



HAL
open science

William Faulkner : À vue de nez

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. William Faulkner : À vue de nez. Revue Française d'Etudes Américaines, 1990, Classiques américains: Anciens et nouveaux, 45, pp.137-148. hal-01740512

HAL Id: hal-01740512

<https://hal.science/hal-01740512>

Submitted on 22 Mar 2018

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

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

Copyright

« *L'ordre des odeurs ou esprits de finesse* » (M. Serres)¹

ALORS QUE L'ŒUVRE DE W. FAULKNER couvre tout le champ des sensations, seules la vue et l'ouïe, sens intellectualisés, socialisés et civilisés, ont jusqu'à présent fait l'objet d'études approfondies². Or, la prédominance indéniable du regard et de la voix dans la communication entre les individus et la création littéraire ne doit pas masquer l'importance, chez un auteur qui passe, à tort ou à raison, pour « le premier grand romancier de l'inconscient³ », de sens plus primitifs et plus charnels tels le toucher ou l'odorat. Ce dernier a rarement été pris en considération par la critique littéraire⁴ ; peut-être existe-t-il une inconsciente prévention à l'égard du nez, organe dont on a pu dire que « le refus de le considérer comme un moyen de connaissance s'enracine dans le rejet de l'animalité pourtant inséparable de l'être humain, ainsi que dans une parallèle surestimation de la raison ?⁵ ». C'est donc à corriger, partiellement, les carences de cette regrettable anosmie que nous nous employerons dans cet essai en mettant en évidence les enjeux secrets de l'olfactif chez Faulkner.

ODEURS D'ENFANCE

« Sens de la confusion donc des rencontres, sens rare des singularités, l'odorat glisse du savoir à la mémoire et de l'espace au temps ; sans doute, des choses aux êtres⁶ » cette faculté

1. *Les Cinq sens* (Paris, Grasset, 1985), 179

2. Sur le rôle du regard, cf. M. Gresset, «La Tyrannie du regard ou la relation absolue», Paris Sorbonne, 1976. Pour ce qui est de l'ouïe, cf. Karl Zender, «The Power of Sound», in *The Crossing of the Ways : William Faulkner, the South and the Modern World* (New Brunswick and London, Rutgers U P, 1989), 3-42 et Stephen M. Ross, *Fiction's Inexhaustible Voice : Speech and Writing in Faulkner* (Athens and London, The University of Georgia Press, 1989).

3. J. Amette, «Le premier grand romancier de l'inconscient» in *Sud : Faulkner*, 14/15, 1975.

4. Il est cependant une notable exception : la thèse de A. Bleikasten, *Parcours de Faulkner* (Paris, Ophrys, 1982), stimulant exemple de critique multisensorielle. Nous y avons trouvé d'utiles suggestions et remercions son auteur pour les fructueux conseils qu'il nous a donnés lors de la rédaction de cet essai.

5. A. Le Guéner, «Les Philosophes ont-ils un nez ?» in *Autrement : Odeurs : L'essence d'un sens*, n° 92, Septembre, 1987, 51.

6. M. Serres, 185.

fait de l'odorat le sens par excellence du temps retrouvé. Faulkner en prend acte quand il affirme : “That is the substance of remembering--sense, sight, smell...”⁷ Ainsi l'odeur de glycine est dans *Absalom, Absalom* intimement liée à l'évocation par Miss Rosa du funeste destin de Charles Bon. Mais l'intime relation du souvenir et des parfums se révèle avec plus d'acuité encore dans un roman comme *The Unvanquished* qui retrace l'adolescence de Bayard Sartoris et ce faisant, confirme que les odeurs sont bien, selon l'heureuse formule de G. Durand, « le signifiant de l'archétype de l'Enfance⁸ ».

