Jean Jamin

Faulkner

Le nom, le sol et le sang

CNRS EDITIONS

Excerpt of the full publication

Faulkner
Le nom, le sol et le sang

Excerpt of the full publication

Jean Jamin

Faulkner

Le nom, le sol et le sang

CNRS ÉDITIONS
15, rue Malebranche – 75005 Paris

Excerpt of the full publication

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2011
ISBN : 978-2-271-07197-2

Excerpt of the full publication

À la mémoire de ma fille Béatrice

Excerpt of the full publication

Excerpt of the full publication

Sommaire

Avant-Propos 13

Chapitre premier. Une étrange altérité 25

Chapitre II. Retour à Rowan Oak 49

Chapitre III. Le nom, le sol 79

Chapitre IV. Le sol, le sang 121

Chapitre V. Le sang, le nom 159

En guise d'épilogue. La tare ou le bâtard 187

Annexe. De quelques généalogies réelles et fictives 203

Bibliographie des ouvrages cités 209

Index des noms d'auteurs, des personnages et des œuvres de William Faulkner 217

Excerpt of the full publication

Excerpt of the full publication

« Ferdinand son frère a trouvé une femme
Où il s'était lui-même perdu, Prospero son duché
Dans une pauvre île, et tous nous nous sommes trouvés
Là où nul homme ne se possédait lui-même.»

William Shakespeare, *La Tempête,* V, 1

Excerpt of the full publication

Chapitre premier

Une étrange altérité

Je devais avoir seize ans quand j'ai découvert *Lumière d'août* de Faulkner. Sur la couverture de l'édition de poche en français, parue en 1961, étaient peints à la gouache en pied et de face – l'un en léger retrait par rapport à l'autre – deux hommes en bras de chemise, les mains dans les poches d'un pantalon du même beige soutenu par une paire de bretelles aux fixations en V inversé, tous deux cravatés et coiffés d'un Panama dont les larges bords assombrissaient le haut de leur visage. L'élégance de la mise, la décontraction de la posture, l'impassibilité des traits, en particulier des lèvres qui ne grimaçaient ni ne souriaient, contrastaient avec la fournaise que figurait le fond jaune orangé de la couverture traversée par une épaisse fumée brune s'échappant d'un groupe de maisons dessinées en arrière-plan, dont l'une était de toute évidence en feu. En haut du cadre à droite, la fumée se mélangeait à un nuage sombre et rougeoyant, signe d'orage ou d'ouragan, d'où se détachait le portrait des deux hommes qui semblaient poser, tels des pompiers volontaires endimanchés, devant un décor d'enfer et attendre paradoxalement qu'on les photographie ou qu'on les interviewe. La scène se prolongeait sur la quatrième de couverture où était représentée de trois quarts face une jeune femme enceinte assise sur

un bloc de pierre, vêtue d'une robe gris-bleu défraîchie, la tête couverte de ce qui avait été probablement un chapeau de cérémonie, à présent effrangé et flasque. Elle aussi semblait attendre, l'air épuisé. Sans doute espérait-elle, mais sans vraiment la guetter, que la charrette tirée par une mule, juste esquissée dans le lointain, en contrebas, vienne la prendre bien que le conducteur vu de dos ne se dirigeât pas dans sa direction.

À condition qu'on ouvrît le livre, le retournât et le mît à plat (au risque de casser le brochage), et que le tableau apparût en entier, on s'apercevait que rien ne venait relier les trois personnages – pas un geste, pas un regard, pas un signe de connivence – si ce n'est l'embrasement de l'horizon derrière eux, et cette attente dans laquelle le peintre anonyme (Forest sans doute, qui était un des graphistes attitrés de la collection) avait voulu les figer. Attendre que quelque chose arrive, mais qui avait *déjà eu lieu* : portraiturés, les deux hommes étaient déjà « photographiés » ; avachie comme le chapeau qu'elle portait, la jeune femme donnait l'impression d'être déjà abandonnée et de se résigner à sa future condition de fille-mère ; la charrette s'était déjà éloignée d'elle. Et les faits s'étaient déjà produits : l'incendie, l'orage ou l'ouragan peut-être, la grossesse et naturellement la « faute » qui l'avait provoquée… Parce qu'elle apparaissait vaine, l'attente ou ce qu'on avait pris pour de l'attente se rapprochait plutôt de cette forme d'hébétude qu'engendre le ressassement, murant chacun en lui-même : « Comment aura-t-on pu en arriver là ou subir cela ? »

