

**LA GUERRE APOCALYPTIQUE DANS *THE WASTELAND*
DE WILLIAM FAULKNER : REPRESENTATIONS HEROÏQUES, FARCESQUES
ET MONSTRUEUSES DE LA FIN D'UN MONDE.**

**Françoise BUISSON
Université de Pau et des Pays de l'Adour**

Pour Faulkner, né entre deux conflits, celui qui a sonné le glas du vieux Sud et celui qui, en 1914, marquera aussi la fin d'un monde, la guerre est d'abord un rêve. En 1918, à Toronto, il suit un cours de pilotage dans un centre de la Royal Air Force mais il est "privé" de combat par l'armistice. Lorsqu'il retourne dans son Mississippi natal, il arbore fièrement un uniforme et claudique ostensiblement. Pourtant vouloir prétendre que Faulkner a combattu est tout aussi mensonger que dire qu'il a bu de l'eau tout au long de sa vie. Ce culte du guerrier révèle en fait sa nostalgie de l'idéal chevaleresque qui a tellement hanté la mémoire collective du vieux Sud. Faulkner dresse un parallèle constant mais implicite entre la Guerre de Sécession et la Guerre 14-18 qui n'en est que la répétition à l'échelle mondiale. Alors que le Chevalier du Sud était censé incarner le Chevalier Bayard sans peur et sans reproche du XVIème siècle, les aviateurs sont les avatars de ces soi-disant héros. Mais ces Nouveaux Elus, ainsi que tous les combattants de cette guerre, seront aussi de pitoyables «cavaliers de l'Apocalypse». En effet, le titre même de la section des *Collected Stories*¹ qui réunit ses récits de guerre, *The Wasteland*, montre que le conflit, loin d'être le théâtre d'exploits homériques, est encore une de ces convulsions de l'Histoire que l'on associe à l'Apocalypse. Ce terme d'Apocalypse renvoie à plusieurs notions, à celles d'entropie, de catastrophe et de fin du monde, mais aussi à celles de révélation, de dévoilement, lesquels conduisent au salut et à la résurrection. Dans notre exposé, nous essaierons de jouer sur ces différentes connotations du terme «Apocalypse», en nous demandant dans quelle mesure la représentation iconoclaste de la guerre et de son cortège grotesque de combattants mutilés laisse la place à une révélation, voire à une rédemption quelconque. Dans un premier temps, nous verrons que le visage de la guerre se métamorphose en raison de ses représentations tragiques, comiques et grotesques, le grotesque ouvrant la voie à l'absurde et au non-sens. Non-sens qui nous amènera dans un second temps à tenter de définir l'esthétique apocalyptique de l'auteur, esthétique qui remet en question le mythocentrisme biblique. Cette esthétique faulknérienne, qui repose plus sur le brouillage que sur le dévoilement, est en fait au service d'une Apocalypse irréversible et d'une Révélation impossible, comme nous le verrons dans notre dernière partie.

Pour illustrer notre propos, nous avons choisi d'étudier les cinq récits de guerre qui ont été regroupés dans la section *The Wasteland* et qui, à l'origine, ont tous été publiés au début

¹ William Faulkner, *Collected Stories*, Penguin, 1989 [1951].

des années trente. Nous avons aussi décidé de parler de «The Leg», récit publié dans une section au titre également évocateur, «Beyond», section terminale du recueil de nouvelles, car elle relate aussi l'expérience d'un ancien combattant dont la jambe a été amputée.

Les métamorphoses de la guerre : représentations tragiques, comiques et grotesques de la guerre.

La nouvelle intitulée «Crevasse», qui occupe une place centrale dans la section, constitue la version la plus tragique d'Armageddon. Des soldats égarés tombent dans une crevasse où, à défaut de crever, ils découvrent une fresque macabre, c'est-à-dire une parade de squelettes armés, qui semblent «poser», morts vivants figés dans différentes positions. Scène qui a été probablement inspirée à Faulkner par la tranchée des baïonnettes. L'écrivain s'inspire aussi de la tradition gothique qui caractérise bon nombre de ses récits macabres. La fissure de «Crevasse» figure la labilité et l'effritement des formes humaines et géographiques. Le paysage dévasté, criblé de trous d'obus, objet d'une véritable anamorphose, est volontiers féminisé et diabolisé (c'est souvent une constante chez Faulkner) ; les arbres sont rongés et mutilés, les êtres humains sont réifiés — les soldats ne sont plus désignés que par le collectif «it». La topographie précise du terrain ne laisse voir qu'une succession, voire un emboîtement de trous et de fentes qui engloutissent, enferment et dévorent. En fait, Faulkner, lecteur assidu de la Bible, s'inspire probablement de l'histoire de Jonas, avalé par une baleine puis recraché vivant au bout de trois ans, qui incarne à la fois la mort et la résurrection. Il est vrai que la plupart des soldats seront «recrachés» par la crevasse et qu'ils seront sauvés. Mais auparavant ils doivent traverser l'Enfer de Dante, passer par le Néant :