Roman d'une éducation, sinon d'une initiation, *The Unvanquished*, est en grande partie l'histoire d'un adolescent qui fait son entrée dans le monde des adultes et l'apprentissage d'une certaine forme de responsabilité morale et sociale. Cet itinéraire est curieusement ponctué par la découverte d'odeurs multiples ; Bayard Sartoris se distingue en effet par une extrême sensibilité aux fragrances et aux parfums les plus divers comme en témoigne la description de son père, le Colonel Sartoris :

He came toward the steps and began to mount, the sabre heavy and flat at his side. Then I began to smell it again, like each time he returned, like the day back in the spring when I rode up the drive standing in one of his stirrups-that odor in his clothes and beard and flesh too which I believed was the smell of powder and glory, the elected victorious but know better now....⁹

Figurent ensuite de nombreuses autres références : lorsque Bayard et Ringo, son compagnon de jeu, sont cachés sous le jupes de Granny (“that smell of Granny that her clothes and bed and room all had,” 32), ou assistent à l'arrivée en masse des réfugiés noirs (“then all of a sudden I began to smell them,” 94 ; 116 ; 117) ; il y a aussi l'odeur de crépi (109) et celle de la pluie dans les cheveux de Drusilla (“rain smell”, 213/254). Le rapide duel avec Grumby, le bandit, est un chaos d'impressions d'où émerge “the smell of man sweat [...] of horse sweat and wood smoke and grease” (209). Un réseau complexe de sensations olfactives parcourt l'œuvre et culmine naturellement dans le dernier récit au titre évocateur “An Odor of Verbena”.

L'odeur de verveine, qui est mentionnée plus d'un vingtaine de fois, fait une première apparition énigmatique à la page 251 : “there was plenty of time still for verbena although I would have to reach home before I would realise there was a need for it”. Comme on l'apprend par la suite, cette aromate est la marque distinctive de Drusilla, amazone et grande prêtresse du code de l'honneur sudiste, qui en porte toujours quelques brins “because she said

7. *Absalom, Absalom!* (New York, Vintage Books, 1972), 143.

8. G. Durand, *L'Imagination symbolique* (Paris, U.F, 1964), 82.

verbena was the only scent you could smell above the smell of horses and courage and so it was the only one that was worth the wearing” (253-4). La verveine appartient à un code botanique où diverses plantes sont dotées de connotations typiquement faulknériennes ou au contraire se rattachant au symbolisme et à la mythologie classiques. Ainsi, dans l'Antiquité romaine, la verveine était « élevée au rang de plante sacrée dont il était habituel de frapper le texte d'un pacte pour lui conférer une plus grande autorité. [...] C'était de verveines fleuries qu'étaient tressées les couronnes des ambassadeurs. La plante servait aux lustrations et à la purification des autels des divinités romaines¹⁰ ». Nous trouvons là suffisamment d'éléments pour interpréter la grande scène où Drusilla remet à Bayard les pistolets de duel et deux brins de verveine. Drusilla, “the Greek amphora priestess of a succinct and formal violence” (252), veut par ce don sceller un pacte avec Bayard et l'envoyer en une sorte d'ambassade cruelle venger la mort de son époux (à elle) et de son père (à lui) :

She faced me, she was quite near ; again the scent of verbena in her hair seemed to have increased a hundred times as she stood holding out to me, one in either hand, the two duelling pistols. 'Take them, Bayard,' she said [...]. gain I watched her arms angle out and upward as she removed the two verbena sprigs from her hair [...] already putting one of them into my lapel and crushing the other in her other hand... (273).

