosa une nuit de septembre 1909, Quentin semble oublier cette préexistence pendant son récit. Cependant à la fin de sa narration dans *Absalom, Absalom!*, à travers ses souvenirs de sa sortie avec la vieille femme à la recherche d'un mystérieux habitant qui, selon elle, vit dans la maison et qui se trouve être Henry Sutpen, Quentin prend conscience de l'écart entre l'existence des personnages telle qu'il l'a fantasmée et leur vie effective. Cette soudaine lucidité est figurée par de violents tremblements qui secouent le jeune homme, une fois couché après sa narration ("And now, although he [Quentin] was warm and though while he had sat in the cold room he merely shook faintly and steadily, now he began to jerk all over, violently and uncontrollably" AA, p.288.) En d'autres termes, les spasmes musculaires de Quentin sont la manifestation physique de sa prise de conscience de la *déconstruction* de son récit dans la mesure où il est confronté, par sa rencontre avec Henry Sutpen, à la pluralité des identités possibles pour une même enveloppe corporelle, celles qui sont fantasmées et l'identité factuelle du personnage. Si de retour chez lui après cette rencontre, à l'abri dans son lit, Quentin repense à sa conversation avec l'héritier de la famille Sutpen et perçoit la différence entre l'enveloppe corporelle d'Henry, autrement dit le signifiant, et le fantasme, c'est-à-dire le signifié, c'est à la fin de son récit que cette intuition devient compréhension :

> He was twenty years old, he was not afraid, because what he had seen out there could not harm him, yet he ran; even inside the dark familiar house, his shoes in his hand, he still ran, up the stairs and into his room and began to undress, fast, sweating, breathing fast. 'I ought to bathe,' he thought: then he was lying on the bed, naked, swabbing his body steadily with the discarded shirt, sweating still, panting: so that when, his eye-muscles aching and straining into the darkness and the almost

> dried shirt still clutched in his hand, he said 'I have been asleep' it was all the same, there was no difference: waking or sleeping he walked down that upper hall between the scaling walls and beneath the cracked ceiling, toward the faint light which fell outward from the last door and paused there, saying 'No. No' and then 'Only I must. I have to' and went in, entered the bare stale room whose shutters were closed too, where a second lamp burned dimly on a crude table; waking or sleeping it was the same: the bed, the yellow sheets and pillow, the wasted yellow face with closed, almost transparent eyelids on the pillow, the wasted hands crossed on the breast as if he were already a corpse; waking or sleeping it was the same and would be the same forever as long as he lived:
>
> *And you are —?*
> *Henry Sutpen.*
> *And you have been here —?*
> *Four Years.*
> *And you came home —?*
> *To die. Yes.*
> *To die?*
> *And you have been here —?*
> *Four Years*
> *And you are —?*
> *Henry Sutpen.* (AA, p. 297-298)

La rencontre entre les deux hommes est présentée comme un tête-à-tête entre un vivant, Quentin, et un fantôme, Henry, puisque Quentin s'enfuit en courant comme s'il avait vu un spectre (« he was not afraid, because what he had seen out there could not harm him, yet he ran ») et bien qu'il essaye de se convaincre qu'il n'a pas peur, ses réactions physiques démontrent le contraire (« sweating, breathing fast »). Au moment de la visite de Quentin, Henry Sutpen n'a d'une personne que l'apparence (« the wasted yellow face with closed, almost transparent eyelids on the pillow, the wasted hands crossed on the breast as if he were already a corpse ») puisqu'il est à la fois présent et absent, vivant et mort (« as if he were already a corpse »). En d'autres termes, en découvrant Henry, Quentin se trouve face à ce qu'on pourrait appeler une corporéité à la fois substantielle et insubstantielle dans la mesure où Henry est à la fois un corps qui semble vide (« a corpse ») et un corps pourvu d'un esprit (« *And you are—? Henry Sutpen.(…) And you came home —? To die. Yes ».).* Cette double caractérisation d'Henry perturbe Quentin et le déséquilibre, ce qui se traduit par la répétition de ses questions à Henry et la circularité de ce dialogue qui se termine là où il a commencé et au cours duquel toutes les questions sont répétées dans l'ordre inverse à la

première série d'interrogation (« *And you are —? Henry Sutpen. And you have been here —? Four Years. And you came home —? To die. Yes.To die? And you have been here —? Four Years. And you are —? Henry Sutpen.*" *»)*. Cette circularité est pour lui une tentative de retrouver l'équilibre perdu car cette rencontre lui fait prendre conscience qu'Henry est à la fois un être empirique, c'est-à-dire qu'il existe en tant que tel, et une enveloppe corporelle servant à recevoir les projections mimétiques d'autres individus. Quentin est alors obligé de reconnaître qu'un signifiant peut non seulement contenir un signifié inattendu mais qu'il peut également inclure des signifiés différents selon les contextes, puisque Henry et Bon sont à la fois des individus avec leur propre temps vécu et les doubles de Quentin. Ces différences évoquent la *différance,* puisque ces personnages se dérobent à Quentin au moment où il pensait les avoir saisis. Cette dissémination le force à comprendre que sa configuration narrative est en mouvance perpétuelle et que cette instabilité l'empêche de combler sa faille interne.

Quentin a d'ailleurs du mal à distinguer si cette rencontre fait partie de la réalité ou d'un rêve (« waking or sleeping »), c'est-à-dire de la fiction, ce qui ne lui importe guère puisqu'il ne perçoit pas la différence entre les deux (« 'I have been asleep' it was all the same, there was no difference: waking or sleeping he walked down »). A ses yeux, réalité et fiction se confondent, se superposent pour ne former qu'un tout, une sorte de fusion de deux pôles, autrement dit ce que Jacques Derrida appelle « *hymen* » et qu'il associe au « spasme suprême », rappelant les spasmes musculaires de Quentin[318]. Un exemple probant de cette superposition entre réalité et fiction est que ce récit de la rencontre entre Quentin et Henry Sutpen est le pendant spéculaire de l'incident qui a ravivé la faille de Sutpen, au cours duquel, alors enfant, il se fait rabrouer par un esclave noir. En effet, dans les deux cas, un événement

[318]Pour rappel : « "Hymen" (mot, le seul, qui rappelle qu'il s'agit d'un « spasme suprême ») signe d'abord la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. Entre deux, il n'y a plus de différence mais identité (…). Mais la différence entre les deux termes ne fonctionne plus. La confusion ou consumation de l'hymen supprime l'hétérogénéité des deux lieux dans « le spasme suprême » ou dans le mourir de rire ; elle supprime du même coup l'extériorité ou l'antériorité, l'indépendance de l'imité, du signifié ou de la chose », *Ibid*, p. 258-259.

traumatisant pousse les jeunes gens à s'enfuir se réfugier dans un abri rappelant le ventre maternel. La disjonction entre le corps et la raison dont Quentin souffre (« he was not afraid […] yet he ran », « 'I ought to bathe' he thought: then he was lying on the bed, naked ») rappelle le réflexe de Sutpen après l'incident de la porte[319] et, comme pour Sutpen, est le signe de l'amplification de sa béance interne. Cette perte de contrôle de soi explique pourquoi Quentin, comme Sutpen, court se réfugier là où il pourra tenter de se reconstruire, chez lui, c'est-à-dire dans la matrice maternelle (« inside the dark familiar house »). C'est dans ce lieu sombre qu'est mise en lumière la similarité entre les deux événements par l'intermédiaire des chaussures que Quentin tient à la main (« his shoes in his hand ») qui rappellent celles que Sutpen enviait à Pettibone[320] car elles étaient le symbole de la richesse du planteur et ainsi cristallisaient ou, en d'autres mots, donnaient corps au manque de Sutpen. Ces chaussures peuvent donc être considérées comme la représentation matérielle du manque, de la faille, qui relie les deux hommes, c'est-à-dire qu'elles sont le point de rencontre des deux histoires, celle de Sutpen et celle de Quentin. Elles sont ainsi le signe de l'hymen, c'est-à-dire à la fois de la fusion pour Quentin de la fiction et de la réalité, puisqu'elles sont présentes à la fois dans l'histoire de Sutpen et dans la réalité de Quentin, et de l'absence de différence entre fiction et réalité dans la mesure où, en étant présentes à la fois dans la réalité de Quentin et dans sa fiction, elles abolissent la différence entre les deux, créant « un effet de milieu »[321], de sorte qu'il n'y ait plus, pour Quentin ni fiction, ni réalité. Le jeune garçon est donc perdu dans cet entre-deux, ce milieu qui n'est ni réalité ni fiction mais les deux à la fois, comme le

---

[319]« He [Sutpen] didn't even remember leaving. All of a sudden he found himself running and already some distance from the house, and not toward home », Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 188.

[320]« [Sutpen] watching that man who not only had shoes in the summertime too, but didn't even have to wear them.

"But he still didn't envy the man he was watching. He coveted the shoes […]" » *Ibid*, p. 184.

[321] Comme le rappelle Derrida, « l'hymen, confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (…) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes », Derrida, « La double séance », p. 261.

montrent dans l'extrait étudié à la fois sa perte momentanée de conscience matérialisée dans le texte par les deux-points (« [H]e (…) began to undress, fast, sweating, breathing fast. 'I ought to bathe,' he thought: then he was lying on the bed, naked, swabbing his body steadily with the discarded shirt ».) et le fait que lui aussi, comme Henry, est à la fois vivant et mort (« Quentin didn't answer. He lay still and rigid on his back with the cold New England night on his face and the blood running warm in his rigid body and limbs » AA, p. 298). Cette confusion est à la fois l'origine et la conséquence de la déconstruction du récit de Quentin puisque sa fusion de la fiction et de la réalité engendre une perte momentanée de conscience chez le jeune homme qui est elle-même le point de départ d'une nouvelle compréhension (« waking or sleeping it was the same and would be the same forever as long as he lived »).

A travers son récit, Quentin ouvre un espace entre fiction et réalité qui lui donne l'illusion de pouvoir combler sa faille dans la mesure où ce milieu créé lui permet de se fantasmer tel qu'il se souhaiterait pour tenter d'atteindre son idéal d'ipséité. Cependant cet hymen entraîne chez le jeune homme une confusion telle qu'il se perd dans cet entre-deux et ne parvient pas à trouver l'équilibre qui lui permettrait d'accéder à son identité, puisque les fantasmes de Quentin sont des histoires qu'il se raconte, c'est à dire du langage. L'instabilité de ce dernier empêche le jeune homme de parvenir à retrouver son identité car au moment même où Quentin a l'illusion de combler sa faille interne par la médiation de son récit, le langage se dérobe et fait échouer la tentative. Quentin commence ainsi à prendre conscience de l'instabilité du langage, et par là même celle de sa nouvelle identité après son récit, dans les dernières pages d'*Absalom, Absalom!* alors qu'il est couché et qu'il se souvient, lors de sa visite à Sutpen's Hundred avec Miss Rosa, de sa rencontre avec Clytie, la fille non-reconnue de Sutpen :

> He remembered how she [Clytie] did not say one word to him, not Who are you? or What do you want here? but merely came with a bunch of enormous old-fashioned iron keys , as if she had known all the time that this hour must come and that it could not be resisted, and opened the door and stepped back a little as Miss Coldfield entered. And how

> she (Clytie) and Miss Coldfield said no word to one another, as if Clytie had looked once at the other woman and knew that it would do no good; that it was to him, Quentin, that she turned, putting her hand on his arm and saying, "Don't let her go up there, young marster." And how maybe she looked at him and knew that would do no good either, because she turned and overtook Miss Coldfield and caught her arm and said, "don't you go up there, Rosie" and Miss Coldfield struck the hand away and went on towards the stairs (and now he saw that she had a flashlight, he remembered how he thought, "It must have been in the umbrella too along with the axe"). (AA. p. 295)

Le langage est présenté ici comme inutile car inefficace (« she (Clytie) and Miss Coldfield said no word to one another, as if Clytie had looked once at the other woman and knew that it would do no good »), ce qui est illustré lorsque Miss Coldfield monte l'escalier malgré l'interdiction prononcée par Clytie (« she [Clytie] turned and overtook Miss Coldfield and caught her arm and said, "don't you go up there, Rosie" and Miss Coldfield struck the hand away and went on towards the stairs »). Cette inefficacité est représentée par l'énorme trousseau de clefs que Clytie a dans la main, qui évoque la métaphore des clefs utilisée par Paul de Man dans *Allégories de la lecture*[322], et qui est le signe de l'inutilité du langage, dans la mesure où, contrairement à la métaphore du philosophe, les clefs de Clytie ne sont pas sophistiquées (« old-fashioned ») et sont présentées comme des substituts au langage (« He remembered how she [Clytie] did not say one word to him, not Who are you? or What do you want here? but merely came with a bunch of enormous old-fashioned iron keys »). En d'autres termes, dans *Absalom, Absalom!*, la rhétorique, ou le langage, n'est pas considérée comme une clef métaphorique qui servirait à la découverte du moi, mais au contraire le trousseau de clefs, ironiquement, par sa présence même, symbolise l'absence de lien entre

[322] « Dans tous ces cas, la rhétorique fonctionne comme une clef de la découverte du moi et ce avec une telle facilité que l'on pourrait bien se demander si la serrure détermine vraiment la forme de la clef ou si, à l'inverse, la serrure (et la chambre ou boîte secrète) n'a dû être inventée pour conférer une fonction à la clef. Car quoi de plus affligeant qu'un trousseau de clefs sophistiquées sans serrures adéquates, dans l'attente vaine d'une porte qui vaille la peine d'être ouverte? Peut-être cette serrure est-elle inexistante; la clef la plus sophistiquée de toutes, la clef des clefs, est peut-être celle qui donne accès à la boîte de Pandore où se trouve dérobé ce même secret, le plus obscur de tous. Cela impliquerait l'existence d'au moins une porte digne d'être violée, le moi comme déconstructeur implacable de son propre statut ». Paul de Man, « Le Moi » in *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Editions Galilée, 1989, p. 214.

signifiant et signifié, ce qui éveille chez Quentin, le début d'une prise de conscience quant à l'indétermination des mots.

Cette nouvelle perception de Quentin est couplée à celle de l'indécidabilité du sens, visible dans les lignes suivant l'extrait précédent, dans la mesure où le jeune homme pressent, à travers son interaction avec les deux vieilles femmes, que le langage, qui sert à définir autrui, est ambivalent et ne permet pas de déterminer une identité, c'est-à-dire d'accéder à la connaissance.

