

# ***Naissance de la tragédie dans le mythique Yoknapatawpha County : Babel de voix sur les péchés originels du planteur dans Absalom, Absalom! de William Faulkner (1936)***

**Françoise BUISSON**

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

Dans *La Chambre claire*, Barthes écrit que « la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite... » (162). Cette citation ne s'applique guère à l'œuvre de Faulkner, bien au contraire : plus le héros faulknérien pense à l'origine, plus il a envie d'en finir et l'obsession généalogique tourne souvent au cauchemar car la notion d'origine semble liée irrévocablement à celle de péché. De nombreux récits de Faulkner retracent une quête des origines – pensons à *Go Down, Moses* et plus particulièrement à la nouvelle “The Bear” – ou un retour géographique aux origines, comme c'est le cas dans *As I Lay Dying*. C'est aussi au fil de tous ces romans et nouvelles que se dessine la genèse de ce pays mythique qu'est le *Yoknapatawpha County*, recréé par Faulkner d'après son état natal du Mississippi. Le nom indien lui-même lui confère une dimension légendaire et souligne sa filiation avec les premiers habitants de l'Amérique, cette Nouvelle Jérusalem née de la spoliation que Faulkner restitue ainsi à ses propriétaires originels. Le « Yoknapatawpha County » est le décor de *Absalom, Absalom!* (1936), roman archéologique et eschatologique du Sud sur l'origine et la fin de la Maison Sutpen, construite sur les péchés originels de la spoliation et de l'esclavage et menacée par la transgression de la Loi familiale, c'est-à-dire l'inceste. Cette œuvre souvent méconnue et qualifiée d'illisible peut servir de point d'ancrage pour essayer de penser l'origine, et ce pour trois raisons qui constituent les trois points essentiels de notre analyse. Ce roman, qui est le double spéculaire et gémellaire de *The Sound and the Fury* (1929), constitue l'aboutissement d'un processus créateur qui a aussi vu le jour dans deux nouvelles de Faulkner, “Evangeline” (1931) et “Wash” (1934). Cet aspect composite du roman témoigne de la complexité des stratégies narratives et textuelles mises en œuvre pour s'efforcer de penser l'origine, pensée qui passe par la parole, la tradition orale originelle, qui renvoie aussi à l'image de la Tour de Babel. Car, comme le suggère le titre du roman lui-même, la Bible est l'un des palimpsestes de ce roman qui condense les répétitions tragiques de l'histoire, l'Eternel Retour des forces négatives avec les obsessions archaïques que sont l'androgynie, l'inceste, et

plus particulièrement dans le Sud, la peur du métissage, de l'obscur force du sang noir, qui nous ramène à ce péché originel de la société occidentale, à savoir la traite des esclaves.

### **La genèse d'*Absalom, Absalom!***

Le titre du roman lui-même implique une répétition, un dédoublement, deux motifs fondamentaux du roman dont le double premier est *The Sound and the Fury* (1929) qui retrace le déclin de la famille Compson et en particulier la lutte intérieure du jeune Quentin qui éprouve un amour incestueux pour sa sœur Caddy et qui, ne parvenant pas à protéger la virginité de cette dernière, choisit de se noyer pour rejoindre le Royaume des Ombres, au mois de juin 1910. Quentin Compson est aussi le dépositaire majeur des récits imbriqués de *Absalom, Absalom!*. Or, le premier niveau temporel d'*Absalom, Absalom!* se situe entre septembre 1909 et janvier 1910, soit six mois avant son suicide. Si l'on essaie de penser l'origine d'*Absalom, Absalom!*, l'on peut imaginer que le roman a été conçu en partie comme une explication du geste suicidaire de Quentin. Paradoxalement, *The Sound and the Fury* est donc la suite qui précède *Absalom, Absalom!* et les dates sont à ce titre significatives : entre septembre 1909, où Quentin est contraint par une vieille dame, Rosa Coldfield, de se pencher sur la généalogie des Sutpen, et juin 1910, où il prend la décision de se donner la mort, on compte neuf mois de gestation psychologique, neuf mois jusqu'à l'avènement du suicide, noyade qui pour Quentin est un retour à l'origine aquatique, au liquide amniotique, à une forme d'inceste sublimé avec la mère. Les échos thématiques et stylistiques entre les deux romans sont innombrables, même si dans *Absalom, Absalom!*, Faulkner préfère la technique du dialogue à celle du monologue. On peut aussi établir plusieurs parallèles entre les deux dynasties des Sutpen et des Compson, le lien fondamental entre les deux étant le grand-père Compson (Jason II), ami personnel de Thomas Sutpen, qui livre de nombreuses informations dans cette quête des origines. Il existe en fait une identification très forte entre Quentin Compson et Henry Sutpen : il y a deux Absalon, comme en témoigne la binarité du titre.