Ce présent est une sorte d'adoubement symbolique faisant de Bayard un preux chevalier qui devra désormais porter les armes et le parfum de sa gente dame. Mais c'est également un sortilège par lequel Drusilla cherche à ensorceler le jeune homme. Lorsqu'il s'avance vers Redmond, l'homme qu'il doit provoquer en duel, Bayard a l'impression d'être enveloppé par un nuage de verveine (“I moved in a cloud of verbena,” 283), senteur subtile et délétère qui le maintient sous la tutelle de Drusilla. Bayard ne peut s'en affranchir qu'en répudiant la tradition de la vendetta qu'incarne et perpétue la jeune femme ; il laissera donc son adversaire lui tirer dessus sans se défendre et le forcera ainsi à quitter la ville. Ce beau geste insensé a pour effet de rompre le charme et Bayard perçoit, signe d'émancipation, le parfum d'autres fleurs dominant celui de la verveine : “There was just one light in the hall now and so it was all over though I could still smell the flowers even above the verbena in my coat” (291). Il y a renversement de valeurs ; Bayard renonce au “duello code” représenté par Drusilla et trouve sur son lit, en guise d'hommage mais aussi en témoignage de son courage, un troisième brin de verveine¹¹.

9. *The Unvanquished* (New York, Vintage Books, 1966), 11.

10. J. André, *Lexique des termes de botanique en latin* (Paris, Klincksieck, 1958), article “Verveine”.

11. Il y a dans le roman bien d'autres références aux parfums et au monde végétal ; en fait, chaque personnage féminin est associé à une fleur ; verveine pour Drusilla, “rose cuttings” pour Granny, qui ne s'en sépare jamais dans ses pérégrinations, et pour Aunt Jenny, des “jasmine cuttings” qu'au grand

La trouble séduction que Drusilla exerce sur Bayard est naturellement teintée d'érotisme aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir que dans « ce gynécée des souvenirs qu'est toute mémoire¹² », l'odorat est intimement associé à cette période où l'adolescent, s'éveillant à la sexualité, est « en proie à la puberté — ce malaise obscur et suave comparable à une musique oubliée, un parfum ou un objet remémoré quoique jamais respiré ni perçu, ce mélange de terreur et de désir¹³ ». Ainsi, comme nous le verrons, d'Elmer Hodge à Joe Christmas en passant par Benjy et Quentin Compson, c'est fasciné par « l'odeur fraîche et sucrée d'une chair féminine invisible¹⁴ » ou écœuré par « l'odeur de chair sale et confinée¹⁵ » que l'adolescent faulknérien aborde « le labyrinthe de la sexualité¹⁶ ».

ODOR DI FEMINA

Sens éminemment charnel, lié à la vie instinctuelle et affective, l'odorat joue un rôle de premier plan dans les récits où s'exhalent et s'exaltent désir et sexualité. Archétype du personnage se mouvant dans l'espace odorant émanant de la présence de la femme, Benjy Compson, dont l'univers n'est pas moins rempli de senteurs que de bruit et de fureur ; mais n'est-il pas vrai, comme l'écrit P. Süskind, que « le fou voit avec son nez plus qu'avec ses yeux¹⁷ »? En effet, Benjy le simple d'esprit, est tout entier dominé par les impressions sensorielles et sa personnalité garde présente l'empreinte de ce « Moi-olfactif [...] qui précéderait et étayerait un Moi-sonore et un Moi-tactile¹⁸ ». D'ailleurs, s'il est incapable de raisonner, Benjy est parfaitement apte à sentir, à flairer ce qu'on voudrait lui cacher (« He smell what you tell him when he want to »)¹⁹. Le monde qui l'entoure est ainsi « une gerbe d'odeurs²⁰ » : Benjy sent « l'odeur du froid » (24), « l'odeur du linge qui claquait et la fumée qui flottait par dessus le ruisseau » (33),

dam du Colonel et de Drusilla, plus enclins à cultiver les arts martiaux que les arts d'agrément, elle plante dans le jardin des Sartoris.

12. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie* (Paris, PUF, 1960), 17.

13. W. Faulkner, « Portrait d'Elmer » in *Idylle au désert et autres nouvelles*, traduit par M.-E. Coindreau, D. Coupaye, M. Gresset, F. Pitavy (Paris, NRF, 1985), 210. Nous soulignons.

14. —, « Clair de Lune », *Ibid.*, 72.

15. —, « Evangéline », *Ibid.*, 184.

16. —, « Adolescence », *Ibid.*, 30.