> Clytie said, "Rosie" and ran after the other again, whereupon Miss Coldfield turned on the step and struck Clytie to the floor with a full-armed blow like a man would have, and turned and went on up the stairs. She (Clytie) lay on the bare floor of the scaling and empty hall like a small shapeless bundle of quiet clean rags. When he reached her he saw that she was quite conscious, her eyes wide open and calm; he stood above her, thinking, "Yes. She is the one who owns the terror". When he raised her it was like picking up a handful of sticks concealed in a rag bundle, so light she was. She could not stand; he had to hold her up, aware of some feeble movement or intention in her limbs until he realised that she was trying to sit on the bottom step. He lowered her to it. "Who are you?" she said.
> "I'm Quentin Compson," he answered. (AA, p. 295-296)

Ce passage illustre la difficulté de la dénomination puisque chaque personnage est désigné différemment selon qui les nomme et selon le contexte, comme Miss Coldfield, que Quentin appelle « Miss Rosa » et que Clytie interpelle de manière enfantine avec « Rosie » mais qui est également associée à la masculinité par le narrateur (« like a man would have »). Le signifiant, c'est-à-dire ici le personnage de Miss Coldfield, a ainsi plusieurs signifiés, selon qui le perçoit, et comporte différents sèmes inscrits en lui (le sème de l'appartenance au Sud, de l'enfance, de la masculinité) qui se suppléent tout en s'ajoutant les uns aux autres, ce qui évoque la dissémination telle qu'elle est décrite par Derrida[323]. Ces signifiés se supplémentent mais produisent également un manque car

[323] « Singulier pluriel qu'aucune origine singulière n'aura jamais précédé. Germination, dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essaimée. L'insémination « première » est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle « langage » (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement « réel », chaque terme est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant ». Jacques Derrida, « La Dissémination », in *La Dissémination*, p. 369.

l'utilisation de l'un met en lumière la non-utilisation des autres, c'est-à-dire que les différents sèmes ajoutent à l'identité mais lui font également perdre sa complétude. Alors que Miss Coldfield n'est jusqu'à présent dans l'esprit de Quentin que Miss Rosa, c'est-à-dire associée au Vieux Sud[324], le jeune homme commence à percevoir dans cet extrait la multiplicité du signe et cela se répercute sur sa vision de Clytie. En effet, il la perçoit à la fois comme celle qui possède et celle qui admet la terreur (« She is the one who owns the terror »), malgré le calme de son regard (« her eyes wide open and calm »). L'ambivalence du verbe « own » ainsi que la discordance entre la terreur de Clytie et le calme apparent dans ses yeux mettent en lumière l'indécidabilité du sens, qui reste d'autant plus en suspens que le concept de peur peut être, selon Paul de Man « un simple[s] fantôme[s] de langage »[325], c'est-à-dire un signifiant qui ne correspond à aucune entité extralinguistique. Cette indétermination fait disparaître Clytie aux yeux de Quentin, qui ne la perçoit plus que comme un tas de chiffon (« a small shapeless bundle of quiet clean rags ») et des brindilles (« it was like picking up a handful of sticks concealed in a rag bundle ») puisque Clytie est pour Quentin la figuration de l'enveloppe matérielle qu'est le signifiant, tellement pleine de sens possibles qu'elle en est vide. Quentin prend donc conscience qu'un signifiant ne donne pas accès à un signifié directement mais à une multitude de signifiés parfois incompatibles et que le sens ne peut jamais être déterminé et cet élan déconstructeur se confirme lorsqu'il n'arrive pas à lire le visage de Miss Coldfield, c'est-à-dire qu'il ne parvient pas à déterminer le signifié d'un signifiant donné :

> He remembered how he thought, "The scion, the heir, the apparent (though not obvious)" and how he heard Miss Coldfield's feet and saw the light of the torch approaching along the upper hall and how she

[324] Ceci explique pourquoi Quentin reprend son camarade Shreve à chaque fois que celui-ci appelle la vieille dame autrement, ce qui est visible dans le dernier chapitre du roman, quelques paragraphes avant l'extrait étudié : « "Yes. You don't know. You don't even know about the old dame, the Aunt Rosa" [Shreve said]
"Miss Rosa," Quentin said. » (AA, p. 289). Alors que Shreve verbalise le manque de Quentin en ouvrant de nouvelles possibilités quant à l'identité de Miss Rosa, Quentin le reprend pour à la fois lui imposer sa propre vision de Miss Rosa et pour éviter toute remise en question de son point de vue.
[325] Paul de Man, « Le Moi », p. 200.

> came and passed him, how she stumbled a little and caught herself and looked full at him as if she had never seen him before –the eyes wide and unseeing like a sleepwalker's, the face which had always been tallow-hued now possessing some still profounder, some almost unbearable, quality of bloodlessness – and he thought, "What? What is it now? It's not shock. And it has never been fear. Can it be triumph?" and how she passed him and went on. He heard Clytie say to the man, "Take her to the gate, the buggy" and he stood there thinking, "I should go with her" and then, "But I must see too now. I will have to. Maybe I shall be sorry tomorrow, but I must see". So when he came back down the stairs (and he remembered how he thought, "Maybe my face looks like hers did, but it's not triumph") there was only Clytie in the hall, sitting still on the bottom step, sitting still in the attitude in which he had left her. She did not even look at him when he passed her. (AA, p. 295-296)

La pluralité possible du signifié par rapport à un signifiant (« What? What is it now? It's not shock. And it has never been fear. Can it be triumph? ») empêche le jeune homme d'accéder au sens dans la mesure où celui-ci est indéterminable et se dérobe. La différance, ébranle les certitudes de Quentin qui ne se sent plus capable de déchiffrer les signes et donc de les interpréter correctement. En d'autres mots, Quentin prend conscience qu'il ne peut pas faire l'interprétation herméneutique de sa narration et donc être le centre d'autorité de son propre récit.

La fracture du signe affecte également la connaissance de soi (« Maybe my face looks like hers did, but it's not triumph ») puisque Quentin ne parvient pas à se lire lui-même ou, en d'autres mots, à relier un signifié avec le signifiant qu'est son propre visage et par là-même définir ce qu'il ressent. Cette faille entre le signifiant et le signifié instaure de la distance entre Quentin et sa propre interprétation de lui-même au moment même où, à la fin de son récit, il semble avoir accompli sa quête d'ipséité. En d'autres termes, le processus déconstructeur enclenché par Quentin par la médiation de ce souvenir empêche la récupération du moi puisque la faille dont il prend conscience entre le signifiant et le signifié reflète sa propre faille interne et dévoile l'incapacité du langage, de par sa nature même, à combler un vide. Au contraire, à la place de l'identification totalisante que Quentin recherche à travers sa narration, le langage divise et sépare, comme l'illustre l'extrait précédent qui met en scène deux Quentin, le Quentin qui ressent et celui qui s'observe et tente de mettre un mot sur les sentiments reflétés sur son propre visage,

c'est-à-dire de faire sa propre interprétation herméneutique (« Maybe my face looks like hers did, but it's not triumph »). Cette division du moi laisse, « un surplus (ou un manque) qui empêche le récit de se clore », comme le dit Paul de Man à propos d'un autre texte, dans la mesure où la tentative d'identification totalisante de Quentin se solde, au contraire, par la désagrégation du moi, c'est-à-dire à la fois un surplus d'identité et un manque dans la totalisation recherchée par le jeune homme[326]. Cette division évoque à nouveau la dissémination de Derrida puisque Quentin, en s'auto-dissociant par la médiation de son récit, se dissémine, ce qui signifie que le jeune homme, en multipliant son identité, la disperse et en perd une partie. Ainsi, la tentative de Quentin de retrouver son identité par la médiation de son récit, et donc du langage, aboutit au contraire à amplifier cette faille et empêcher la récupération du moi.

XIII. (Im)pulsions sexuelles

XIII.1. Auto-érotisme et inceste

Dans *As I Lay Dying*, Dewey Dell ne trouve pas de sentiment de complétude dans sa narration puisqu'elle ne maîtrise pas suffisamment le langage pour pouvoir en saisir l'instabilité et l'irrésolution. Bien que ses

[326]« Dans l'articulation centrale qui établit le schéma dramatique du texte, lorsque l'identification totalisante est sur le point de s'accomplir, l'échange entre le moi et l'autre, qui devait abolir toutes les polarités, n'a pas lieu ou, plus exactement peut-être, laisse un surplus (ou un manque) qui empêche le récit de se clore […]. La symétrie totalisante du modèle de substitution se trouve déséquilibrée : au lieu de s'unir en un Moi général, plus élevé, deux moi s'affrontent dans une inégalité paralysante. Les catégories mises en question sont précisément celle du moi et de l'autre, le fondement du système. Si ces contraires n'ont été posés que pour éliminer leur opposition, l'échec de la synthèse et la persistance de leur antagonisme révèlent l'erreur de leur position. La conclusion apparente du texte ne peut laisser de doute sur le prolongement de cette confrontation, vouée à une interminable répétition. ». Paul de Man, « Le Moi », p. 226-227.

sections comportent régulièrement des passages écrits dans un anglais subtil et nuancé, celui-ci ne correspond pas à ce que la jeune fille est en mesure d'exprimer. Certains critiques décrivent ce décalage comme une erreur de la part de Faulkner, comme l'explique Dorothy J. Hale dans son article « "As I Lay Dying's" heterogeneous discourse »[327] : « A critic like R.W. Franklin can offer only one explanation for such mixed diction : it is a mistake », tout en notant qu'il n'est pas le seul à exprimer ce point de vue[328]. D'autres voient au contraire cette confusion narrative comme la marque du talent de l'auteur qui nous permet d'accéder aux pensées les plus profondes des personnages avant qu'elles ne soient entravées par leur défaillance langagière, comme Stephen M. Ross : « We "hear" in our reading whatever is necessary for a full portrayal of a character's intuitive consciousness »[329]. Dans les deux cas, il est important de distinguer ce que Dewey Dell est capable d'exprimer, compte tenu de sa position socio-culturelle dans la société américaine, et le discours qui permet au lecteur d'entrer dans l'intimité du personnage. Cet écart permet de montrer que, bien que Dewey Dell se méfie d'un langage qu'elle ne contrôle pas, la jeune fille est, comme d'autres personnages chez Faulkner, prise d'une impulsion déconstructrice. Celle-ci ne trouve pas son origine dans une réflexion sur le langage mais dans une pulsion sexuelle :

> The cow breathes upon my hips and back, her breath warm, sweet, stertorous, moaning. The sky lies flat down the slope, upon the secret clumps. Beyond the hill sheet-lightning stains upward and fades. The dead air shapes the dead earth in the dead darkness, further away than seeing shapes the dead earth. It lies dead and warm upon me, touching me naked through my clothes. I said You don't know what worry is. I don't know what it is. I don't know whether I am worrying or not. Whether I can or not. I don't know whether I can cry or not. I dont know whether I have tried to or not. I feel like a wet seed wild in the hot blind earth. (AILD, p.63-64)

---

[327] Dorothy J. Hale, "As I Lay Dying's" Heterogeneous Discourse, NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 23, No. 1 (Autumn, 1989), Duke University Press, pp. 5-23.

[328] Ibid, p.7. En plus de l'article de R.W. Franklin, « Narrative Management in *As I Lay Dying* », Modern Fiction Studies 13 (1967), p.65, elle évoque l'ouvrage de J. Pilkington, *The Heart of Yoknapatawpha*, Jackson, University of Mississippi Press, 1981, p.94.

[329] Stephen Ross, « "Voice" in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying* », PMLA, Vol. 94, No. 2 (Mar., 1979), p.303.

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, la conscience de Dewey Dell est fortement liée à sa chair et cet extrait, qui se situe dans la grange peu après la mort d'Addie, en est une illustration. En effet, bien que Dewey Dell ne l'exprime pas explicitement, le début de ce passage décrit une expérience auto-érotique : la jeune femme ressent un désir sexuel provoqué par le souffle de la vache sur son corps, ainsi que le laisse entendre le champ sémantique de la sexualité (« breathes upon my hips and back », « her breath warm », « moaning », « upon the secret clumps »). Cette excitation est d'ailleurs suivie d'un orgasme (« stains upward and fades »). Même si cette expérience débute par le souffle de la vache, il ne s'agit aucunement d'une disposition zoophile mais d'une pulsion onaniste, puisque la jeune femme insiste sur le fait que l'air est son amant (« The dead air […] lies dead and warm upon me, touching me naked through my clothes »). La tension sexuelle puis son relâchement induisent chez la jeune femme une réflexion sur le langage, et notamment sur le lien entre le signifiant et le signifié. Elle s'interroge en effet sur le sens du mot « worry », en se demandant s'il correspond à ce qu'elle ressent. Cette contemplation, qui la pousse ensuite à méditer sur le soi, évoque ce que Derrida écrit sur l'auto-affection :

> L'*auto*-affection constitue le même (*auto*) en le divisant. La privation de la présence est la condition de l'expérience, c'est-à-dire de la présence.
> En tant qu'il *met en jeu* la présence du présent et la vie du vivant, le mouvement du langage n'a pas seulement, on s'en doute, un rapport d'analogie avec l'auto-affection « sexuelle ». Il se confond avec elle en totalité même si cette totalité est fortement articulée et différenciée[330].

Dans l'extrait de la section de Dewey Dell, l'air remplace l'amant et cet élément immatériel est décrit comme ayant une forme de corporéité. Il supplée l'absence mais cette supplémentarité met en lumière la béance. La présence se dérobe alors, elle est différée. Ce jeu de la supplémentarité, qui est également celui du langage, place la jeune femme dans une sorte de confusion comme le manifeste la succession de phrases affirmatives se terminant par « or not », qui sont un moyen pour Dewey Dell de remettre en question le lien entre le soi et les

[330] *De la grammatologie*, p.237.

signifiants utilisés pour le décrire puisqu'elle comprend qu'un signifiant ne peut pas signifier la complexité des sentiments humains. L'expérience auto-érotique de la jeune fille affecte sa compréhension de soi puisqu'elle finit par se décrire comme la graine mouillée d'une fleur sauvage dans la terre chaude et aveugle. Cette métaphore révèle que la jeune fille se voit se disséminer : elle découvre qu'elle se dérobe aux signifiants et qu'elle est en excès par rapport au langage censé la représenter.