Troisième fils de David, Absalon, fait tuer son demi-frère Amnon pour venger le viol de sa sœur Tamar. Il conspire contre son père et doit s'enfuir de Jérusalem. Sa chevelure se prend dans les branches d'un arbre où il reste suspendu. Joab, son cousin, général de David, le tue, malgré les ordres de David. (Dictionnaire culturel de la Bible, 19)

C'est la référence mythologique qui, au-delà des générations, crée le lien entre Quentin et Henry, ces deux frères symboliques. Tous deux entretiennent une relation incestueuse symbolique avec leur sœur et tous

deux sont victimes d'un père qui n'exerce pas la Loi et qui délègue le respect de cette Loi à ses fils. Alors que Henry réussit à sauver sa sœur Judith de l'inceste en commettant un fratricide, Quentin ne peut empêcher la séduction de sa sœur par ses prétendants. Dans *Absalom, Absalom!*, à la transgression de l'inceste s'ajoute ce que le Sud considère comme une autre transgression, à savoir la séduction de la sœur et la peur de sa souillure par un homme d'origine noire. Ici, l'analyse du processus créateur et l'introduction de ce nouvel élément qu'est la *miscegenation*, c'est-à-dire le croisement entre races, nous ramènent à une nouvelle qui est aussi l'un des germes d'*Absalom, Absalom!*, "Evangeline" (1931). Cette nouvelle prend la forme d'un dialogue entre un artiste et un journaliste qui raconte l'histoire de la famille Sutpen sur un mode comique. Le jeu consiste à démythifier la tradition chevaleresque et à parodier la tradition gothique des "ghost stories", puisque la maison Sutpen est "the dark house in the darkness" (*Evangeline*, 594) : le titre initial du roman, *A Dark House*, sera donc emprunté à cette nouvelle. Dans "Evangeline", on retrouve la trame principale d'*Absalom, Absalom!*, notamment le meurtre de Charles Bon par Henry et l'holocauste final. Mais Faulkner ne pousse pas le vice jusqu'à suggérer la possibilité d'une filiation entre le colonel Sutpen et Charles Bon : Charles Bon expie pour sa bigamie et ses origines noires. Le colonel Thomas Sutpen ne joue qu'un rôle mineur. En fait, la nouvelle a pour origine et palimpseste l'éplogue de Longfellow, où le poète exprime sa nostalgie de l'Acadie, où se sont aimés Evangeline et Gabriel, les deux amants maudits séparés par les Anglais, de même que Judith et Charles Bon sont séparés par la guerre de Sécession. Cependant, Bon n'est pas l'ange Gabriel et le phalanstère acadien est l'image contraire du système de la Plantation ; en reprenant tous les poncifs du roman gothique, Faulkner subvertit et inverse les traits idylliques de la pastorale. Le processus créateur chez Faulkner est bien souvent lié à une expérimentation des modes comique ou tragique et, surtout, à l'exploration de différentes perspectives narratives. «Evangeline» donne l'intrigue principale et *The Sound and the Fury* ajoute la dimension psychologique à *Absalom, Absalom!*, auquel Faulkner va greffer une autre nouvelle, "Wash" (1934), dont le héros éponyme est un pauvre Blanc qui est donc un double de Sutpen et forme avec lui une sorte de couple grotesque. La nouvelle est presque intégralement absorbée par le roman et lui donne aussi une dimension sociologique et historique : Wash Jones et Sutpen ont la même origine sociale, subissent les mêmes humiliations. En effet, alors qu'il était enfant, Sutpen a été humilié par un domestique noir qui lui a demandé d'entrer dans la maison du Planteur par la porte de derrière : cet enfant « sur le seuil » est l'image germinale qui hante Sutpen et qui donne corps à son projet de devenir lui-même Planteur. Wash est aveuglé par l'ascension et la stature mythique du fondateur Sutpen. Il prend conscience de la vilénie de Sutpen lorsque ce dernier, soucieux de prolonger sa lignée, rejette la fille que lui donne Milly Jones, la petite-fille de Wash, lui reprochant de ne pas

