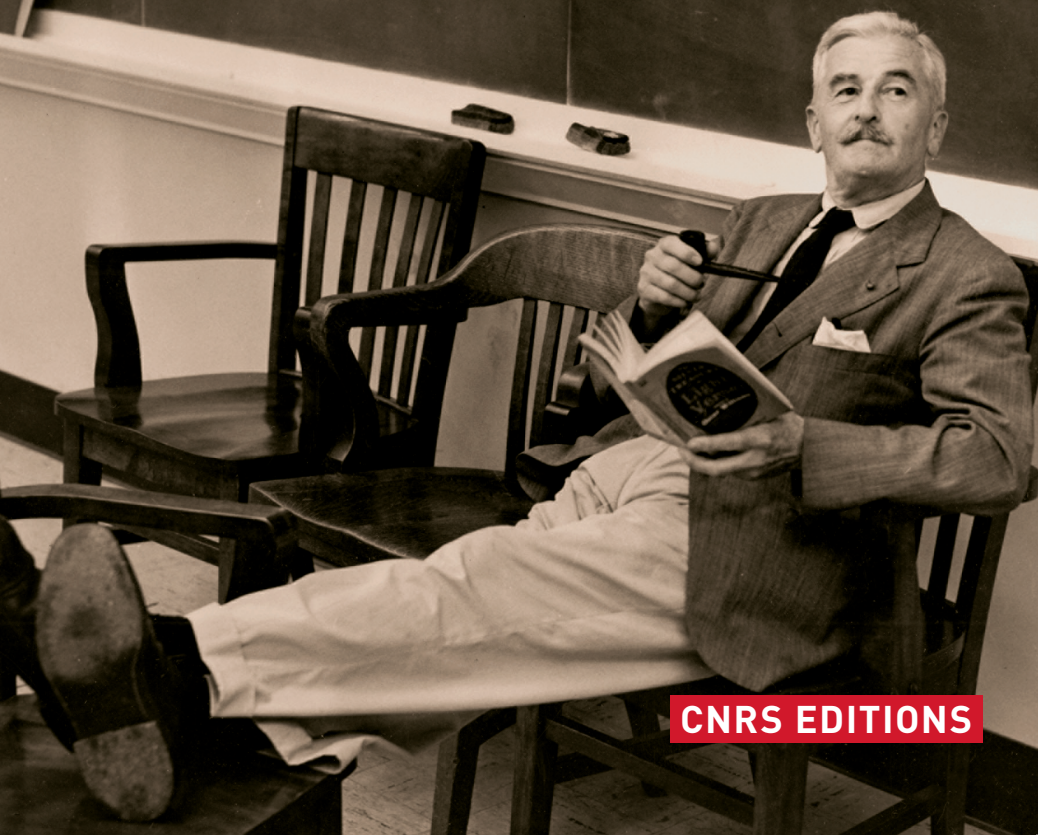


Jean Jamin

Faulkner

Le nom, le sol
et le sang



CNRS EDITIONS

Faulkner

Le nom, le sol et le sang

Jean Jamin

Faulkner

Le nom, le sol et le sang

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

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

À la mémoire de ma fille Béatrice

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

*« 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

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 illustre non seulement un des procédés narratifs chers à Faulkner – la conjugaison des

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 accréation. 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 poésie 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

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'illustre 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

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.

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-dessus² ».

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.

prend la couleur d'un catalogue de lingerie, de surcroît millésimé, comme Faulkner s'amuse à le dépeindre dans une scène clé où tous deux se dénudent, et qu'on eût supposée torride : elle a pour cadre, à la fois insolite et intime, un compartiment salon d'un train en marche sur une voie longeant un des grands lacs américains (Hitchcock s'en est probablement inspiré dans *La Mort aux trousses*). Avec une rare économie de mots, le romancier introduit un effet de réel (rien qu'une date) comme si, malicieux et quelque peu sarcastique, il avait cherché par ce biais à saper les chimères dont se bercent les deux personnages, donnant à la fois raison et tort à la fameuse marquise de Paul Valéry qui n'aura jamais pu sortir qu'à cinq heures : « Quand il se retourna », décrit Faulkner, « Charlotte avait ôté sa robe qui formait par terre un cercle autour de ses pieds, et elle attendait debout, en petite tenue, *celle des dessous féminins de 1937* [je souligne], le visage caché dans les mains³. »