It is as though they had strayed suddenly into a region, a world where the war had not reached, where nothing had reached, where no life is, and silence itself is dead. (Crevasse, 468)

Le narrateur s'efforce de trouver des expédients verbaux pour décrire ce territoire faussement vierge et intact, où même la nature du silence est indéfinissable. Les hommes se trouvent donc au seuil d'une épiphanie, voire d'une thanatophanie. Selon Kristeva, l'abjection est aussi un entre-deux, auquel je suis confronté dans un paysage de marges et de limites : «L'explosion de l'abjection n'est sans doute qu'un moment du traitement des borderlines».² C'est comme si la crevasse enveloppait les soldats dans la béance de la mort, ce qui illustre aussi ce propos de Kristeva : «Le cadavre — vu sans Dieu et hors de la science — est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie» (*Ibid*). Dans ce monde chtonien où même le silence est pétrifié, seul résonne le rire hystérique d'un homme blessé, dont la tête est recouverte d'un bandage et qui emplit le vide de cris insignifiants. La fuite des hommes hors de la caverne, qui n'est pas

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil [Points Essais], 1980, p. 59.

sans rappeler l'imaginaire platonicien, pourrait s'apparenter à une ascension vers le Ciel, d'autant plus qu'une fois sauvés, les hommes s'agenouillent pour lire la Bible. Néanmoins, la voix de celui qui lit le texte sacré est couverte par celle de l'homme blessé qui a sombré dans la folie. On peut donc douter de la valeur réelle de cette expérience apocalyptique.

L'éventuelle ascension vers le Ciel, qui pourrait récompenser le sacrifice du guerrier, est démythifiée dans une autre nouvelle, «Ad Astra», qui relate un dés-astre communicationnel entre soldats de plusieurs nationalités. Ces derniers se retrouvent dans un café français, le Cloche-Clos, qui symbolise leur emprisonnement, mais aussi leur isolement communicationnel, puisque ce lieu désacralise l'espace de l'Eglise, mais aussi la Tour de Babel, où les efforts pour construire une solidarité humaine — les vainqueurs de la guerre conversent avec un prisonnier allemand — aboutissent à une rixe, avant que les soldats ne se rendent au bordel du coin. Le titre de la nouvelle est bien évidemment ironique, surtout lorsque le motif de la figure christique mutilée est repris pour désigner l'un des soldats. La référence au Christ dans un tel contexte ne fait que souligner la vanité du sacrifice humain collectif. Le narrateur homodiégétique, dans ce récit rétrospectif, ne cesse d'identifier les combattants à des insectes vivant dans un entre-deux, dans une sorte de hiatus ; ils sont prisonniers d'une existence statique qui ne les régénère pas :

But after twelve years I think of us as bugs in the surface of water, isolant and aimless and unflagging. Not on the surface ; in it, within that line of demarcation not air and not water, sometimes submerged, sometimes not. (*Ad Astra*, 408)

Ils vivent dans un temps suspendu, voire aboli, qui est l'antithèse du temps apocalyptique, c'est-à-dire du temps linéaire : «It had no beginning and no ending» (*Ibid*, 408). Ce que Faulkner sous-entend ici, c'est que survivre à la guerre est pire que mourir à la guerre, car celle-ci a véritablement marqué la fin d'un monde, ou tout au moins d'une génération.

