



HAL
open science

W. Faulkner: The Unvanquished

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. W. Faulkner: The Unvanquished: An Introduction to the novel and Faulkner's work. Licence. Université de Perpignan, France. 1983, pp.30. hal-02973971

HAL Id: hal-02973971

<https://hal.science/hal-02973971>

Submitted on 21 Oct 2020

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.

W. FAULKNER: *THE UNVANQUISHED*
(New York, Vintage Books, 1966)

Two reasons to account for the choice of *The Unvanquished* among all of W. Faulkner's novels:

1/ people coming to Faulkner's work for the first time are often advised to begin with *The Unvanquished* because it is the easiest access to a body of fiction that is considered difficult, and rightly so.

2/ the novel is also a sort of compendium of themes and characters that will be further developed in subsequent works. As two famous critics put it:

"In a rearrangement of the novels, say for a collected edition, *The Unvanquished* might well stand first; for the action occurs earlier, historically, than in any other of the books, and it objectifies in the essential terms of Mr. Faulkner's mythology, the central dramatic tension of his work. On one side of the conflict, there are the Sartoris recognizable human beings who act traditionally. Against them the invading Northern armies, and their diversified allies in the reconstruction era, wage open war, aiming to make the traditional actions of the Sartorises impossible." (*Three Decades of Criticism*, 83)

This is something of a sweeping statement, but it nevertheless contains a modicum of truth.

First published on February 15, 1938 *The Unvanquished* is made up of 7 stories, 6 of which had previously been published as short stories. Five of these appeared in the *Saturday Evening Post*:

– "Ambuscade": Sept. 29, 1934;

– "Retreat": Oct. 13, 1934;

– "Raid": Nov. 3, 1934;

– "The Unvanquished", subsequently retitled "Riposte in tertio": Nov. 14, 1936;

– "Vendée": Dec. 5, 1936;

– "Skirmish at Sartoris" appeared in *Scribner's Magazine* for April 1915;

– "An Odor of Verbena" was written on purpose for the publication in book form and never appeared separately. Most of the stories were revised before being brought together in one volume. Faulkner conceived *The Unvanquished* as a story sequence rather than a novel:

"I saw them as a long series. I had never thought of it in terms of a novel, exactly. I realized that they would be too episodic to be what I considered a novel, so I thought of them as a series of stories, that when I got into the first one I could see two more, but by the time I'd finished the first one I saw that it was going further than that, and then when I'd finished the fourth one, I had postulated too many questions that I had to answer for my own satisfaction. So the others had to be—the other three or two, whichever it was, had to be written then." (*Faulkner in the University*, p. 252)

Several critics, however, made out a case for regarding *The Unvanquished* not as a sequence of stories but as a more unified work and stressed the persistence throughout the book of a number of themes and topics linking the various episodes together. The question seems to me purely academic and does not deserve more than passing mention. It is more rewarding to underline the relatedness of the novel to the works that preceded and followed it.

In the earlier novel *Sartoris* (W. F.'s first novel published in 1929) several of the characters and events of *The Unvanquished* receive their first mention; the book opens with a Bayard who is 69 or 70 years old and relates the final destruction and death of the last bearer of the proud family name: his grandson, "young Bayard". As "old Bayard" meets his death in a car accident, *The Unvanquished* might, in a sense, be described as a sort of "*prosopopeia*" (Rhet.: A figure by which an imaginary or absent person is represented as speaking or acting." – *SOED*).

Colonel Sartoris's duel with the two Burdens from Missouri (p. 229) is mentioned in *Light in August* (Faulkner's seventh novel, 1932) p. 187: "He had just turned twenty when he was killed in the town two miles away by an ex-slaveholder and Confederate soldier named Sartoris, over a question of negro voting."

Colonel Sutpen – and his dream – are referred to on p. 255 (*The Unvanquished*); they constitute the protagonist and the subject matter of *Absalom Absalom* (F.'s ninth published in 1936).

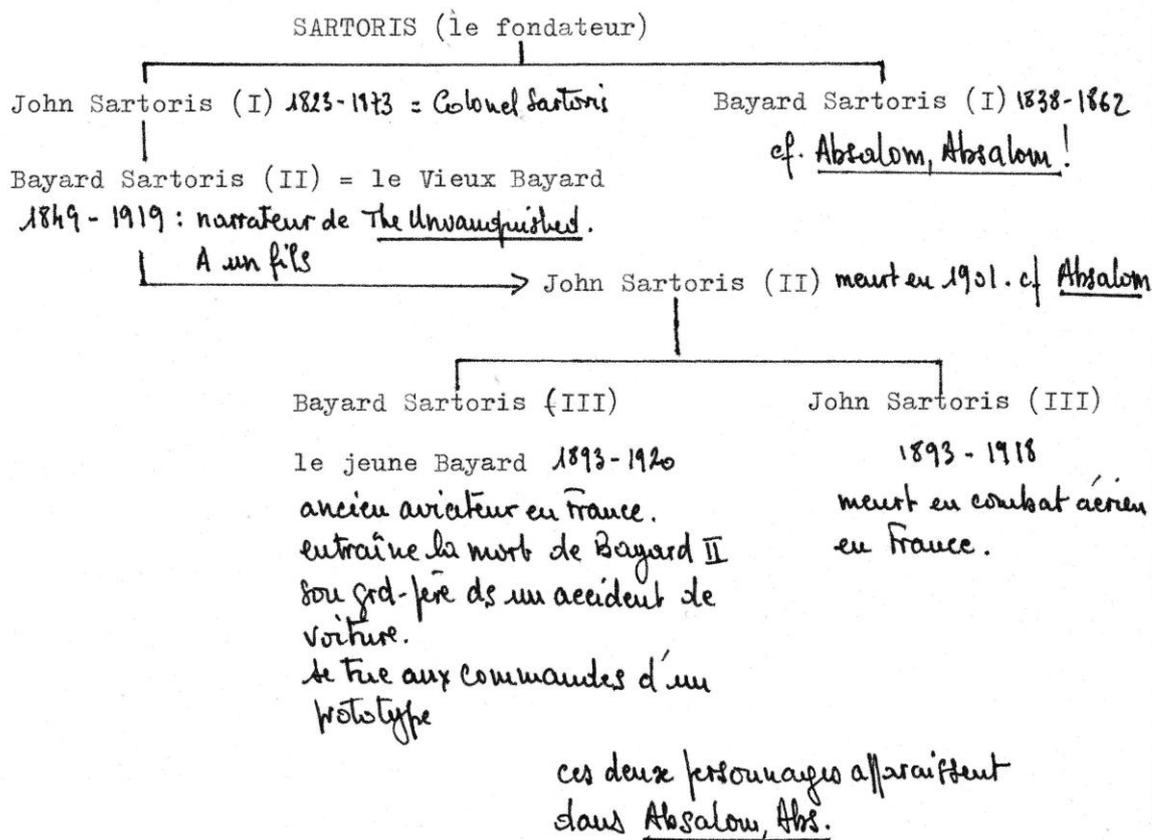
Ab Snopes and his relatives are the heroes of the (Snopes) trilogy: *The Hamlet* (1940); *The Town* (1957); *The Mansion* (1959). Lastly, the same episodes and characters appear again in *Requiem for a Nun* Faulkner's 15th novel that saw print in 1951.

Such a detour, however tedious it may be, points up the organic quality of Faulkner's fiction *i.e.* the internal relatedness or coherence of its components. Numerous characters and episodes that are at first apparently unconnected, turn out to be closely related and as the work progresses, it achieves a greater degree of integration and systematization.

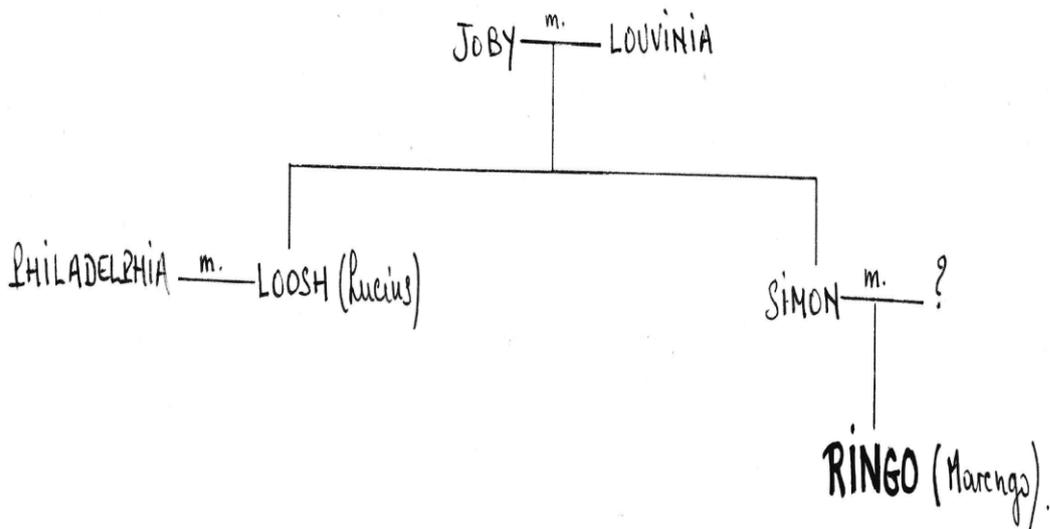
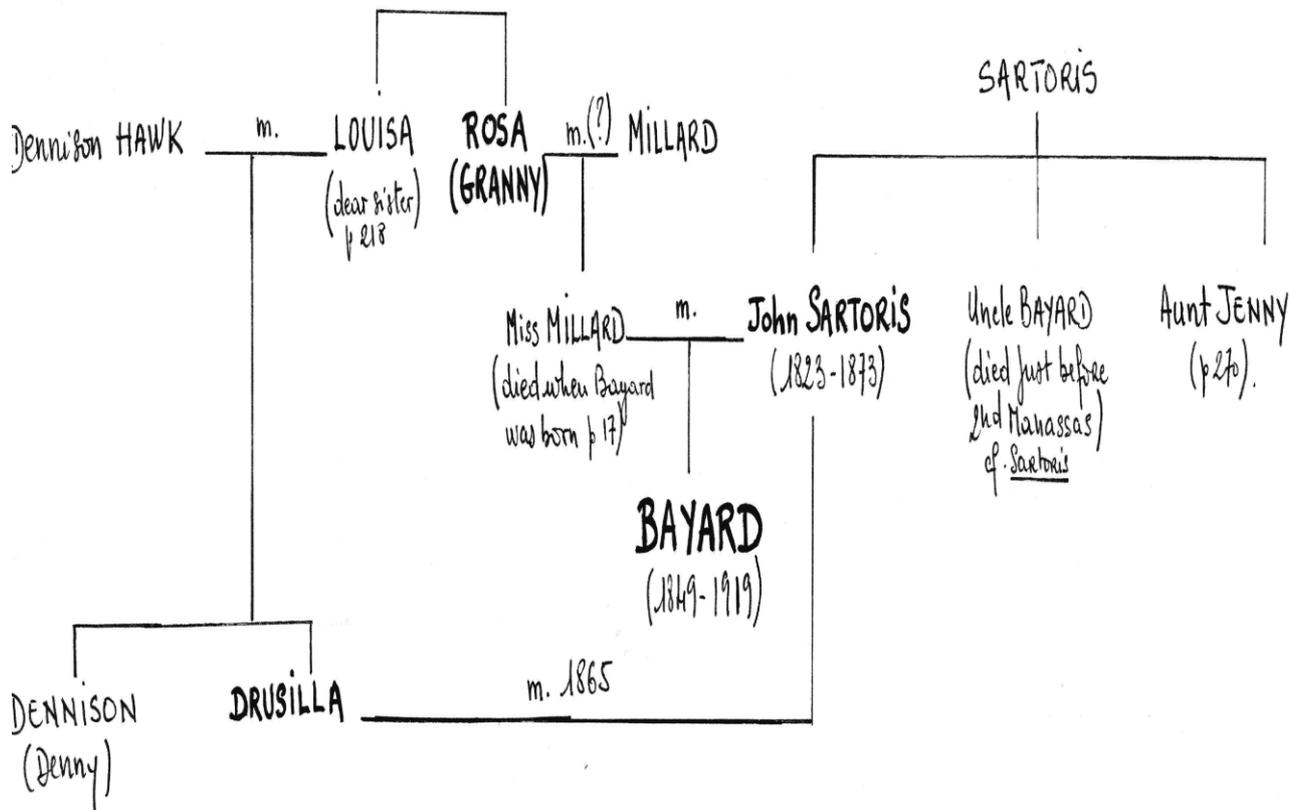
As I have tried to show in the biographical sketch, the novel rests on a substratum of facts pertaining either to Faulkner's family past or to the Civil War (In order to help the reader to unravel the skein of family relationships in Faulkner's novels, two family trees have been included at the bottom of this section). Here is what W. F. said about his great-grandfather:

"My great-grandfather whose name I bear, was a considerable figure in his time and provincial milieu. He was a prototype of John Sartoris: raised, organized, paid the expenses of and commanded the 2nd Mississippi infantry, 1861-2, etc. Was a part of Stonewall Jackson's left at 1st Manassas that afternoon; we have a citation in James Longstreet's longhand as his corps commander after 2nd Manassas. He built the first railroad in our county, wrote a few books, made grand European tour of his time, died in a duel and the county raised a marble effigy which still stands in Tippah County. The place of our origin shows on larger maps: a hamlet named Falkner just below the Tennessee line on his railroad." (M. Millgate, *The Achievement of W. Faulkner*, p.1)

The Civil War and Reconstruction provide the chronological framework of the book and its setting, but on the main, we have a novelist's vision of the past and not a historian's. The novelist's feeling for character and situation is much more important than the historian's scrupulous regard for recorded fact; Faulkner never scruples to alter actuality in order to enhance it or endow it with mythical dimensions; a case in point is the the contest between the two railway engines – the locomotive race – described on p. 109. The episode assumes archetypal dimensions in Faulkner's interpretation; he raises the events to a level of symbolic portentousness.