17. P. Süskind, *Le Parfum*, traduit de l'allemand par B. Lortholary (Paris, Fayard, 1986), 23.

18. J.-J. Chavagnat et D. Richard, « Les Odeurs en tête » in *Autrement*, 112.

19. W. Faulkner, *The Sound and the Fury* (Harmondsworth, Penguin Modern Classics, 1986). Les citations en français sont extraites de *Le Bruit et la fureur*, trad. M.-E. Coindreau, (Paris, Gallimard, 1972).

20. L. Chadourne cité par G. Bachelard in *La Poétique de la rêverie* (Paris, PUF, 1986), 119.

celle de la maladie dans la chambre de sa mère (83) ou de la pluie sur les vêtements du père (86), mais il est surtout sensible au parfum de sa sœur Caddy qui sent comme « les feuilles » (24) ou « comme les arbres » (27). Cette odeur virginale est une sorte d'*axis mundi* dont dépend la quiétude et la stabilité de son existence ; si elle disparaît, l'univers de Benjy s'effondre. Ainsi, quand il surprend Caddy et son amant dans le hamac, il se met à hurler et sa sœur doit ensuite se laver la bouche avec du savon de cuisine pour effacer toute souillure et retrouver son odeur habituelle. Lorsque Caddy cesse définitivement de sentir comme les arbres et part avec son mari, Benjy transfère le souvenir de la sœur bien-aimée sur deux fleurs : le datura, dit “herbe des fous” ou “herbe aux tombeaux”²¹ qu'il pique dans une bouteille (que Dilsey appelle son “cimetière”) et le narcisse (symbole de mort/sommeil/renaissance et d'idéalisation) dont il tient à la fin du roman une tige brisée.

Autre personnage pour lequel « une odeur aimée est le centre d'une intimité²² », Quentin Compson, frère du précédent. Il partage le même attachement obsessionnel pour Caddy dont le souvenir est dans son cas intimement lié à l'odeur envoûtante et entêtante du chèvrefeuille. Quentin manifeste la même sensibilité exacerbée aux parfums (“My nose could see gasoline, the vest on the table, the door,” 157) ; aussi évoque-t-il “l'odeur de l'été et l'odeur des ténèbres”, le parfum de la glycine et naturellement celui du chèvrefeuille, “l'odeur la plus triste” ou encore la fétidité de la boue, “croupie et puante” du borbier des cochons dans lequel, adolescent, il se vautre au cours d'une scène riche en connotations symboliques et mythiques où se lisent à la fois l'attrait et la répulsion qu'exercent la sexualité et la femme.

Plus tard, la dérive de Quentin s'accompagne d'une sorte de véritable “délire olfactif” où revient sans cesse l'odeur du chèvrefeuille qui finit par imprégner la nature tout entière :

I stood on the bank I could smell the honeysuckle on the watergap the air seemed to drizzle with honeysuckle... (136).

When it bloomed in the spring and it rained the smell was everywhere you didn't notice it so much as other times but when it rained the smell began to come into the house at twilight either it would rain more at twilight or there was something in the light itself but it always smelled strongest then until I would lie in bed thinking when will it stop when will it stop (154).

Le chèvrefeuille est doté d'une double valence symbolique ; il est associé à la concupiscence, mais il devient aussi dans le roman, comme en témoigne sa seconde appellation d'*herbe à la vierge*, le signifiant quasi mystique de la virginité sororale ; épiphanie de

21. A. Tupet, *La Magie dans la poésie latine* (Paris, Belles Lettres, 1976).

22. Bachelard, *op. cit.*, 119.

l'objet perdu, son odeur porte présence et absence et torture Quentin par le rappel constant de l'existence de Caddy et de son inaccessibilité en tant qu'objet de désir :

Sentir l'être aimé, c'est être pendant quelques instants dans l'illusion de sa présence. C'est croire qu'il est possible d'accéder à son intérieur, c'est-à-dire finalement d'avoir accès à son âme. Les odeurs de l'amour sont quelque chose comme des épiphanies de l'âme. Mais l'odeur, comme l'âme, est pur leurre. *On s'en repaît, on s'y vautre, on s'y abîme, mais jamais on ne s'en trouve possesseur. En ce sens, l'odeur est bien ce qui de l'autre signe son irréductibilité*²³.