Cependant, la dernière section de la jeune fille, qui montre son effacement de sa narration, est le signe que la pulsion déconstructrice de Dewey Dell ne lui a pas permis d'accéder à une forme de complétude suffisante pour assumer son récit. La raison peut en être trouvée dans la relation trouble qu'elle entretient avec son frère Darl, puisqu'elle lui dénie le sentiment identitaire qu'elle avait acquis lors de son expérience auto-érotique. En effet, lors du trajet jusqu'à Jefferson, le jeune homme regarde sa sœur d'un œil incestueux, ce qu'elle remarque. Confrontée à la nécessité de la prohibition de l'inceste, Dewey Dell garde le silence et n'interdit pas :

> The land runs out of Darl's eyes; they swim to pin points. They begin at my feet and rise along my body to my face, and then my dress is gone: I sit naked on the seat above the unhurrying mules, above the travail. *Suppose I tell him to turn. He will do what I say. Don't you know he will do what I say?* Once I waked with a black void rushing under me. I could not see. I saw Vardaman rise and go to the window and strike the knife into the fish, the blood gushing, hissing like steam but I could not see. *He'll do as I say. He always does. I can persuade him to anything. You know I can. Suppose I say Turn here.* That was when I died last time. *Suppose I do. We'll go to New Hope. We wont have to go to town*. I rose and took the knife from the streaming fish still hissing and I killed Darl. (AILD, p.121)

Dans cet extrait, deux voix se superposent : celle qui permet à Dewey Dell de se parler à elle-même et qui apparaît en italiques, et celle avec laquelle la jeune femme raconte une vision hallucinatoire qu'elle a eue quelque temps auparavant. Ce dédoublement est également visible dans l'utilisation par Dewey Dell du pronom « you » pour se parler. Même si ce n'est pas la première fois que cette dimension incestueuse entre le frère et la sœur est évoquée dans le roman (« I would let him come in between me and Lafe, like Darl came in between me and Lafe » AILD,

p.59), ce passage met en scène le conflit interne ressenti par Dewey Dell à ce sujet. La voix en italiques reflète les pensées de la jeune fille et indique qu'elle paraît non seulement accepter le regard de son frère, puisqu'elle ne lui dit pas d'arrêter, mais qu'elle en joue pour manipuler Darl (« *I can persuade him to anything »).* Cette voix de la conscience n'exprime donc aucune interdiction de l'inceste. Cependant, la voix qui raconte l'hallucination, c'est-à-dire qui révèle la dimension inconsciente de la jeune fille, dévoile une perspective totalement contraire à la première. En effet, la vision de Dewey Dell figure deux de ses obsessions : sa nécessité d'avorter et sa relation ambiguë avec Darl. Bleikasten écrit au sujet de Vardaman qu'il faut voir en son poisson « aussi une image régressive de l'enfant. Le fœtus n'est-il pas physiologiquement poisson dans le sein maternel ? »[331]. Il semble que cette interprétation est également possible dans le cas de Dewey Dell qui imagine donc son jeune frère interrompre sa grossesse d'un coup de couteau. Le lien entre le poisson et le propre corps de la jeune femme est d'ailleurs explicite (« That was when I died last time »). Puis, à la fin de son hallucination, Dewey Dell prend le couteau et tue son frère. Ce meurtre symbolique est un moyen de couper le lien trouble qui existe entre le frère et la sœur et s'oppose à la voix de la conscience, qui entretient l'ambiguïté. Le conflit interne se joue donc au niveau de la prohibition de l'inceste : Dewey Dell sait que cette relation doit être interdite mais elle ne (se) l'énonce pas. Cette ambivalence est à l'origine de la négation du sentiment identitaire acquis à la suite de sa pulsion déconstructrice puisque, comme la jeune femme ne profère pas l'interdit alors qu'elle reconnait inconsciemment la prohibition, elle sort du jeu de la supplémentarité dans lequel elle était entré lors de son épisode auto-érotique. En effet, selon Derrida, la prohibition de l'inceste fait partie intégrante du mouvement de la différance :

> Même ce que nous disons, nommons, décrivons sous le nom de prohibition de l'inceste n'échappe pas au jeu. Il y a un point dans le système où le signifiant ne peut plus être remplacé par son signifié, ce qui a pour conséquence qu'aucun signifiant ne puisse l'être, purement et simplement. Car le point de non-remplacement est aussi le point

[331] André Bleikasten, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, p.112.

> d'orientation de tout le système de signification, le point où le signifié fondamental se promet comme le terme de tous les renvois et se dérobe comme ce qui détruirait du même coup tout le système des signes. Le langage n'est ni la prohibition ni la transgression, il accouple sans fin l'une à l'autre[332].

L'inceste n'existe que lorsque l'interdiction a été reconnue et transgressée et bien que Dewey Dell reconnaisse l'interdit, comme le prouve son hallucination, elle ne prohibe pas le comportement incestueux de son frère, c'est-à-dire qu'elle n'affirme pas l'interdiction. Sa narration montre d'ailleurs qu'elle sait que Darl lui obéirait si elle lui demandait d'arrêter (« *Suppose I tell him to turn. He will do what I say* »). Puisqu'il n'y a ici pas de prohibition, il n'y a pas de transgression, et donc pas d'inceste de la part de Darl. Le fait que Dewey Dell reconnaisse l'interdit et le transgresse par son silence peut être perçu comme un comportement incestueux. En acceptant le désir incestueux de son frère sur elle, elle empêche la substitution d'un signifiant (son corps) par un autre (le corps d'une autre) et fait ainsi obstacle au jeu de la différance. L'association que la jeune femme établit à travers son silence entre le signifiant « corps que Darl peut déshabiller du regard » et le signifié « sœur de Darl » est donc le signe que Dewey Dell ne maîtrise pas suffisamment le langage pour atteindre une forme d'intégrité à travers sa narration. Au contraire, le discours ravive sa faille identitaire et fait disparaître la fragile impression de complétude qu'elle avait atteinte, lors de sa pulsion auto-érotique, grâce à sa nouvelle compréhension du langage et du soi.

XIII.2. Un phallogocentrisme illusoire

Dans *Light in August,* la recherche identitaire de Joanna se fait également par la médiation à la fois de la narration et de la sexualité. Si ces deux éléments paraissent très différents l'un de l'autre, ils ont pourtant un point commun : le langage. En effet, sexualité et langage ne

[332] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p.376.

font qu'un pour Joanna puisque ses ébats sont accompagnés de mots orduriers : « She had an avidity for the forbidden wordsymbols ; an insatiable appetite for the sound of them on his tongue and on her own » (LA, p.258). Sexe et langage s'entremêlent, au point de donner forme aux mots dans la bouche de Joanna. La pulsion sexuelle devient langagière, ou peut-être est-ce plutôt la pulsion langagière qui s'accomplit dans la sexualité car les ébats semblent n'être qu'un prétexte à prononcer ces mots-symboles, puisque les mêmes mots sont plus tard réutilisés dans un contexte très différent, celui de la prière : « When it was necessary to use the symbolwords which he had taught her, she used them, spoke them forthright and without hesitation, talking to God as if He were a man in the room with two other men » (LA, p.280-281). Aurélie Guillain, dans *Faulkner, le roman de la détresse*, remarque :

> Une continuité est établie entre les séances de baptême érotique et les séances ultérieures de prière expiatoire, car une violence exclusivement verbale s'y exerce. Celui qui parle s'empare de l'être qui se tait, l'annexe et l'emploie souvent pour obtenir une satisfaction auto-érotique[333].

La dimension phallique présentée ici montre que les mots sont pour Joanna un substitut phallique qui lui permet de compenser le manque qui est le sien. Alors que, comme nous l'avons vu, Joanna cherche à faire advenir sa féminité à travers la sexualité, les mots-symboles qu'elle utilise indiquent que ce qui apparaît lors de ses ébats est sa masculinité. La même chose est vraie dans ses prières puisque, comme le remarque le narrateur, elle s'adresse à Dieu comme s'il était un homme avec deux autres hommes. Ainsi la manière dont elle utilise le langage est manifeste du fonctionnement phallogocentrique de Joanna. Ceci est évidemment paradoxal dans la mesure où Derrida a inventé ce terme pour dénoncer la primauté de l'homme en tant que figuration de la raison.

Le phallogocentrisme est, selon Derrida, lié à l'androcentrisme, ainsi qu'il l'explique dans *La carte postale*, dans lequel il analyse le Séminaire sur *La lettre volée* de Lacan :

> Tout le phallogocentrisme est articulé à partir d'une *situation* (donnons à ce mot toutes ses portées) déterminée où le phallus *est* le désir de

[333]Aurélie Guillain, *Faulkner, le roman de la détresse*, p.186.

> la mère en tant qu'elle ne l'a pas. Situation (individuelle, perceptive, locale, culturelle, historique, etc) à partir de laquelle s'élabore ce qu'on appelle une « théorie sexuelle » : le phallus n'y est pas l'organe, pénis ou clitoris, qu'il symbolise, mais il y symbolise davantage et d'abord le pénis. On connaît la suite : le phallogocentrisme comme androcentrisme avec toute la logique paradoxe et les renversements qu'il engendre : par exemple que « dans la dialectique phallocentrique, elle [la femme] représente l'Autre absolu » (p.732)[334].

Ainsi, dans son fonctionnement langagier, Joanna agit comme un homme qui voit en la femme « l'Autre absolu ». Or, elle est une femme, c'est-à-dire qu'elle se perçoit elle-même comme cet « Autre absolu ». Le récit qu'elle fait de sa vie, loin de pouvoir compenser la béance identitaire liée à sa féminité, ne fait alors que la renforcer davantage. En effet, même si ce phallus langagier de substitution voile le manque qui est le sien en masquant l'absence originelle, il le dévoile par sa présence même. Le langage est alors pour Joanna le lieu de la castration dans la mesure où, en voilant le manque de pénis, il le dévoile. Pour Derrida, cette « castration-vérité est le contraire du morcellement, son antidote même : ce qui y manque à sa place a sa place fixe, centrale, soustraite à toute substitution. Quelque chose manque à sa place, mais le manque n'y manque jamais »[335]. Pour Joanna, au contraire, son fonctionnement logocentrique la pousse à se percevoir alors comme non-entière, ce qui est mis en relief dans le texte par l'insistance par le narrateur du morcellement de Joanna en deux créatures à la fin de la deuxième phase de sa relation avec Christmas.

Après la quête phallique du fonctionnement phallogocentrique de Joanna lors de cette deuxième phase, la troisième phase correspond à un élan déconstructeur qui pourrait lui permettre de percevoir le manque non comme un vide mais comme la marque d'une présence absente. Cet élan déconstructeur est présagé dans le texte, lorsque le narrateur décrit le commencement de cette nouvelle période :

> The end of this phase was not sharp, not a climax, like the first. It merged into the third phase so gradually that he could not have said where one stopped and the other began. It was summer becoming fall, with already, like shadows before a westering sun, the chill and

[334] Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, p.509-510.
[335] Ibid., p.469.

> implacable import of autumn cast ahead upon summer; something of dying summer spurting again like a dying coal, in the fall. (LA, p.261)

Cet extrait illustre parfaitement l'entre-deux qui est la marque de la différance selon Derrida : le champ sémantique exprimant la fusion (« merged », « gradually », « he could not have said where one stopped and the other began »), les métaphores temporelles et météorologiques, couplées aux tournures grammaticales, notamment le gérondif (« becoming »), donnent à voir la confusion des deux. Les métaphores temporelles désignent non seulement le vieillissement de Joanna, qui s'approche de l'automne de sa vie mais figurent aussi un espace-temps dans lequel il n'y a ni présent, ni passé, ni futur mais qui est tout cela à la fois : l'automne précède ici l'été qui rejaillit ensuite sur l'automne une fois celui-ci commencé. En d'autres termes, cette troisième phase correspond à un temps disloqué dans lequel il n'existe plus de présent central autour duquel gravitent un passé et un futur, une temporalité décentrée qui fusionnerait passé, présent et futur et qui serait propice à la perception de la différance.

L'élan déconstructeur de Joanna est engagé par une absence : son absence de règles. Ce signe peut avoir deux motifs : la grossesse ou la ménopause. Plutôt que de laisser l'indétermination prévaloir, Joanna fait un choix : elle est enceinte. Pourtant, lorsqu'elle annonce la nouvelle à Christmas, c'est l'irrésolution qui imprègne le discours :

> Just after Christmas she told him she was pregnant. Almost before she ceased to speak, he believed that she was lying. He discovered now that he had been expecting her to tell him that for three months. But when he looked at her face, he knew that she was not. He believed that she also knew that she was not. (LA, p.265)

Ce qui est intéressant dans cet extrait est le fait que l'annonce de sa grossesse par Joanna ; qui se veut claire et précise (« she told him she was pregnant »), est en fait bien plus indéterminée qu'elle ne le pensait. En effet, le texte vacille dans l'irrésolution de « she was not » puisque le fait que le complément soit éludé ici entraîne une double possibilité de compréhension : soit « she was not *lying* », et dans ce cas elle est enceinte, soit « she was not *pregnant* » et alors elle ne l'est pas. Le texte se dissémine, d'autant plus que la division redouble dans la deuxième

instance de ce « she was not ». Ainsi, malgré le limpide « I am pregnant » que Joanna a dû prononcer, la différance à l'œuvre dans le texte laisse entrevoir que sa grossesse est la figuration de la germination disséminatrice. Dès cet instant, la présence de cet enfant de Joanna est aussi potentiellement absence et rien ne peut déterminer dans le texte la raison de l'absence de règles.

Cette grossesse bouleverse également la perception logocentrique du langage de Joanna, qui prend conscience d'une autre vision langagière :

> But it was as though she were not listening to her own voice, did not intend for the words to have any meaning: that final upflare of stubborn and dying summer upon which autumn, the dawning of halfdeath, had come unawares. "It's over now", she thought quietly; "finished." Except the waiting, for one more month to pass, to be sure; she had learned that from the negro women, that you could not always tell until after two months. She would have to wait another month, watching the calendar. She made a mark on the calendar to be sure, so there would be no mistake; through the bedroom window she watched that month accomplish. A frost had come, and the leaves were beginning to turn. The marked day on the calendar came and passed; she gave herself another week, to be doubly sure. She was not elated, since she was not surprised. "I am with child," she said, quietly, aloud. (LA, p.266)

Le lecteur prend conscience dès le début de cet extrait du changement qui s'opère chez Joanna : le fait qu'elle n'écoute plus sa propre voix ainsi que l'absence de sens donné aux mots sont des signes que son phono/logocentrisme chancelle. Dans l'esprit de Joanna s'ouvre alors un entre-deux, figuré dans le texte par cette « demimort » qui représente parfaitement les limbes de l'indécision, d'autant plus qu'elle est associée par oxymore à l'indétermination de l'aube, moment où il ne fait ni complétement nuit, ni complétement jour. Si cela ne suffisait pas, la réutilisation de la métaphore de la fusion des saisons manifeste l'absence de délimitations pourtant capitales dans un fonctionnement logocentrique. C'est dans cet espace incertain que le texte se dérobe à nouveau dans le « "finished." Except the waiting » : la finitude se fond dans la non-finitude. Joanna se raccroche aux certitudes du calendrier, aux marques censées déterminer avec précision la réalité de sa grossesse. Pourtant le temps qui passe, c'est-à-dire sa recherche de certitude, ce doublement de garantie (« to be doubly sure ») qui ne peut

que lui apporter la preuve de sa grossesse, s'autoanéantit puisqu'il devient par la suite la preuve qu'elle n'est pas enceinte. Le doublement de garantie se trouve alors ironiquement être la désagrégation de la garantie. Ainsi le discours de Joanna, « I am with child », qui lui semble être la vérité, ne l'est que pour un temps. Le temps, qui a créé cette vérité, va ensuite la néantiser. La vérité devient alors non-vérité, dans le même mouvement temporel. Joanna ne peut que percevoir cette ironie même si le texte reste silencieux quant à cette prise de conscience. C'est lorsqu'elle comprend qu'elle n'est pas enceinte mais ménopausée que Joanna se met à prier.