SARTORIS GENEALOGY IN THE UNVANQUISHED



WILLIAM CUTHBERT FAULKNER (1897-1962) ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

« Un livre, c'est la vie secrète de l'auteur, le jumeau sombre de l'homme. Vous ne pouvez les réconcilier. » (W. Faulkner)¹

« L'écrivain a trois sources : l'imagination, l'observation et l'expérience. »

« *The writer: a teler, a teller, a liar.* »

POURQUOI ABORDER L'ÉTUDE d'une œuvre littéraire par celle de son auteur ? Parce que « l'imaginaire à l'œuvre dans un texte de fiction charrie toujours de l'historique : histoire et préhistoire d'un individu, histoire familiale du même coup (tout roman est un *Familienroman*), histoire tout court, enfin » (*Sud* 48/49, p. 253). Nous verrons qu'effectivement, l'auteur « pris dans un jeu où on l'associait à des êtres aussi bien morts que vivants, acquit une conscience aiguë du poids de l'hérédité humaine et du courant des générations². »

La critique moderne a multiplié les mises en garde contre les risques inhérents à une utilisation systématique de l'approche biographique et notamment celui qui consiste à postuler une relation de cause à effet entre la vie d'un auteur et son œuvre. Sans contester le bien-fondé de cette incitation à la prudence, nous tirerons argument de l'utilisation faite par Faulkner de certains éléments de son histoire familiale dans la rédaction des nouvelles composant *The Unvanquished* pour évoquer brièvement les divers facteurs ayant contribué à donner à l'œuvre de Faulkner, outre la dimension universelle qu'on lui connaît, une résonance toute personnelle.

D'un rapide examen du milieu social et familial de W. C. Faulkner³, nous retiendrons les faits suivants, qui éclairent d'un jour nouveau certains aspects importants de son œuvre et des personnages qui y figurent :

– Rôle primordial des femmes dans l'enfance de Faulkner et notamment de sa mère, Maud Butler Faulkner, qui lui inculqua très tôt le goût des livres (« Elle portait à la littérature un amour profond et durable, elle le légua à ses enfants. Elle était sincèrement émue par beaucoup de ses lectures. » (Thèse, p. 27) et une certaine philosophie, fortement teintée de puritanisme ou de stoïcisme (« Elle avait affiché, au dessus de la cuisinière, une pancarte qui resta là aussi longtemps que je peux m'en souvenir, et sur laquelle elle avait écrit, en lettres rouges tracées de son pinceau net et sans bavures : "Ni plaintes, ni explications" [*"Never complain, never explain"*] » Thèse, p. 26).

L'ascendant de la mère est également partagé par une autre femme, la gouvernante noire, "Mammy" Caroline Barr, véritable incarnation de la survivance du XIX^{ème} siècle dans le XX^{ème} à qui Faulkner dédiera *Go Down Moses* : "*To Mammy CAROLINE BARR, Mississippi (1840-1940) who was born in slavery and who gave to my family a fidelity without stint or calculation of recompense and to my childhood an immeasurable devotion and love.*"

– L'initiation à l'étude de la Bible (qui eut sur l'œuvre de Faulkner une influence considérable) fut le fait de la grand-mère maternelle du jeune Faulkner, Lilia Butler qui, en 1902, s'installe chez sa fille ; elle sculpte et dessine. Il convient d'ajouter à l'évocation de ce "*female world*" (une « femmille » selon le mot de M. Gresset) où s'est déroulée l'enfance de l'écrivain, l'influence de sa tante (Mrs Holland Falkner Wilkins, fille unique du "jeune Colonel") et de la grand-mère (Mrs Walker B. McLean, fille du "vieux Colonel"), qui partagent l'honneur d'avoir été les modèles de la galerie des Invaincues.

– La figure paternelle n'a guère de relief ; Murry C. Falkner, un des frères de l'auteur (qui en avait deux autres : John [1901] et Dean [1907]) parle dans ses souvenirs : « d'un homme banalement partagé entre

1. Ces trois citations sont tirées de l'étude de M. Nathan, *Faulkner*, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 66-68-69.

2. M. Gresset, Thèse de Doctorat d'État, *La Tyrannie du regard ou la relation absolue*, Université de Paris III, 4 vol., 1976. Désormais abrégée en *Thèse* dans le texte.

3. Une précision importante concernant le "*middle name*" Cuthbert : « le trouvant trop efféminé, [Faulkner] abandonna le prénom Cuthbert qu'il tenait de son père ; quant à William, il l'adopta pleinement comme un don du Vieux Colonel

sa famille et la communauté, sans ambition particulière pour la première ni grand désir d'élargir l'horizon que lui offre la seconde ». Ce qui amène à penser, comme le fait Michel Gresset, que « la relative transparence historique et même anecdotique de l'image du père renvoie donc plutôt à la position sociale de celui-ci, d'autant que le rang occupé par la famille dans une société aussi traditionnelle que le Sud au tournant du siècle dernier est loin d'être indifférente », (p. 20). Nous citerons intégralement la remarquable exposition de cette question, abordée par le même spécialiste, à la page 22 de sa thèse :

« Dans cette société à vocation presque exclusivement agricole, donc traditionnelle, quel statut pouvait avoir un homme qui commença sa carrière en exploitant, après son père, le chemin de fer construit par son grand-père, puis, quand l'entreprise fut vendue (1902), chercha subsistance dans la gestion d'une écurie de louage, puis, après que l'automobile eut condamné cette activité, tenta sa chance dans la quincaillerie pour y échouer et, apparemment par protection, finit par entrer comme secrétaire administratif à l'Université, poste qu'il tint honorablement pendant dix ans jusqu'en 1930 ?

On peut imaginer, comme c'est le cas dans les sociétés sous-développées, que son appartenance au secteur dit tertiaire de l'activité économique le désignait à une certaine considération. Mais, ici, deux faits s'inscrivent en contradiction : d'abord, l'instabilité même de son emploi et, partant, l'irrégularité des niveaux de son insertion sociale dans la communauté ; ensuite, la comparaison avec trois personnages de sa famille : son frère John Wesley Thompson II, avoué et notable dans la communauté ; son père, John Wesley Thompson Falkner (1848-1922), le "jeune Colonel", homme de loi, banquier et politique avisé ; et, surtout, son grand-père, le célèbre "vieux Colonel", William Clark Falkner (1825-1889), personnage haut en couleurs comme en défauts, riche en légende comme en talents, dont la mort même – en duel – consacra la vie d'aventure.

Or, il faut bien avouer que, contrairement à son fils, le père de William Faulkner n'a pas porté bien haut le "glorieux" héritage qui lui était légué. On est même tenté de dire qu'il ne l'a pas supporté : d'où le jugement, à la fois objectif et légèrement méprisant, de Thomas Hickerson, auteur d'un petit ouvrage sur la famille : "du peu que l'on arrive à connaître de lui, il apparaît qu'il ne fut pas coulé au moule du reste des Falkner, et qu'il n'atteignit jamais à un poste très respectable."

Il n'en faut pas moins résister à la tentation, trop facile dès qu'il s'agit du Sud, de parler d'une déchéance des Falkner : dans la mesure où leur prestige avait participé de la légende, cette notion ne serait d'ailleurs que très relative. A aucun moment, contrairement à ce qu'on a pu ou voulu, dire, la famille ne fut immensément riche – pas plus qu'elle ne fut jamais véritablement aristocratique. Dans la mesure où elle n'appartenait pas non plus à la classe possédante des "rois du coton", on ne peut même pas la ranger dans l'oligarchie économique et politique du Sud d'autrefois.

Cependant, si les Falkner n'ont jamais participé que par extrapolation à la grandeur lumineuse et statique du vieux Sud (c'est la figure quasi-légendaire de l'arrière-grand-père qui cristallise toujours – à tort – la réflexion sur ce sujet ; il fut, en vérité, un pionnier), ils ont pleinement épousé les vues religieuses, politiques, sociales et économiques de la classe dominante, et il est indéniable que les fils Falkner furent élevés dans le culte du Sud d'avant la guerre de Sécession, comme dans une idéologie protestante et démocrate tout à fait traditionnelle pour des Sudistes blancs bien établis. Une partie – et non la moindre – de l'effort de Faulkner consistera précisément à voir clair dans cet héritage, c'est-à-dire à le démythifier. » (p. 24)

Cette mise au point pose de façon magistrale « le problème de la carence, ou même de l'absence des pères dans les romans de Faulkner et des écrivains du Sud en général... » (26). Cette ellipse de la génération intermédiaire privilégiant le rapprochement du petit-fils et du grand-père au détriment du père explique aussi que « faute d'un père qui sortît, précisément, de l'ordinaire, c'est vers les aïeux que les fils durent se tourner pour trouver le modèle ou le souvenir d'un prestige quelconque dans l'ordre social. » (24) L

La fascination qu'exercent l'arrière-grand-père (William Clark Falkner) et l'*Antebellum South* explique la création d'un personnage tel que John Sartoris et la vaste fresque historique et sociale figurant dans *The Unvanquished*. Quant aux parallélismes possibles – sinon probables – entre les femmes de l'univers enfantin et adolescent de Faulkner et les personnages féminins du roman cité, ils sont plus que justifiés par les remarques précédentes.

– S'il était encore besoin d'illustrer l'influence déterminante du passé familial de l'auteur sur sa vocation et sa création littéraires, on pourrait citer le geste significatif du jeune auteur qui signe son entrée en littérature d'un Faulkner orthographié AU et non plus Falkner (A), addition symbolique où se donnent à lire tout à la fois le désir de se démarquer d'un bisaïeul l'ayant précédé dans la carrière littéraire (le vieux Colonel publia un roman intitulé *The White Rose of Memphis* d'où la déclaration de William Faulkner à ses débuts : "*I didn't want to ride on grandfather's coattails*") et peut-être la volonté de restaurer une filiation perdue avec un

ancêtre prestigieux puisqu'il reprend la graphie du « nom qu'il pouvait croire volontairement abandonnée par son arrière-grand-père : Faulkner » (Thèse, 46)

Cette évocation du milieu familial doit être complétée par une mise en relation avec le milieu social et la période historique. Si, selon les propres paroles de W. Faulkner : « De 1810 à 1912-1914, rien n'est arrivé aux Américains qui valût la peine d'en parler », l'année 1917 devait marquer pour W. Faulkner et ses contemporains, la brusque irruption de l'Histoire dans une existence sans histoires. Cédons une fois encore la parole à M. Gresset : « L'entrée de l'Amérique en guerre fut donc bien plus qu'un appel national aux armes : pour Faulkner, pour les jeunes gens d'Oxford et, dans une certaine mesure, pour tous les jeunes Américains, ce fut un appel individuel à l'expérience. Avril 1917 sonne le glas d'une certaine innocence typiquement américaine. » (38)

Cet appel à l'expérience, ce viol de l'innocence par l'intrusion de la guerre ne figurent-ils pas parmi les thèmes privilégiés par *The Unvanquished*? Assurément. Revenons toutefois à la période qui nous préoccupe : Faulkner s'engage au Canada dans la R.A.F.