Cette décadence des preux chevaliers est également le thème de «Victory» : dans ce récit d'une défaite, un soldat qui a conquis la gloire en tuant son supérieur, par un acte lâche et déshonorant, devient clochard sur les berges de la Tamise. Gray — tel est son nom, qui évoque l'existence terne et glauque de l'ancien combattant — est une figure grotesque : ses moustaches sont comparées à des baïonnettes et sa canne lui donne la rigidité d'un soldat de plomb incapable de s'arracher au passé. Comme les soldats de «Crevasse», lui-même est poursuivi par le rire infantile et grotesque d'un homme blessé. Ce dernier finit par devenir un bouffon, un porte-parole de la dérision provoquée par l'expérience stérile d'une guerre absurde. Comme dans «Crevasse», le paysage imprime le chaos et la difformité générés par le conflit. Il est fragmenté, composé d'ilôts de terre indistincts et dangereux. A la labilité de ce sol incertain s'ajoute en effet sa duplicité, comme si la Guerre avait fini de rompre les liens unissant l'homme à la Nature :

The village rises in black silhouette against the sunset; the river gleams in mirrored fire. The bridge across the river is a black arch upon which slowly and like figures cut from black paper, men are moving. (*Victory*, 449)

En effet, sous le martèlement des obus, le jardin de l'Eden se mue en enfer dantesque. Cette inversion de l'univers pastoral est d'ailleurs une constante de ces récits de guerre dont le cadre européen est un Ancien Monde dévasté et déserté de Dieu. Ainsi, dans «The Leg», de l'évocation de la Tamise pourrait émaner une certaine douceur de vivre propre à l'Angleterre de l'été 14. Impression fallacieuse, car la fin a déjà commencé, la Tamise est ici identifiée à une écluse, et même à un égoût, l'égoût de l'empire. C'est ainsi qu'un personnage s'exclame : «'O Thames!' [he said] 'Thou mighty sewer of an empire!'" (828). La souillure, qui démythifie la puissance impériale, pénètre un espace faussement pastoral qui se fait le reflet de l'imposture guerrière.

Pour dénoncer cette imposture, Faulkner, héritier d'une tradition orale dont l'humour est l'un des ressorts majeurs, peut aussi s'inscrire dans un registre comique et farcesque. C'est le cas dans «All the Dead Pilots». Au début de ce récit, le narrateur homodiégétique, photographe de guerre lui-même mutilé qui essaie de s'habituer à une jambe mécanique, adopte un ton volontiers élégiaque. Il exprime sa nostalgie d'une époque où les aviateurs étaient les Nouveaux Elus, au visage «ésotérique» (c'est l'adjectif qualificatif qu'il utilise). Néanmoins, on peut très vite noter un contraste entre le panégyrique initial et le contenu trivial de la nouvelle : le narrateur voyeur y relate un duel entre deux pilotes, Sartoris le sudiste et Spoomer, son supérieur, duel qui est une version parodique du tournoi chevaleresque. L'objet de leur conquête est une petite Française, Toinette, surnommée «Kitchener» (parce qu'elle est populaire auprès d'une foule de soldats, précise le narrateur). Cette rivalité donne lieu à bon nombre de situations stéréotypées et cocasses. Par exemple, Sartoris vole l'uniforme de Spoomer qui est alors contraint de revêtir des habits féminins pour rentrer à la base. Ce travestissement montre aussi un souci de tourner en dérision l'expansion mythique historique aussi bien que littéraire, des combattants. Le narrateur, en mentionnant la mort de Sartoris au combat, n'en continue pas moins à dresser un portrait idéalisé de l'aviateur sur un ton lyrique, trop lyrique, qu'on peut difficilement attribuer à l'auteur. Ce dernier, au contraire, par une distanciation ironique d'avec son narrateur, nous laisse entendre que le témoignage du photographe est aussi une «fiction», une fiction historiographique qui masque la cruauté du sort réservé à la plupart des combattants.

Ainsi, la posture tragique ou élégiaque n'étant finalement qu'une imposture, c'est une impression d'absurde qui émerge de ces différents récits. Et comme le souligne Frank Kermode, «Apocalypse is part of the Modern Absurd».³ L'imprédictibilité est la règle de ces jeux de la guerre et du hasard. Imprédictibilité du traumatisme : c'est la crevasse qui aspire

³ Frank Kermode, *The Sense of An Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London : Oxford University Press, 1967, p. 123.