Jusqu'alors Joanna refusait la prière: « "I'm not ready to pray yet", she said aloud (…) "Dear God, let me be damned a little longer, a little while" » (LA, p.264). Malgré son ironie (c'est à travers une prière qu'elle refuse de prier), l'idée de damnation exprimée dans cette phrase montre que Joanna est en quête d'un sentiment d'éternité, de refus du temps qui passe, c'est-à-dire non seulement de la vieillesse et de la mort mais également de la notion de chronologie propre à son fonctionnement logocentrique. Pourtant sa ménopause lui fait prendre conscience que le temps passe bien et qu'à l'approche de l'automne de sa vie, il est temps pour elle de faire pénitence. Joanna tente alors d'expier ses péchés de la même manière qu'elle les a commis : à travers le langage, cette fois-ci par les prières et les efforts pour convaincre Christmas de s'élever socialement. Ce besoin d'expiation rappelle sa relation avec ce père qui exigeait qu'elle rachète les fautes du peuple blanc envers les noirs. Sa tentative de faire faire des études à Christmas afin qu'il puisse la remplacer montre que, malgré toute l'aide qu'elle a apportée à la communauté noire, elle estime ne pas en avoir fait assez, avoir failli à la promesse qu'elle avait faite à son père. Ainsi, lorsqu'elle se met à prier lors de la troisième phase, ses prières ne s'adressent pas seulement à Dieu le Père mais également à son propre père, ce qui explique qu'elle communique avec Lui comme s'il s'agissait d'un autre homme dans la pièce. L'adjectif utilisé pour décrire la voix de Joanna lors de ces prières est « monotone » (« he would hear the voice again, monotonous, calm,

and despairing » LA, p.279), « As he mounted the stairs the monotonous voice grew louder » LA, p.280, « He could not distinguish the words; only the ceaseless monotone » LA, p.279). Cette absence de vivacité laisse à penser que Joanna ne perçoit pas le langage de la même façon qu'auparavant. Alors que, selon son fonctionnement phonocentrique, c'est à travers la parole vive que la présence à soi apparaît, la voix de Joanna est comme morte. Ce changement ne provient pas d'un accomplissement déconstructeur puisque Joanna continue de rejeter l'indétermination en exigeant de Christmas de lever toute ambiguïté identitaire et de s'affirmer noir. La gestation d'un bébé métis aurait pu lui permettre d'accueillir dans son sein un symbole d'irrésolution, un enfant à la fois noir et blanc, et ainsi atteindre une forme de complétude. Il semble cependant que sa fausse affirmation de grossesse lui ait fait perdre toute confiance en son propre langage, au point qu'elle s'efface entièrement de sa parole, affirmant n'être qu'un intermédiaire du logos :

> "Will you kneel with me?" she said. "I don't ask it."
> "No," he said.
> "I don't ask it. It's not I who ask it. Kneel with me."
> "No."
> They looked at one another. "Joe," she said. For the last time. I dont ask it. Remember that. Kneel with me. " (LA, p.282)

Dans cet extrait, Joanna refuse d'être à l'origine de son discours. Elle n'est, selon elle, que le messager d'une instance supérieure qui lui dicte son discours. Son besoin de se soustraire de son propre discours est le signe que Joanna nie toute identification possible par la médiation du langage. En effet, Derrida, dans son analyse du logocentrisme, affirme : « Non davantage que le *logos* soit le père. Mais l'origine du logos est *son père*. On dirait par anachronie que le « sujet parlant » est le *père* de sa parole. […] Le *logos* est un fils, donc, et qui se détruirait sans la *présence*, sans l'*assistance* présente de son père. De son père qui répond. Pour lui et de lui. Sans son père, il n'est plus, précisément, qu'une écriture[336] ». Si jusqu'à présent Joanna se considérait bien comme le père de son logos, ce qui explique son phallogocentrisme, elle nie à présent être à

[336] « La pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, p.95.

l'origine de sa parole (« It's not I who ask it »). Cette parole devient artificielle et fausse dans la bouche de Joanna, un simulacre de logos, ce qui est d'ailleurs mis en lumière dans le texte : « while her voice repeated its tale » (LA, p.279). En effet, le mot « tale » exprime l'idée soit d'une histoire que l'on raconte, soit du mensonge. Dans les deux cas, il s'agit d'une narration, d'une composition littéraire différente du logos censé garantir par la présence de la voix la vérité du discours. Puisque, si Joanna n'est plus le père de son logos, elle ne peut plus *s'entendre parler* et ainsi prendre conscience de la présence à soi-même, elle ne peut pas s'identifier. Elle choisit alors la mort (« Maybe it would be better if we both were dead » LA, p.278), mais de la même manière qu'elle ne parle que par procuration à la fin de sa vie, elle décide de mourir devant Joe Christmas, comme si son identité était tellement fragile qu'elle avait besoin du regard d'un autre pour pouvoir exister et donc disparaître.

La quête d'identité de Joanna par la médiation du langage est donc un échec puisque, malgré son récit de sa vie et de celle de sa famille, ainsi que de la mise en scène de son rôle de femme telle qu'elle l'envisage, elle ne parvient pas à combler sa béance identitaire. Malgré un sursaut déconstructeur qui aurait pu lui permettre de prendre conscience de l'aspect fragmentant de son logocentrisme et même de l'illusion substitutive de son phallogocentrisme, Joanna perd toute croyance dans le pouvoir de sa propre parole, au point de préférer disparaître. Alors que Chrismas était manifestement venu avec son rasoir pour la tuer, Joanna semble le prendre de vitesse en se suicidant avec son propre revolver : « [Her eyes] were calm and still as all pity and all despair and all conviction. But he was not watching them. He was watching the shadowed pistol on the wall; he was watching when the cocked shadow of the hammer flicked away » (LA, p.282-283). Il s'agit là d'un dernier acte d'affranchissement puisque non seulement Joanna s'ôte la vie elle-même mais, en le faisant devant Christmas et en sachant qu'il serait très probablement accusé de son meurtre et lynché, elle se libère de la promesse faite à son père et de la sensation d'étouffement qu'elle ressentait. Ainsi, puisque le langage n'a pas permis à Joanna de

s'identifier, c'est à travers sa propre mort que la femme cherche une forme d'individualité.

XIV. Une lecture défaillante

XIV.1. Déchiffrement impossible

Dans *As I Lay Dying*, le voyage funèbre de la famille Bundren est pour eux un moyen de garder Addie présente malgré son absence. En effet, tant qu'elle n'a pas été inhumée, Addie est toujours avec eux physiquement et même émotionnellement pour certains, notamment pour Darl qui l'écoute (« "She's talking to God", Darl says. "She is calling on Him to help her" » p.214) ou se couche sur son cercueil après l'incendie (« He is out there under the apple tree with her, lying on her. » p.225). Le voyage est donc un espace-temps qui se substitue au deuil de la famille puisqu'il masque l'absence de la disparue. Temporalité et spatialité sont suspendues puisqu'elles n'existent que comme des milieux entre la mort d'Addie et sa disparition ou des intermédiaires, selon la définition de Derrida : « L'intermédiaire, c'est le milieu et c'est la médiation, le terme moyen entre l'absence totale et la plénitude absolue de la présence »[337]. Dans cet espace-temps intermédiaire, la traversée de la rivière est pour Darl l'occasion d'une réflexion métaphysique sur la fusion de l'espace et du temps :

> The river itself is not a hundred yards across, and pa and Vernon and Vardaman, and Dewey Dell are the only things in sight not of that single monotony of desolation leaning with that terrific quality a little from right to left, as though we had reached the place where the motion of the wasted world accelerates just before the final precipice. Yet they

[337] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p.226.

> appear dwarfed. It is as though the space between us were time: an irrevocable quality. It is as though time, no longer running straight before us in a diminishing line, now runs parallel between us like a looping string, the distance being the doubling accretion of the thread and not the interval between. (AILD, p.146)

Ce passage de la rivière peut être considérée comme une synecdoque du voyage des Bundren, dans la mesure où il s'agit de traverser une situation difficile afin de rejoindre la désolation, c'est-à-dire un lieu désert mais également une peine immense. L'imagerie de fin du monde associe d'ailleurs cet épisode à la mort, celle d'Addie, que Darl doit surmonter, mais également la sienne propre, en raison du danger de cette traversée. Le jeune homme décrit ce voyage, représenté par la médiation de cette rivière, comme un espace-temps dans lequel chaque élément prend les caractéristiques de l'autre : il n'est pas possible d'effacer l'espace traversé, comme s'il s'agissait de temps, et celui-ci apparaît comme non-linéaire, comme l'espace. Ce milieu voit donc le temps devenir espace, ce que Derrida appelle l'espacement, et l'espace devenir temps, qu'il nomme la temporisation. Selon le philosophe, « c'est cette constitution du présent comme synthèse "originaire" et irréductiblement non-simple, donc stricto sensu, non-originaire, de marques, de traces de rétentions et de protentions […] que je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différance. Celle-ci (est) (à la fois) espacement (et) temporisation »[338]. Il est d'ailleurs significatif que Darl note l'inclinaison de droite à gauche des éléments du paysage, à l'inverse de l'écriture mais trace produite par ce milieu.

Darl se trouve ainsi confronté à la différance au cours de son voyage, c'est-à-dire que celui-ci devient davantage qu'un trajet pour aller enterrer sa mère mais également l'occasion d'une nouvelle perception du sens. Pourtant, le jeune homme ne discerne aucun des signes qui pourraient le mener à cette nouvelle compréhension. C'est notamment le cas au cours de l'épisode qui vient d'être évoqué, la traversée de la rivière, lorsque Darl et ses frères sont sur le point de traverser, et que les mules sentent le danger qu'ils ne voient pas :

[338] Jacques Derrida, « La différance » in *Marges de la philosophie*, p.14.

> The mules stand, their fore quarters already sloped a little, their rumps high. They too are breathing now with a deep groaning sound; looking back once, their gaze sweeps across us with in their eyes a wild, sad, profound and despairing quality as though they had already seen in the thick water the shape of the disaster which they could not speak and we could not see. (AILD, p.146-147)

Darl est un personnage qui a suffisamment d'intuition pour deviner ce que les gens tentent de cacher, c'est-à-dire qu'il est capable de lire des signes qu'il est le seul à pouvoir déchiffrer. Et pourtant, au moment d'entrer dans la rivière, il ne parvient pas à lire les signes qui sont pourtant présents puisque les mules les voient. Le jeune homme est, ici, comme ses frères, aveugles aux signifiants qui l'entourent et qui l'enjoignent de ne pas traverser. Il ne voit que la surface de l'eau et ne perçoit pas les dangers qui s'y cachent, les signifiés qui s'y disséminent. Sa compréhension de la situation ne peut, pour lui, provenir que de la parole de l'autre, ce qui est impossible ici. En perdant sa capacité à lire les signes invisibles aux autres, Darl se met, ainsi que sa famille, en danger et provoque la perte des animaux qui avaient été les seuls à accéder au sens. Ainsi face à la différance et à la dissémination des signifiés, Darl échoue à accéder à la signification.

Darl est à nouveau pris d'un élan déconstructeur dans sa dernière section, lorsqu'il est dans le train qui doit l'emmener à Jackson, c'est-à-dire à l'asile de fous. Darl narrateur est totalement dissocié de Darl personnage, au point de parler de lui à la troisième personne. Cette disjonction identitaire est accompagnée par une réflexion sur les signes et leur capacité à mener au sens :

> They pulled two seats together so Darl could sit by the window to laugh. One of them sat beside him, the other sat on the seat facing him, riding backward. One of them had to ride backward because the state's money has a face to each backside and a backside to each face, and they are riding on the state's money which is incest. A nickel has a woman on one side and a buffalo on the other, two faces and no back. I don't know what that is. Darl had a little spy-glass he got in France at the war. In it it had a woman and a pig with two backs and no face. I know what that is. "Is that why you are laughing, Darl"?
> "Yes yes yes yes yes yes." (AILD, p.254)

Dans son article « "What Are You Laughing at, Darl? Madness and Humor in *As I Lay Dying* », John K. Simon voit dans le rire de Darl une

réaction à l'absurdité de l'existence humaine : « [H]is laughter is a general abstract reaction to the absurd condition of life in general »[339]. Cependant, il semble que ce qui peut être considéré comme le monologue d'un aliéné soit en fait un discours sur le langage. En effet, pour le jeune homme, une pièce de monnaie, qui est le symbole matériel d'une valeur, est composée de deux faces opposées qui peuvent être assimilées aux éléments constitutifs d'un signe : le signifiant et le signifié. Le fait que les deux hommes s'installent face à la route pour l'un et dos à la marche pour l'autre évoque dans l'esprit de Darl cette même polarisation (« One of them had to ride backward because the state's money has a face to each backside and a backside to each face »). Ainsi, dans l'esprit de Darl, la place qu'occupe chacun des hommes qui l'accompagnent est une figuration de l'argent de l'Etat, qui lui-même est une représentation de l'autorité, du père. Le jeune homme se trouve alors confronté à la difficulté d'accéder au sens, ce qui prend la forme d'une contemplation sur les images qu'il a vues sur des pièces. Les pièces de cinq cents sont illustrées d'un visage de femme d'un côté (le signifiant) et d'un bison de l'autre (le signifié), ce qui ne fait pas sens dans l'esprit de Darl puisqu'une image de femme ne peut pas faire venir à l'esprit le concept « bison ». A l'inverse, Darl se souvient avoir vu dans une longue-vue factice ramenée de France une représentation d'ébat sexuel entre une femme et un cochon, tous deux dessinés de dos, c'est-à-dire sans signifiant. Alors que cette scène représentait la transgression, l'indicible, Darl la comprenait parfaitement.

Cette transgression et l'association à l'inceste faite par Darl (« they are riding on the state's money which is incest ») est significative car elle évoque le lien que Derrida fera entre ces deux éléments près de quarante ans plus tard, lors de son étude de l'« Essai sur l'origine des langues » de Rousseau[340]. En effet, le philosophe utilise le texte de Rousseau pour démontrer que la femme pour laquelle on ressent de la passion est un substitut à la mère ou la sœur que l'on n'a pas le droit de

[339] John K. Simon, "What Are You Laughing at, Darl? Madness and Humor in *As I Lay Dying*", College English, Vol. 25, No. 2 (Nov., 1963), National Council of Teachers of English, p. 104-110.
[340] Jacques Derrida, *De la grammatologie*.

désirer. Ainsi, le signifiant (la femme désirée) supplée le signifié (la mère), ce qui en fait « la première supplémentarité »[341]. Il en conclut alors :

> La fête serait *elle-même* l'inceste *lui-même* si quelque chose de tel−*lui-même*− pouvait *avoir lieu* ; si ayant lieu, l'inceste ne devait confirmer l'interdit : avant l'interdit, il n'est pas l'inceste ; interdit, il ne peut devenir inceste qu'à reconnaître l'interdit. On est toujours en deçà ou au-delà de la limite, de la fête, de l'origine de la société, de ce présent dans lequel simultanément l'interdit se donne(rait) avec la transgression : ce qui (se) passe toujours et (pourtant) n'a *proprement* jamais lieu. C'est toujours *comme si* j'avais commis un inceste[342].