L'Armistice le surprend cinq mois plus tard alors qu'il achève sur un atterrissage manqué – accident peut-être dû à l'ivresse – sa période d'instruction et d'entraînement. Faulkner est frustré de toute gloire militaire, amère déception pour l'arrière-petit-fils du Colonel Falkner. L'expérience – peut-être serait-il plus juste de dire la non-expérience – laissera des marques. Écoutons encore M. Gresset :

« Faulkner connut donc doublement l'amertume du combattant revenu à la vie civile puisque, n'ayant pas combattu, il n'eut, à proprement parler, droit ni au repos du guerrier, ni à l'auréole qui l'accompagnait sans nul doute alors dans une petite communauté comme Oxford. Non seulement il participa au désenchantement général de ceux qui savaient par expérience que la guerre est tout autre chose qu'un lieu d'héroïsme et de gloire, mais il participa en usurpateur. En outre, dans la mesure où, parmi ses motivations initiales figurait le désir de faire honneur à son prestigieux ancêtre, le manque total d'expérience héroïque lui interdit de s'acquitter de son admiration à son égard. » (p. 79)

Malgré cette frustration ou peut-être à cause d'elle, le thème de la guerre reviendra très souvent dans l'œuvre de Faulkner de même que le personnage de l'ancien combattant incapable d'assurer « le fardeau de la paix » (Cf. le jeune Bayard Sartoris et, dans une certaine mesure, le Colonel John Sartoris).

C'est aussi à cette période de sa vie qu'il convient de rattacher la façon dont Faulkner envisage la littérature c'est-à-dire « comme une fonction destinée à résoudre, faute d'autre moyen d'action envisageable, l'intense contradiction dans laquelle se trouvait un homme qui avait perdu l'innocence sans pour autant gagner l'expérience. » (Thèse p. 82-3)

– Nous évoquerons à présent un dernier aspect de la vie de W. Faulkner qui eut un retentissement considérable sur toute son œuvre : la décision de se fixer définitivement à Oxford (Miss.), une toute petite ville et un centre agricole important dans un État qui était alors essentiellement rural et à grande majorité noire.

« A son retour de la guerre, en fait, Faulkner entre en exil ; il y entrera une seconde fois, et définitivement, au retour de son voyage en Europe. L'exil est double : littéral (Oxford) et métaphorique (la littérature). » (Thèse, 104)

Le critique cite à l'appui de sa thèse un poème qui daterait de 1919 et pour lequel Faulkner a manifesté une tendresse, un attachement tout particuliers (il devait le publier trois fois). Ce poème « constitue un véritable serment d'allégeance à la terre natale, lequel sert ensuite à exorciser l'hiver, le temps, la mort... » (Thèse, 125).

MISSISSIPPI HILLS : MY EPITAPH

Far blue hills, where I pleased me,
Where on silver feet in dogwood cover
Spring follows, singing close the bluebird's "Lover!"
When to the road I trod an end I see;

Let this soft mouth, shaped to the rain,
Be but golden grief for grieving's sake,

And these green woods be dreaming here to wake
Within my heart when I return again.

Return I will! Where is the death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead
This soil that holds me fast will find me breath.

The stricken tree has no young green to weep
The golden years we spend to buy regret.
So let this be my doom, if I forget
That there's still Spring to shake and break my sleep.

If there be grief, then let it be but rain
And this but silver grief for grieving's sake,
If these green woods be dreaming here to wake
Within my heart, if I should rouse again.

But I shall sleep, for where is any death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead,
This earth that holds me fast will find me breath.

Que les larmes, si l'on pleure, ne soient que pluie
Et la pluie larmes d'argent pour pleurer les larmes
Si ces arbres verts songent à s'éveiller
Dedans mon cœur, si d'aventure je m'anime.

Mais je dormirai, car où se peut tapir la mort
Tant que dans ces collines bleues là-haut assoupies
Je suis enraciné comme un arbre ? Tout mort que je serai,
Cette terre qui me tient m'animera.

(Traduction M. Gresset)

W. Faulkner découvre ainsi très tôt que : « mon petit coin de terre natale, grand comme un timbre-poste, était un sujet valable, que je ne vivrais jamais assez longtemps pour l'épuiser, et qu'en sublimant la réalité en apocryphe, j'aurais entière liberté d'employer au maximum le talent que je pouvais avoir. » (*"Beginning with Sartoris I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top."* *The Art of Fiction XII : William Faulkner*, *The Paris Review*, 12 (Printemps 1955) p. 52

Faulkner semble avoir retenu le conseil de Sherwood Anderson qu'il connut à La Nouvelle Orléans en 1924-25 ; celui-ci lui déclara :

« Il faut choisir un point de départ ; alors vous commencerez à apprendre le métier, me disait-il. Peu importe le lieu, dès lors que vous avez gardé le souvenir et n'en avez pas honte. Car un endroit en vaut un autre comme point de départ. Vous êtes campagnard, vous ne connaissez que ce petit coin, là-bas, du Mississippi d'où vous venez. Mais celui-là aussi fera l'affaire. C'est aussi l'Amérique. »

Faulkner créa donc à partir de son comté d'origine (celui de Lafayette) « un cosmos bien à lui » (*a cosmos of my own*), le Comté de Yoknapatawpha, chef lieu, Jefferson, où se dérouleront la plupart de ses

histoires. Avec ses 2.400 milles carrés et ses 15.611 habitants, ce comté imaginaire accédera, grâce à la magie du verbe faulknérien, à une existence romanesque tout à la fois pétrie de réalisme et de légende. Ce serait une erreur toutefois d'enfermer Faulkner dans le cadre d'un régionalisme particulier, car l'auteur, malgré son attachement artistique au terroir, dépasse le provincialisme :

« Le Sud en effet n'y est pas évoqué pour lui-même. Il symbolise l'humanité marquée par la souillure originelle et qui souffre. Le Sud est crucifié et expie par sa souffrance la spoliation des Indiens et le crime de l'esclavage [...] c'est donc une image de l'humanité tout entière que Faulkner nous offre dans ses romans, et non point du seul comté de Yoknapatawpha. » (R. Asselineau, "Faulkner moraliste puritain", *Configuration Critique* 3, p. 243).

L'art de W. Faulkner transcende, à l'évidence, l'aire de son émergence pour accéder à l'universel. Quant à l'auteur lui-même, né le 25 septembre 1897 à New Albany, dans le Mississippi, État où son arrière-grand-père, William Clark Falkner s'était installé en 1842, il apparaît bien – à la suite de ces diverses données, voire révélations, familiales et sociales – comme un écrivain sudiste, et même comme *l'écrivain sudiste* par excellence que feront de lui l'histoire et la critique littéraires, et que couronnera le Prix Nobel en 1950, mais M. Gresset⁴ – à qui nous avons tant emprunté –, est bienvenu de préciser que : « Faulkner n'est pas *du* Sud. Il est seulement *dans* le Sud comme l'homme est dans la condition humaine, en contradiction permanente. » (Revue *L'Arc*, *W. Faulkner*, p. 166). Contradiction que l'écrivain a explorée tout au long de sa vie – de 1926 à 1962 – en composant 19 romans et plus de 75 nouvelles, situés dans son fief : le comté de Yoknapatawpha.

THE STOCKHOLM ADDRESS WILLIAM FAULKNER

I feel that this award was not made to me as a man but to my work—a life's work in the agony and sweat of the human spirit, not for glory and least of all for profit, but to create out of the materials of the human spirit something which did not exist before. So this award is only mine in trust. It will not be difficult to find a dedication for the money part of it commensurate with the purpose and significance of its origin. But I would like to do the same with the acclaim too, by using this moment as a pinnacle from which I might be listened to by the young men and women already dedicated to the same anguish and travail, among whom is already that one who will some day stand here where I am standing.

Our tragedy today is a general and physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up? Because of this, the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat.

He must learn them again. He must teach himself that the basest of all things is to be afraid; and, teaching himself that, forget it for ever, leaving no room in his workshop for anything but the old verities and truths of the human heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed—love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice. Until he does so, he labors under a curse. He writes not of love but of lust, of defeats in which nobody loses anything of value, of victories without hope and, worst of all, without pity or compassion. His griefs grieve on no universal bones, leaving no scars. He writes not of the heart but of the glands.

Until he relearns these things, he will write as though he stood alone and watched the end of man. I decline to accept the end of man. It is easy enough to say that man is immortal simply because he will endure; that when the last ding-dong of doom has clanged and faded from the last worthless rock hanging tideless in the last red and dying evening, that even then there will still be one more sound: that of his puny inexhaustible voice, still talking. I refuse to accept this. I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance. The poet's, the writer's, duty is to write about these

4. Il fut mon professeur à l'Institut d'anglais Charles V, mon directeur de mémoire, puis de thèse, et enfin, un ami en plus d'un maître. Nous lui dédions cette initiation à l'œuvre de W. Faulkner, qu'il a fortement contribué à faire connaître en France, notamment en contribuant à l'édition critique de *La Pléiade*.

things. It is his privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail.

THE UNVANQUISHED :
FROM INNOCENCE TO EXPERIENCE

The Unvanquished is not only a Civil War tale, but also a novel about growing (cf. "the nights when before I became a man", 251), the story of a boy's initiation into manhood and moral responsibility, an American theme par excellence; consequently, the overall tone is as psychological as it is military. The mature Bayard, looking back to Civil War times, tells the story of his boyhood and youth (in the first person) and reviews the circumstances that determined his evolution. The two main influences or factors that shaped his whole self were the family environment and the community at large, but to these must be added the stress of the times, the impact of a bloody conflict that disrupted all traditional patterns of behavior.

Within the family, there is an interesting parallel to be drawn between Bayard and his playmate Ringo; both are the same age and are similarly brought up by their grand-mothers (Granny and Louvinia); they form a very close pair:

"Ringo and I had been born in the same month and had both fed at the same breast and had slept together and eaten together for so long that Ringo called Granny 'Granny' just like I did, until maybe he wasn't a nigger anymore or maybe I wasn't a white boy anymore..." (p. 7-8)

But in spite of the closeness of their friendship they are in competition with each other, engaged in a sort of race for experience, maturity and knowledge:

"We were almost the same age, and Father always said that Ringo was a little smarter than I was, but that didn't count with us, anymore than the difference in the color of our skins counted. What counted was, what one of us had done or seen that the other had not, and ever since that Christmas I had been ahead of Ringo because I had seen a railroad, a locomotive." (91)

Ringo however soon gets the edge on Bayard (cf. the boy's numerous admissions: "Father was right; he was smarter than me" 112/142; "I reckon it was Ringo that knew first what he meant", p. 129); his leadership reveals itself in his dealings with the Yankees and even Granny lets him take control of the situation: "He didn't ask; he just got in and took the reins, with Granny on the seat by him; it was just once that she told him not to go so fast." (131). Ringo exercises great authority over Miz Rosa Millard almost to the point of becoming her evil genius and Bayard can but acknowledge his friend's superiority:

"He had got taller during the summer; he was taller than me now, maybe from the exercise of riding around the country, listening out for fresh regiments with mules, and he had got to treating me like Granny did—like he and Granny were the same age instead of him and me." (143)

In Bayard's evolution, Ringo will play a prominent role, act as a spur or a standard Bayard must come up to:

"He was twenty-four too, but in a way he had changed even less than I had since that day when he had nailed Grumby's body to the door of the old compress. Maybe it was because he had outgrown me, had changed so much that summer while he and Granny traded mules with the Yankees that since then I had had to do most of the changing just to catch up with him." (p. 248)

Despite their rivalry, both adolescents are equal in their admiration for Colonel John Sartoris who exerts great fascination over them. They look upon him as a heroic figure, a gentle knight surrounded by an aura of military glory and endowed with almost mythical dimensions by the numerous tales that are woven round his exploits: "He was not big; it was just the things he did, that we knew he was doing, had been doing in Virginia and Tennessee, that made him seem big to us." (p. 10). Cf. 4 pages further down, the conjunction of man and horse that is suggestive of a centaur... In the presence of such a dazzling figure the children are like two "moths" (p. 8) attracted by its brilliance; they'd like to identify themselves with it. But the reverse of the

medal is, in the case of Colonel Sartoris, a certain "rapport for violence" that Bayard will have to repudiate or exorcize in order to find himself and prove oneself.

Besides Colonel Sartoris's main influence on Bayard's adolescence is that of the three women that shape his evolution: Granny (Miz Rosa Willard); Cousin Drusilla and Aunt Jenny. Each will leave a deep imprint on Bayard's personality: Granny dominates Bayard's early life with her high sense of rectitude, her severity with herself and also with those who dare resist her; she tries to impart very strict moral principles to the two boys in spite of the lawlessness of the times. Bayard's terrible vengeance on her murderer marks the boy's first commitment to a code of retribution patterned on the law of the Old Testament: "thou shalt give life for life, eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot" (Exodus 21-23-24).