D'une certaine manière, la scène illustrait non seulement un des procédés narratifs chers à Faulkner – la conjugaison des

Excerpt of the full publication

actions au futur antérieur – mais tout un pan de sa métaphysique où l'événement, le drame, les choses de la vie sont toujours *derrière soi*. Dans une analyse célèbre de cet autre roman de Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, paru trois ans plus tôt (en 1929), Sartre avait magnifiquement résumé cette vision du monde de l'écrivain, la comparant à « celle d'un homme assis dans une auto découverte. À chaque instant », poursuivait-il, « des ombres informes surgissent à sa droite, à sa gauche, papillotements, tremblements tamisés, confettis de lumière, qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul. »

De *Lumière d'août* j'oubliai assez vite les nœuds de l'intrigue (il y en avait évidemment plusieurs) et le nom des personnages pour ne retenir que le bourdonnement des phrases ou, plutôt, leur tremblement comme tremblent l'air et les ombres en été. Le titre, rien que le titre du livre, suffisait à m'évoquer, brûlées par le soleil, les routes et collines du Mississippi que ces phrases semblaient suivre ou gravir, s'échauffant elles-mêmes de leur propre étirement ainsi que des courroies qui, au risque de se rompre, s'échauffent puis se tordent et claquent à force de trop longtemps ou de trop vite s'enrouler autour de poulies. Une chaleur torride, pesante, oppressante – mais aussi le tournis qu'elle provoque –, telle fut la première impression que je retirai de cette lecture qui, ligne après ligne, au fil des pages d'un papier de mauvaise qualité et cassant, sans doute séché à trop haute température lui aussi, m'avait transporté non pas dans un monde inconnu – ce qui en était décrit pouvait m'être familier, ne serait-ce que par le souvenir de chaudes après-midi de vacances passées à la campagne où tout, êtres et choses, se

trouve comme suspendu dans l'atmosphère – mais dans un univers romanesque que j'appellerai aujourd'hui « exotique ». Il mettait, au sens strict, *hors de soi*.

On pouvait toujours les relire ces phrases qui nous égaraient, de la majuscule au point final en passant par les parenthèses et les incises, et tomber chaque fois sous le coup de leur *étrange altérité*, alors qu'elles ne faisaient qu'évoquer des sentiments et des agissements sinon banals du moins communs aux gens d'ici ou d'ailleurs en proie à ce que mon espiègle prédécesseur à *L'Homme*, Jean Pouillon, avait un jour qualifié devant moi de « connerie humaine » sans laquelle, avait-il malicieusement ajouté, aucune histoire ne vaudrait la peine d'être racontée, ni menée aucune étude approfondie de l'homme en société.

Étrange altérité, ai-je dit, car c'est bien avec du même que, chez Faulkner, se fabrique de l'autre. Et c'est d'abord, curieusement, l'altérité du langage, le fendage des phrases, la syncope du phrasé, le décentrement des mots, la rupture dans leur succession, l'arbitraire apparent de leur combinaison ou accrétion. C'est ensuite le jeu des associations auquel le romancier se livre en mobilisant leur double ou triple sens ou en maniant leur homophonie. C'est encore la substitution ou l'interpolation des noms propres et des sobriquets qu'il fait osciller entre les niveaux de générations, entre les sexes (une fille portant le prénom d'un garçon), entre les hommes et les lieux, ou qu'il s'emploie – et se réjouit sans doute – à confondre par des homonymes, ou encore dont il chamboule l'ordre d'attribution traditionnel (un père donnant son prénom au second ou troisième de ses fils et non au premier comme le voudrait la coutume).