lui avoir donné de fils ou d'être une mauvaise jument. Wash Jones devient alors le Faucheur, tuant Sutpen d'un coup de faux, castration symbolique et pathétique, comme si Sutpen payait pour ses origines et par ses origines. Après avoir commis cette forme de parricide - Sutpen est à la fois la figure du maître et la figure paternelle - , ce même Faucheur commet deux infanticides, tuant sa petite-fille et son arrière-petite-fille. Ce récit mineur sert donc de récit spéculaire puisque la misère qui frappe la lignée de Wash Jones est identique à celle qui frappe Sutpen : leurs deux familles retournent au Néant.

De nombreux textes de Faulkner irradiant vers *Absalom, Absalom!*. Mais cet exposé succinct de trois origines majeures du roman montre que ce dernier se construit de façon à la fois répétitive et cumulative et que l'autorité narrative change et révisé les perspectives, comme si la construction du récit était sans cesse inchoative et embryonnaire. Il n'est pas toujours aisé de percevoir la genèse de la structuration finale<sup>2</sup>. Les nouvelles fonctionnent comme des ateliers de "creative writing" et la complexité narrative à laquelle aboutit le patchwork *Absalom, Absalom!* témoigne des préoccupations esthétiques et ontologiques de Faulkner désireux de créer, à l'instar de Sutpen, l'Oeuvre Totale, un roman polyphonique où de multiples discours s'engouffrent, se font écho et se commentent, toujours dans ce même effort pour parler l'origine.

### **Ce que disent les bouches d'ombre : comment penser l'origine**

Dans *Absalom, Absalom!*, la narration est rétrospective et globalement hétérodiégétique. Cependant, de nombreuses voix sont relayées par une instance narrative labile, et l'origine de la voix est bien souvent difficile à déterminer, ou est déterminée à rebours. Le roman est symboliquement

---

<sup>1</sup> Les origines de l'œuvre sont multiples et il est impossible de retracer ici exhaustivement sa généalogie. John T. Irwin rappelle ses liens certains avec *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe et y perçoit en particulier l'influence de Robinson Jeffers (*Roan Stallion, Tamar and Other Poems*, 1925). Pour Michael Millgate, « The Big Shot » (*Uncollected Stories*), nouvelle probablement écrite vers la fin des années vingt, constitue aussi l'une des sources de *Absalom, Absalom!* : Faulkner y met en scène Dal Martin, dont l'ascension rappelle celle de Sutpen ; Martin est en effet un autre avatar du garçon rejeté devant la porte d'un homme riche.