Drusilla, Bayard's cousin and stepmother, is characterized by her advocacy of the revenge code, her staunch defense of the Confederate cause and her rejection of all conventionality whether in behavior, dress or manners. She symbolizes in the eyes of Bayard "the ancient and eternal Snake" (262), "the woman of thirty" (*Ibid.*) using all her seductions to induce Bayard to honor the code of which she is the high priestess. She'll offer him the two dueling pistols in a scene full of grandiloquence and pathos: "How beautiful you are: do you know it? How beautiful: young, to be permitted to kill, to be permitted vengeance, to take into your bare hands the fire of heaven that cast down Lucifer, etc..." (274). Her influence is counterbalanced by the more sedate Aunt Jenny, a model of stability and sanity in a society running riot; hers is an attitude of mingled criticism and celebration of the Sartoris' way of life and above all, way of death. Although she is addicted to a certain form of romanticizing of the Sartoris males (this tendency is stronger than ever in *Sartoris*), she helps Bayard to make a difficult decision when the time comes for him to meet the test *i.e.* kill his father's murderer and thus come up to the community's expectations. With his father's death, Bayard's identity crisis comes to a head: "At least this will be my chance to find out if I am what I think I am or if I just hope; if I am going to do what I have taught myself is right or if I am just going to wish I were." (248) Bayard is heir to the name: "I was now the Sartoris" (247) and the bearer of the name is under an obligation to live up to it, to conform to the traditions the name stands for even if it spells death for those who bear it as is made clear in *Sartoris*:

"The music went on in the dusk softly; the dusk was peopled with ghosts of glamorous and old disastrous things. And if they were just glamorous enough, there was sure to be a Sartoris in them, and then they were sure to be disastrous. Pawns. But the Player, and the game He plays... He must have a name for His pawns, though. But perhaps Sartoris is the game itself—a game outmoded and played with pawns shaped too late and to an old dead pattern, and of which the Player himself is a little wearied. For there is death in the sound of it, and a glamorous fatality, like silver pennons downrushing at sunset, or a dying fall of horns along the road to Ronceveaux."

The game is not complete without its onlookers and they bring pressure to bear on the actor/protagonist to abide by its rules. The community expects Bayard to follow in his father's footsteps and thus conform to/continue the pattern of recurrent violence in which he has become involved. When Bayard apparently turns down G. Wyatt's offer, the latter exclaims indignantly: "Who are you? Is your name Sartoris? By God, if you don't kill him, I'm going to." (284)

Wyatt and the chorus of attendants all demand of the hero strict adherence to a traditional code – an imitative ritual in which form becomes more important than meaning – that lays emphasis on honor, fame, virility and personal vengeance. But Bayard, who has already sacrificed one life on the altar of the Southern code (to avenge his grand-father's death) and cannot efface the memory of his father walking unarmed to a certain death, tries to resist the absurd logic of the situation: "Now it will have to begin tonight. I won't even have until tomorrow in which to begin to resist." (267). Bayard is in a dilemma and must face the agony of choice; either he meets the demands of the duello code and forfeits all chance of ever escaping the Sartoris myth or he refuses the test and falls from rank, demeans himself in the eyes of the community. "Bayard want to be 'thought well of' (280), he tells Miss Jenny, and as he plans to meet Redmond, the next day, he says: 'I must live with myself, you see.' (276) It is not "public opinion" or personal pride which presses Bayard into his confrontation; it is both simultaneously and equally, and these demands are absolute, mixed and merged so totally that no real separation of one motive from the other is possible" (J. W. Corrington, "Escape into Myth", RANAM IV, p. 34)

The Colonel's last courageous gesture and final resolve to break with his past ("...I shall do a little moral housecleaning. I am tired of killing men, no matter what the necessity nor the end." 265) make it

possible for Bayard to repudiate violence and acknowledge the higher biblical law: "Thou shalt not kill" (Ex. 20.13). Thus, Bayard finds a way of overcoming the contradiction he was involved in; he meets Redmond on his own ground unarmed, like his father, and forces him by his non-violent action to leave the town. Bayard Sartoris goes through the vendetta motions expected by Jefferson – he fulfills his obligation to his name and ancestors – but in a decisive and considered gesture, he refrains from drawing fresh blood. Bayard's action is an act both of inheritance and of renunciation since he accepts and transcends the Sartoris code at the same time. As Cleanth Brooks put it:

"At the end of *The Unvanquished*, Bayard meets the test through an action that is much more than a repudiation of the code of retribution, that is in fact the most quixotic bit of heroics to be found in this novel. His final action is the culminating step in his initiation into manhood and moral responsibility." (p. 84)

The ending may strike one as quite paradoxical but there's no mistaking its symbolical purport: the action depicted in the novel is akin to some sort of "catharsis": we witness both the purgation of a past compounded of violence and ruthlessness and the emergence of a 'new man' as witness the baptism image to be found on p. 291 ("After a while I began to stop and Ringo brought his hat full of water from the creek but instead I went down to the water myself and bathed my face.") and the fact that the odor of verbena is obliterated by the smell of other flowers ("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)

Bayard's experience might be construed as an illustration of a certain form of stoicism quite in keeping with Faulkner's emphasis on the importance of the human will and his conviction that: "Man defines himself through his striving...he cannot simply be. He must become." (Brooks, 45)

LES FEMMES DANS *THE UNVANQUISHED*

Nous prendrons comme point de départ de cette étude une citation de la thèse de M. Gresset :

« S'il existe une catégorie typologique incontestable dans l'œuvre de Faulkner, c'est bien celle des Invaincues. Mais, plutôt que d'en énumérer ici les représentantes, on se contentera d'une citation d'autant plus probante qu'elle provient du seul écrit de l'auteur qui, quoiqu'écrit à la troisième personne et sous la forme d'une chronique fictive de son État, possède un caractère ouvertement autobiographique : "... the indomitable unsundered old women holding together still, thirty-five and forty years later, a few of the old house slaves: women too who, like the white ones, declined, refused to give up the old ways and forget the old anguishes. The child himself remembered one of them: Caroline: free these many years but who had declined to leave." » ("Mississippi" in *ESPL*, p. 16) M. Gresset, vol. III, p. 7, note 46.

On notera au passage combien cette citation accrédite la thèse de M.-E. Coindreau contre celle de R.-N. Raimbault, lequel a malheureusement traduit le titre *The Unvanquished* par un masculin singulier (*L'Invaincu*), alors qu'il faudrait un pluriel, et probablement, le féminin : *Les Invaincues*.

Après ce qui a été dit de l'enfance de l'auteur dans l'esquisse biographique, il n'est guère étonnant de voir les femmes occuper dans l'œuvre de Faulkner une place aussi importante. De manière générale, elles remplissent une double fonction :

1) elles illustrent fréquemment « la dialectique proprement faulknérienne de l'héroïsme et de l'endurance » (Thèse, 131). Miss Rosa Coldfield, une des protagonistes de *Absalom, Absalom* écrit (p. 144) : "...I waited not for light but for that doom which we call female victory which is: endure and then endure, without rhyme or reason or hope of reward—and then endure." L'endurance est donc une vertu féminine permettant aux héroïnes de Faulkner de faire face aux épreuves, de vaincre le temps à son propre jeu : celui de la durée. On ne peut que souscrire à la définition qu'en propose le critique Malvin E. Bradford: "*Endurance is that balance of 'pride and humility' which results in 'coping'.*"

2) elles assurent dans le présent la pérennité des valeurs qui ont fait la grandeur du passé ; elles sont donc tout à la fois dépositaires de la tradition et relais de transmission, gardiennes du souvenir mais aussi éducatrices : « elles vivent les principes pour lesquels les aïeux combattirent ; elles élèvent les enfants non pas dans le culte des Anciens, mais selon les mêmes principes directeurs de vie... » (Thèse, 46)

Une fois munis de ces données générales, nous pouvons nous tourner vers *The Unvanquished*. La période pendant laquelle se déroule le roman sert de révélateur des qualités proprement féminines des héroïnes de cette histoire. La Guerre Civile et par la suite la Reconstruction font du Sud une sorte de "no man's land", créent un vide que les femmes combleront au prix d'un renoncement au rôle qui leur était traditionnellement dévolu par la société sudiste. Les hommes qui se sont engagés dans le conflit en sortent battus, amoindris et diminués à la fois physiquement et symboliquement, les femmes au contraire sont grandies, exaltées par l'épreuve et la comparaison se fait à leur avantage :

"...not like so many men who return from wars to live on Government reservations like so many steers*, emasculate and empty of all save an identical experience which they cannot forget and dare not, else they would cease to live at that moment, almost interchangeable save for the old habit of answering to a given name." (p. 263)

*A steer: a male animal of the cattle family, with its sexual organs removed, esp. a young one raised for its meat = "bouvillon" (Longman Dictionary).

À l'issue du conflit, les hommes bon gré mal gré, jurent foi et hommage aux États-Unis, les femmes, elles, ne reconnaissent que le Sud, fût-il prostré, écrasé par la défaite :

"And so now Father's troop and all the other men in Jefferson, and Aunt Louisa and Mrs Habersham and all the women in Jefferson were actually enemies for the reason that the men had given in and admitted that they belonged to the United States but the women had never surrendered." (216)

Cette idée se retrouve quelques pages plus loin : "*Because like Father said, I reckon women don't ever surrender: not only victory, but not even defeat.*" (p. 239).

Quels sont les atouts permettant aux femmes de perdurer, de mettre en œuvre cette dialectique paradoxale du "*conquerer vanquished by his own strength, vanquished conquering by his own weakness.*" (*Absalom, Absalom*, 120) ? À l'indomptable volonté ("*will to endure*", p. 11), déjà mentionnée, nous pouvons ajouter la sagesse et, dans le cas de Miz Rosa Millard, protagoniste des *Invaincues* une certaine forme de candeur mâtinée de cautèle. Par sagesse, il faut entendre une sorte de préscience plus ou moins instinctive qui court-circuite les facultés intellectuelles au bénéfice du cœur : "*Because they are wise, women are--a touch, lips or fingers, and the knowledge, even clairvoyance, goes straight to the heart without bothering the laggard brain at all.*" (274) Cf. également : "*she was a woman and so wiser than any man*" à propos de Mrs Wilkins (247). On peut également porter au crédit des femmes faulkneriennes l'intelligence, au sens que donne à ce mot le narrateur des *Larrons* (*The Reivers*, 121) : "*my definition of intelligence : which is the ability to cope with environment which means to accept environment yet still retain at least something of personal liberty.*"

Cette combinaison d'attributs assurant la supériorité de la femme sur l'homme dans la défaite (notons à propos du mot défaite un autre renversement intéressant, p. 155 : "*victory without God is mockery and delusion, but that defeat with God is not defeat*") explique que – nous citons une fois encore M Gresset :

« Les hommes ne représentent plus le prestige...sauf dans l'ordre du Verbe. [...] Ce sont les femmes qui l'incarnent encore dans l'ordre de l'Acte. [...] Les hommes ont cessé d'agir après la défaite, et ce sont les femmes qui ont survécu à celle-ci et le Sud, grâce à elles : tel est le sens du concept qu'incarne la galerie romanesque des *Invaincues* [...] Le prestige est masculin, mais la valeur est féminine. » (Thèse, 46)

Voilà qui permet de rendre aux Césars ce qui leur appartient, et aux femmes ce qui leur revient, mais il faut préciser que chez Faulkner les femmes ne sont actives qu'au prix d'un certain reniement de leur féminité ; le cas de Drusilla Hawk en est l'exemple le plus frappant.

Nous pouvons, à présent, à partir de ce cadre général, étudier de plus près les trois personnages féminins qui se partagent la vedette dans *The Unvanquished* : Miss Rosa, Drusilla et Aunt Jenny. Il est possible d'établir une première distinction entre les trois femmes en les associant à un code particulier dont chacune assurerait, en quelque sorte, la défense et la transmission ; Granny pourrait ainsi se rattacher au "code biblique", Drusilla au "code sudiste" et Aunt Jenny au "code des Sartoris" bien que cette dernière association soit moins marquée que dans *Sartoris*.