Dans l'extrait de Darl, la transgression de la zoophilie n'a jamais proprement lieu non plus car elle n'existe qu'à travers la facticité de la longue vue et la scène est vue de dos. Comme dans l'inceste, le signifié se dérobe dès qu'il apparaît. Grâce à la vision du cochon et de la femme de dos, Darl perçoit cette dissémination du langage. L'accès de folie est ainsi une impulsion déconstructice, mais seul Darl personnage est capable de saisir cette irrésolution qui provoque son rire. Le narrateur Darl cherche à comprendre ce qui fait s'esclaffer son double intérieur sans percevoir que Darl ne rit pour *rien*. Dans la scène de la femme et du cochon, l'acte lui-même est représenté mais reste paradoxalement invisible et c'est justement cette présence absente, ou ce *rien* à voir, que le personnage Darl trouve si amusante. Le fou est donc ici plus clairvoyant que celui qui paraît le plus lucide.

La disjonction interne de Darl, visible à la fin du roman, est la figuration de l'échec du jeune homme à atteindre la complétude qu'il recherchait. Au début du roman, le questionnement du jeune homme sur son être laissait présager une compréhension de soi qui, couplée à son impulsion déconstructrice, le mènerait à une forme de plénitude et donc d'intégrité identitaire. En effet, selon Derrida, la différence ontologique, telle qu'elle est définie par Heidegger, disparaît dans la différance :

> En venir à reconnaître, non pas en-deçà, mais à l'horizon des chemins heideggeriens, et encore en eux, que le sens de l'être n'est pas un signifié transcendantal ou trans-époqual (fût-il même toujours

[341] Ibid, p.376.
[342] Ibid, p.376-377.

> dissimulé dans l'époque) mais déjà, en un sens proprement *inouï*, une trace signifiante déterminée, c'est affirmer que dans le concept décisif de différence ontico-ontologique*, tout n'est pas à penser d'un seul trait* : étant et être, ontique et ontologique, « ontico-ontologique » seraient, en un style original, *dérivés* au regard de la différence ; et par rapport à ce que nous appellerons plus loin la *différance*, concept économique désignant la production du différer, au double sens de ce mot[343].

Pour Derrida, la différance précède la différence ontico-ontologique, c'est-à-dire que le sens de l'être fluctue selon les moments de la vie de l'étant au point de supprimer tout écart entre être et étant. En raison de cette dissémination, le sens de l'être se dérobe à l'étant dès qu'il apparaît mais affirme, par cet effacement, la fusion entre les deux entités. Le disjonction interne de Darl pourrait être une figuration de cette dispersion et l'extrait précédent semble l'illustrer. En effet, l'étant Darl semble entendre deux voix de l'être : celle qui parait la plus lucide et la deuxième qui, ainsi qu'étudié précédemment, saisit l'irrésolution du signe. Malgré leur différence, Darl *est* ces deux entités. Le dialogue entre les deux marque à la fois leur écart et leur proximité puisqu'il a lieu à l'intérieur de l'esprit du jeune homme, sans passer par l'intermédiaire de la voix. La disjonction interne de Darl pourrait donc ne pas être le signe d'une perte d'identité mais au contraire la figuration de sa complétude.

Pourtant, la fin de la dernière section du jeune homme lève toute ambiguïté quant à la récupération d'identité de Darl. En effet, l'extrait suivant, qui met en scène les dernières paroles de Darl dans le roman, montre que la disjonction interne n'est pas une forme paradoxale de complétude mais bien une désagrégation identitaire :

> The wagon stands on the square, hitched, the mules motionless, the reins wrapped about the seat-spring, the back of the wagon toward the courthouse. It looks no different from a hundred other wagons there; Jewel standing beside it and looking up the street like any other man in town that day, yet there is something different, distinctive. There is about it that unmistakable air of definite and imminent departure that trains have, perhaps due to the fact that Dewey Dell and Vardaman on the seat and Cash on a pallet in the wagon bed are eating bananas from a paper bag. "Is that why you are laughing Darl?"

[343] Ibid., p.38.

> Darl is our brother, our brother Darl. Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams.
> "Yes yes yes yes yes yes yes yes." (AILD, p.254)

Darl décrit le chariot familial comme étant comme les autres en apparence mais différent des autres en ce qu'il est le seul à évoquer le départ imminent. La faculté de Darl à percevoir le signifié montre que le jeune homme a gardé sa capacité de lire des signes et pourtant ce déchiffrement est erroné : il n'y a pas de lien entre le fait que ses frères et sœur mangent des banane et le départ imminent du chariot. La comparaison avec le train est très significative puisqu'elle indique que Darl déplace le sens : ce n'est pas le chariot dans lequel les autres membres de la famille se trouvent qui va bientôt partir mais bien le train dans lequel il est. Ainsi Darl n'associe plus le signifié au bon signifiant. Cette transposition de signifiant provient du fait que Darl ne se perçoit pas dans le train. L'écart ontico-ontologique est ici à son maximum car l'être semble exister indépendamment de l'étant. Le dernier paragraphe montre soit une ellipse temporelle soit une projection de Darl dans le futur, mais dans les deux cas il met en lumière l'espace grandissant entre l'être et l'étant : le jeune homme se projette sur sa fratrie et ne se perçoit que de l'extérieur. Le dialogue entre les deux entités de Darl, qui donnait un sentiment de complétude dans l'extrait précédent rend ici l'effet inverse puisque la réponse est séparée de la question par un paragraphe, les deux paraissant alors déconnectées. Non seulement il n'y a donc pas de récupération identitaire possible pour Darl, mais la faille qui le divisait au début du roman s'est approfondie jusqu'à le mener à l'aliénation complète. Il est significatif que Darl sombre complétement dans la folie une fois que sa mère est enterrée, c'est-à-dire une fois que sa mort est perçue comme définitive. Le décès d'Addie, qui lui rappelle sa propre finitude, et le périple qui s'ensuit et qui laisse cette mort planer autour d'eux, mène le jeune homme à une relecture de sa propre vie, par le biais de son récit. Au lieu d'apaiser l'angoisse de Darl, cette auto-évaluation de son temps vécu lui fait prendre conscience de l'absence de la vacuité d'une vie qui ne laissera aucune trace. Darl ne peut

supporter cette perte de sens de la vie et sombre dans la folie en coupant totalement l'être de l'étant afin de l'oublier.

XIV.2 Le sens par les sens

Dans *The Sound and the Fury*, Benjy utilise son récit afin de tenter de combler sa béance interne et, ainsi que nous l'avons évoqué, il semble y parvenir puisqu'il acquiert une forme de compréhension et d'unité temporelle masquant la faille. Cette illusion est également rendue possible par la capacité du jeune homme à déchiffrer certains signes. Il est par exemple capable de lire l'attitude de son père : « There was a light at the top of the stairs. Father was there in his shirt sleeves. The way he looked said Hush » (SF, p.61). Il en est de même lorsqu'il entend le mot « caddie » et que cela lui évoque sa sœur, dont le nom est homophone. Benjy est donc apte à établir une relation entre un phénomène matériel (visage du père, son) et une signification abstraite, c'est-à-dire à associer un signifiant à un signifié, ou en d'autres termes, à interpréter des signes. Cependant, cette capacité à donner du sens à ce qui l'entoure est extrêmement limitée puisque pour Benjy, à un signifiant ne correspond qu'un seul signifié. Il ne comprend donc pas que le mot « caddie » qu'il entend ne fait pas allusion à sa sœur mais au garçon chargé de transporter le matériel de golf. Ses capacités intellectuelles ne lui permettent pas d'entrevoir l'instabilité du langage et cette fracture entre ce qu'il comprend et ce qui est exprimé le renvoie à sa béance interne. En effet, il a beau espérer voir apparaître Caddy quand il entend son nom, elle ne vient pas et son absence en devient encore plus insoutenable. De plus, s'il est capable de déchiffrer certains signes extérieurs à lui, il ne parvient pas à interpréter ses propres sentiments, comme lors du mariage de sa sœur :

> Then he fell into the flowers, laughing, and I ran into the box. But when I tried to climb onto it it jumped away and hit me on the back of the head and my throat made a sound. It made the sound again and I

> stopped trying to get up, and it made the sound again and I began to cry. But my throat kept on making the sound while T.P. was pulling me. It kept on making it and I couldn't tell if I was crying or not, and T.P. fell down on top of me, laughing, and it kept on making the sound and Quentin kicked T.P. and Caddy put her arms around me, and her shining veil, and I couldn't smell trees anymore and I began to cry. (SF, p.40)

Cet extrait montre à quel point Benjy reste étranger à lui-même. Il entend le bruit que fait sa gorge mais n'est pas capable de lui donner du sens. La répétition de « it made the sound again » est le signe de l'incompréhension de Benjy face à ce son qui vient de lui et qui pourtant lui est complétement extérieur. Le jeune homme ne parvient pas à mettre de mots sur la douleur qu'il ressent après sa chute, ainsi la manifestation physique qu'est le bruit qui vient de sa gorge reste coupé de tout signifié et ne peut pas être déchiffrée. Les pleurs sont la marque de cette fracture interne puisqu'ils interviennent à chaque fois que la béance est ravivée, c'est-à-dire lorsqu'il est incapable de se comprendre lui-même ou qu'il perçoit l'absence de l'odeur d'arbres sur Caddie, qui représente la perte de son innocence. Il est intéressant de noter que Benjy dit ici deux fois qu'il commence à pleurer, c'est-à-dire qu'il s'est arrêté une première fois sans s'en rendre compte. Les larmes sont l'un des rares signifiants auxquels Benjy a accès pour montrer son désarroi, quelle qu'en soit la raison. Ce signifiant a donc pour Benjy de nombreux signifiés potentiels (la douleur, la tristesse, la nostalgie, la colère…) mais il n'en a pas conscience, les larmes n'étant pour lui qu'un moyen de combler l'absence.

L'absence qui est pour le jeune homme si difficile à symboliser disparait pourtant très vite de son esprit. En effet, Benjy ne peut envisager des signes qui ne seraient pas perceptibles par ses sens, comme lorsqu'il est témoin de la fugue de sa nièce Quentin :

> *I got undressed and I looked at myself, and I began to cry. Hush Luster said. Looking for them aint going to do no good. They're gone. You keep on like this, and we aint going have you no more birthday. He put my gown on. I hushed, and then Luster stopped, his head toward the window. Then he went to the window and looked out. He came back and took my arm. Here she come, he said. Be quiet, now. We went to the window and looked out. It came out of Quentin's window and climbed across into the tree. We watched the tree shaking. The*

> *shaking went down the tree, then it came out and we watched it go away across the grass. Then we couldn't see it.* (SF, p.73-74, italiques dans le texte)

Benjy ne se rappelle de son absence de testicules que lorsqu'il est nu et qu'il peut donc la constater de visu. Là encore, les pleurs sont le signifiant représentant la perte, mais ce sentiment disparait dès que son corps est couvert. Dans l'esprit de Benjy, le signe disparait dès qu'il n'est plus visible. Frédérique Spill écrit d'ailleurs à ce sujet : « À tout bien considérer, ce qui n'est pas directement accessible par ses sens n'existe pas pour lui »[344]. Benjy n'a donc pas conscience de la permanence dans le temps des objets qu'il ne voit pas, ce qui l'empêche d'accéder au langage, c'est-à-dire à un système qui le précède et qui existe sans lui. La suite de cette scène ne fait qu'illustrer ceci davantage puisque Benjy assiste ici à la fuite de Quentin, sans s'en rendre compte. Bien qu'il ait tous les indices lui permettant de saisir ce qu'il se passe –Luster qui dit « Here *she* come » (mes italiques) et le fait qu'une « chose » sorte de la chambre de Quentin et descende de l'arbre –Benjy ne parvient pas à les interpréter car il ne voit pas Quentin descendre mais seulement les traces de son passage. Sa seule conscience du monde ne peut passer que par ses sens. La compréhension de Benjy rappelle l'allégorie de la caverne de Platon, en ce que, comme les hommes enchaînés dans la caverne, il ne discerne que le monde sensible sans percevoir le monde intelligible. Il n'a pas accès aux idées, à la conceptualisation et ne peut donc pas se faire de représentation mentale des différents signifiants qu'il perçoit par ses sens.

Benjy fonde sa compréhension du monde sur ses perceptions sensorielles mais il existe un décalage entre les sensations qu'il éprouve et le sens grâce auquel il les perçoit. Ceci est clairement illustré dans l'extrait suivant lorsque, à la tombée de la nuit, Benjy s'isole dans une pièce vide avec le chausson de Caddy :

> She smelled like trees. In the corner it was dark, but I could see the window. I squatted there, holding the slipper. I couldn't see it, but my hands saw it, and I could hear it getting night, and my hands saw the

[344] Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, p.241.

> slipper but I couldn't see myself, but my hands could see the slipper, and I squatted there, hearing it getting dark. (SF, p.72)

Recroquevillé dans cette pièce sombre, comme dans le ventre maternel, Benjy tente de compenser l'absence de la figure maternelle que représentait Caddy à ses yeux par la médiation d'une de ses anciennes pantoufles. Bien que sa vue fonctionne (« I could see the window ») c'est à travers le toucher que le jeune homme voit la pantoufle et par l'ouïe qu'il sait que la nuit tombe. Les messages qu'il perçoit ne sont donc pas déchiffrés avec le même code que celui utilisé par la plupart des gens. En d'autres termes, Benjy a le même système sensoriel que les autres mais il l'utilise différemment. Les résultats sont similaires puisqu'il voit la pantoufle et perçoit que la nuit est tombée mais le moyen d'accéder à ses connaissances varie par rapport aux autres personnes. A travers cette pantoufle, Benjy est pris dans un mouvement de *différance*, puisque son accès à la compréhension est différé : non seulement il varie par rapport au fonctionnement usuel mais il est également temporisé. En effet, l'accès à la signification est suspendu par le décalage sensoriel. Le manque de congruence réceptive (« my hands saw the slipper but I couldn't see myself ») introduit un espace qui non seulement retarde la connaissance mais la rend également irrésolue. La pantoufle est donc davantage que l'objet transitionnel chargé de compenser l'absence de Caddy, elle est une figuration du signe : non seulement elle représente le manque par sa présence même, mais elle est également indéterminée puisque Benjy, ne pouvant se rappeler sa sœur, ne se souvient plus de ce que cette pantoufle remplace. Ainsi, un instinct déconstructeur apparaît chez Beny, bien qu'il n'ait pas accès au langage.