soudain les soldats errants. Imprédictibilité de l'honneur : dans «Victory», le soldat gagne du galon alors qu'il a assassiné son supérieur et pris le commandement de la troupe. Obus, mines, baïonnettes, hypérite ne permettent plus à l'homme d'atteindre un idéal chevaleresque. C'est dans *Turnabout* que l'on mesure le mieux les effets néfastes d'une mécanisation à outrance de la guerre. Dans ce récit assez ennuyeux, en raison de la pesanteur du vocabulaire technique, l'équipage d'un torpilleur initie un aviateur aux risques de leur métier. Lorsque la torpille est lancée contre le bateau ennemi, le bateau torpilleur doit se livrer à une véritable course contre la montre afin de l'éviter. «Turnabout» signifie donc cette réversibilité du sort qui peut faire de l'attaquant un attaqué. Le titre de la nouvelle renvoie donc à ce mouvement inéluctable de la machine qui peut se retourner contre l'homme. On comprend alors pourquoi les récits de guerre de Faulkner sont jonchés de cadavres : les aviateurs sont ses albatros baudelairiens ou ses cygnes mallarméens, tout autant que des Icare ou des Bellérophon aux prises avec une modernité qu'ils incarnent aussi. L'avion, qui au départ a une valeur hippomorphe, n'est en aucun cas un *deus ex machina*. Dans l'imaginaire faulknérien, l'aviateur s'est substitué au cavalier. Si l'on considère la nouvelle «Carcassonne» (qui n'est pas dans notre corpus), autre référence à la mort et au Moyen-Âge, le cavalier incarne aussi le prophète Elie. Il y a donc amalgame entre l'aviateur et Elie, qui s'est élevé au Ciel sur un char de feu. On sait aussi que cette ascension est à l'origine de toute une mystique, celle de l'Ascension des âmes vers Dieu. Le pilote Sartoris se consume d'ailleurs dans les flammes de son avion, dans un instant de «sublimation», nous dit le narrateur, sans nous fournir de réponse sur une éventuelle ascension, bien sûr. Le lecteur est donc confronté à une ellipse du sens du sacrifice. Cette ellipse du sens nous conduit à évoquer l'esthétique apocalyptique de Faulkner.

L'esthétique apocalyptique de Faulkner

Si l'on considère l'Apocalypse comme un moment de révélation, et si l'on perçoit la Bible comme un livre où la vérité est révélée, on peut affirmer que le récit faulknérien remet généralement en question le mythocentrisme biblique. «Crevasse» est un récit linéaire, certes ; les événements sont décrits au présent simple, en focalisation externe, technique qui pétrifie le tableau hallucinatoire et qui pourrait être un gage d'objectivité. Mais ce narrateur non identifié, qui enregistre les informations aussi froidement qu'une caméra, n'a pas réellement de voix. C'est une voix déshumanisée, désincarnée, d'outre-tombe, qui déstabilise le lecteur dans son pacte avec le narrateur. Dans «The Leg», l'autorité de l'instance narratrice est tout autant mise à mal. Le narrateur, dont la jambe a été amputée, souffre également d'une fracture psychologique : l'incomplétude de son récit redouble l'incomplétude de son corps symboliquement castré. Le récit s'ouvre sur une évocation globalement cohérente de l'été 1914 et le lecteur ne perçoit aucune fissure dans la psyche du narrateur, David. Mais dès la seconde section, la narration bascule dans la confusion et l'incongruité, lorsqu'il parle à

George de la jambe dont il a été amputé à la suite de la guerre : «I want you to be sure it is dead» (830). Le lecteur se sent pris au dépourvu, en raison de la rupture chronologique entre les deux sections. Le brouillage s'accroît au fil du récit. Le narrateur nous rapporte un dialogue surprenant avec George qui est pourtant déjà mort. Le «Je» narrateur a donc perdu le contact avec la réalité. En fait, il demande à un double potentiel (George) d'intercéder pour mettre fin à cette scission ou à la douleur de la scission. Lorsqu'on lui montre une photographie le représentant, il ne se reconnaît pas et il est tout aussi incapable de reconnaître sa propre écriture au dos de la photographie : il écrit là où il ne pense pas être. Ainsi, l'écriture devient le lieu privilégié de l'amputation, mais aussi de l'impossible révélation à soi-même.

Le démantèlement des structures temporelles finit de porter un coup à l'autorité d'un discours linéaire, discours linéaire qui est le modèle paradigmatique du texte apocalyptique. Nous n'allons pas décrire en détails les manipulations de la chronologie auxquelles se livrent les narrateurs. Analepses et prolepses voilent plus qu'elles ne dévoilent le parcours d'un personnage qui, soumis aux lois de l'entropie, finit par s'effacer dans le champ de vision du narrateur. De même, le photographe de «All the Dead Pilots» souligne la nature chaotique de sa narration, qui repose sur une juxtaposition arbitraire d'instantanés. Si Faulkner choisit un narrateur photographe, c'est justement parce qu'il fonde son esthétique sur la discontinuité et la rupture, plutôt que sur la continuité linéaire. Le schéma biblique, conçu autour du début et de la fin, de la Génèse et de l'Apocalypse, est donc invalidé. Il n'y a pas de *happy end*, parce que, comme en témoigne la nature rétrospective de ces récits, l'Apocalypse est en fait derrière nous. Comme l'affirme Frédéric Regard dans un article qu'il consacre à l'entropie, «la modernité a substitué la Crise au modèle linéaire de l'Apocalypse».⁴