Cette vie en double qu'offre la fiction n'empêche pas qu'on puisse se sentir et se trouver *doublés*, au propre comme au figuré. Harry et Charlotte en sauront quelque chose, l'une agonisant dans son sang, l'autre se retrouvant enfermé à vie dans un pénitencier pour avoir tenté de la faire avorter, et, ce faisant, causé sa mort. Traverser le miroir, mais dans l'autre sens, c'est-à-dire passer d'une image de la réalité à la réalité, d'un reflet de soi à soi-même, ne va pas sans péril, ou, à tout le moins, sans une mise en question du réel et de la place qu'on y occupe ou cherche à s'y faire, ni sans une interrogation sur le sens des mots supposés les décrire ou les

3. III, p. 44.

représenter, et qu'il nous faut empoigner pour tenter de les comprendre, au risque, là aussi, de prendre des vessies pour des lanternes.

Toute l'œuvre romanesque de Faulkner nous entraîne dans ce maelström d'images, de mots et de noms, dans cette sorte de palais des glaces de fête foraine où soi et l'autre se réfléchissent à l'infini ou se reflètent déformés comme dans la fameuse séquence finale de *La Dame de Shanghai* de Welles. L'identité et l'altérité ne sont, ne seront jamais stables : pas plus le nom que le sol ou le sang ne servent à les fixer durablement, non plus que le « papier » qui les a couchées et mises en récit, de sorte que toute identification se révèle problématique si ce n'est nébuleuse. Et cela tient moins à l'interpénétration subtile que le romancier opère entre les mondes fictifs et réels (ou référentiels), entre l'épopée et la chronique, entre la fable et l'histoire (c'est, ma foi, le propre de tout « bon » roman de la réaliser, Dumas en savait quelque chose), qu'au langage qu'il utilise et questionne tout du long, et à sa rhétorique même où les audaces de syntaxe et les emphases du vocabulaire freinent l'empathie immédiate et déconcertent le lecteur. Mais parce qu'ils déconcertent d'abord les acteurs, les narrateurs, autrement dit les personnages qui en sont les premiers utilisateurs et les premiers dynamiteurs, pensant manifestement dans une autre langue que celle qu'ils écoutent et dans laquelle ils doivent répondre⁴, comme lorsqu'on se parle à soi-même et que personne ne peut entendre ni d'ailleurs comprendre ce qu'on se dit s'il arrivait

4. Voir notamment les personnages de Jack Houston et de Mink Snopes dans *Le Hameau*, III.

qu'on l'exprimât tout haut, bien que ce fût avec les mêmes mots, ceux de tous les jours. D'où la composition insolite et, parfois, ésotérique des soliloques dans les romans de Faulkner. Petit à petit, ceux-ci donnent en effet l'impression, à les lire, de pénétrer et d'évoluer dans une sorte de bayou langagier noir et suffocant – l'image s'impose d'elle-même étant donné le lieu où se déroule la plupart des histoires, le Mississippi – où on ne sait plus sur quelle terre on marche ni dans quelle eau on patauge, ni à quelle branche se rattraper, où les règnes minéral, végétal, aquatique, voire animal et humain s'entremêlent, où les sensations se dispersent, s'embrument, s'enlisent, se fragmentent, nous stupéfiant ou nous agaçant.

Au fond, chez Faulkner tout se passe comme si, à partir d'un même matériau qui est en l'occurrence le langage – ce langage qu'on dit commun –, s'écrivait et se parlait devant nous une autre langue, se produisaient un dépaysement linguistique et une défamiliarisation des voix narratives, infligeant à nos habitudes, à nos croyances et à nos attentes de cinglants démentis ou de sérieuses incertitudes, ainsi que peut l'éprouver, là aussi, l'ethnographe. On sait que Claude Lévi-Strauss a fait de ce clivage du moi et du « déracinement chronique » qu'il entraîne une des retombées existentielles de l'expérience ethnographique née et donc nourrie de la confrontation avec d'autres systèmes de pensée et d'autres manières d'être, de vivre et de dire, lesquelles donnent à celui qui s'aventure parmi eux la mesure de son ignorance ou de sa maladresse, et transforment le doute géographique (où suis-je ?) en doute anthropologique (qui et que suis-je ?).

Bien sûr, Rimbaud avait ouvert la voie, mais en répondant d'avance que « je » ne pouvait être qu'un « autre ».