Cet instinct se manifeste à travers les sens, en premier lieu l'odorat, qui est particulièrement développé chez Benjy. C'est en effet à l'odeur qu'il perçoit la sexualité de Caddy mais également le froid par exemple (« I could smell the cold » SF, p.6). Claude Romano analyse l'importance de l'olfaction dans la section de Benjy, notamment dans sa capacité à se disséminer :

> Le leitmotiv de Caddy qui « sent comme les arbres » met l'accent sur le sens olfactif comme sens fondamental de Benjy ; mais il attire, en

> outre, l'attention sur le caractère « panique » de la présence de la sœur aimée –et de son absence. Parce qu'elle apparaît d'abord par l'entremise d'une odeur, Caddy devient volatile, impalpable, donc omniprésente ; elle est cette « fugitive » que son absence rend d'autant plus présente pour le frère qui désespère de la revoir. Avec cette thématique de la *présence de l'absence* introduite par le parfum, nous touchons à une dernière caractéristique phénoménologique de l'olfaction qui justifie le privilège qu'elle reçoit dans le texte. De même que l'odeur enjambe les frontières spatiales, y compris celle de l'intérieur et de l'extérieur, de même elle diffuse ou irradie dans le temps. Rien, sans doute, autant qu'une odeur ne peut nous replonger dans une situation passée[345].

Puisque Caddy sent comme les arbres, alors les arbres sentent comme Caddy et elle est partout et nulle part à la fois. Une confusion s'établit alors entre l'odeur, Caddy et les arbres et c'est dans cet espace d'indétermination que Caddy se dissémine pour Benjy. En effet, ce parfum double, osmose d'arbre et de Caddy, évoque dès l'origine deux signifiés en même temps. Caddy, en tant que signifié de l'odeur d'arbre, disparait dès qu'elle apparaît puisqu'il ne s'agit pas de son odeur propre mais d'une senteur irrésolue qu'elle partage avec d'autres éléments. L'odeur, signifiant immatériel, ne peut pas suppléer cette créature elle-même insaisissable. En d'autres termes, à travers l'odeur, Benjy cherche à être pénétré de sa sœur évanescente mais cette quête est chimérique puisque le parfum n'a aucune corporéité.

L'élan déconstructeur de Benjy se manifeste par ses sens mais également par la médiation de sa mémoire, notamment géographique. En effet, le jeune homme relie dans son esprit l'espace et le temps, puisque ses souvenirs reviennent à la vue d'un lieu. Ce lien entre espace et temps est davantage qu'un simple stimulus visuel à la survenue d'un souvenir, il s'agit d'une véritable fusion entre ces deux dimensions, ainsi que l'explique Claude Romano :

> Or il n'est pas vrai que j'associe simplement à un lieu (prélevé sur l'extériorité) un souvenir (issu de l'intériorité). Au contraire, c'est la mémoire qui est pour ainsi dire « inscrite » dans la perception –ou la perception imprégnée de mémoire –, de telle sorte que le passé est spatialement inscrit, et le temps immédiatement « traduit » en espace. L'espace n'est pas de l'extériorité qui serait remplie après coup de souvenirs : il est déjà en lui-même *trace* et *vestige*. La notion de trace

[345] Claude Romano, *Le chant de la vie*, p.49.

> n'est ni spatiale ni temporelle, elle précède justement cette distinction[346].

Si mémoire et espace sont entremêlés jusqu'à ne faire qu'un, l'on peut se demander ce qu'il advient des souvenirs de Benjy lorsqu'il n'a plus accès au lieu dans lequel ils se sont déroulés. Dans leur article « "Each in its Ordered Place" : Structure and Narrative in "Benjy's Section" of *The Sound and the Fury* », G. Stewart et J. Backus retracent les trajets de Benjy dans son présent et dans ses souvenirs, ce qui permet de voir qu'aucun des souvenirs du jeune homme ne se déroulent dans le pré qu'il aimait tant mais qui a été vendu et qu'il ne peut donc plus pénétrer. En étant privée de ce champ, la vie de Benjy a été amputée aussi bien de temps que d'espace. En revanche, lorsque le jeune homme se trouve dans un lieu qui lui évoque des souvenirs, passé, présent et espace s'amalgament pour ne former qu'un tout dans son esprit, comme le note Aurélie Guillain : « When Benjy goes through the fence and gets to the other side, a temporal boundary is crossed too »[347]. Ceci est manifeste dans le roman lorsque Benjy, accompagné de Luster, arrive au ruisseau dans lequel il jouait avec ses frères et sœurs lorsqu'ils étaient des enfants :

> I sat down and he took off my shoes and rolled up my trousers. "Now, git in that water and play and see can you stop that slobbering and moaning."
> I hushed and got in the water *and Roskus came and said to come to supper and Caddy said,*
> *It's not supper time yet. I'm not going.*
> She was wet. We were playing in the branch and Caddy squatted down and got her dress wet and Versh said,
> "Your mommer going to whip you for getting your dress wet." (SF, p.17)

Le passage d'une dimension temporelle à une autre est figuré dans le texte par les italiques, qui aident le lecteur à percevoir l'analepse mais qui mettent également en lumière que le glissement d'une temporalité à l'autre se fait sans que Benjy en prennent conscience. Le jeune homme se trouve donc dans un espace qui devient l'intersection du passé et du présent. Cet entre-deux n'est pas un écart dans le présent de Benjy mais

[346] Claude Romano, *Le chant de la vie*, p.54-55.
[347] Aurélie Guillain, *The Sound and the Fury [by] William Faulkner,* p.20.

un milieu temporel qui permet à Benjy de combler l'absence de sa sœur en maintenant l'illusion de sa présence. En d'autres termes, cet espace géographique/temporel agit comme un substitut à Caddy puisqu'il la fait surgir malgré son absence. Cependant, cette suppléance ne peut être que transitoire, comme le souligne Aurélie Guillain : « And yet, when he returns to the present scene, Benjy is often crying, as if the fictional reunion had not comforted him, but only deepened his present sense of separation and loss »[348]. Le substitut qui comble devient alors l'écart qui intensifie l'absence en la dévoilant dès qu'il disparaît. Ce jeu de présence/absence temporelles évoque l'une des définitions de la différance donnée par Derrida :

> La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose qui lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce que l'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet[349].

De même que la temporalité de Benjy est constituée d'un amalgame de passé et présent que le jeune homme ne parvient pas à différencier l'un de l'autre, les éléments de son langage gardent également en eux la marque du passé autant que du présent, sans qu'il puisse les distinguer. L'exemple le plus criant de ceci est sa perception du mot « caddie » au début du roman. Le mot, tel qu'il l'entend, porte de manière inhérente la marque du passé puisque, dans l'esprit de Benjy, le référent en est sa sœur Caddy, absente depuis longtemps. Il porte également la marque du futur, puisque Benjy tente de suivre les golfeurs en espérant entendre ce mot à nouveau ou même voir sa sœur arriver. Ainsi, comme dans le mouvement de la différance, l'élément présent se rapporte à la fois à ses

[348] Ibid., p.21.
[349] Jacques Derrida, "La différance", in *Marges de la philosophie*, p.13.

usages passés et futurs. Cependant, Benjy ne parvient pas à saisir le sens absolument présent de ce mot, qui n'a aucun rapport avec le passé. En d'autres termes, Benjy est incapable de percevoir la polysémie des mots et de distinguer quel est le sens présent. Sans cet espacement, le jeune homme est voué à ne sentir que l'absence du sens attendu sans appréhender la présence du sens utilisé, d'autant plus que, sans accès à la parole lui-même, il ne peut pas non plus symboliser l'absence pour la représenter et ainsi s'en détacher. Le langage n'est donc pour Benjy que source de détresse. Jacques Pothier dit au sujet de *The Sound and the Fury* : « Le texte du roman lui-même ne cesse de figurer la difficulté de dire, la détresse de ne pas pouvoir dire »[350]. Ceci est particulièrement vrai dans la section de Benjy, dans la mesure où chaque passage d'une temporalité à une autre, même s'il n'est pas matérialisé dans le texte par des paragraphes, marque la béance, de Benjy. Faulkner parvient donc ici à dire l'incapacité à dire, à représenter la faille.

[350] Jacques Pothier, *William Faulkner*, p.59.

Conclusion

Tout au long de cette étude, notre objectif a été de démontrer que, dans les romans du corpus, les personnages, qui voient leur faille identitaire exacerbée par leur appartenance au Sud, tentent de la compenser par la médiation du récit mais sont confrontés à l'irrésolution d'un langage qui ne peut apporter aucune complétude. La société dans laquelle ces personnages vivent est fondée sur un système extrêmement stratifié et hierarchisé dans lequel le blanc l'emporte sur le noir, l'homme sur la femme, le père sur le fils, le passé sur le présent. La culture et le code d'honneur propres à cet espace géographique accordent une grande importance à la filiation et à la vertu des femmes. Les divisions de la société sont reflétées dans l'identité des personnages qui souffrent de ne pas être reconnus par les autres, à commencer par leur père, mais aussi par eux-mêmes. La lecture de Lacan nous a été d'une grande importance, notamment sa théorie sur les Noms du Père, qui décrit la fonction symbolique du père en ce qu'il représente la Loi, c'est-à-dire la prohibition de l'inceste. Le stade du miroir, également théorisé par ce psychanalyste, a également été très précieux dans l'étude de la faille identitaire. Le décalage qui existe entre la manière dont les personnages se perçoivent et la façon dont ils sont considérés par leur entourage et par la communauté aggrave la faille déjà existante, et comme l'enfant qui tente de retrouver un sentiment de complétude à travers le langage, ils utilisent la narration afin de symboliser la béance qui les divise intérieurement dans l'espoir de la faire disparaître. C'est pourquoi ils racontent, ou plutôt se racontent, leur histoire : même lorsqu'ils communiquent avec un interlocuteur, comme Miss Rosa qui convoque Quentin, Joanna qui parle à Joe Christmas, Quentin qui converse avec Shreve, ou d'autres, c'est surtout à eux-mêmes qu'ils s'adressent.

Nous avons ensuite étudié leur narration en elle-même afin d'analyser la manière dont les personnages l'utilisent pour combler la béance identitaire. Nous avons donc lu ces récits à travers le prisme de la théorie de la *mimèsis* de Paul Ricœur, selon laquelle le narrateur configure son récit à partir de son temps vécu, ce qui lui permet d'acquérir une identité narrative et de procéder à une herméneutique de sa propre narration, et donc d'atteindre une meilleure connaissance de soi. Dans les romans du corpus, les personnages se mettent tous en intrigue dans leur récit, même s'ils ne racontent pas tous leur propre histoire. Lorsque Quentin et Mr. Compson font le récit de la vie de Sutpen, par exemple, ils se projettent mimétiquement sur les personnages de leur histoire, et en font des doubles d'eux-mêmes ou de leur famille. Comme ceux qui se racontent sans passer par la médiation d'un tiers mimétique, ils cherchent notamment l'unité et la cohérence qu'ils ne ressentent pas dans leur temps vécu et que la narration peut leur procurer. En effet, en se racontant, les personnages éprouvent la complétude d'un récit qui comporte un début, un milieu et une fin. De plus, en tant que narrateurs, ils agencent les événements de leur vie de manière à les relier entre eux et leur donner un sens, ce qui donne de la cohérence et de l'intelligibilité à leur propre temps vécu et apporte un sentiment d'intégrité à des personnages comme Joe Christmas ou Benjy. L'autorité narrative qu'ils acquièrent lors de leur récit devient également le moyen d'affirmer leur identité personnelle, surtout pour les personnages qui souffrent d'une ascendance étouffante comme, par exemple, Jason Compson ou son propre père, Mr. Compson. Alors que pour certains personnages, notamment ceux de *As I Lay Dying*, la narration est un masque qui leur sert à occulter la béance, pour d'autres il s'agit au contraire de la représenter, voire de la mimer grâce à la force performative que certains personnages accordent au langage afin, paradoxalement, de créer une présence à partir de l'absence, ce qui leur donne l'illusion de combler le vide. Fictionnaliser son propre temps vécu en se mettant soi-même en intrigue permet également d'avoir la distance nécessaire pour être spectateur de sa propre tragédie et de profiter des effets cathartiques d'une telle représentation. L'herméneutique de soi

rendue possible par cette mise en abyme narrative, qu'elle soit tragique ou non, permet à certains personnages, comme Temple, Joanna Burden, Hightower ou Quentin Compson à la fois dans *The Sound and the Fury* et dans *Absalom, Absalom!,* de se re-connaître à travers leur récit et d'accéder à une meilleure compréhension de soi.

Les personnages du corpus semblent donc atteindre une forme de complétude et d'identité personnelle par la médiation de leur narration. Pourtant, aucun d'entre eux ne trouve l'intégrité à la fin des romans, comme le prouvent notamment le suicide de Quentin et la folie de Darl. Notre première lecture a donc été remise en question à la lumière du concept de différance tel que l'élabore Jacques Derrida. L'étude des différentes narrations a mis au jour le fait que tous les personnages du corpus étaient pris d'un élan déconstructeur au cours de leur récit, qui destabilisait leur langage en leur faisant prendre conscience de son indétermination. En effet, alors que les personnages ont un fonctionnement langagier qui reflète la stratification de leur société, c'est-à-dire structuré et donnant la primauté à la parole sur l'écrit, l'impulsion déconstructrice qui les saisit leur donne à percevoir l'irrésolution d'un langage qui se dissémine. Puisque la parole se dérobe, elle ne peut pas être source de la présence à soi que recherchent en elle certains personnages, comme Temple, Stevens et Joe Christmas. La narration devient également une réflexion métalangagière pour Quentin, dans *The Sound and the Fury*, Hightower et le petit Vardaman, qui se sentent trahis par un langage qui n'offre plus la structure et la stabilité qu'ils y recherchaient. La présence que les personnages tentent de faire advenir par la médiation de leur récit se révèle être aussi une absence, ce qui entraîne la volatilisation du sentiment de complétude qu'ils tentaient d'acquérir, d'autant plus que les images qu'ils cherchent à faire exister se diffusent aussi vite que la signification des mots qu'ils utilisent. Les personnages sont ainsi confrontés à l'irrésolution d'un sens et d'une identité qui se dispersent au moment où ils semblaient les atteindre.