À cela s'ajoute la structure en boucle ou en différé de l'écrit, rehaussée par l'emploi fréquent, presque obsessionnel, de techniques et tournures empruntées à la poétique et à la prosodie des conteurs, comme l'accumulation d'épithètes et de détails, la profusion des incises, l'itération, les redites (*il dit que… il dit que*), la circularité (*et… et… et puis…*), la modalité (*peut-être que…*), la mise en abîme (*non seulement… mais*), l'alternative liftée (*ou… ou bien… ou encore…*), les oxymores, les clauses binaires (« un vent *noir et ricanant* » [je souligne], « la *ronde et stupide* assertion de l'horloge », « la vapeur se désagrège en atomes *ténus et vénéneux* »), etc. Toutes ces bizarreries ou, comme y insistait John Brown dans son *Panorama de la littérature aux États-Unis*, ces « convulsions frénétiques » du style, ajoutées les unes aux autres ou enchâssées les unes dans les autres, tendent à retarder la révélation ou l'interprétation ; toutes elles concourent, comme l'observe Édouard Glissant dans le bel ouvrage qu'il a consacré à l'écrivain, *Faulkner, Mississippi*, « à défaire cette vision du réel qui serait unicitaire – d'ordre ontologique – et à y introduire le multiple, l'incertain, le relatif. »

Faulkner voudrait pouvoir tout dire en une seule phrase, en un seul paragraphe afin d'épouser au plus près les méandres de la conscience de ses personnages, laquelle, naturellement, ne s'embarrasse guère de lexicographie ni de syntaxe, non plus que de majuscules ou de signes de ponctuation. En faisant varier et en inversant les angles de vue (les personnages voient en même temps qu'ils sont vus voir), en alternant ou en superposant les objectifs (grand-angulaire et longue focale), il s'ingénierait à rechercher la bonne profondeur de champ afin que surgissent plusieurs actions dans la

Excerpt of the full publication

même durée, que s'affichent plusieurs attitudes dans un même cadre, qu'apparaissent plusieurs événements dans un même plan sans vraiment définir une priorité ni même retenir une causalité entre eux, comme l'illustrait la couverture de *Lumière d'août* et comme Orson Welles, son presque contemporain, allait magistralement l'expérimenter dans le langage cinématographique avec *Citizen Kane*. C'est que, en définitive, Faulkner ne donne au lecteur que les impressions, les sensations, les interrogations, les sentiments qui étreignent ses personnages comme s'ils étaient eux-mêmes devenus des appareils à la fois d'enregistrement et de reproduction d'images et de sons – le récit est rarement objectif, rarement produit par un narrateur omniscient –, le plaçant (le lecteur) à la limite de la compréhension de leurs actes et de leurs discours.

Cette place dévolue au lecteur n'est pas sans rappeler celle qu'occupe l'ethnographe sur le terrain aux prises avec les discontinuités, les dispersions et les bifurcations d'une vie vraiment courante qui est, comme l'est aussi la sienne, celle de ses informateurs, sauf qu'à l'observation participante se substituerait ici une lecture participante. Ce qu'ont très bien aperçu Michel Butor dans *Essais sur les modernes* et, avant lui, Jean Pouillon dans *Temps et roman,* lorsque le premier écrit que le lecteur « doit toujours être à l'intérieur, c'est-à-dire qu'il doit toujours être traité comme appartenant lui-même à cette histoire que l'on dévoile », et lorsque le second montre que le romancier essaie toujours de « mettre le lecteur *avec* son héros », que son idéal est d'écrire quelque chose qui soit la réalité même, en « absorbant auteur et lecteur » dans un même moment. Cette place n'est pas non plus sans évoquer

une des tensions de la démarche ethnographique : à savoir que l'objet se construit en même temps que le sujet qui le dévoile ; il n'est pas une donnée *a priori*. Les romans de Faulkner, paradoxalement, se construisent eux aussi ; ils se reprennent, se prolongent, se développent ; ils *se relisent*. Quoiqu'inventeur de mondes et de créatures, le romancier n'est pas Dieu, observait Sartre, et Faulkner le savait bien, lui qui s'évertua, aurait dit Leiris, à toujours « trouver un ciel au niveau du sol », bouleversant dès lors les automatismes de la perception et les usages de la représentation.