Faulkner reprend en quelque sorte le postulat et inverse la question : en admettant que « je » soit un « autre », il reste à savoir qui ou quel est cet « autre » ? Ce qui l'amènera, faisant fi de tout moralisme et de tout angélisme, à oser parler à la place des autres, et en particulier à la place de ceux qui incarnent l'altérité absolue, de fait et de face irréductibles, mais qui, de manière irrémédiable, faisaient partie de soi : les Noirs. Avec l'invention du personnage de Joe Christmas, l'un des héros de *Lumière d'août*, cette situation sera mise en intrigue et poussée jusqu'à ses contradictions, jusqu'à l'absurde : bien que blanc de peau, Joe Christmas a du sang noir et doit être considéré socialement comme un Noir – règle de la goutte de sang oblige, qui fait que le « pire », le « sang noir », l'emportera toujours... Mais le roman entretient l'ambiguïté, que reproduisent du reste les deux hommes peints sur la couverture de l'édition française de poche, dont on ne peut décider qui est le Noir ou supposé l'être, pas plus qu'on ne peut savoir qui est le Blanc ou censé l'être. Des doubles sinon des doublures. L'altérité présumée et ressentie, y compris par le personnage principal, demeure physiquement indiscernable, indécidable, car elle est d'abord en soi, au fond de soi. Et c'est évidemment un autre que la jeune femme blanche de la couverture de *Lumière d'août* trimballe dans ses flancs et dont elle cherche à retrouver le géniteur qui l'abandonnera.

L'« autre » est donc dans le « je » ; il n'est pas, ne peut pas être un étranger, même si, dans *Lumière d'août*, les principaux protagonistes sont étrangers à la communauté où va se dérouler le drame. On peut voir là une de ces ruses et facéties narratives, jamais gratuites cependant, qu'affectionne le

romancier. Il s'empare de cette extériorité pour en faire un révélateur de ce que Marc Augé a qualifié d'« altérité essentielle ou intime », laquelle est au cœur de la représentation sociale de l'identité et, plus généralement, de la personne humaine. En somme, le doute anthropologique, dont *Lumière d'août* propose une vision radicale et particulièrement tragique, se trouve transplanté à domicile, dans le récit, dans la fiction même, comme une mise en abîme, ne serait-ce qu'au niveau de l'expression et de l'effort que le romancier demande à son lecteur en l'absorbant dans le déroulement ou plutôt dans l'enroulement de l'intrigue, là où, contre toute attente, il finit par « perdre son latin » selon la formule consacrée qui prend ici toute sa signification tant la langue, l'écriture semble se déboîter ou se miner à mesure qu'elle se matérialise, comme si elle était elle-même l'œuvre d'un autre. Le poète écrivait donc : *on me pense*. Le romancier semble dire : *on m'écrit*, donnant ainsi raison à Proust qui, dans *Contre Sainte-Beuve*, soutenait que les meilleurs livres seront toujours ceux écrits dans une sorte de langue étrangère à soi...

Auteur réputé difficile et obscur, Faulkner ne fait pas pour autant de cette difficulté et de cette obscurité un traquenard qu'il nous tendrait sciemment pour que s'y exerce notre sagacité. Ce serait supposer que, nous replaçant dans le champ de l'anthropologie, les mythes ne sont rendus mystérieux et embrouillés que pour l'ethnologue qui s'escrime à les déchiffrer, un principe « anthropique » qui est aux antipodes de la pensée et de l'écriture du romancier : il n'y a pas de révélation comme il n'y a pas de solution, du moins pas de solution satisfaisante. Seule compte la manière dont les

choses se sont enclenchées, se déchiffrent ou se voilent, quitte à ce que la fin soit toujours différée ou reprise. Peut-on même parler de fin, puisque tout a *déjà eu lieu*, puisque, lorsque ça commence, le drame s'est produit on ne sait quand, on ne sait où, on ne sait pourquoi.