Lors du discours donné à Stockholm pour son Prix Nobel de littérature, en décembre 1950, William Faulkner définit ce qui, selon lui, était au centre de l'écriture : « the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about »[351]. La division interne, qui déchire les personnages du corpus, reflète ce conflit intérieur et, comme l'écrivain, Quentin, Miss Rosa, Reverend Hightower et les autres racontent l'histoire de cette béance. Dans leur introduction à *Faulkner and Idealism*, Michel Gresset et Patrick Samway, font le lien chez Faulkner entre le manque et l'écriture : « His sense of loss, or of absence, though not necessarily connected with his self-image as a poet, seems to be an essential dimension to his imagination »[352]. De même, dans *Parcours de Faulkner*, André Bleikasten dit de *The Sound and the Fury* et de *As I Lay dying* qu'« ils disent le manque et s'engendrent à partir du manque −textes tissés pour voiler une absence »[353]. C'est également le cas de *Light in August*, *Requiem for a Nun* et *Absalom, Absalom!* puisque tous ces romans sont construits sur la faille identitaire des personnages, qui ressentent le besoin de raconter leur histoire, ou celle d'un autre, afin de combler la béance. L'absence à voiler par la narration n'est pas seulement celle des personnages, c'est aussi celle de l'écrivain, ainsi que l'explique Bleikasten :

> Le caractère toujours dérivé, toujours second de l'œuvre littéraire, tant du côté de l'auteur que de celui du lecteur, l'introduction de Faulkner y renvoie déjà : la « belle et tragique petite fille » que l'écrivain se propose de produire par les artifices du langage est bien destinée à suppléer un manque, et le texte fait à la fois référence à l'absence (« Ainsi, moi qui n'ai jamais eu de sœur ») et au deuil (« …et qui étais voué à perdre ma fille peu après sa naissance »)[354].

[351] William Faulkner's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1950, in *Nobel Lectures*, *Literature 1901-1967*, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969.
[352] Michel Gresset, Patrick Samway, S.J., *Faulkner and Idealism: Perspectives from Paris*, Jackson, University Press of Mississippi, 1983, p.3.
[353] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, p.59.
[354] Ibid., p.58-59.

C'est du manque que naît le langage et Faulkner tente, par son écriture, d'engendrer une présence qui pourrait compenser le vide dont elle est issue. En représentant des personnages qui tentent de suppléer leur béance identitaire par la médiation de la narration, les romans du corpus sont une réflexion métafictionelle sur la narration en ce qu'elle semble pouvoir combler le manque. Pourtant ce désir de suppléer le vide par le récit est illusoire, comme le rappelle Bleikasten :

> Inadéquation du réel (de l'œuvre) au rêve ou inadéquation du langage au réel ? Quelle que soit la réponse donnée à cette question, que l'on incrimine l'impuissance de l'écrivain ou la carence en quelque sorte constitutive de l'écriture, il reste que pour Faulkner tout se passe comme si l'œuvre ne pouvait désormais s'achever que dans l'inachèvement, comme si elle ne pouvait être que la mesure d'un manque[355].

Comme les personnages du corpus, Faulkner ne peut trouver la complétude à travers son œuvre. C'est pourquoi, comme cela a déjà été dit au cours de cette étude, il considérait *The Sound and the Fury* comme son « plus bel échec » : en symbolisant l'absence à travers la création de la « belle et tragique petite fille »[356], Faulkner la révèle autant qu'il la masque. La structure de *The Sound and the Fury* mime d'ailleurs cette impossibilité de faire advenir une présence à travers la narration, ainsi que Faulkner l'indique lui-même :

> I had already begun to tell the story through the eyes of the idiot child, since I felt that it would be more effective as told by someone capable only of knowing what happened but not why. I saw that I had not told the story that time. I tried to tell it again, the same story through the eyes of another brother. That was still not it. I told it for the third time through the eyes of the third brother. That was still not it. I tried to gather the pieces together and fill in the gaps by making myself the spokesman. […] I never could tell it right, though I tried hard and would like to try again, though I'd probably fail again[357].

L'impossibilité de dire n'est pas seulement figurée par la structure narrative de *The Sound and the Fury*, elle l'est également par l'écriture

---

[355] Ibid., p.57.

[356] Dans son introduction à *The Sound and the Fury*, Faulkner écrivit: So I, who never had a sister and was fated to lose my daughter in infancy, set out to make myself a beautiful and tragic little girl » dans The Southern Journal, 1972, p.710.

[357] Entretien avec Jean Stein, "William Faulkner, The Art of Fiction N°12", in *Paris Review*, Spring 1956.

même de Faulkner dans les autres romans. Le dévoilement différé *d'Absalom, Absalom!*, représenté dans le texte-même par la longueur et la complexité des phrases, met en lumière l'aspect insaisissable du sens et de la vérité. Ainsi que l'écrit Claude Romano dans son ouvrage *Le chant de la vie*, « [c]onstitutivement inconclusif, *Absalon, Absalon !* met en scène et consacre en quelque sorte l'échec de la narration comme telle –en la portant à sa plus haute puissance –liée au caractère ultimement impénétrable des motivations humaines les plus profondes »[358]. La dimension métafictionnelle au cœur de ce roman met en lumière la réflexion de l'auteur sur son art puisque *Absalom, Absalom!* met en scène le besoin de raconter l'histoire d'un autre afin de mieux se connaître, mais également le vertige de cette réflexivité qui diffère l'accès à la compréhension de soi en dissimulant ce qu'elle dévoile. Les narrateurs, comme Faulkner, se trouvent alors pris au piège d'un discours qui tente de dire l'ineffable. La narration ne peut être qu'un échec puisque le langage, instable par nature, ne peut compenser une béance constitutive au narrateur. Dans ce roman, la faillite de la narration parvient pourtant à surgir dans la narration elle-même, et ce mouvement d'absence/présence mime alors dans une mise en abyme étourdissante la quête identitaire des personnages. Dans tous les romans du corpus, la multitude des voix, les ruptures chronologiques et les différentes perspectives qui diffractent la vision créent des béances qui figurent les défaillances d'une écriture qui ne peut pas tout dire.

La réflexion sur la capacité de la narration à suppléer l'absence n'affecte pas seulement les personnages du corpus et Faulkner, le lecteur y est également confronté. Jacques Pothier souligne qu'« *Absalon, Absalon !* parle de la fabrication de l'histoire, et plonge les lecteurs dans cette activité, en les forçant à comparer les données, à découvrir les contradictions, à construire le sens dans les béances du récit »[359]. C'est dans les absences du texte que le lecteur doit trouver un sens, non seulement au texte mais également à sa propre démarche de

[358] Claude Romano, *Le chant de la vie*, p.229.
[359] Jacques Pothier, *William Faulkner, Essayer de tout dire*, p.78.

lecture. En effet, comme le dit Ricœur : « c'est bien dans l'auditeur ou dans le lecteur que s'achève le parcours de la *mimèsis* »[360] puisque « [c]e que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle »[361]. C'est au monde imaginaire de Faulkner, le Yoknapatawpha County, situé dans le Sud perverti par la faute originelle, l'esclavage, que le lecteur doit trouver un sens. C'est ce monde-là et ses habitants que Faulkner lui donne à voir, afin qu'il en acquière une meilleure compréhension. Cependant, celle-ci est loin d'être facile à atteindre, ainsi que le précise Frédérique Spill :

> Au bout de l'attente suscitée par l'opacité du texte, le récit ne se clôt pas, de manière conventionnelle, sur l'émergence du sens. La lecture de Faulkner présuppose l'adhésion du lecteur à un désordre qui n'est pas transcendé par l'ultime ordonnance du récit. Aussi les hypothèses élaborées par le lecteur de Faulkner ne sont-elles, pour la plupart, pas vérifiables : sa lecture se trouve donc le plus souvent condamnée à l'irrésolution[362].

Comme pour les personnages du corpus, le sens se dissémine pour le lecteur en raison des ambiguités et des contradictions internes de l'œuvre. Comme Quentin, Miss Rosa, Hightower et les autres, le lecteur est confronté à la différance des sens et doit accepter cette indétermination s'il veut avoir une chance d'approcher la compréhension, sans jamais l'atteindre complétement puisque, comme le langage chez les personnages, elle se dérobe dès qu'elle apparaît.

---

[360] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, p.136.
[361] Ibid., p.148.
[362] Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, p.274.

Bibliographie

1. Sources primaires

A. Œuvres en anglais

FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, 1929, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990.

FAULKNER, William, *As I Lay Dying*, 1930, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990.

FAULKNER, William, *Sanctuary*, 1931, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1993.

FAULKNER, William, *Light in August*, 1932, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990.

FAULKNER, William, *Absalom, Absalom!*, 1936, *The Corrected Text*, New York, Random House, Vintage International Edition, 1990.

FAULKNER, William, "Appendix/Compson, 1699-1945", from *The Portable Faulkner*, ed. by Malcom Cowley, New York, Random House, 1946; rééd. par David Minter, in *William Faulkner: The Sound and the Fury*, New York, London, A Norton Critical Edition, 1994.

FAULKNER, William, *Requiem for a Nun*, 1951, New York, Random House, Vintage International Edition, 2011.

B. Traductions françaises

FAULKNER, William, *Le Bruit et la Fureur*, trad. et préface de Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1938 ; éd. revue par le traducteur, Gallimard folio, 1972 ; revue par Michel Gresset in *Faulkner, Oeuvres romanesques* I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1977.

FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, traduction par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1934 ; éd. revue par Michel Gresset, in *Faulkner, Oeuvres romanesques* I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1977.

FAULKNER, William, *Lumière d'Août*, trad. et préface de Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1935 ; trad. revue par André Bleikasten, in *Faulkner, Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1995.

FAULKNER, William, *Absalon, Absalon !* trad. R.N. Raimbault, Gallimard, 1953 ; trad. revue par François Pitavy in *Faulkner, Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1995.

FAULKNER, William, *Requiem pour une nonne*, trad. Maurice Edgar Coindreau, Gallimard, 1957 ; trad. revue par François Pitavy, in *Oeuvres romanesques IV*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2007.

C. Entretiens, conférences, discours

Jean Stein, “William Faulkner, The Art of Fiction N°12”, in *Paris Review*, Spring 1956.

Faulkner in the University, Class Conferences at the University of Virginia 1957-1959, Frederick L. GWYNN and Joseph L. BLOTNER, eds, Charlottesville, Virginia, University of Virginia Press, 1959.

Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962, ed. James B. Meriwether and Michael Millgate, New York, Random House, 1968.

William Faulkner's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1950, in *Nobel Lectures*, *Literature 1901-1967*, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969.

2. Sources secondaires.

A. Monographies critiques sur William Faulkner

BLEIKASTEN, André, *Parcours de Faulkner*, Strasbourg, Association des publications près les universités de Strasbourg, 1982.

BLEIKASTEN, André, *The Ink of Melancholy: Faulkner’s Novels from The Sound and the Fury to Light in August*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

BLEIKASTEN, André, *William Faulkner, Une vie en romans,* Croissy-Beaubourg, Aden, 2008.

BOCKTING, Ineke, *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*, Lanham,

New-York, London, University Press of America Inc, 1995.

BROOKS, Cleanth, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country* (1963), Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1990.

BROUGHTON, Panthea, Reid, *William Faulkner The Abstract and the Actual*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974.

GLISSANT, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996.

GRESSET Michel, *Faulkner ou la fascination : Poétique du regard*, Paris, Klincksieck, 1982.

GRAY, Richard, *Writing the South. Ideas of an American Region*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1997.

GUILLAIN, Aurélie, *Faulkner, le roman de la détresse*, Rennes, PUR, Fondation Faulkner, 2003.

HOWE, Irving, *William Faulkner: a critical study*, Chicago, Ivan R. Dee publisher, 1991.

IRWIN, John T., *Doubling and Incest; Repetition and Revenge*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980.

JAMIN, Jean, *Faulkner. Le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Editions, 2011.

LOCKYER, Judith, *Ordered by words, Language and Narration in the Novels of William Faulkner*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991.

MATTHEWS, John T., *The play of Faulkner's Language*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982.

MILLGATE, Michael, *The Achievement of William Faulkner* (1963), New York, Random House, 1966.

MONTEITH, Sharon, *Advancing Sisterhood? Interracial Friendships in Contemporary Southern Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 2000.

MORELAND, Richard, C., *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.

MORTIMER, Gail L., *Faulkner's Rhetoric of Loss, A Study in Perception and Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1983.

PITAVY, François, *François Pitavy commente Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, 2001.

POLK, Noel, *Faulkner's Requiem for a Nun, A Critical Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

POTHIER, Jacques, *William Faulkner, Essayer de tout dire*, Paris, Belin, 2003.

REGAZZI, Jean, *L'expérience du roman. Lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Welles*, Paris, L'Harmattan, 2011.

ROMANO, Claude, *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005.

ROSS, Stephen M., *Fiction's Inexhaustible Voice, Speech and Writing in Faulkner*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1989.

SLATOFF, Walter J, *Quest for failure. A Study of William Faulkner*, Ithaca (New-York), Cornell University Press, 1960.

SMADJA, Robert, *De la littérature à la philosophie du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SPILL, Frédérique, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2009.

VICKERY, Olga, *The Novels of William Faulkner: a Critical Interpretation*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1964.

WEINSTEIN, Philip M., *Faulkner's Subject, A Cosmos No One Owns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

WEINSTEIN, Philip M., *Unknowing. The work of Modernist Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2005.

WOODWARD, C. Vann, *The Burden of Southern History* (1960), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2008.

B. Ouvrages collectifs

BASSET, John Earl, Ed, *William Faulkner, The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

BLEIKASTEN, André, PITAVY, François, GRESSET, Michel, *William Faulkner As I Lay Dying, Light in August*, Paris, Collection U2, Armand Colin, 1970.

BLEIKASTEN, André, GRESSET, Michel, MOULINOUX, Nicole, PITAVY, François, eds. *Etudes Faulknériennes III, Faulkner's Maturity*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

CAMPBELL, Harry, FOSTER, Ruel Elton, *William Faulkner: a critical appraisal*, Norman, Norman University of Oklahoma Press, 1951.

GRESSET, Michel, SAMWAY, Patrick, S.J., eds. *Faulkner and Idealism: Perspectives from Paris*, Jackson, University Press of Mississippi, 1983.

HOBSON, Fred, ed. *William Faulkner's Absalom, Absalom! a Casebook*, New-York, Oxford University Press, 2003.

HOFFMAN, Frederick J., VICKERY Olga W., eds, *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1960.

WEINSTEIN, Philip M., *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1995.

ZEITLIN, Michael, BLEIKASTEN, André, MOULINOUX, Nicole, eds, *Etudes Faulknériennes IV, Misrecognition, Race and the Real in Faulkner's fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

C. Articles critiques sur William Faulkner.

ALLDREDGE, Betty, « Spatial Form in Faulkner's "As I Lay Dying" », The Southern Literary Journal, Vol. 11, No. 1 (Fall, 1978), University of North Carolina Press, p. 3-19.

ANDREWS, Karen M., « The Shaping of Joanna Burden in "Light in August" », in Pacific Coast Philology, Vol. 26, No. 1/2 (Jul., 1991), Penn State University Press, p. 3-12.

BEHRENS, Ralph, "Collapse of Dynasty: The Thematic Center of *Absalom, Absalom!*" in PMLA, Vol.89, No.1 (Jan., 1974), p24-33.

BLEIKASTEN, André, « Noces noires, noces blanches », in RANAM N°6, 1973, p.142-169.