Finalement, il n'y a pas loin de l'effluve (*odor di femina*) au fleuve (*aqua femina*) où Quentin sombre dans un élément que son esprit enfiévré avait déjà, comme en témoigne sa définition de la Femme, associé à l'odeur de chèvrefeuille, à la féminité et à la dissolution : “Liquid putrefaction like drowned things floating like pale rubber flabbily filled getting the odour of honeysuckle all mixed up” (118). Oui, il y a bien une « fatalité de l'odeur ; quelque chemin que l'on emprunte, on finit toujours par y revenir et par s'y anéantir²⁴ ».

La référence au chèvrefeuille dans *The Sound and the Fury* n'est pas un cas isolé ; elle se manifeste dans d'autres romans comme par exemple *Sanctuary* où « le couple Horace-Little Belle apparaît comme une version *avilie* de Quentin et Caddie Compson²⁵ ». H. Benbow ne peut littéralement plus “sentir” son épouse légitime, associée à l'odeur des crevettes que tous les vendredis depuis dix ans il va chercher pour elle à la gare. Peut-être a-t-il éprouvé la décevante transmutation des parfums d'alcôve qu'évoque le philosophe J. Brosse²⁶ :

C'était la mer. Sur sa peau je humais le sel des embruns, dans les creux l'iode salubre des algues, pourtant après l'amour, devant ses yeux d'huître, je me prenais à douter ; n'était-ce pas la marée qu'elle sentait ?

Quoi qu'il en soit, il est en revanche attiré par sa belle-fille, Little Belle, que nimbe la fragrance du chèvrefeuille comme le révèle la scène où il contemple, médusé, la photographie de la jeune fille :

Communicated to the cardboard by some quality of the light or perhaps by some infinitesimal movement of his hands, his own breathing, the face appeared to breathe in his palms in a shallow bath of highlight, beneath the slow, smokelike tongues of invisible honeysuckle. Almost palpable enough to be seen, the scent filled the room and the small face seemed to swoon in a voluptuous languor, blurring still more, fading, leaving upon his eye a soft and fading aftermath of invitation and voluptuous promise and secret affirmation like a scent itself (160).

23. B. Marcadé, “Odor di femina” in *Autrement*, 144. C'est nous qui soulignons.

24. *Ibid.*, 146.

25. A. Bleikasten, 271.

26. J. Brosse, *Inventaire des sens* (Paris, Grasset, 1965), 62.

Si cette extraordinaire scène est « révélatrice du pouvoir du regard imaginaire²⁷ », elle n'en est pas moins évocatrice de l'étrange lien qui existe entre fascination et olfaction. J. Evola dans *Métaphysique du sexe* affirme, à tort semble-t-il, que « le mot latin *fascinum* à l'origine et littéralement, eut précisément un rapport particulier avec le monde de l'odorat²⁸ » en fait, ce que l'étymologie semble nier, l'imaginaire faulknérien à l'œuvre dans le texte le confirme : on s'attache à l'odeur de l'être désiré et l'on « n'aime pas sans l'improbable accord des odorats²⁹ ».