Granny

C'est très certainement le personnage qui illustre le mieux le type même l'invaincue ; on retrouve dans sa personnalité ce mélange d'orgueil et d'humilité qui fait la force du faible et lui permet de traverser bien des épreuves. Les qualités et les défauts de Rosa Millard, qu'il s'agisse de sa droiture et de son paternalisme, de son orgueil et de sa volonté, de sa rigueur ou de sa naïveté ne sont, au fond, que les manifestations multiples et variées de deux traits fondamentaux qui, pour si paradoxaux qu'ils puissent paraître n'en étaient pas moins caractéristiques de la classe dominante du Sud à une certaine période : l'esprit de caste d'une part, et l'attachement aux valeurs/principes bibliques, de l'autre. Si Granny fait preuve de bienveillance à l'égard des Noirs ou même des Pauvres Blancs, c'est parce qu'elle croit aux bonnes œuvres et considère la charité comme un des devoirs que lui impose sa position sociale au sein de la communauté. Il y a dans le roman une petite scène humoristique, fort révélatrice quant à la personnalité de Miss Rosa. Elle oppose Joby, le vieux serviteur, et sa maîtresse :

"He and Granny were like that; they were like a man and a mare, a blooded mare, which takes just exactly so much from the man and the man knows the mare will take just so much and the man knows that when that point is reached, just what is going to happen. Then it does happen: the mare kicks him, not viciously but just enough, and the man knows it was going to happen and so he is glad then, it is over then, or he thinks it is over, so he lies or sits on the ground and cusses the mare a little because he thinks it is over, finished, and then the mare turns her head and nips him." (50)

Granny sait préserver son statut de toute atteinte et ne perd jamais le sens des convenances ; de la même manière, elle répand ses bienfaits sur toute la communauté des "pauvres blancs" mais ne tolère pas que Ringo, un Noir, omette le titre "*Mister*" devant le nom de "Snopes" et le reprend constamment :

"..that's Ab Snope's trouble, not ourn'.

"Mister Snopes," Granny said.

"All right," Ringo said." (143)

"I told Ab Snopes to hide out with them..."

"Mister Snopes," Granny said.

"All right," Ringo said." (151)

Il ne s'agit là que de détails, bien entendu, mais ils révèlent un certain aveuglement de la part de Rosa Millard ; la société sudiste est bouleversée, les Noirs sont affranchis sous ses yeux, mais elle ne tolère aucun manquement à l'étiquette sudiste tout comme aux plus beaux jours de l'*Antebellum South*. C'est d'ailleurs ce manque de discernement qui l'amènera à se commettre avec des gens sans foi ni loi comme Ab Snopes et Grumby, qui non seulement ne partagent pas ses principes mais s'en servent sans vergogne pour l'exploiter. Au fond, Granny ne peut gagner à son petit jeu que si elle a affaire à des gens de son milieu, de son monde qu'ils soient sudistes ou nordistes comme le Colonel Dick, par exemple, mais elle est condamnée à sa perte dès qu'elle force sa chance avec les tenants d'une idéologie plus mercantile que chevaleresque. Notons aussi que par une sorte de "justice poétique" Granny trouve la mort dès qu'elle assigne à ses trafics un but personnel et non plus social ou communautaire :

"she had made independent and secure almost everyone in the county save herself, and her old blood; that soon Father would return home to his ruined plantation and most of his slaves vanished; and how it would be if, when he came home and looked about at his desolate future, she could take fifteen hundred dollars in cash out of her pocket and say, 'Here. Start over with this'--fifteen hundred dollars more than she had hoped to have." (173)

La justification est donc différente et Granny n'aurait pu, si elle avait réussi cette dernière transaction, adresser au Ciel l'admirable prière de la page 167 :

"I have sinned...I have stolen, and I have borne false witness against my neighbor, though that neighbor was an enemy of my country. [...] But I did sin for gain or for greed, Granny said. 'I did not sin for revenge. I defy You or anyone to say I did. I sinned first for justice. And after that first time, I sinned for more than justice; I sinned for the sake of food and clothes for Your own creatures who could not help themselves . . . Amen'" pp. 167-68

Admirable morceau d'anthologie où la confession tourne au défi, le repentir à la fermeté, la revendication à l'absolution ; Granny est tout entière dans cette prière avec ses contradictions et sa foi inébranlable en la justesse de ses actes. Il n'est guère étonnant qu'elle ait exercé sur le jeune Bayard une influence aussi considérable et c'est grâce à son exemple qu'il trouvera la force de répudier un passé empreint de violence. Cela se fera par l'intermédiaire de Mrs Wilkins qui prend, en quelque sorte, le relais de Granny alors décédée, cf. p. 246 : "*Mrs Wilkins waited in the hall...because I was now The Sartoris.*"

Drusilla

C'est très certainement un des personnages féminins les plus marquants de William Faulkner ; elle se définit tout à la fois par son attachement passionné au code sudiste de l'honneur et de la vengeance et par son refus d'assumer le rôle traditionnellement dévolu aux femmes sudistes, rôle résumé p. 114 :

"Living used to be dull, you see. Stupid. You lived in the same house your father was born in, and your father's sons and daughters had the sons and daughters of the same Negro slaves to nurse and coddle; and then you grew up and you fell in love with your acceptable young man, and in time you would marry him, in your mother's wedding gown, perhaps, and with the same silver for presents she had received; and then you settled down forevermore while you got children to feed and bathe and dress until they grew up too, and then you and your husband died quietly and were buried together maybe on a summer afternoon just before suppertime. Stupid, you see. But now you can see for yourself how it is; it's fine now; you don't have to worry now about the house and the silver, because they get burned up and carried away; and you don't have to worry about the Negroes, because they tramp the roads all night waiting for a chance to drown in homemade Jordan; and you don't have to worry about getting children to bathe and feed, and change, because the young men can ride away and get killed in the fine battles; and you don't even have to sleep alone, you don't even have to sleep at all; and so, all you have to do is show the stick to the dog now and then and say, 'Thank God for nothing.' You see?"

La guerre vient bouleverser ce qui était jusqu'alors la destinée immuable de la femme sudiste ; Drusilla en profitera pour se lancer dans l'action guerrière et rejoindre, Amazone moderne, les troupes du Colonel John Sartoris, même si cet engagement implique ainsi que nous l'avons vu un renoncement à toute forme de féminité : "*Drusilla had deliberately tried to unsex herself...*" (p. 217) Bien qu'elle refuse d'assumer "*the highest destiny of a Southern woman—to be the bride-widow of a lost cause*" (219), Drusilla devra, un fois le conflit achevé et sous la pression des femmes de la communauté, faire quelques concessions aux conventions et transformer en engagement pour le meilleur et pour le pire ce qui n'était au départ qu'un engagement pour la durée du conflit: elle épousera le Colonel Sartoris. L'épisode est relaté dans "Skirmish at Sartoris". Finalement Drusilla, malgré son allure de garçon manqué en arrivera à représenter pour Bayard Sartoris, dans une scène où affleure le motif de l'inceste – récurrent dans l'œuvre de Faulkner –, la Femme Archétypale – plus Lilith qu'Ève –, la séductrice qui sait user de charme et de ruse pour parvenir à ses fins :

"*Then she spoke. 'Kiss me, Bayard.'*

"*No. You are Father's wife.'*

[...] *the symbol of the ancient and eternal Snake.*" (262)

Ce thème de l'inceste permet de rapprocher Drusilla de son modèle antique, car ce prénom d'origine romaine est celui de la sœur de Caligula qui inspira à l'empereur fou sa plus vive passion (cf. le témoignage de Suétone) mais ce détail est loin d'épuiser la valeur symbolique du personnage. Drusilla se caractérise aussi par un certain "rapport for violence" (288) et apparaît de la sorte comme la grande prêtresse du Sud de la Reconstruction, du « Sud féroce et amer des Cavaliers de la Nuit, qui avaient l'Honneur pour cri de ralliement, la force pour méthode et l'intolérance pour foi » (Backman, 128). D'où, l'image de "*the Greek amphora priestess of a succinct and formal violence*" (252) mais aussi l'usage de la verveine qu'on avait, dans l'Antiquité romaine :

« élevé 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 romaines. » (J. André, *Lexique des termes de Botanique en latin*, Paris, Klincksieck, 1958).

Nous trouvons dans cette brève citation suffisamment d'éléments pour apprécier la grande scène où Drusilla remet à Bayard les pistolets de duel ; Drusilla, gardienne du code sudiste voudrait sceller un pacte avec Bayard, l'envoyer en une sorte d'ambassade cruelle venger la mort de son époux (à elle) et de son père (a 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 dueling pistols. 'Take them, Bayard,' she said, [...] won't it?" (273-274)

Le don des deux brins de verveine est à interpréter comme un gage de fidélité, de soumission teintée d'érotisme, mais Bayard bien qu'entouré par leur fragrance entêtante et envoûtante saura repousser toute tentation et trouver une autre voie de salut que celle proposée par Drusilla. Pour y parvenir, il aura besoin d'aide et c'est une troisième femme, Aunt Jenny, qui la lui fournira.

Aunt Jenny

Si Drusilla nous est présentée comme une jeune femme hystérique, affirmant la puissance de *Thanatos*, l'instinct de mort, Aunt Jenny se pose comme son antithèse. Les yeux de Drusilla sont comparés à "*two inert fragments of tar or coal lying on the bottom of a receptacle filled with turmoil*" (281) ; ceux de Aunt Jenny, au contraire, sont "*intent and very wise instead of intolerant*" (271). L'opposition est significative ; elle est reprise à la page 280 : "*... the eyes that were different from Father's eyes because they were not intolerant but just intent and grave and (she was wise too) without pity.*" Ce fond de sagesse lui permettra de comprendre le dilemme de Bayard, et de ne pas le pousser au pire :

"Yes. All right. Don't let it be Drusilla, a poor hysterical young woman. And don't let it be him, Bayard, because he's dead now. And don't let it be George Wyatt and those others who will be waiting for you tomorrow morning. I know you are not afraid" (276)

"You see, I want to be thought well of."

"I do," she said. Even if you spend the day hidden in the stable loft, I still do." (280)

Aunt Jenny éprouve pour les Sartoris un sentiment où l'admiration le dispute à l'exaspération ; leur panache, leur brio la fascinent mais leur inconscience, leur idéalisme exalté l'inquiètent ; cette ambiguïté transparaît dans la dernière scène du roman où Aunt Jenny est tout à la fois fière de ce que Bayard a fait pour rester fidèle au code de vie des Sartoris et sidérée par les risques qu'il a courus pour y parvenir : "*Oh, damn you Sartorises!*" she said. *'Damn you! Damn you!'*" (292) Cette ambivalence s'accroîtra dans *Sartoris* où l'on verra Aunt Jenny tout à la fois critiquer le mythe Sartoris mais aussi céder à sa fascination :

"The Civil War Sartorises have taught her to accept and even anticipate a certain form of behavior in their heirs. Eventually this expectation becomes so strong that she is outraged by the manner of Old Bayard's death. But coupled with her conviction that a violent death is *noblesse oblige* for any Sartoris is her woman's practicality and common sense which picks up the pieces and re-establishes order [...] Yet always she is waiting for the news that one or both of them have fulfilled their obligation to their name and ancestor by departing life in fittingly dramatic fashion. Actually, by her semi-humorous carping on the inevitable end of each Sartoris, she contributes to that end by admitting the closed nature of the pattern of life they have embraced." (O. Vickery, 25)

Nous emprunterons la conclusion de cette étude à la thèse de M. Gresset, qui nous en avait déjà donné l'introduction ; elle résume bien la fonction des trois protagonistes féminins de *The Unvanquished* tout en étant de portée suffisamment générale pour s'appliquer à d'autres héroïnes faulknériennes :

« Si, d'une part, leur valeur réside en ceci qu'elles ne sont pas seulement les dépositaires de l'héritage (de simples relais de la tradition orale), mais, trempées dans la défaite et la Reconstruction, les régénératrices d'un Sud prostré, de l'autre leur influence, en ses principes trouve malgré tout son unique référence dans le passé, et non dans un avenir, ou même un présent, auxquels elles ne préparent ni ne participent--réellement. Car le monde, même sudiste, n'est pas seulement peuplé de Sartoris : déjà, les Snopes l'ont envahi, qui sont apparus, précisément au moment de la Reconstruction. Or, la nouvelle "circonstance dramatique" pour le Sud faulknérien sera la lutte avec les Snopes [...] Telle est donc l'ambivalence du rôle historique des femmes dans la vision de Faulkner, à la fois fécond, puisqu'elles sont le vivant modèle d'une morale qui a fait ses preuves et

qui fait encore face à la réalité ; et stérile, puisqu'en attachant leurs enfants à des valeurs héritées, elles les vouent à une sorte de hiatus avec les temps nouveaux, eux-mêmes porteurs de valeurs (ou d'anti-valeurs) nouvelles. » (Thèse, 46-48)

THE UNVANQUISHED : LE MYTHE SARTORIS

The Unvanquished comme de nombreuses œuvres sudistes, se situe à la croisée du romanesque et de l'historique et cette frange d'interférence, domaine ambigu où se mêlent le réel et la fiction est le lieu de prédilection de toute création mythopoétique – “the favorite breeding place of mythology”, (Frank E. Vandiver, *The Idea of the South*).