<sup>2</sup> Faulkner a d'ailleurs souligné les difficultés rencontrées pour écrire ce roman qu'il avait même laissé de côté et qui a fait l'objet de multiples révisions : « Though when I took it up again I almost rewrote the whole thing. I think that what I put down were inchoate fragments that couldn't coalesce and then when I took it up again, as I remember, I rewrote it. » (*Faulkner in the University*, 76)

composé de neuf chapitres et semble plus parlé qu'écrit, comme si nous écoutions sa gestation. Il s'agit plus d'un "penser" de l'origine que d'une pensée des origines. La binarité étant le principe structurant de l'œuvre, chaque chapitre s'organise autour d'un couple de voix. Le premier chapitre s'ouvre sur le dialogue entre Quentin et Rosa Coldfield, belle-sœur de Sutpen, décrite comme un fantôme à la voix sinistre de Cassandre : c'est elle qui désigne Quentin comme l'héritier de la saga Sutpen et qui lui suggère de devenir écrivain<sup>3</sup>. Les trois chapitres suivants rapportent ensuite le dialogue entre Quentin et son père, dialogue au sein duquel le fils tente vainement de trouver sa voix. Le cinquième chapitre est à nouveau un récit de Rosa Coldfield rapporté en italiques, Quentin étant un interlocuteur passif. Enfin, les derniers chapitres semblent traduire une émancipation des fils : Quentin et Shreve, étudiant canadien qui partage sa chambre à Harvard et qui est aussi une sorte de frère potentiel pour Quentin, en ce mois de janvier 1910, refont l'histoire de Sutpen, l'imaginent plus qu'ils ne la racontent. Tous ces dialogues incluent de nombreux micro-récits ou dialogues fondés sur les discours des ancêtres aux-mêmes ou sur les rumeurs véhiculées par la communauté ou les esclaves noirs. Ce feuilletage narratif rend encore plus difficile la quête des origines. Le statut de ces différents discours est ambigu : Dorrit Cohn, qui a consacré une étude aux modes de représentation de la pensée, de la vie intérieure, parle de monologues rapportés et de monologues narrativisés pour désigner respectivement les pensées rapportées au style direct libre et les pensées rapportées au style indirect libre. Chez Faulkner, qui hérite de la tradition orale du Sud, mode de narration originel par excellence, comme l'épopée, il s'agit plutôt de dialogues rapportés ou narrativisés, de "old mouth-to-mouth tales" (80) qui se caractérisent par un discours attributif minimal, ce qui ne permet pas toujours d'identifier le personnage à l'origine du discours. Ce procédé constitue une mise en abyme de l'obscurité des origines en général. Les pronoms personnels et les déictiques en particulier sont souvent ambigus, même si, parfois, Faulkner nous donne un indice entre parenthèses. La typographie, en particulier les italiques, est censée nous informer des changements de voix, mais le flot continu des mots, la polysyndète, les parenthèses ou les ruptures incessantes brouillent les pistes qui pourraient nous amener vers le sujet de l'énoncé. Il est parfois difficile de percevoir si les pronoms sont anaphoriques ou cataphoriques, tant Faulkner jongle avec les règles de la grammaire et de la syntaxe :

(Because there was love Mr Compson said There was that letter she brought and gave to your grandmother to keep He (Quentin) could see

---

<sup>3</sup> John T. Irwin note que Quentin et Rosa constituent aussi des « doubles » : tous deux restent vierges et tandis que Quentin rejette l'inceste avec sa sœur, Rosa rejette une relation incestueuse avec son beau-frère, le mari de sa sœur Ellen.

it, as plainly as he saw the one open upon the open text book on the table before him, white in his father's dark hand against his linen leg in the September twilight where the cigar-smell, the wistaria-smell, the fireflies drifted, thinking Yes. I have heard too much, I have been told too much; too long thinking Yes, almost exactly like Father : that letter, and who to know what moral restoration she might have contemplated in the privacy of that house [...]. (168)

Cette technique narrative est typiquement faulknérienne, mais elle atteint son paroxysme dans *Absalom, Absalom!* où l'origine à découvrir est souvent innommable voire impensable. Démasquer l'origine, la genèse de l'énoncé, est l'aboutissement d'une exégèse patiente et laborieuse.