Y aurait-il encore un doute à ce sujet que l'exemple de *Light in August* viendrait définitivement le dissiper. Dans cette œuvre qui décline tout le paradigme de la Féminité (sous les traits de la vierge, de la mère, de la prostituée et de l'hystérique) avec son cortège d'humours (menstrues, sang, sueur et larmes), la « passion » du protagoniste Joe Christmas est imprégnée par « the reek of pollution. »³⁰ Qu'il s'agisse de la découverte de la sexualité ou de la négritude, cette initiation affecte tout particulièrement l'odorat. En fait, négritude et sexualité, deux domaines tabous, sont intimement liées comme le montre la scène où Christmas, lors de sa première visite à une prostituée (« the womanshe-negro »), est littéralement assailli par des effluves insoutenables (« smelling the woman, smelling the negro ») qui lui font bourrer la malheureuse de coups de pied rageurs. Plus tard, lorsqu'il vit au milieu des Noirs, il essaie de se pénétrer de l'odeur de sa compagne couleur d'ébène afin d'assimiler l'esprit, l'essence même, le « pneuma » en quelque sorte de la race de Cham :

He would do it deliberately, feeling, even watching, his white chest arch deeper and deeper within his ribcage, trying to breathe into himself the dark odour, the dark and inscrutable thinking and being of negroes, with each suspiration trying to expel from himself the white blood and the white thinking and being. And all the while his nostrils at the odour which he was trying to make his own would whiten and tauten, his whole being writhe and strain with physical outrage and spiritual denial (170).

Dérisoire parodie de Genèse où ce n'est plus Dieu qui insuffle la vie dans la narine de l'homme, mais sa créature qui essaie de se refaire à l'image de l'Autre en inhalant son souffle. Cette impossible « tranfusion » olfactive est emblématique de la tragique indécidabilité de l'appartenance raciale de Joe Christmas qui combine en sa personne le Blanc et le Noir, termes que le roman présente comme étant inévitablement ouverts l'un à l'autre de façon complexe, c'est-à-dire à la fois complémentaire et antagoniste.

27. M. Gresset, « La Tyrannie du regard ou la relation absolue », Paris-Sorbonne, 1976, Vol. II, 396.

28. J. Evola, *Métaphysique du sexe* (Paris, Payot, 1976), 50.

29. M. Serres, *op. cit.*, 185.

30. W. Faulkner, *Light in August* (Penguin Books, 1980), 289.

FRAGRANCES ET MIASMES.

Les œuvres précédemment citées mettent également en évidence une singulière propriété des odeurs : leurs connotations renvoient aux catégories morales du bien et du mal : si l'odeur des arbres est pour Benjy symbole de l'innocence sexuelle, celle du chèvrefeuille a pour Quentin la trouble fascination du péché ; de même Popeye est perçu par H. Benbow comme « sentant le noir » (“he smells like that black stuff that ran out of Bovary's mouth”, 17) et la femme est selon Doc Hines “the walking shape of bitchery and abomination already stinking in God's sight” (281). À l'inverse du regard, involontaire vecteur du Mal (“there's a corruption about even looking upon evil”),³¹ le nez, « sens de la connaissance intuitive³² », serait l'irréfutable instrument de discrimination entre le Bien et le Mal, le Pur et l'Impur, la Vertu et le Vice. Cette opposition est en fait très ancienne ; dans l'Antiquité, l'eunodia, “la bonne odeur”, était déjà un « trait spécifique des Dieux³³ » la dysosmie, l'odeur infecte, signalait l'être mauvais. Retenons donc que « dans la dialectique olfactive du Bien et du Mal, l'envers du Bien parfumé, c'est le Mal Puant³⁴ ».

Les Palmiers sauvages,³⁵ que Faulkner a défini comme étant “a story of two types of love”, met en œuvre (dans les chapitres relatant la liaison de Harry Wilbourne et de Charlotte Rittenmeyer) une problématique qui recoupe en partie l'opposition que nous venons de décrire et s'exprime en termes voisins, à savoir “l'odeur de sainteté” (“the dulcet smell”) et “la puanteur”, le miasme (“the Bad Smell”)³⁶. La religion de l'amour romantique et romanesque à laquelle Charlotte essaye de convertir Harry entre en conflit avec les convictions du jeune homme ; on sait depuis G. Bataille que l'érotisme ressortit à la dilapidation (gaspillage d'énergie, de sentiments, de ressources...) et relève à la fois de la consommation (l'œuvre de chair) et de la “*consumation*” (la dépense improductive, le sacrifice) ; c'est un excès faisant pièce à « l'avarice et au calcul froid de l'ordre réel³⁷ ». Or, Wilbourne, en bon puritain, vise précisément à contenir toute dépense, qu'elle soit affective ou pécuniaire, d'où l'ascétisme de son mode de vie (“monastic life,” 26) et sa mauvaise conscience quand Charlotte l'entraîne dans la

31. —, *Sanctuary* (New York, A Signet Modern Classic, 1968), 97.