S'il adopte parfois les procédés du roman policier ou du roman noir, Faulkner n'en retient jamais l'issue. Bien souvent, le dénouement tombe à plat, parce qu'il n'y a pas vraiment de dénouement. Ce qui compte pour lui, c'est l'obscurité, et l'obscurité est dans l'histoire – avec une majuscule ou pas –, dans la réalité même. La technique qui a pour but de la « révéler » n'a d'autre choix que de s'obscurcir davantage pour en apercevoir le grain comme dans une chambre noire, ou de rester entortillée pour en filer le sens comme il en est d'un nœud qu'on ne saurait dénouer qu'en tentant de reproduire, étape par étape, la manière dont il a été noué et serré. Souvenons-nous – comme Faulkner s'en est probablement souvenu – de cette fabuleuse réplique de *Benito Cereno* que Melville met dans la bouche d'un matelot en train de fabriquer un nœud fort complexe, et qui, au capitaine Delano, le héros du roman l'interrogeant sur l'usage qu'il compte en faire, lui répond : « Pour qu'un autre le défasse. »

Faulkner n'est pas un faiseur d'énigmes. Il est comme auteur, comme écrivain, l'*énigme même*, non pas au sens où, contrairement à ce que pensait Sartre, le connaître personnellement permettrait de la déchiffrer tout ou partie, mais au sens où, dans son pénétrant commentaire d'un autre roman de Faulkner, *Absalon, Absalon !*, Pouillon jugeait qu'il serait absurde de chercher la signification du récit en dehors du

récit, tant la technique est suffisamment expressive en elle-même, et tant – s'il est convenu de dire qu'il existe trente-six façons d'exprimer une idée – la *façon* peut permettre d'exprimer trente-six idées.

*
* *

Je crois pouvoir avancer aujourd'hui qu'avec *L'Afrique fantôme* de Leiris, mais lue plus tard, *Lumière d'août* a été une de mes premières expériences ethnographiques en raison du dépaysement que j'avais vivement ressenti en m'y plongeant, en raison aussi de l'entremêlement des rapports sociaux et raciaux que sa lecture m'avait amené à découvrir et à vivre intensément. Du moins avais-je fait de cette lecture une sorte de repère emblématique. Non pas manuel ni guide d'ethnologie certes, mais, si j'ose l'image : lumière d'ambiance, tamisée, oblique, chaude et intime.

Le fait est que, lu et relu par morceaux depuis mes seize ans, je l'avais emballé parmi d'autres livres, ceux-ci plus « savants », dans une malle qui devait me rejoindre bien des années après à Abidjan puis dans le nord de la Côte-d'Ivoire, où, avec d'autres choses, je l'ai égaré au cours d'un séjour de plusieurs mois dans le village sénoufo, Karafigué, qui était devenu mon principal terrain d'enquête. Il avait pris la valeur d'un objet fétiche, crasseux comme il se doit, dont la reliure était depuis longtemps abîmée, la couverture passée et éraflée, les pages écornées et salies, mais dont les caractères imprimés avaient toujours pour moi cette présence brûlante qui ne me paraissait guère éloignée de celle de mes hôtes s'essayant fré-

quement le visage et le front d'un geste ample et précis à la fois pour en ôter la sueur ou en chasser les mouches, et qui me parlaient dans une langue que je ne comprenais pas – à l'exemple des phrases de Faulkner qui se faufilaient à toute vitesse à travers le sens et qu'il fallait presque apprendre par cœur, en tout cas répéter, relire à voix haute, voire traduire non pas d'une langue dans une autre (ce qui allait de soi) mais dans sa propre langue. Même ce qui restait alors du fond jaune orangé de la couverture de *Lumière d'août* me semblait refléter la latérite des routes et des pistes qui m'avaient conduit chez eux, comme un miroir de poche dont j'attendais peut-être un effet de loupe⁵.

Avoir perdu le livre à Karafigué, chez les Sénoufos, releva moins de l'acte manqué que d'une simple négligence de ma part, mais qui marqua symboliquement le passage de la fiction à la réalité. L'ethnographie « feinte » à laquelle sa lecture avait pu me faire songer allait emprunter les chemins réels et banals d'une expérience vécue au ras des maisons, des champs et de la brousse, et qui ne se révéla pas moins sinieuse ni moins ardente que celle mimée par la rhétorique de *Lumière d'août*, qui m'avait emporté. Et où, cette fois, c'était moi, non plus les personnages sur la couverture, qui me trouvais dans la fâcheuse posture d'attendre que quelque chose se passe ou d'essayer de comprendre ce qui venait de se passer sous mes yeux ou s'était passé dans mon dos : un

5. Je me rappelle avoir essayé plus tard d'imiter ces phrases dans une introduction à un article sur les masques sénoufo que, dans les *Cahiers d'études africaines*, j'avais dédié à Denise Paulme qui était alors mon directeur de recherche à l'ORSTOM et, par ailleurs, grande lectrice de Faulkner.

palabre, une rixe, un rite, un sacrifice, une fête ou un enterrement... Ou encore de ressasser les motivations qui m'avaient conduit là, puis de me demander avec une grande naïveté qui, parmi les gens que je côtoyais chaque jour, pouvait bien se dissimuler *derrière* les masques lorsqu'ils s'agitaient en courant et dansant au moment de grandes funérailles ou lors de sorties des bois sacrés, comme si, l'apprenant, cela pouvait me donner une clé pour comprendre le sens et la fonction de ces masques ainsi que je croyais en trouver une pour comprendre les actes des personnages du roman de Faulkner et les relations qu'ils entretenaient entre eux rien qu'en parvenant à les identifier sous leur masque d'encre.