*
* *

« Ce sont les livres, les gens dans les livres qui devraient inventer et lire nos histoire à nous », se dit, désabusé et un tantinet railleur, un des personnages, Harry Wilbourne, des *Palmiers sauvages*[1], roman publié en 1939 et repris depuis

1. III, p. 38. Sauf mention contraire, dans cet ouvrage les citations de l'œuvre romanesque de Faulkner renvoient à la remarquable édition française de la Bibliothèque de la Pléiade en quatre volumes (Paris, Gallimard, 1977-2007), dirigée par André Bleikasten, Alain Geoffroy, Michel Gresset, François Pitavy et Jacques Pothier. Appelées par une note, les références à ces citations sont indiquées comme suit : titre du roman (quand il n'est pas indiqué dans le corps du texte), numéro du volume en chiffres romains, pagination. Il m'est arrivé parfois d'en proposer une « traduction modifiée » que je signale par cette expression mise entre parenthèses à la suite des références proprement dites. Pour l'œuvre originale, je me suis reporté à l'édition en cinq volumes de la Library of America (1985-2006), dirigée par Joseph Blotner et Noel Polk, et qui fait désormais autorité. Les essais, discours, lettres, nouvelles ou textes inédits en français de Faulkner font l'objet de notes à part. Afin d'alléger

Excerpt of the full publication

sous le titre conçu par Faulkner à l'origine, *Si je t'oublie, Jérusalem*, mais qui fut négligé, non sans raison esthétique, par les premiers éditeurs du roman, préférant l'exotisme du premier à l'antiquité biblique du second.

Supposer que des êtres imaginaires – héros de roman ou de tragédie, créatures fabuleuses, entités mythiques – deviennent à la fois les auteurs et narrateurs de sa propre vie, c'était non seulement inverser le bovarysme que manifeste la compagne de Harry Wilbourne, Charlotte Rittenmeyer, en lui avouant qu'elle a découvert l'amour dans les livres, son « cœur fou robinsonnant dans les romans », mais considérer, certes sur un mode conditionnel, que la célèbre formule de Rimbaud (« On me pense ») pouvait contenir, jeu de mots y compris, une part de vérité et de vérité profonde sur la nature humaine. Non parce que cette phrase aurait repris sous une forme condensée et inédite une vieille représentation de l'inspiration comme emprise et passivité, mais parce qu'elle exprimerait une conception de l'identité, de l'intériorité, comme dualité si ce n'est comme altérité (on sait que le poète la fera suivre par cette non moins célèbre formule : « Je est un autre ») et dont la fiction serait ici le révélateur, en quelque sorte le catalyseur en même temps que le vecteur. Se penser autrement qu'on est, telles seraient sa puissance (la suggestion) mais aussi sa nuisance (l'illusion).

Flaubert est à deux pas, dont un essayiste quelque peu oublié aujourd'hui, Jules de Gaultier – l'inventeur même de

---

le système de notation, j'ai intégré, de manière générale, les essais critiques dans le texte lui-même, me bornant à citer l'auteur et le titre de l'ouvrage ou de l'article, mais ils sont référencés dans la « Bibliographie des ouvrages cités » renvoyée en fin de volume.

Excerpt of the full publication

la notion de bovarysme –, avait tiré de la lecture de son œuvre cette proposition-ci ayant valeur d'axiome : que l'homme ne peut se contenter d'être ce qu'il est, que son esprit est foncièrement animé par le désir de se déréaliser ou plutôt de *s'irréaliser*, ne serait-ce qu'en cherchant à se façonner par avance une idée des sentiments qu'il éprouvera et pourra trouver exprimés ailleurs qu'en lui. Des « êtres de papier » se verraient dès lors pourvus de la faculté de donner à cette idée un contenu plausible, parfois convoité (nous vivons, disait Marcel Schwob, autant avec de vrais amis qu'avec « des amis irréels », et souvent « extravagants », qui ne sont pas moins vrais), quitte à ce que la catastrophe s'invite au bout du chemin en raison du loupé probable et des déboires qui ne peuvent que s'ensuivre, l'identité se confondant avec l'identification et y achoppant : je suis ce que je lis du devenir de l'autre ; la réciproque étant également possible : je suis ce que l'autre lit de mon propre devenir. Somme toute, une « vie en double » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Marc Augé, mais qui, comme s'en rend compte Bayard II Sartoris dans cet autre roman de Faulkner, *Les Invaincus*, révèle « l'infranchissable abîme qui sépare tout ce qui est vécu de tout ce qui est imprimé : que ceux qui le peuvent agissent, et que ce sont ceux qui ne peuvent pas et souffrent assez de ne pas pouvoir qui écrivent là-dessus[2] ».