Ce brouillage de l'origine est d'ailleurs mis an abyme par les lettres que Quentin doit déchiffrer, lettres à l'encre presque effacée, lettres où surabondent les mots, où s'inscrivent des blancs aussi, à l'image du texte faulknérien qui oscille toujours entre la logorrhée verbale et le non-dit, l'ellipse, et dont la dimension métafictionnelle est vertigineuse. Le père de Rosa Coldfield inscrit ainsi sur la Bible la généalogie de sa famille. La Bible devient un livret de famille où sont consignés les naissances, les mariages et les décès. Pour Quentin, qui veut connaître le début de l'histoire, il faut revenir sur les lieux de la fin, c'est-à-dire sur les pierres tombales dans le jardin des Sutpen, mais même ces pierres tombales, autres bouches d'ombre, ne livrent pas tous leurs secrets.

Néanmoins, au-delà de ce Babel de voix, des biffures des lettres et des tombeaux, une fusion s'opère, générée par un style toujours identique et homogène, de même que le flot du Mississippi s'écoule, toujours différent et identique. La con-fusion des voix devient une sorte de chœur tragique harmonieux, en particulier entre Shreve et Quentin, Quentin qui reconnaît cette identité des voix, alors même que la voix des Fils devient celle des Pères Fondateurs, qu'elle revient donc à l'origine : "Maybe we are both Fathers". (210)

They stared – glared – at one another, their voices (it was Shreve speaking, though save for the slight difference which the intervening degrees of latitude had inculcated in them (differences not in tone or pitch but of turns of phrase and usage of words), it might have been either of them and was in a sense both : both thinking as one, the voice which happened to be speaking the thought only the thinking become audible, vocal; the two of them 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) quiet as the visible murmur of their vaporising breath. (243)

Les narrateurs ont réussi à faire naître des personnages dont la dimension demeure purement fictionnelle, car la vie est un théâtre et nous ne sommes que des ombres. A l'origine du texte faulknérien est le théâtre de Shakespeare, et surtout la fameuse tirade de Macbeth : “life's but a walking shadow...a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing” (Acte V, scène V, 1.25-29). Le réel n'est finalement qu'un vague point d'origine et la plupart des scènes ne sont donc qu'une image de ce qui fut.

En effet, pour mieux figurer l'origine, Faulkner recourt à des métaphores et celle de l'obscurité, des ombres, est la plus évidente. Sutpen est ainsi décrit comme un spectre surgi de la boue et du marécage. Les êtres sont décrits comme des ombres, des entités vidées de toute substance, ne sont plus que des noms : “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 being, an entity, he was a commonwealth.” (7) L'obscurité renvoie à l'obscurité de la peau noire elle-même, à l'Afrique: “the dark inscrutable continent from which the black blood, the black bones and flesh and thinking and remembering and hopes and desires, was ravished by violence [...]” (202) Cette phrase qui évoque les origines du peuple noir nous renvoie justement à la honte sur laquelle repose la cosmogonie sudiste. *Absalom, Absalom!* rappelle que les Noirs sont considérés comme les fils de Cham, qui vit la nudité de son père Noé, et s'en moqua auprès de ses autres frères. Noé maudit Cham et sa descendance (Genèse, 9, 25) et au 19<sup>ème</sup> siècle certains firent de Cham l'origine de la race noire, justifiant ainsi leur racisme par des arguments prétendus bibliques. C'est cette justification fallacieuse dont se souvient et que remet en question Wash Jones dans ce passage où transparaît sa frustration de Pauvre Blanc méprisé et rejeté par les Noirs :

...it would seem to him that this world where niggers, that the Bible said had been created and cursed by God to be brute and vassal to all men of white skin, were better found and housed and even clothed than he and his granddaughter – that this world where he walked always in mocking and jeering echoes of nigger laughter, was just a dream and an illusion and that the actual world was the one where his own lonely apotheosis (Father said) galloped on the black thoroughbred, thinking maybe, Father said, how the Book said that all men were created in the image of God and so all men were the same in God's eyes anyway, looked the same to God at least [...] (226)