Non sans présomption, je pouvais m'imaginer revivre ce qu'un Malinowski avait éprouvé dans ses lointaines îles Trobriand, lui qui n'arrivait pas à se déprendre de la lecture de romans ou du souvenir de leur lecture, recherchant dans la fiction une vérité cohérente à côté ou au cœur d'une expérience sensible pleine de confusions et de zones d'ombre. Sauf que le roman de Faulkner – celui-là et les autres que j'avais lus depuis, ou allais lire après – semblait ajouter de la confusion à la confusion, de l'ombre à l'ombre, malgré l'intensité et l'incandescence de ses phrases. Elles finissaient toujours par aveugler. Nul secours à en attendre donc pour ce qui était de la cohérence, nulle culpabilité à en retirer non plus, comme chez Malinowski qui se morfondait de trop lire de romans au lieu d'enquêter auprès de gens vivants, et de céder ainsi à la facilité ou au divertissement. Faulkner – je l'ai souligné – n'était ni facile ni vraiment divertissant. Pour l'apprenti ethnologue que j'étais, la fiction, dans ses mouvements et ses déploiements, devenait probablement trop proche d'un réel

que j'essayais tant bien que mal de démêler pour que j'en retire ne serait-ce qu'une recette ou une idée, ou même une distraction qui m'aurait permis de prendre du recul par rapport aux faits, aux lieux et aux gens. En ce sens, la perte de « mon » *Lumière d'août* fut peut-être nécessaire sinon utile.

Ce n'est que quarante ans après, grâce à la générosité d'un ami, que j'ai retrouvé l'édition du Livre de poche de 1961 et sa couverture. Et je la retrouvai telle que ma mémoire en avait conservé l'image, au détail près. Moins madeleine (Proust) que *rosebud* (Welles), elle venait boucler une boucle et s'ajouter – mais en quelque sorte *pour rien* (j'avais acquis d'autres éditions de *Lumière d'août*) comme est *pour rien* le traîneau d'enfant marqué « *Rosebud* » que des déménageurs extirpent de l'in vraisemblable bric-à-brac du citoyen Kane dans une des dernières séquences du film éponyme –, elle venait donc s'ajouter à la bibliothèque faulknérienne que, depuis mon retour de Côte-d'Ivoire, je m'étais installée à demeure, toutes éditions confondues, américaines et françaises – des livres que j'avais cherché à me procurer coûte que coûte, sujet à une indéfectible maniaquerie de bibliophile dont ce *Lumière d'août* de poche redécouvert et offert devint le point d'orgue : une sorte de retour du fétiche. Cependant, comme la boule de verre aux flocons de neige en suspension qu'empoigne Kane, il n'avait plus que la contenance d'une image, non point le contenu d'un souvenir, ce morceau de mémoire à la recherche duquel il était vain de courir puisque, de toute façon, il avait été bel et bien perdu au loin et qu'il ne me ferait plus jamais retrouver ce qui, inconsciemment sans doute, avait causé sa perte. Je ne suis jamais retourné à Karafigué.

Il reste que la disparition du livre – de cette espèce de miroir ethnographique qu'il m'avait tendu – n'empêcha pas que, plus tard, la profusion des autres images qui s'y trouvaient reflétées devienne obsédante, et que je cherchai à y revenir pendant ce qu'il est convenu d'appeler mes « heures perdues ». Ce que je fis depuis lors, les enrichissant de la lecture de tous ces autres romans qui compliquaient à l'envi le monde « exotique » que je n'avais fait qu'entrapercevoir à travers *Lumière d'août* tout en me persuadant que c'était l'œuvre dans son entier qu'il fallait traiter comme un massif ethnographique pour faire d'elle un véritable objet de réflexion anthropologique.