C'est une telle vie que vont connaître les deux amants, Harry et Charlotte, des *Palmiers sauvages,* mais qui s'achèvera tragiquement. Dès le départ, elle a pourtant toutes les apparences d'une *romance* de magazine de gare où même l'érotisme

2. II, pp. 1111-1112.

Excerpt of the full publication

au *Domaine*, se profile chez Faulkner une quasi-théorie de la parenté et de ses structures « élémentaires », du moins est-ce au travers de « l'exercice de la parenté », pour reprendre le titre d'un livre de Françoise Héritier, et de sa combinatoire, que se nouent bon nombre de ses intrigues.

C'est en tout cas à l'exploration et à la mise en boucle de ces trois notions (nom, sol, sang) que j'ai procédé dans les chapitres qui suivent, proposant l'hypothèse que c'est par elles que passe le lien ou, plus précisément, que se situe le rapport entre anthropologie et littérature : l'œuvre de Faulkner, tout entière située dans la seconde, apporte quelque chose à la pensée de la première, avec cet avantage qui n'est pas mince de s'aventurer là où l'ethnologue ne peut aller, c'est-à-dire dans la conscience (ou l'inconscience) des gens qui peuplent et parcourent son univers romanesque. C'est le propre du romancier : inventer des personnages et les faire exister comme s'ils étaient des personnes – démarche en quelque sorte inverse de celle de l'ethnologue à qui il arrive de faire des personnes qu'il a côtoyées des personnages (le « roi », le « devin », le « sorcier »…). En ce sens, l'œuvre de Faulkner se présenterait comme une anthropologie *apocryphe*, comme est *apocryphe* l'histoire de son comté de Yoknapatawpha (chef-lieu : Jefferson), dans la réalité le comté de Lafayette (Mississippi, chef-lieu : Oxford), où vont se dérouler la plupart des intrigues – sorte de condensé non pas de la vie sudiste américaine mais de l'existence humaine tout court –, et où, à partir d'elles, toute une série de thèmes sont abordés : outre la parenté, l'alliance et l'appartenance, disons pêle-mêle, la race, la caste, le clan, voire le rite, le conte, le mythe

Excerpt of the full publication

et le langage, orchestrés par deux grands questionnements qui traversent l'œuvre romanesque.

D'une part, un questionnement sur la légitimité (ou l'illégitimité) de la *fondation* : fondation de familles, de maisons, de domaines, voire fondation d'un bourg, d'une nation, d'un État ; fondation qui supposerait un dessein (*intentio*) et impliquerait un destin (*fatum*), et où s'exprimeraient de façon particulièrement nette, parfois tragique, les rapports entre l'individuel et le collectif, tout l'art de Faulkner étant déjà dans cette superposition des points de vue, singuliers/pluriels, et bien plus, dans leur intrication[8].

D'autre part, un questionnement sur la nature de la *relation* : relation à l'espace et au temps, à l'histoire et au milieu, mais aussi et surtout relation à soi et à autrui, au même, à l'autre et à l'étranger, dont Faulkner a exploré les linéaments et les butées non seulement à travers les rapports entre Blancs et Noirs mais à travers les rapports entre les membres des familles, à l'intérieur des demeures, sur les domaines, au sein des foyers, voire tout au fond de la conscience de ses personnages, ou de ce qui en tient lieu.

---

8. Point sur lequel a insisté la critique faulknérienne récente (voir *The Cambridge Companion to William Faulkner*, dirigé par Philip. M. Weinstein en 1998, ainsi que l'article passionnant d'Aude Lalande sur l'« impossible de la fondation » chez Faulkner, publié dans *L'Homme* en 2006).

Excerpt of the full publication