BLEIKASTEN, André, « The Sound and the Fury : du désir à l'œuvre » in RANAM N°9, Strasbourg, 1976, p.18-34.

BLEIKASTEN, André, « L'éducation de Temple Drake », in RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.76-89.

BLEIKASTEN, André, "Fathers in Faulkner" in *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, edited by Robert Con Davis, Amherst, University of Massachussets Press, 1981, p.115-146.

BLEIKASTEN, André, « Mississippi Blues: Faulkner, le deuil, la mélancolie », in Europe, janvier/février 1992, p.5-20.

BROOKS, Peter, "Incredulous Narration: Absalom, Absalom!" in Comparative Literature, Vol.34, No.3 (Summer, 1982), p.247-268.

BURTON, Stacy, "Benjy, Narrativity, and the Coherence of Compson History" in Cardozo Studies in Law and Literature, Vol. 7, No. 2 (Autumn - Winter, 1995), p. 207-228.

CAMERON BROWN, May, "The Language of Chaos: Quentin Compson in The Sound and the Fury", American Literature, Vol. 51, No. 4 (Jan., 1980), published by: Duke University Press, p. 544-553.

DANNER, Bruce, "Epic Tears: The Dislocation of Meaning in Faulkner's 'The Bear'" in Mississippi Quarterly 59 (Winter 2005/ Spring 2006), p. 271-294.

DELVILLE, Michel, « Language and Darl's Narrative Conciousness in Faulkner's "As I Lay Dying" », The Southern Literary Journal, Vol.27, N°1 (Fall 1994), University of North Carolina Press, p.61-72.

ELLIS, Reuben J., « Faulkner's Totemism: Vardaman's "Fish Assertion" and the Language Issue in "As I Lay Dying" », Journal of American Studies, Vol. 24, No. 3 (Dec., 1990), Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies, p. 408-413.

FORRER, Richard, “"Absalom, Absalom!": Story-Telling as a Mode of Transcendence” in The Southern Literary Journal, Vol. 9, No. 1 (Fall, 1976), University of North Carolina Press, p. 22-46.

GARFIELD, Deborah, “To Love as "Fiery Ancients" Would: Eros, Narrative and Rosa Coldfield in "Absalom, Absalom!"”, in The Southern Literary Journal, Vol. 22, No. 1 (Fall, 1989), University of North Carolina Press, p. 61-79.

GODDEN, Richard, «Call Me Nigger!: Race and Speech in Faulkner's "Light in August"», in Journal of American Studies, Vol. 14, No. 2 (Aug., 1980), Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies, p. 235-248.

GODDEN, Richard, and POLK, Noel, “Reading the Ledgers”, in Mississippi Quarterly 55 (3), (Summer 2002), p. 301-59.

GRESSET, Michel, « Genèse et avatars de *Requiem for a Nun* », in RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.5-37.

GUILLAIN, Aurélie, « Le saisissement à l'approche de l'infini », in *Revue française d’études américaines* 1/2004 (n°99), p. 42-53.

GUILLAIN, Aurélie, « Southerners in the North. Destabilized Identities in William Faulkner's *The Sound and the Fury* », *Anglophonia/Caliban* [Online], 31 | 2012, Online since 16 March 2015.

HALE, Dorothy J., « “As I Lay Dying’s” Heterogeneous Discourse », NOVEL: A Forum on Fiction, Vol.23, N°1 (Autumn, 1989), Duke University Press, p.5-23.

KORENMAN, Joan S., “Faulkner's Grecian Urn”, in The Southern Literary Journal, Vol. 7, No. 1 (Fall, 1974, University of North Carolina Press), p. 3-23.

MADDEN, David, “Quentin! Listen!", *Critical Insights: Absalom, Absalom!*, Ed. David Madden, 1 vols, Salem Press, 2011, *Salem Literature* Web, 18 Aug. 2013.

MORTIMER, Gail L., “Significant Absences: Faulkner’s rhetoric of Loss” in NOVEL: A Forum on Fiction, Vol.14, No 3 (Spring, 1981), p232-250.

O’DONNELL, Patrick, “Sub Rosa: Voice, Body, and History "Absalom, Absalom!"” in College Literature, Vol. 16, No. 1 (1989), The Johns Hopkins University Press, p. 28-47.

OLSEN, Kathryn, “Raveling Out like a Looping String: *As I Lay Dying* and Regenerative Language”, Journal of Modern Literature, Vol.33, N°4 (Summer 2010), Indiana University Press, p.95-111.

PIERCE, Constance, “Being, Knowing, and Saying in the "Addie" Section of Faulkner's *As I Lay Dying*”, Twentieth Century Literature, Vol. 26, No. 3 (Autumn, 1980), Hofstra University, p. 294-305.

POLK, Noel, “Nun out of Habit: Nancy Mannigoe, Gavin Stevens and *Requiem for a Nun*”, RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.64-75.

POTHIER, Jacques, « Naissance d’un sujet collectif : Jefferson » in RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.48-63.

POTHIER, Jacques, “Black laughter: Poor White Short Stories Behind *Absalom, Absalom!* And *The Hamlet*”, Hans Skei,

William Faulkner's Short Fiction, Solun Forlag, Oslo, Norway, 1997, p.173-184.

POTHIER, Jacques, « Présence et matière dans la littérature américaine cubiste. », Jacques A. Gilbert & Salah el Moncef, Présence et Représentation, Bern, Peter Lang, 2005, p.329-344.

ROBINSON, Owen, «"Liable to be anything": The Creation of Joe Christmas in Faulkner's "Light in August"», in Journal of American Studies, Vol. 37, No. 1 (Apr., 2003), Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies, p. 119-133.

ROUBEROL, Jean, « Le Sud dans le prologue de Requiem for a Nun : la Vision et le Rêve », in RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.38-47.

ROSS, Stephen, “"Voice" in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*”, PMLA, Vol. 94, No. 2 (Mar., 1979), p. 300-310.

SAMWAY, Patrick, “The Rebouding Images of Sanctuary and Requiem for a Nun”, in RANAM n°13, Strasbourg, 1980, p.90-108.

SANDSTROM, Glenn, “Identity Diffusion: Joe Christmas and Quentin Compson”, in American Quarterly, Vol. 19, No. 2, Part 1 (Summer, 1967), The Johns Hopkins University Press, p. 207-223.

SARTRE, Jean-Paul, « A propos de Le bruit et la fureur. La temporalité chez Faulkner », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p.70-81.

SIMON, John K., “Faulkner and Sartre: Metamorphosis and the Obscene” in Comparative Literature, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1963), Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 216-225.

SIMON, John K., “What Are You Laughing at, Darl? Madness and Humor in *As I Lay Dying*”, College English, Vol. 25, No. 2 (Nov., 1963), National Council of Teachers of English, p. 104-110.

SPENKO, James Leo, “The Death of Joe Christmas and the Power of Words” in Twentieth Century Literature, Vol. 28, No. 3 (Autumn, 1982), Hofstra University, p. 252-268.

STEWART, George R and BACKUS, Joseph M, « "Each in its Ordered Place": Structure and Narrative in "Benjy's Section" of *The Sound and the Fury* » in American Literature, Vol. 29, No. 4 (Jan., 1958), Published by: Duke University Press, p. 440-456.

TOBIN, Patricia, “The Time of Myth and History in *Absalom, Absalom!*” in American Literature, Vol; 45, No 2 (May, 1973), p252-270.

WADLINGTON, Warwick, “*The Sound and the Fury*: A Logic of Tragedy”, in American Literature 53.3, 1981, p.409-423.

WATKINS FULTON, Lorie, “Intruder in the past” in The Southern Literary Journal, Vol. 38, N° 2 (Spring, 2006), University of North Carolina Press, p.64-73.

WATKINS, Ralph, «"It Was like I Was the Woman and She Was the Man": Boundaries, Portals, and Pollution in"Light in August"», The Southern Literary Journal, Vol. 26, No. 2 (Spring, 1994), University of North Carolina Press, p. 11-24.

WILLIAMS, John.S., « “The Final Copper Light of Afternoon": Hightower's Redemption», in Twentieth Century Literature, Vol. 13, No. 4 (Jan., 1968), Hofstra University, p. 205-215.

D. Théorie critique générale.

AMALRIC, Jean-Luc, *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

AUSTIN, J.L., *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BEAUFRET, Jean, *De l'existentialisme à Heidegger : introduction aux philosophies de l'existence…*, Paris, J. Vrin, 1986.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre, THOMPSON, John B., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil (éd. rev. et augm. par l'auteur), 2001.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain, Paris, Editions Peeters, Louvain-la-Neuve, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie, 2003.

DAVIS, Colin, *Haunted Subjects, Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the dead*, Basingstoke (Hampshire) and New-York, Palgrave, 2007.

DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination (1972)*, Paris, Seuil, 2006.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou* in *Œuvres complètes, Psychanalyse, volume XI*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

GEBAUER, GUNTER, WULF, *Mimesis: Culture, Art, Society*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995.

GIRARD, René, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Hachette, 2008.

HALL, Donald E., *Literary and cultural Theory*, Boston, New-York, Houghton Mifflin Company, 2001.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Des Noms-du- Père*, Paris, Seuil, 2005.

LACAN, Jacques, « La Troisième », Intervention au congrès de Rome (31.10.1974/03.11.1974), parue in *Lettres de l'Ecole Freudienne*, n°16, 1975, pp.177-203.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Le sujet de la philosophie, Typographies I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006.

NORRIS, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, London and New-York, Routledge, 1991.

RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit III, Le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR, Paul, *Écrits et conférences 1 : Autour de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2008.

ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique (1943)*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de Linguistique générale* (1916), Paris, éd. Bally et Sechehaye, 1971.

SPIZER, Léo, *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, 1970.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977.

ZIMA, Pierre V., *La Déconstruction, une critique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

E. Articles de critique générale

AUBENQUE, Pierre, « ARISTOTE », *Encyclopædia Universalis*.

CARCASSONNE, Marie, « Les Notions de Médiation et de Mimesis chez Paul Ricœur : Présentation et Commentaires. », in Hermès 22, 1998.

CHISS Jean-Louis, IZARD Michel, PUECH Christian, « Structuralisme », in *Encyclopædia Universalis*.

CORNEILLE, Pierre, « Discours de l'utilité des parties du poème dramatique, 1660 ».

CORVEZ, Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », in Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, Tome 63, N°78, 1965. p. 257-279.

DELEULE Didier, « ART (Aspects esthétiques). La contemplation esthétique », in *Encyclopædia Universalis*.

DEMOULIN, Christian, « Jouissance et pulsion de mort », in Mensuel 21, Janvier 2007.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » (1919), édition électronique dans le cadre de « Les classiques des sciences sociales », p.7.

JUIGNET, Patrick, « Lacan, le symbolique et le signifiant », *Cliniques méditerranéennes* 2/2003 (n° 68), p. 131-144.

LEVINAS, Emmanuel, « Martin Heidegger et l'ontologie », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 5-6, mai-juin 1932.

PINAULT, Georges-Jean, « Benveniste et l'invention du discours », *Fabula-LhT*, n 11, « 1966, *annus mirabilis* », décembre 2013.

TODOROV, Tzvetan, « Sous le regard des autres » in Sciences Humaines n°131, Oct.2002.

Index des noms propres

A

Aubenque, Pierre, 208

B

Backus, Joseph, 215, 217, 333
Benveniste, Emile, 183, 361
Bleikasten, André, 10, 12, 16, 17, 18, 29, 33, 34, 36, 37, 41, 48, 49, 59, 60, 63, 65, 87, 109, 110, 117, 118, 120, 127, 137, 140, 141, 142, 143, 147, 150, 151, 156, 157, 163, 180, 181, 183, 184, 185, 189, 190, 193, 194, 242, 248, 249, 250, 255, 258, 312, 340, 341
Blotner, Joseph L, 14, 270
Bockting, Ineke, 10, 19, 31, 88, 110, 159
Bourdieu, Pierre, 30, 31, 32
Burton, Stacy, 212, 215

C

Corneille, Pierre, 206, 207

D

de Man, Paul, 304, 306, 308
Deleule, Didier, 209
Derrida, Jacques, 14, 15, 24, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 258, 259, 261, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 301, 302, 305, 308, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 334, 339, 357
Durheim, Emile, 32

F

Forrer, Richard, 44, 45, 47, 48
Freud, Sigmund, 34, 35, 59, 68, 92, 106, 156, 157, 191, 241, 242, 315, 358

G

Garfield, Deborah, 287
Girard, René, 99, 100, 140, 181
Glissant, Edouard, 151, 156, 157
Gresset, Michel, 118, 181, 183, 190, 194, 340
Guillain, Aurélie, 10, 18, 39, 109, 139, 142, 158, 159, 160, 179, 220, 271, 314, 333, 334
Gwynn, Frederick L., 14, 270

H

Hale, Dorothy J., 309
Heidegger, Martin, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 325, 357, 360

I

Irwin, John T., 9, 10, 45, 65, 134

J

Jamin, Jean, 9, 29

K

Kazin, Alfred, 197, 198, 222, 224
Korenman, Joan S., 263

L

Lacan, Jacques, 11, 12, 59, 64, 68, 73, 74, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 100, 105, 106, 108, 314, 337, 360
Lacoue-Labarthe, Philippe, 149, 150
Lang, Béatrice, 58

M

Matthews, John T, 15, 231, 259, 274, 275, 276, 286, 287, 291
Millgate, Michael, 26
Mink, Louis O., 218
Monteith, Sharon, 105
Mortimer, Gail L, 10, 211, 212

P

Pitavy, François, 20, 23, 59, 60, 62, 103, 104, 118, 152, 153, 167, 181, 183, 190, 194, 242, 255, 293, 349
Polk, Noel, 58, 59, 101, 102
Pothier, Jacques, 3, 15, 23, 26, 335, 342
Puech, Christian, 249

R

Ricœur, Paul, 13, 14, 57, 129, 131, 132, 144, 146, 165, 166, 172, 177, 179, 187, 188, 189, 190, 191, 200, 202, 204, 206, 210, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 247, 293, 295, 338, 343, 357, 360
Robinson, Owen, 225
Romano, Claude, 10, 17, 110, 297, 298, 331, 332, 333, 342
Rosolato, Guy, 40, 42
Ross, Stephen M., 309
Rosset, Clément, 87

S

Saint Augustin, 217
Sartre, Jean-Paul, 115, 256, 355
Saussure, Ferdinand de, 266
Schapp, Wilhelm, 202
Schiss, Jean-Louis, 249
Simon, John K., 323, 324
Spill, Frédérique, 88, 330, 343
Stein, Jean, 211, 341, 347
Stewart, George, 215, 217, 333

T

Todorov, Tzvetan, 96

U

Ullmann, Stephen, 295

V

Vickery, Olga, 58, 198

W

Weinstein, Philip, 9, 11, 12, 75, 76
Williams, John S., 204