La Révélation est suspendue et certaines figures de style, chères à Faulkner, comme l'oxymore, l'hypallage ou la métaphore, fondent une esthétique de la signification suspendue. Dans une même phrase, négations et oxymores anéantissent l'existence de l'événement. On trouve ainsi l'expression : «that damp and sullen clash which dies burning» («Victory», 439). Les adjectifs et le mot «clash», qui s'entrechoquent, formant ainsi une hypallage, paraissent déplacés, incongrus, tout autant que l'oxymore final qui renvoie l'événement au néant en décrivant des actions opposées et simultanées qui s'annihilent. Le lecteur ne peut être que défamiliarisé par ces ambiguïtés de l'écriture qui s'anéantit dans ses paradoxes pour aboutir à une sorte de point zéro. Dans «Crevasse», où domine l'innommable, l'écrivain multiplie les associations verbales les plus déroutantes, en particulier pour qualifier le silence : «the silence comes down again, sunny, profoundly still» (469). Le mouvement de la terre qui s'entrouvre est comparé à une explosion silencieuse («silent explosion», 471). Quant aux feuilles des arbres, elles ne sont ni tout à fait vertes ni tout à fait mortes, l'herbe devient aussi drue que des baïonnettes. Certaines phrases inversent notre perception habituelle des phénomènes : «The

⁴ Frédéric Regard, «*Bowing down before the Great God Entropy : postmodernisme, désir et mysticisme*», in *Fiction et Entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Textes réunis par Max Duperray, Université de Provence, 1996, p. 35.

dark earth bites into the sun's rim» («Victory», 451). La terre animalisée et prédatrice part ainsi à l'assaut du soleil ; l'image traditionnelle de la terre fécondée par le soleil est ainsi inversée. Ces jeux stylistiques donnent naissance à un monde de l'entre-deux, du hiatus où le sens est en suspens. Les images n'en demeurent pas moins source de plaisir : elles subliment l'expérience de l'abject. Nous comprenons alors les propos de Kristeva sur l'abject et le sublime : «L'abject est bordé de sublime.»⁵

Ces distorsions de l'écriture sont les éléments majeurs d'une esthétique de la mutilation et de la difformité qui consacre le règne de l'anamorphose. Les récits sont peuplés de «gueules cassées», d'aveugles et d'amputés qui incarnent ou plutôt désincarnent les horreurs de la guerre apocalyptique. Cette galerie de personnages monstrueux rappelle les personnages torturés de la peinture moderne. Aussi bien *Guernica* de Picasso, avec son cortège de personnages démembrés, que les visages monstrueux et grotesques de l'expressionniste Ensor, dans *L'Intrigue* (1890). L'art expressionniste, comme l'écriture faulknerienne, implique à la fois distorsion et violence. L'image des soldats blessés nous renvoie au corps mutilé du Christ. Ainsi la mutilation est cette blessure originelle, cette faille et cette faute qui atteint son paroxysme au vingtième siècle. Que Faulkner ait repris le titre d'un poème de T. S. Eliot n'a rien de surprenant en soi. Son écriture s'appuie également sur la dialectique de l'Être et du Néant. Bien que «The Wasteland» de T. S. Eliot⁶ ne porte pas exclusivement sur le désastre de la guerre 14-18, il donne la même impression de stérilité et d'ennui et présente la vision d'un monde en décadence dont les images sont souvent empruntées à Dante. En dernier lieu, on pourrait donc s'interroger sur le sens que Faulkner donne peut-être à cette guerre vécue comme une Apocalypse, qui sonne le glas d'une génération perdue.

L'Apocalypse impossible ?