Une exégèse discutable de la Bible, livre des origines, a donc permis aux planteurs de justifier leur péché originel, l'esclavage, mais Wash met ici le doigt sur les contradictions de cette interprétation avec le contenu biblique et la morale chrétienne. *Absalom, Absalom !*, par ses allusions nombreuses à la Bible et aux mythes antiques, représente une véritable allégorie du Sud qui, à l'instar de la famille Sutpen, s'enlise dans les répétitions tragiques, un Éternel Retour des forces négatives qui finit par abolir les notions de début/origine et de fin/direction, ce qui fait écho aux paroles de la figure noire éternelle, Dilsey, dans *The Sound and the Fury* : "I seed de beginning, en now I sees de ending." (185)

### **L'Éternel Retour du Sud.**

Au début est l'espace vierge, ou faussement vierge : la première faute consiste justement à penser que l'Amérique est une « *terra nullius* », et Sutpen, à la fortune déjà douteuse, acquiert frauduleusement son territoire auprès du chef Ikkemotubbe. Sutpen se veut vierge et veut être sa propre origine. Il répudie son origine de Pauvre blanc après qu'un domestique noir lui a interdit de franchir le seuil d'une maison de planteur. Il décide alors de partir faire fortune aux Antilles : il y défend la maison d'un planteur français contre des esclaves rebelles, épouse la fille du planteur qui lui donne un fils. À la naissance de ce fils, Charles Bon, il découvre que sa femme avait des origines noires, et non espagnoles, comme on le lui avait fait croire. Il répudie donc cette femme et ce fils, qui ne portent pas son nom : la vie de Sutpen se construit sur des répudiations successives, le planteur français représentant ici une figure paternelle. Ses origines le rattrapent alors qu'il a fondé sa plantation avec des esclaves qualifiés de "wild niggers" par la communauté et avec l'aide d'un architecte français, et après qu'il a fondé sa dynastie avec une Belle du Sud, Ellen, qui lui donne deux enfants, Judith et Sutpen. Cette dynastie est menacée par le retour du répudié, ou du refoulé, le premier fils qui vit à la Nouvelle-Orléans, topos de la débauche et du mal dans l'œuvre faulknérienne. Ce Charles Bon, figure de l'orphelin qui ne connaît pas ses origines et qui mène une vie de dévoyé, d'enfant prodigue, est d'ailleurs marié à une octavonne, reproduisant ainsi le comportement du père. Faulkner égrène un cycle de revanches répétitives qui constitue une véritable vendetta sudiste : Sutpen veut prendre sa revanche contre le domestique noir qui l'a humilié devant la porte du planteur tandis que Charles veut se venger d'un père qui le rejette en raison de ses origines noires. L'onomastique, souvent fondée sur les répétitions, est à ce titre révélatrice, puisque le fils de Charles Bon s'appelle Charles Etienne de St Valery Bon et épouse aussi une femme noire dépourvue de nom. Ce second Charles est déchiré entre ses deux identités et s'enfonce dans une violence absurde contre les autres Noirs, c'est-à-dire lui-même. Ainsi, l'on voit que les



pères transmettent aux fils un héritage de violence mais cette violence ne mène à aucune refondation. Il faudrait naître dans un espace vierge, à écrire et à construire, où l'on peut être le premier, le créateur, l'origine :

...the Civil War closed off the virgin space and the time of origins, so that the antebellum South became in the minds of postwar Southerners that debilitating 'golden age and lost world' in comparison with which the present is inadequate. (Irwin, 112)