Pour étudier la genèse du mythe Sartoris, il convient de rapprocher *The Unvanquished* du roman qui l'a précédé de près de dix ans, *Sartoris* (le titre original en était *Flags in the Dust* = *Étendards dans la poussière*). En effet, on voit dans ces deux récits (le premier est rapporté par le vieux Bayard à la première personne et le second est en quelque sorte placé sous la tutelle de Miss Jenny et narré à la troisième personne) progressivement s'opérer la transformation d'une existence en paradigme et d'un personnage particulier en archétype : le Colonel John Sartoris (et son frère Bayard Sartoris dans *Sartoris*. Nous l'appellerons Bayard I pour éviter toute confusion) va assumer, aux yeux de ses descendants la stature et la fonction de grand « Ancêtre », de modèle héroïque auquel tout Sartoris digne de ce nom s'efforcera de s'identifier. Le discours du vieux Bayard (Bayard II, neveu du précédent) et celui du narrateur de *Sartoris* se réfère non pas essentiellement, « à ce qui s'est passé » comme le fait l'histoire traditionnelle mais « à ce qui est exemplaire », catégorie qui relève davantage du domaine du légendaire et du mythique.

Il est déjà possible, à ce stade, de dresser un parallèle entre le mythe faulknérien d'une part, et de l'autre, celui du Sud ; en effet, si nous citons M. Gresset : « la prestigieuse figure paternelle de Robert Lee reste au centre de l'horizon culturel du Sud, de même l'ancêtre est bien au centre de l'horizon faulknérien.” (Thèse, p. 319), idée que l'on retrouve dans l'article “*Escape into Myth*” (RANAM, IV, 1971) de John Corrington :

“In this sense, if Lee is the Olympian figure about whom the whole complex of ‘southern myth’ organizes itself, Colonel John Sartoris is the *genius loci*, the local representative of the same myth. The idea of ‘Sartoris’ is thus not simply a family possession: it is shared by a whole raft of near kin and kin-by-marriage, of townsmen and country people, of Negro servants. The tensions of existence in history are sustained time after time by reference to this legend and its meaning to the people of Jefferson.” (p. 32)

Avant d'aller plus loin dans l'étude du mythe Sartoris (et partant, du mythe sudiste), il convient de rappeler les circonstances qui présidèrent à son émergence. Après la défaite et la disparition de l'ordre ancien – l'*Antebellum South* – on assiste dans le Sud à une nouvelle répartition des rôles et des rapports sociaux : la classe dominante perd pouvoir politique et économique ; une nouvelle classe apparaît, les “*freed Negroes*” souvent manipulés par les “*carpetbaggers*” (cf. l'épisode du duel avec les deux Burdens dans “*Skirmish at Sartoris*”) enfin, les Snopes commencent leur lent travail de sape... ; jusqu'alors, l'existence de chacun était déterminée par les impératifs d'un code social prescrivant à tout membre de la communauté une place bien définie, un rôle précis et l'obligation de se conformer à un certain nombre d'exigences afin d'assurer la permanence d'un mode de vie particulier et de deux types sociaux essentiels, clefs de voûte du système : “*the Southern gentleman and the Southern lady*”. Le conflit entre le Nord et le Sud fait table rase de tout cela ; après la guerre de Sécession et notamment, pendant la période de la Reconstruction, la société sudiste se trouve en état d'*anomie* (du grec *a* (sans) *nomos* (loi), terme introduit en sociologie par Durkheim : situation dans laquelle les normes sont inexistantes ou contradictoires de sorte que l'individu ne sait comment orienter sa conduite (H. Mendras, *Éléments de sociologie*, Paris, Armand Colin, 1975, 249). Or, une société peut difficilement se passer de règles, de normes et de symboles ; il lui faut donc suppléer à tout manque d'où, le recours à diverses créations d'ordre symbolique ou mythique assurant une fonction de suppléance. John W. Corrington exprime fort bien ce point dans l'article précité :

“The titanic struggle of Faulkner's people in the years following their abortive war for independence is concerned, on the psychic level, with the necessity of re-establishing some viable order to replace those lost with the blasted ante-bellum regime. In this struggle to find symbols around which some meaningful order can coalesce, which will elicit consent both personal and public and for a basis for action in the new reality, history becomes myth. [...] In the confusion and disillusionment of the reconstruction years, followed by decades of general privation, isolation, ignorance, bitterness and boredom, it was the myth of ‘the South’ which became the organizing and valuating symbol structure for such people as the Sartorises, already withdrawn too far from the

land to lose themselves again in its simple and total demands as the MacCallums did, yet to sensible of human values in general to fall into the pattern of the voracious Snopeses.” (p. 31)

La réaction à l'état d'anomie qui vient d'être évoqué se traduira, par la glorification du passé (*Antebellum South*) et l'idéalisation du preux *gentleman* sudiste (opposition *Cavalier/Yankee*), phénomène favorisé par une certaine tendance au romantisme et un grand attrait pour l'éthique chevaleresque telle quelle était véhiculée par les romans de W. Scott. Plusieurs auteurs et historiens sudistes attribuent à l'influence de W. Scott certains traits caractéristiques de la mentalité sudiste d'alors ; W. J. Cash, par exemple, parle d'un monde : “*wholly dominated by ideals of honor and chivalry and noblesse—all those sentiments and values and habits of action which used to be, especially in Walter Scott, invariably assigned to the gentleman born and the Cavalier*” (*The Mind of the South*, 211). De même, dans son roman *Shiloh*, Shelby Foote, auteur sudiste, contemporain de W. Faulkner, reproche aux Confédérés d'être :

“sick from an old malady [...] incurable romanticism and misplaced chivalry, too much Walter Scott and Dumas read too seriously. We were in love with the past, he said; in love with death” (p. 200)”.

Quant à Mark Twain qui ne ménage pas ses critiques à l'égard du Sud dans *The Adventures of Huckleberry Finn*, il baptise ironiquement Walter Scott un bateau à aubes qui s'est fracassé contre un champ d'écueils du Mississippi, juste rétribution pour celui qu'il tient pour responsable de tous les maux du Sud ! Nous signalerons, pour conclure ce point, que la bibliothèque des Sartoris renferme, comme il se doit, “*a complete Walter Scott, a complete Fenimore Cooper, a paper-bound Dumas complete, too, save for the volume which Father lost from his pocket at Manassas (retreating, he said).*” (18).

Deux éléments essentiels concourent à la formation du mythe : le temps (“*time*”) et une instance narratrice, une *Voix* qui s'empare de l'événement et l'amplifie, le sublime, car le mythe, comme le rappelle opportunément R. Barthes, est « une parole », (sens étymologique de “*muthos*” = récit, histoire), un discours d'où, l'importance du *Verbe* et de la transmission orale ; le texte de *The Unvanquished* est émaillé de références à “*the talking, the telling*” (13-16-107, etc.) à ces moments privilégiés où les enfants assistent, fascinés et admiratifs, aux récits des exploits du Colonel John Sartoris et d'autres figures légendaires de la Confédération :

“Then we listened. We heard: the names—Forrest and Morgan and Barksdale and Van Dorn; the words like Gap and Run which we didn't have in Mississippi even though we did own Barksdale and Van Dorn until somebody's husband killed him, and one day General Forrest rode down South Street in Oxford where there watched him through a window pane a young girl who scratched her name on it with a diamond ring: Celia Cook.” (p. 17). -

Bien évidemment, si le mythe est essentiellement récit, tout récit n'est pas mythe, mais contient cependant, en puissance, la possibilité de se mythiser ; le mythe est en quelque sorte l'horizon du récit et partant, de l'histoire puisque l'historicité est appréhendée par le discours et, qu'au dire de certains, « l'histoire n'a pas besoin de principes explicatifs mais de mots pour dire comment étaient les choses » (P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 18). Il y a donc entre le récit, notamment romanesque, et l'histoire similitude des moyens d'exposition et, en conséquence, possibilité d'interférence, de chassé-croisé : “*...just as myth may be historicized, therefore, so too history can be mythicized by those with a Faulknerian gift for sublimating the actual into the apocryphal*” (K. K. Ruthven, *Myth*, London, Methuen & Co Ltd, 1976, 10). Le mythe n'est pas fondé sur la *Vérité* mais sur le *Vraisemblable* (“*there is a might-have-been which is more true than truth.*” *Absalom, Absalom*, 143) ; il part d'une contingence et la transforme en essence. R. Barthes donne une excellente analyse du mode de fonctionnement du mythe :

« Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle* de ce réel. [...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat [...] En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules » (*Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, 230-31)

Le discours de Bayard Sartoris (*The Unvanquished*) inaugure le processus de « mythisation » qui va s'appliquer au Colonel John Sartoris et lentement modifier, au cours de récits sans cesse repris et relayés par quelques témoins privilégiés ou la communauté, son statut d'individu particulier pour le hausser au rang d'archétype familial sinon social. Nous retrouvons la notion d'exemplarité évoquée dans notre introduction or, cette notion comporte un certain danger : celui de réduire l'histoire individuelle et collective à une série d'actions d'éclat :

« ... l'histoire, focalisée dans une scène 'tragique', risque de se réduire à un 'beau geste' et celui-ci, germe du mythe, d'attirer les narrateurs comme en un miroir aux alouettes. [...] Pour les Sartoris, l'histoire se réduit donc progressivement à une série de beaux gestes. Ou plutôt, l'histoire est peu à peu remplacée par une geste héroïque et vaine comme tous les actes accomplis en fonction de valeurs qui n'ont plus cours. » (M. Gresset, *Thèse*, 332)

Dans le cas du Colonel John Sartoris, le beau geste (ce que Faulkner appelle "*a good gesture*" dans Sartoris), c'est, affronter la mort crânement, sans armes afin d'expier, de solder un passif – un passé – de violence et d'intolérance (face à face avec Redmond). Ce beau geste, mettant en branle la dialectique du prestige et de la fascination ("*glamour*"), entraînera pour les descendants du Colonel Sartoris la nécessité de répéter ce geste initial (et aussi initiateur car on ne devient pas un Sartoris seulement par héritage, mais aussi par conquête ; le nom est une « assignation à être ») afin de se conformer ou de s'identifier au modèle ancestral. Ceci se traduit par deux traits caractéristiques :

– le mythe familial devient "*a precept which both regulates and evaluates behavior*" (Olga Vickery, *op. cit.*, p. 19) ou encore, pour citer J. Corrington, plus explicite : "*within the family circle and its close adherents the Sartoris myth remains something more than a memory: it is a demanding pattern of conduct telling of old things done, of things yet expected, things remaining to be done.*" (36) ;

– le mythe engendre une forte *compulsion de répétition* :

« Objets d'un véritable culte, ils [les Sartoris] sont aussi sujets de la fatalité, qui prend la forme d'une répétition formelle de la geste des ancêtres — à commencer par celle de leurs noms » (Thèse, 328)

« Le célèbre jeu faulknérien des patronymes-homonymes trouve ici son explication littéraire : ses héros naissent doublés d'un prototype » (315)

Voyons de plus près comment cela fonctionne en suivant la double ligne d'action de *Sartoris* et de *The Unvanquished*. Le nom de Sartoris entre dans l'histoire et dans la légende grâce à deux frères : John (1823-1876) et Bayard (I) (1838-1862). Dans le roman *Sartoris*, c'est le second qui va constituer le foyer légendaire du récit de Miss Jenny, leur sœur, récit qui s'adresse aux jumeaux de la troisième génération : John Sartoris III (16 mars 1893-19 juillet 1918) et Bayard Sartoris III (16 mars 1893-11 juin 1920) :

« Cette sœur, c'était Virginia Dupré, mariée pendant deux ans et veuve depuis sept ans à l'âge de trente ans qui leur était arrivée, — mince jeune femme dont le nez était en fin, une copie exacte de celui des Sartoris, avec cette expression de totale et insurmontable lassitude que toutes les femmes du Sud avaient appris à acquérir, — n'apportant avec elle que la robe qu'elle avait sur le corps et une malle d'osier pleine de verre de couleur. C'était elle qui leur avait narré comment était mort Bayard Sartoris, quelque temps avant la deuxième bataille de Manassas. Depuis lors, elle avait raconté cette histoire je ne sais combien de fois, — à quatre-vingts ans elle continuait encore, généralement dans des circonstances inopportunes, — et, avec le temps, le récit s'embellissait sans cesse, acquérant la moelleuse magnificence d'un vin vieux, au point que ce qui n'avait été que la folle équipée de deux gamins écervelés et casse-cou grisés de leur propre jeunesse était devenu le sommet de bravoure et de tragique beauté jusqu'où deux anges vaillamment égarés et déçus avaient en modifiant le cours des événements et en purifiant les âmes des hommes, haussé l'histoire de la race hors des mares stagnantes où s'alanguissait l'esprit. » (*Sartoris*, trad. par R.-N. Raimbault et H. Delgove, Paris, Gallimard, 1949, 20)

À propos de ce moment de la genèse du mythe, M. Gresset écrit :

« Non seulement nous assistons à la naissance d'un mythe (et de la phrase faulknérienne), mais, dans la même coulée, comme le fait remarquer Olga Vickery, Faulkner, grâce au pouvoir de médiation qu'il se confère en faisant de Miss Jenny la narratrice responsable de la naissance du mythe, prend ses distances à l'égard de

celui-ci. Il n'empêche que, déjà, la fiction décolle de l'histoire ; et c'est déjà dans cette différence que réside le thème de ce premier roman. » (Thèse, 325-23)

Donc Bayard I se fait tuer de façon aussi héroïque que vaine pour s'emparer...d'anchois ! : « Des anchois ! répéta Bayard Sartoris qui galopait auprès de lui, et il fit faire demi-tour à son cheval. Stuart cria après lui, mais Sartoris leva la main d'un geste insouciant et obstiné et fila à toute bride. » (*Sartoris*, 30)

Son frère, John Sartoris I, prendra le relais et sa carrière, ponctuée d'actes de bravoure et de raids audacieux, culminera dans un dernier beau geste – l'affrontement inégal avec Redmond – que la dernière section de *The Unvanquished* rapporte de façon dramatique. Nous savons que son fils Bayard II s'arrachera au mythe en refusant de tuer le meurtrier. Mais si le Vieux Bayard parvient à transcender le rituel d'une mort violente qu'implique la geste ou le mythe Sartoris, ses deux petits-fils, les jumeaux John et Bayard III n'y échapperont pas (notons, au passage, l'ellipse de la génération intermédiaire ; du père des jumeaux, John II, fils du Vieux Bayard, nous ne savons presque rien : il succombe à la fièvre jaune et aux suites d'une blessure faite par une balle espagnole, cf. *Sartoris*, 119). C'est leur destin qu'évoque le roman publié en 1929. Nous y voyons, tout d'abord, John Sartoris III mourir en combat aérien sur le front français et ce, dans la plus pure tradition familiale :

“Parle-nous de Johnny.