Aucune parousie, aucune résurrection, n'est annoncée dans un monde qui paraît désacralisé. C'est d'ailleurs ce qu'annonce le narrateur de «All the Dead Pilots» : «Because they are dead, all the old pilots, dead on the eleventh of November 1918» (512). De la même façon, dans *Absalom, Absalom!*,⁷ la mort du Sud et des Confédérés est ainsi solennellement proclamée. Il en est de même pour les femmes : «... the girls, the women, they died on the fourth of August, 1914» (514). La femme moderne, qui n'est plus une Dame au sens sudiste ou/et médiéval du terme, ne peut répondre à l'idéal chevaleresque, en raison de sa disponibilité sexuelle. Un aveugle victime d'un obus est traîné au cinéma par sa fiancée qui finira par le trahir. L'idéalisme est donc battu en brèche.

Pour Faulkner, l'Apocalypse a en fait commencé depuis longtemps. Cela explique l'absence de rédemption et de salut, l'immobilisme sans attente des pilotes, tels des insectes

⁵ *Op. cit.*, p. 19.

⁶ T. S. Eliot, "The Waste Land" (1922), in *Collected Poems*, Faber and Faber, 1963.

⁷ William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936), Vintage Books, 1986.

piégés dans l'eau stagnante. Les combattants qui ont survécu sont condamnés au nomadisme, à l'errance de Gray, antihéros de «Victory» qui vend des allumettes sur le trottoir de Londres, ou au conformisme des pilotes qui s'enlisent dans la vie routinière de *mainstream America*. Pour reprendre le titre d'un poème de T. S. Eliot, ils sont devenus «The Hollow Men» (1925). L'Apocalypse de la première guerre mondiale n'a pas engendré de monde harmonieux, associé au retour du Christ et à la résurrection des morts. Et dans «Ad Astra», l'Indien comparé à un prophète de l'Ancien Testament, n'annonce aucun renouveau : «All this generation which fought in the war are dead tonight» (421). Cette amertume des soldats de 14-18 rappelle celle de Quentin Compson, dans *Absalom, Absalom*, qui a le sentiment d'appartenir à un monde anachronique : «I am older at twenty than a lot of people who have died» (*Absalom, Absalom!*, 301). Dans «All The Dead Pilots», les soldats ne parviennent même pas à construire la communauté authentique dont un autre aviateur, Saint-Exupéry, avait rêvé. Pour l'Indien et le soldat allemand, qui est musicien, la rédemption ne réside pas dans la parousie ; c'est l'art qui ouvre le chemin de la rédemption. L'art se substitue donc à la religion dans un monde désacralisé. Cette désacralisation peut surprendre de la part de Faulkner, qui flirte ici avec l'Absurde, comme si son monde de l'Après-Première-Guerre était déjà postmoderne. Comble du cynisme, dans «Victory», les soldats utilisent des pages de la Bible pour faire du feu et fumer du tabac. Gray, le protagoniste, s'efforce de vivre en conformité avec la Bible ; il s'élève mais il s'élève dans la hiérarchie militaire en perpétrant un meurtre. La guerre inaugure seulement une succession de chutes.

Frank Kermode souligne le fait que Yeats associait la guerre à l'Apocalypse ; il voyait dans ce conflit la possibilité d'un renouveau. Chez Faulkner, la guerre est une impasse, une crevasse qui figure ce «trou noir» que Frédéric Regard identifie à une «apocalypse sempiternelle».⁸ On doit néanmoins préciser que si Faulkner souligne la faillite des valeurs religieuses, cela ne signifie pas que le ciel est vide. Dieu surgira peut-être du trou noir et après tout, les soldats de «Crevasse» en remontent, malgré la présence d'un mutilé hystérique. En outre, l'écrivain succombera à l'idéalisation de la guerre dans les récits qu'il écrira sur la seconde guerre mondiale, notamment dans «The Tall Men», qui résonne comme le récit d'un écrivain engagé derrière la Bannière étoilée. N'oublions pas non plus qu'il écrira un scénario sur De Gaulle, en qui il voyait probablement une réincarnation du héros chevaleresque. Il est donc difficile de déterminer la position de Faulkner dans ses récits de guerre (on peut aussi se demander dans quelle mesure il n'adopte pas la posture d'un écrivain de la génération perdue, pour ressembler à son rival Hemingway, ou à Fitzgerald). Il n'en demeure pas moins que sa conception du temps est plus cyclique que linéaire, elle serait donc antiapocalyptique : les guerres se suivent et se ressemblent. Reste à suivre les conseils de l'Indien : l'art serait une

⁸ *Op; cit.*, p. 36.

réponse à la défaite. Mais, comme le montre l'esthétique (post)moderne, il est difficile de retrouver une Parole biblique qui ferait autorité.