A l'issue de la vie de Sutpen, tué par son bouffon, Wash Jones, on peut conclure que ses origines viennent sans cesse le hanter, que l'origine ne se pense même pas, qu'elle s'impose. Si Sutpen retourne à la poussière, c'est par les mains d'un pauvre Blanc : la fin de Sutpen s'inscrit dans son origine. Les "péchés" de Sutpen ne sont guère différents de ceux des autres planteurs, qu'il s'agisse de la spoliation des Indiens, de l'esclavage des Noirs, ou des relations sexuelles avec les femmes noires, dont le but était aussi de protéger la pureté de la femme blanche. Sutpen est diabolisé par la communauté en raison de son origine non aristocratique, parce qu'il est "underbred" et parce qu'il est particulièrement cruel et bestial dans sa conduite envers les femmes et envers les Noirs (il organise des combats de Noirs auxquels il participe et demande à ses enfants d'assister à ce spectacle bestial). Néanmoins, lorsque le grand-père Compson rapporte les confidences de Sutpen, apportant alors un éclairage plus humain sur le personnage, on peut voir en lui ce que Nietzsche appelle « un Barbare dionysiaque », une sorte de Prométhée ou de Sisyphe du Sud, qui ne cesse de se projeter dans l'avenir, pour toujours retomber, en raison d'un passé pour lequel ses enfants expient toujours, ce qui est un schéma classique dans les mythes antiques ou dans la Bible. Faulkner lui-même éprouvait beaucoup de compassion pour son personnage tragique.

Lorsque Henry décide de mettre un terme à la vie de Charles, il le fait pour mettre un terme au cercle infernal des répétitions, moins pour protéger sa sœur contre l'inceste - un inceste qu'il désire par procuration - que la souillure du métissage. D'ailleurs, Quentin et Shreve imaginent que Charles dit à Henry : "*So it's the miscegenation, not the incest, which you can't bear.*" (285). Et il rajoute un peu plus tard : "*I'm the nigger that's going to sleep with sister. Unless you stop me, Henry.*" (286) Charles, en souhaitant commettre l'inceste avec sa sœur, veut contraindre le Père à exercer la Loi, à reconnaître son origine. Or, le père refuse de le reconnaître parce que du sang noir coule dans ses veines et parce que lui-même, enfant, a été humilié par un domestique noir. En outre, l'inceste est une forme d'endogamie qui menace la structure familiale, de même que le refus de toute procréation avec les Noirs, c'est-à-dire avec celui qui est différent et pourrait porter du sang neuf, traduit l'incapacité à sortir de soi, de sa famille, de son origine ;

Faulkner évoque un Sud qui tourne en rond. Un désir mimétique unit le trio Charles-Henry-Judith :

In fact, perhaps this is the pure and perfect incest: the brother realising 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. (77)

Pour Henry et Judith, le désir d'inceste traduit une nostalgie du mythe des androgynes, d'un commencement des temps idyllique où n'existaient ni séparation ni différence : le rêve de l'origine est aussi le rêve du même, de la gémellité, de cette entité Henry/Judith dont Charles constitue le lien : “that single personality with two bodies both of which had been seduced almost simultaneously by a man whom at the time Judith had never even seen [...]” (73) Mais ce désir originel du même est une négation du Temps. Sutpen est souvent présenté sous les traits de Barbebleue ou de l'ogre par Rosa Coldfield, or l'ogre, c'est Chronos, le père qui dévore ses propres enfants. Chronos est un fils qui a castré son père, Ouranos, et a été à son tour castré par Zeus, son propre fils. Atrée, dont la maison était maudite, fit égorger les deux petits-enfants de son frère Thyeste qui l'avait trahi : il les coupa en morceaux et les servit à leur père. De même, Niobé, à laquelle Ellen Sutpen est comparée, perd ses quatorze enfants en raison de son arrogance. Faulkner inscrit plutôt explicitement son roman des origines dans cette continuité où l'archaïque ne cesse de se répéter. Faulkner lui-même souligne la parenté de son roman avec la tragédie grecque :

... the Greeks destroyed him [Sutpen], the old Greek concept of tragedy. He wanted a son which symbolized his ideal, and he got too many sons – his sons destroyed one another and then him. He was left with – the only son he had left was a Negro. (Faulkner in the University, 73)

L'holocauste final traduit bien la force de ce sacrifice puisque deux enfants de la lignée meurent brûlés vifs et puisque l'héritier, Jim Bond, avec lequel le sang noir de la famille s'impose, régresse vers le bestial et le primitif<sup>4</sup>: on peut noter ici l'importance du glissement dans le nom, Bon devenant Bond, l'obligation, le lien que l'on ne peut délier et renier.