Dans une culture, corps, âme, société et nature, tout se mêle, aurait dit Marcel Mauss. Dans une conscience, nom, pronom, verbe et complément, tout se mélange, dirait Faulkner. Pour l'anthropologue que je suis devenu, ce déboîtement du langage et de la conscience, ce déphasage des personnages qui du dedans du roman s'interrogeaient sur eux-mêmes et sur leur histoire de la même façon que s'ils s'étaient regardés du dehors, ou que s'ils nous regardaient, nous, et, comme le dit le héros des *Palmiers sauvages*, nous « lisaient », cela donc ne pouvait qu'intriguer et exercer une fascination qui ne m'a jamais quitté. Elle exigeait une participation, et une participation active, presque une enquête portant aussi bien sur *soi* que sur *l'autre* et *l'étranger*, en l'occurrence sur les personnages des romans et leur créateur. Traiter Faulkner comme un « informateur ethnographique » non seulement sur son milieu mais, de façon générale, sur l'homme, sa condition, sa complexité et, bien entendu, sa « sauvagerie », ou, aurait insisté Pouillon, sur sa « connerie » : c'était un autre pari que

je m'apprêtais à engager, un pari dont, comme le dirait un personnage de Faulkner se prenant au jeu du futur antérieur, cet ouvrage n'aura été qu'une mise possible⁶.

*
* *

Dans cet essai, cependant, je ne prétends pas couvrir toute l'œuvre de Faulkner. Elle est considérable, comme l'est la bibliographie critique américaine, anglaise et française qui, depuis la fin des années 1950, s'est développée autour et à propos d'elle jusqu'à faire preuve parfois d'un pointillisme décourageant ou d'un « déconstructionnisme » déconcertant.

Je voudrais simplement suivre quelques pistes que mon métier d'anthropologue m'a permis de dégager, m'inspirant en partie de la méthode, des analyses et des réflexions qu'expose Françoise Héritier dans ses *Deux Sœurs et leur mère*. À partir d'une expression pour le moins énigmatique de Leiris assimilant les relations de couple à une sorte d'« inceste pot-au-feu » qui se met en place avec le temps (je développerai cette notion dans le chapitre V), et d'un roman de Florence Delay (*Riche et légère*) évoquant des relations familiales extrêmement compliquées, elle élabore une théorie nouvelle de l'inceste (inceste dit de « deuxième type ») fondée

6. Je remercie Françoise Héritier, Françoise Zonabend et Marc Augé de m'avoir encouragé à l'écrire ; je leur sais gré surtout de la lecture attentive du manuscrit que leurs remarques et suggestions m'ont permis de remanier par endroits, notamment au sujet des questions de parenté et d'alliance. Je remercie également Aline Malavergne, Valérie Ton That et Maurice Poulet d'en avoir préparé et supervisé l'édition.

sur la circulation des humeurs : sang, sperme, lait – une forme d’inceste en quelque sorte « indirecte » commise par des consanguins de même sexe qui se partagent un même partenaire, sa reconnaissance sociale interdisant à un individu d’entretenir des relations sexuelles avec des personnes auxquelles il n’est pas apparenté mais qui le sont entre elles (par exemple, deux frères ou deux sœurs, ou un homme et son fils, ou encore une fille et sa mère ayant un même partenaire sexuel⁷). Or, c’est bien à une telle circulation des humeurs que nous avons affaire dans l’œuvre de Faulkner, qui se trouve complexifiée par le problème de la race et de ce qu’on appelle la « ligne » ou la « barrière » de couleur, et c’est ce type d’inceste qu’avec une remarquable intuition il a mis en intrigue dans certains de ses romans, notamment dans *Les Invaincus*. En effet, dans ses mondes de fiction se trouvent exposées non seulement une symbolique des substances corporelles mais une dynamique – une « dramatique » – de leur transmission.

Nombre de commentateurs de son œuvre ont souligné l’importance que revêtent chez lui les liens de parenté, d’alliance et d’appartenance qui constituent par excellence la médiation entre la société et l’individu, entre le nom, le sol et le sang, et qui forment – on le sait – un des socles durs des études anthropologiques. Je ne crois pas trop forcer la note en avançant que, des Sartoris ou des Compson (tous germains) aux Snopes (tous cousins), du *Bruit et la Fureur*

7. En plus des ouvrages de Françoise Héritier sur cette question, voir le numéro spécial de *L’Homme* consacré à la parenté (n° 154-155, 2000).

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

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 intrication⁸.

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).