32. A. Le Guérier, 53.

33. M. Détienne, *Les Jardins d'Adonis* (Paris, Gallimard, 1972), 94.

34. R. Scheps, “Les Dieux, l'amour, la mort” in *Autrement*, 41.

35. W. Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, trad. M.-E. Coindreau (Paris, Gallimard, 1952).

36. W. Faulkner, *The Wild Palms* (Harmondsworth, Penguin, 1987).

37. G. Bataille, *La Part maudite* (Paris, Le Seuil, 1967), 106.

voie de l'érotisme « qui est ébranlement, par un désordre pléthorique, d'un ordre expressif d'une réalité parcimonieuse, d'une réalité fermée³⁸ », et donc, de son point de vue, péché. D'où l'impression tenace d'attirer l'attention d'autrui par une exhalaison infecte : “they must have disseminated an aura of unsanctity and disaster like a smell” (45).

La puanteur n'est au fond rien d'autre que la signature olfactive du scandale. Quand, au début de leur “lune de miel”, Charlotte fait promettre à son amant qu'entre eux ce sera “either heaven, or hell : no comfortable safe peaceful purgatory” (61), Harry se demande encore s'il est “more seemly to die in the dulcet smell than to be saved by an apostate from convention” (62), réflexion qui ne l'empêchera pas ensuite de fuir toute menace d'embourgeoisement (une liaison sanctionnée par la loi et sanctifiée par la procréation “and the smell of infant urine”, 97), état qu'il dépeint comme étant “the mausoleum of love [...] the stinking catafalque of the dead corpse borne between the olfactoryless walking shapes of the immortal un sentient demanding ancient meat” (100).

Quant au “Bad Smell”, le Miasme, matérialisé par une des grotesques figurines de Charlotte, il incarne le principe de corruption tapi au cœur de tout être et de toute chose ; il faut donc s'en garder comme de la peste. La statuette joue d'ailleurs le rôle du bouc émissaire ; Charlotte l'a modelée pour conjurer le mauvais sort et en fait vite don à un tiers. Cette hantise de la pestilence se retrouve dans la conception très personnelle que Charlotte se fait de l'amour qui, dit-elle, est comme l'océan, “if you begin to make a bad smell in it, it just spews you up somewhere to die” (61). Le Bien serait donc, pour paraphraser la célèbre définition de E. Hemingway (qui est d'ailleurs mentionné dans le roman), moins “what makes me feel good after” que “what makes me smell good after” ou une combinaison des deux comme en témoigne, à la fin du roman, le grand forçat qui, exhalant la triple fragrance d'un uniforme neuf, d'un bon cigare et de l'eau de Cologne (“saturnine and grave, in his new bed-ticking, [...] smelling faintly of the prison barber's pomade [...] the cigar burning smoothly and richly in his clean steady hand”, 233-39) fait devant un cercle d'auditeurs fascinés le récit de ses (més)-aventures.

Après la mort de Charlotte, ce “Lovers' Progress” se termine dans une débauche d'odeurs et d'effluves : “the sour smell of salt flats” (216), “the smell of swamps and wild jasmine” (227) et surtout celles de la mer et du “black wind” qui semblent railler la pitoyable destinée de Harry, enfermé dans sa cellule, et apporter une note de fraîcheur sinon de pureté dans un monde somme toute sordide :

38. —, *L'Érotisme* (Paris, Ed. de Minuit, 1957), 115.