– Il était saoul, répondit durement le jeune Bayard, ou idiot. J'ai essayé de l'empêcher d'y aller sur ce sacré coucou. Il faisait un temps à ne pas voir sa propre main, ce matin-là. [...] Mais il s'était fourré dans la tête d'y aller, jusqu'auprès de Lille. Impossible de l'en empêcher. Il m'a tiré dessus, dit le jeune Bayard. J'ai essayé de le faire revenir en arrière, mais il m'a mitraillé. Il était déjà à son plafond, mais les autres devaient bien être à cinq mille pieds au-dessus de lui. Ils se sont tous mis sur lui.” (64)

Puis plus loin, p. 317 :

“Dès que je le vis amorcer un virage sur l'aile, je me rendis compte que c'était fini. Je vis le feu jaillir le long de son aile, et lui qui se retournait. Il ne regardait plus du tout le Boche ; c'était moi qu'il regardait. Le Boche, alors, cessa de tirer, et nous restâmes tous trois pour ainsi dire dans la même posture pendant un instant. Je n'aurais pas pu dire ce que John était en train de faire, quand, tout à coup, je le vis enjamber la carlingue. Il me fit un pied de nez, selon son habitude, adressa au Boche un geste goguenard, et repoussant d'un coup de pied son appareil, il sauta.”

À son retour de France, Bayard, III va éprouver toutes les difficultés du vétéran qui, ayant trop côtoyé l'horreur et la mort sur les champs de bataille, ne peut s'adapter à la vie civile :

« Le jeune Bayard va donc, sans plaisir, de geste absurde en geste absurde, d'accident voulu en accident voulu [c'est au cours d'un accident de voiture qu'il tue son grand-père Bayard II, le narrateur de *The Unvanquished*], composer à son tour une geste vaine et de surplus dérisoire. Car il n'a même plus le support qu'avaient son frère et le Bayard aux anchois : la guerre. Il est condamné, tout comme son arrière-grand-père John qui était las de tuer, à répéter absurdement des gestes militaires en situation civile, et ce, par l'effet de cette fascination du prestige dont Faulkner, implicitement, dénonce ainsi la stérilité tout en restant sensible à son aura esthétique et à sa qualité légendaire – c'est-à-dire propre à inspirer un récit. » (Thèse, p. 343)

Ainsi, « Bayard plonge violemment vers une mort qui mettra un terme à la malédiction qu'est pour lui la conjugaison culpabilisante d'un passé lointain (l'ancêtre) et d'un passé récent (le frère). » (Thèse, 312). Il s'agit bien évidemment d'une mort violente ; Bayard se tue au cours d'un vol d'essai. La mort apparaît bien « comme le nœud et la solution d'une combinaison de mouvements : linéaire, de simple temporalité, et cyclique, de fatalité. » (Thèse, 312).

Tel est donc le destin des trois générations de Sartoris qui se sont davantage appliqués à bien, mourir qu'à bien vivre. Quelque temps avant de mourir, le vieux Bayard contemple une longue liste de noms et de dates figurant sur la page de garde de la Bible familiale et la réflexion qui lui vient à l'esprit pourrait bien servir d'épilogue à l'histoire de la famille Sartoris :

« Le vieux Bayard demeura un long moment à contempler cette vigoureuse lignée, cette apothéose de son nom que les ans allaient effacer. Les Sartoris s'étaient moqués du Temps, mais le Temps n'avait pas de rancune,

car il durerait plus longtemps que les Sartoris, et, probablement, ne se souciait guère d'eux. C'était tout de même un beau geste. » (*Sartoris*, 121)

Ainsi, « Faulkner, tandis même qu'il échafaude sur ce nom de "Sartoris" un prodigieux destin verbal, en mène à bien l'analyse lucide, au terme de laquelle il apparaît que si l'homme se paye de mots, le prestige, lui, se paye de leur vie. » (Thèse, 328)

LE SUD(ISTE) : LEGENDE ET REALITE⁵

« Dans l'imagerie sudiste, la figure de l'homme, soldat, homme politique ou de loi, planteur prétendument aristocrate, est souvent affectée d'un coefficient quelque peu contradictoire : le Sud, en effet – c'est là une part importante du mythe – se flattait d'une conception encore presque courtoise de la femme, qui prend ses sources dans certaines conditions objectives de la vie des plantations. En conséquence le héros sudiste, de St Clare à Ashley Wilkes, est un "Hamlet" stéréotypé, pâle et sensible, un peu efféminé, sacrifiant au code social mais souvent sceptique et en proie au doute.

Cette image, à laquelle l'âme collective du Sud paraît tenir beaucoup, et qu'elle exporte volontiers, dans les chansons, les histoires parlées, et la littérature, est en contradiction flagrante avec la réalité, admirablement dépeinte par Faulkner dans les parties narratives de *Requiem pour une nonne*. Il est vrai que le Sud "profond" est autant à l'Ouest qu'au Sud, qu'un homme de l'Arkansas n'a à peu près rien de commun, hormis la guerre commune, avec un Virginien, et qu'il faut soigneusement distinguer entre le Sud colonial (Virginie, Caroline du Sud, Géorgie) et celui des pionniers et de la frontière (tous les États en bordure du Mississippi). On s'aperçoit alors que le Sud des pionniers du XIX^{ème} siècle a, en fait, repris à son compte l'image de l'aristocrate courtois qui était l'apanage du "Tidewater" côtier : l'héritage remonte à l'Europe médiévale par le romantisme anglais, et notamment par Walter Scott. On comprend mieux les rapports entre un planteur du Mississippi et son homologue de Virginie si on les compare à ceux qui s'établissent, dans toutes les sociétés, entre un bourgeois nouveau riche et un descendant de l'aristocratie ancienne.

Il ne faut donc pas se méprendre sur l'incidence du mythe virginien sur la psyché collective du nouveau Sud, le Sud-Ouest en vérité : celui de Mark Twain. » (p. 44)

« Dans l'image collective que le Sud-Ouest forme de lui-même, le chef de famille et de clan est beaucoup plus crûment un patriarche que son homologue virginien, qui se pique aussi d'urbanité mondaine et lettrée. [...] Mais, intermédiaire (géographiquement et historiquement) entre le gentleman virginien et rude pionnier de l'Ouest transmississippien, l'homme du Mississippi s'enorgueillit malgré tout d'avoir les qualités des deux. C'est pourquoi l'image était trop bien incarnée par le Colonel W. C. Falkner, bretteur et buveur mais aussi galant homme, pionnier des chemins de fer mais aussi talentueux romancier de la vie dorée sur le fleuve, pour qu'il ne devînt pas figure de légende. Le prestige est donc mâle mais il est aussi passé. Comme le dit Faulkner de la génération intermédiaire, les circonstances ne favorisent plus les hommes forts, vaillants et "dramatiques". Dans l'ordre du prestige, les générations se succèdent mais s'appauvrissent. » (45-46)

5. (Extraits de W. R. Taylor, "La Civilisation des Cavaliers", *Le Sud au temps de Scarlet*, Paris, Hachette, 1966)

Les impressions sensorielles

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. Le regard que Bayard Sartoris porte sur le monde et les êtres qui l'entourent est d'abord celui d'un enfant et il les investit de dimensions nouvelles ou inattendues parce que sa vision est toujours colorée par son imagination dont les effets non seulement transfigurent la réalité mais lui donnent aussi parfois une étrange qualité de rêve. Qu'elles soient visuelles, auditives ou olfactives, les sensations de l'enfant paraissent aiguës, avivées par cet éveil à la vie, à l'expérience ; elles sont également profondément marquées par son affectivité – c'est notamment le cas lorsque le père, John Sartoris, entre en jeu. Entre l'enfant et l'adulte se manifeste une relation de fascination qui est essentiellement **effet de regard** ; celui que Bayard pose sur son père embellit et grandit son objet : "*He was not big; it was just the things he did, that we knew he was doing, had been doing in Virginia and Tennessee, that made him seem big to us*" (10) ; "*Then without even having to move...to become a fence.*" (14)

Dans cette relation de fascination, le regard n'est pas seul en jeu ; la fascination est aussi **effet de parole, de discours**. Le mythe Sartoris et même le mythe sudiste sont issus d'une sorte de dialectique du **dire** et de **l'oui-dire** ; ainsi, les enfants sont toujours à l'écoute de tout récit se rapportant au conflit, aux exploits de John Sartoris ou d'autres Confédérés illustres :

"And we had heard about battles and fighting and, seen those who had taken part in them, not only in the person of Father when once or twice each year and without warning he would appear on the strong gaunt horse, arrived from beyond, that cloudbank region which Ringo believed was Tennessee, but in the persons of other men who returned home with actual arms and legs missing. But that was it:.....– one tale, one telling, the same as the next or the one before." (p. 107)

Il faut aussi évoquer l'attente fiévreuse de la nuit propice aux récits, à l'éclosion des souvenirs ("*waiting for night and the talking, the telling,*" p.13) ; toutes ces évocations se combinent dans l'esprit des enfants en images splendides, en scènes grandioses où ils deviennent plus acteurs que spectateurs : "*We saw it, we were there, as if Drusilla's voice had transported us to the wandering light-ray in space in which was still held the furious shadow...*" (111). La vie imaginaire de l'adolescent se soutient de son rapport à un dire, véhicule d'un mythe personnel ou collectif, qui joue le rôle d'un leurre aussi attirant que dangereux.

Bayard se distingue également par sa sensibilité aux odeurs, aux fragrances les plus diverses⁶ ; tout un réseau de sensations olfactives parcourt l'œuvre et culmine naturellement dans le dernier récit au titre évocateur : "An Odor of Verbena". Cette récurrence est d'autant plus intéressante que les récits qui composent le roman ont été écrits à des époques diverses (entre 1934-1936). La première description du Colonel Sartoris est caractéristique :

"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." (11)

On trouve ensuite de nombreuses autres références : lorsque les enfants sont cachés sous les jupes de Granny ("*that smell of Granny that her clothes and bed and room all had*", 32) ; lorsque les Noirs arrivent en masse ("*then all of a sudden I began to smell them*", 94 ; 116 ; 117) ; il y a aussi l'odeur de crêpi (109), l'odeur de la pluie dans les cheveux de Drusilla ("*rain smell*", 213/254) ; le rapide duel avec Grumby est un chaos d'impressions d'où émergent "*the smell of man sweat...of horse sweat and wood smoke and grease*" (209). Nous citerons enfin l'odeur de verveine (il y a plus de 20 occurrences), mentionnée de manière énigmatique pour la première fois à la page 251 : "*there was plenty of time still for verbena although I would have to reach*

6. Sur ce point, cf. l'article de P. Carmignani : "*William Faulkner: Following one's nose*" accessible sur Hal-Archive ouverte référence: Hal-01740545.

home before I would realise there was a need for it. Véritable parfum de femme, la verveine finit par symboliser Drusilla, qui l'a choisie *"because she said verberna 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"* (p. 253-4). Outre leur valeur purificatrice, les brins de verveine servent aussi de gage, scellant symboliquement le pacte que Drusilla voudrait conclure avec Bayard pour qu'il venge dans le sang, la mort de John Sartoris (*"I abjure it. I abjure verberna forever more; I have smelled it above the odor of courage; that was all I wanted."* p. 274). Lorsque Bayard s'avance vers le bureau de Redmond, il a l'impression d'être enveloppé par un nuage, une vapeur de verveine, influence subtile à laquelle il devra échapper pour s'émanciper : *"I moved in a cloud of verberna as I might have moved in a cloud of smoke from a cigar"* (283). Cette valeur symbolique est confirmée par le fait qu'après avoir accompli son geste héroïque mais non-violent, Bayard perçoit finalement le parfum d'autres fleurs qui domine 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 verberna in my coat."* (291) Il s'opère une sorte de renversement de valeurs : Bayard a répudié le code représenté par Drusilla et il trouvera sur son lit, en guise d'hommage mais aussi de témoignage de son courage, un brin de verveine ; cf. page 293.