---

<sup>4</sup> Olga Vickery souligne l'ironie de la conclusion de Shreve à la fin du roman : « I think that in time the Jim Bonds are going to conquer the western hemisphere » (*Absalom, Absalom!*, 302). Olga Vickery explique dans quelle mesure l'idiot peut être le seul survivant : « It is because the South cannot control him that he can

Le Sud lui-même s'est effondré après le déchirement fraternel qu'a été la Guerre de Sécession. Quentin a donc vu le début puis la fin, lorsqu'il se trouve face à face avec le gisant, Henry Sutpen, à l'automne 1909, dans la maison close et lugubre des Sutpen. Quentin voit aussi sa propre fin car il contemple son double, celui du frère vengeur qui a su protéger sa sœur et qu'il n'a pu égaler, puisqu'il a perdu Caddy. Les fils sont donc condamnés à être «unregenerate», pour reprendre l'un des adjectifs qui reviennent souvent sous la plume de Faulkner. Et pourtant, ce qui peut permettre à la famille sudiste de sortir du cercle des répétitions, c'est justement l'ouverture vers l'Autre, le Noir, ce qui serait un gage d'exogamie. Le mal du Sud consiste à mal penser l'origine, à penser que l'appartenance à la race noire constitue une origine obscure, et la défaite lors de la guerre de Sécession est le prix que le Sud paie pour cette mauvaise pensée de l'origine.

## OUVRAGES CITES

- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980.
- COHN Dorrit, *Transparent Minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton University Press, 1978.
- Dictionnaire culturel de la Bible*, Cerf, Nathan, 1990.
- FAULKNER William, *The Sound and the Fury*, Norton : 2nd edition, 1994 [1929].
- \_\_\_\_\_, *As I Lay Dying*, Penguin Modern Classics, 1963 [1930].
- \_\_\_\_\_, *Absalom, Absalom!*, Vintage International, 1990 [1936].
- \_\_\_\_\_, "The Bear", in *Go Down, Moses*, Penguin Modern Classics, 1960 [1942].
- \_\_\_\_\_, "Wash", *Collected Stories*, Penguin Books, 1989 [1951], 535-550.
- \_\_\_\_\_, "The Big Shot", *Uncollected Stories*, edited by Joseph Blotner, Vintage Books, 1981, 504-525.
- \_\_\_\_\_, "Evangeline", *Uncollected Stories*, edited by Joseph Blotner, Vintage Books, 1981, 583-609.
- FAULKNER IN THE UNIVERSITY, edited by Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, University Press of Virginia, 1995 [1959].
- IRWIN JOHN T., *Doubling and Incest, Repetition and Revenge*, The John Hopkins UP, 1996 [1975].

---

outlast the South. The full irony of Shreve's remark thus becomes apparent: the only one who is not forced to decide between the claims of humanity and society, the only one who is not destroyed by the very necessity of choosing is the idiot who possesses nothing which can be destroyed. He alone escapes all social categories, he alone has perfect freedom and scope to be himself, and all he can be is an idiot » (Vickery, 100).

LONGFELLOW Henry Wadsworth, "Evangeline, A Tale of Acadie", in *The Poetical Works*, Griffith, Farran, Okedon & Welsh, 1982, 106-138.

MILLGATE Michael, *The Achievement of William Faulkner*, Random House, 1966 [1963], 150-164.

SHAKESPEARE William, *Macbeth*, Aubier, collection bilingue, 1977.

VICKERY Olga W., *The Novels of William Faulkner*, Louisiana State UP, 1964 [1959].