The palm beyond the window began to murmur, dry and steady, and he felt the cool morning breeze from the sea, steady and filled with salt, clean and iodinic in the cell, above the smell of creosote and tobacco-spit and old vomit... (216).

Notons enfin que ce roman aux multiples facettes, qui comporte aussi une critique de l'homme moderne, met l'accent sur l'atrophie des sens, et notamment de l'odorat, qui serait à l'origine du processus de dégénérescence affectant le civilisé :

thinking how man of all creatures deliberately atrophies his natural senses and that only at the expense of others ; how the four-legged animal gains all its information through smelling and seeing and hearing and distrusts all else while the two-legged one believes only what he reads (77).

Passage clef que nous mettrons en parallèle avec ce qu'écrit A. Le Guéer dans son étude sur l'odorat :

C'est encore grâce à ce subtil outil olfactif qu'est mise au grand jour la nature malade du civilisé castré par une morale qui lui apprend à rougir de ses instincts. Ne pouvant plus les développer librement, il les refoule et se détruit.

La mutation de ce fauve humain en homme de la mauvaise conscience exhale une puanteur : celle d'un être en train de perdre son animalité, sa volonté de puissance³⁹.

C'est bien ce refoulement qu'illustre Harry Wilbourne par opposition au forçat, héros plus instinctif de "Old Man", que n'afflige aucune mauvaise conscience.

LA VOIE DE L'ODEUR

Si le caractère partiel des observations précédentes ne nous autorise pas à appliquer à W. Faulkner ce que Nietzsche disait de lui-même, à savoir que « tout son génie est dans ses narines⁴⁰ », leur concordance confirme cependant qu'il y aurait quelque profit à approfondir l'exploration, à peine esquissée dans ces pages, de la "voie de l'odeur". D'ailleurs, l'œuvre même de Faulkner ne présuppose-t-elle pas, comme en témoigne la dernière citation tirée de *The Wild Palms*, une critique multisensorielle capable non seulement de voir et de raisonner mais aussi de sentir, de subodorer et même, si l'on songe aux liens multiples qui se tissent entre musique et littérature, d'écouter et d'entendre ? Il ne fait en tout cas aucun doute que l'odorat représente pour Faulkner une dimension essentielle non seulement de l'imaginaire mais encore de la réalité qui s'appréhende tout autant par le regard que par le nez. Les lieux, par exemple, sont systématiquement décrits en termes olfactifs : Elmer Hodge respire « les odeurs de la terre féconde en perpétuelle parturition — sucre et fruits, résine, pénombre et

39. A. Le Guéer, 52.

40. *Ibid.*, 51.

chaleur⁴¹ », puis évoque, comme le journalier de “Nympholepsie”, « la haute caverne odorante de la grange » où règne « l'odeur âcre de cuir imprégné de sueur et d'ammoniaque, odeur animale et de poussière sèche, pénétrante ; odeur de silence et de solitude, de triomphe, de frayeur, de changement » (209). De même, le tribunal de *Sanctuary*, “laden with [...] that musty odor of spent lusts and greeds and bickering and bitterness⁴² » ou le magasin qui sert de cadre à “Barn Burning”. On pourrait multiplier les exemples, mais il est d'ores et déjà patent que le critique qui laissera « errer le regard de son nez⁴³ » sur les textes de l'écrivain d'Oxford, ne manquera pas de constater que maints aspects singuliers de l'œuvre se rattachent à l'odorat (dialectique de l'évanescence et de la permanence, symbolique de l'air, du souffle et de la corruption ; rapport entre scatologie et création artistique, etc.) ; peut-être même y trouvera-t-il un lien insoupçonné entre olfaction et idéalisme faulknérien ? Si Faulkner aime tant porter son regard vers l'azur où plane le faucon, n'est-ce pas tout simplement parce qu'il sait et sent bien, comme Mallarmé, que : « Ici-bas a une odeur de cuisine » ?

41. “Portrait d'Elmer”, 220.

42. *Op. cit.*, 200.

43. Süskind, 149.