La verveine n'est pas la seule référence au monde végétal ; chaque personnage féminin semble en effet associé à une fleur ; verveine pour Drusilla, *"rose cuttings"* (80) pour Granny qui ne s'en sépare jamais dans ses pérégrinations et Aunt Jenny arrive avec *"two jasmine cuttings"* (271) qu'elle plante dans le jardin des Sartoris. Ces deux dernières fleurs s'opposent à la première aux connotations guerrières et évoquent davantage le côté paisible et policé de la vie familiale : *"And Aunt Jenny had come to live with us now so we had the garden (Drusilla would no more have bothered with flowers than Father himself would have....) for her to gather sprigs of verberna from to wear in her hair..."* (p. 253)

Un autre groupe d'images – tout aussi important – est tiré du monde animal ; les principaux personnages masculins du roman (y compris Drusilla) sont presque tous associés à un animal qui résume et symbolise tout à la fois leurs qualités et leurs défauts, leurs personnalités ou un état transitoire comme, par exemple, les deux enfants comparés au début du récit à des phalènes (*"moths"*, 8/20), insectes légers ballottés par les événements, mais aussi attirés, tels des papillons de nuit (autre sens de *"moth"*) par l'éclat, l'aura héroïque du Colonel Sartoris. Granny, nous l'avons vu, c'est la jument racée mais ombrageuse, fière, rétive en un mot, rebelle (*"mare"*, 56). Le Colonel Sartoris, qui fait corps avec sa monture, évoque l'image du centaure, être fabuleux, moitié homme et moitié cheval ; Drusilla est, p. 222, comparée à *"a panther or bear"*. Simon, l'écuyer du Colonel, a quelque chose du renard, (*"fox"*, p. 278). Le plus intéressant est que ces diverses notations paraissent s'organiser, former système ; les êtres humains se divisent, *grosso modo*, en trois espèces : les *carnassiers*, qui s'opposent aux *ruminants* (266) puis aux *reptiles*. La première catégorie regroupe tous les personnages appartenant à l'ordre guerrier et se caractérisant par un certain *"rapport for violence"* ; y figurent naturellement Drusilla Hawk (*"Hawk"* : le faucon [l'animal fétiche de W. Faulkner] ; le terme est utilisé pour décrire l'attaque du Colonel Sartoris, p. 75 (*"...they were flying, sailing out into the air to drop down beyond the hill like the hawk."*) puis George Wyatt et les vétérans, qualifiés par des sèmes tels que : *"vulture-like"* (267) ; *"voracious"/"voracity"* (pp. 269, 273, 274) et bien évidemment, le Colonel John Sartoris lui-même par rapport à qui s'établit la première distinction :

"Then I stood again like soldiers stand, gazing at eye level above his head while he sat half-turned from the table, a little paunchy now though not much, a little grizzled too in the hair though his beard was as strong as ever, with that spurious forensic air of lawyers and the intolerant eyes which in the last two years had acquired that transparent film which the eyes of carnivorous animals have and from behind which they look at a world which no ruminant ever sees, perhaps dares to see, which I have seen before in the eyes of men who have killed too much, who have killed so much that never again as long as they live will they ever be alone." (265-266. Nous soulignons)

Peut-être est-il possible d'instituer une opposition symbolique entre les oiseaux de proie, mentionnés précédemment, et ceux, plus paisibles, qui font entendre leur chant pour saluer, en quelque sorte, le retour de Bayard après son épreuve initiatique : *"There was still a good deal of light in the pasture, though the whippoorwills had begun, and when we reached the house there was a mockingbird singing in the magnolia, the night song now, the drowsy moony one"* (p. 291)

Du côté des ruminants, on trouve le commun des mortels, ceux dont le destin reste circonscrit dans le banal et le quotidien ; on peut y ajouter aussi ceux que la guerre, une fois finie, laisse désarmés, désarmés devant une existence civile qui les amollit, les diminue : "...not like so many men who return from wars to live on Government reservations like so many steers, emasculate and empty of all..." (263).

La distinction entre les rapaces et les ruminants recoupe en partie celle qui oppose les "brave men" aux "cowards" (172). La troisième catégorie englobe les individus tels que Ab Snopes ("Only I reckon it was a high compliment to set Ab Snopes up with a moccasin, even a little one." (198) ou Grumby et ses Indépendants ("snake den", 199) sans code moral, sans honneur, en somme, l'antithèse des Sartoris et de l'idéal sudiste.

Une autre série d'images émaillant le récit a trait au rêve ("dream" apparaît pp. 23, 43, 30, 45, 92, 111, 256, 291, etc.), à l'imaginaire et s'oppose au réel, au concret, au quotidien. Cette antithèse apparaît dès les premières pages du livre où l'on voit dans "Ambush", l'enfant remporter une victoire imaginaire pour le Sud, au moment même où Vicksburg tombe aux mains des Nordistes. Le lecteur a parfois l'impression d'une certaine déperdition de la réalité des objets et des êtres :

"The house didn't seem to get any nearer; it just hung there in front of us, floating and increasing slowly in size, like something in a dream..." p. 30

"And I was still a child at that moment when Father's and my horses came over the hill and seemed to cease galloping and to float, half suspended, rather in a dimension without time in it.." p. 76

Louvinia apparaît p. 46 :

"tall as a ghost, in one dimension like a bolster case, taller than a bolster case in her nightgown; silent as a ghost on her bare feet which were the same color as the shadow in which she stood so that she seemed to have no feet."

Loosh est décrit debout contre la porte :

"he was just kind of hanging there against the lighted doorway like he had been cut out of tin in the act of running and was inside the cabin and the door shut black again almost before we knew what we had seen."

Plus tard, Bayard s'avance vers Redmond dans un état qui semble frappé d'irréalité :

"It was not twenty feet from door to desk yet I seemed to walk in a dreamlike state in which there was neither time nor distance, as though the mere act of walking was no more intended to encompass space than was his sitting." (286)

Ceci est à mettre en parallèle avec la puissance d'illusion du rêve chez l'adulte ; le rêve devient parfois le pôle d'une existence entièrement dévouée à sa réalisation. L'anéantissement du rêve du Colonel Sutpen (second de John Sartoris) sera le sujet du roman *Absalom, Absalom* ; il est résumé p. 255 dans *The Unvanquished* ; celui de John Sartoris est évoqué une ou deux pages avant : "Drusilla said that the house was the aura of Father's dream just as a bride's trousseau and veil is the aura of hers" (p. 253). Le rêve de John Sartoris est semblable à celui de Sutpen en ce qu'il vise à fonder une lignée, une dynastie (symbolisée par la plantation reconstruite sur son ancien emplacement), mais il en diffère parce qu'il a une portée sociale, collective :

"He is thinking of this whole country which he is trying to raise by its bootstraps, so that all the people in it, not just his kind nor his old regiment, but all the people, black and white, the women and children back in the hills who don't even own shoes—Don't you see?" (p. 256)

Mais un rêve est parfois dangereux ; "A dream isn't a very safe thing to be near" (p. 257) et le devient d'autant plus qu'il crée une obligation à ceux qui le reçoivent en héritage :

"Maybe what Drusilla meant by his dream was not something which he possessed but something which he had bequeathed us which we could, never forget, which would even assume the corporeal shape of him whenever any of us black or white, closed our eyes." (p. 291)

Les thèmes solaires et lunaires

Dans un bon article sur *The Unvanquished*, M. Backman attire l'attention du lecteur sur la récurrence des références à l'équinoxe, au symbolisme de la lumière qui parsèment le récit "*An Odor of Verbena*". Il voit dans la lumière qui entoure Drusilla lorsque Bayard la revoit à son retour de l'université (p. 252) : « le flamboiement hystérique associé à la fièvre qui accable le Sud. » (*op. cit.*, p. 129) ; de la même manière, le récit met en relief la lumière et la chaleur impitoyables dans lesquelles Bayard marche vers le bureau de Redmond ("*So I walked on...from a cigar.*" P. 283). Le duel a lieu effectivement dans l'extrême violence et du soleil de midi "*in the hot dead air*" (p. 289), "*in the hard fierce sun*" (p. 290) ; il y a donc un rapprochement entre la violence, la chaleur, l'ardeur qui connotent la passion et la mort. À l'opposé, l'ombre, l'obscurité connoteraient la paix, le calme, la passion maîtrisée. Après l'affrontement, Bayard et Ringo se retrouvent "*in the shade*" (290) ; Bayard s'endort, le soleil finit sa course ("*the sun was gone,*" *ibid.*) et la lune se lève, froide divinité succédant à l'ardente fureur du jour (cf. p. 291). L'équinoxe joue un rôle capital ; elle est mentionnée plusieurs fois : quand Bayard apprend la mort de son père et quitte l'université : "*although it was October the equinox had not occurred*" (p. 244) puis (p. 246) "*I rode away into the hot thick darkness quick and strained for the overdue equinox like a laboring delayed woman..*"

Quand il marche vers le bureau, Bayard note "*the heavy hot low sky where the equinox couldn't seem to accomplish*" et quelques pages plus loin : "*all the suspended heat in which the equinox could not seem to occur*" (p. 283). Tout ceci est lié au sentiment d'oppression, d'étouffement qui accompagne Bayard tout au long de son épreuve. M. Backman propose une interprétation pertinente :

« L'équinoxe d'automne annonce la saison où la terre se repose de ses peines de l'été afin de renaitre à un nouveau printemps. Mais l'équinoxe jamais accomplie d' "*Une Odeur de Verveine*", signifie que l'heure du renouveau n'est pas encore arrivée dans le Sud. Un acte isolé de non-violence chrétienne ne peut effacer le dur soleil des violences sudistes. ». (132)

La métaphore théâtrale

Nous terminerons ce relevé d'images et de symboles par l'évocation d'une figure très importante dans l'économie du dernier récit ; la métaphore théâtrale. "*Une Odeur de Verveine*" paraît être placé sous le signe de la tragédie grecque qui donne tout à la fois forme et sens à cet épilogue. La fascination de Faulkner pour la Grèce antique est un trait bien connu ; elle lui a fourni bon nombre de thèmes et d'images ; on trouve par exemple dans le dernier récit une référence à la choéphore (*Greek amphora priestess*, p. 252). La scène qui précède l'affrontement est caractéristique ; elle s'organise comme une pièce antique : on y trouve mention du théâtre, de la scène, de l'acteur (Bayard), de l'héroïne (Drusilla) et du chœur (Wyatt et communauté) : "*But they all followed.....impervious to both*" (p. 269)

Le décor est planté, la scène prête pour voir se jouer l'affrontement de l'instinct de mort (*Thanatos*), représenté par les pressions de Drusilla et de la communauté, et de l'instinct de vie, d'une force vitale qu'on pourrait baptiser *Éros* ou, plus justement encore, *Agapê* puisqu'elle se manifeste par une résolution chrétienne de respecter la vie.

En plus de cette lutte manichéenne entre les forces du bien et du mal, du feu ardent et de l'obscurité apaisante, apparaît un autre élément caractéristique de la tragédie antique : la *catharsis*, c'est-à-dire, la purgation des passions, ici, de la passion vengeresse et en même temps, l'affirmation de valeurs nouvelles (respect de la vie ; répudiation de la violence rituelle), qui pourraient marquer l'aurore de temps nouveaux.

LE STYLE DE WILLIAM FAULKNER : APPROCHES

Lire Faulkner pour la première fois c'est d'abord pénétrer dans un univers fictif – *Yoknapatawpha County* – riche de mille personnages hauts en couleur et fertile en péripéties, mais aussi se heurter à un style percutant par sa nouveauté, sa vigueur et son originalité. De tous les aspects d'une œuvre qui a fourni à la critique maints sujets de controverse, c'est le style qui a suscité les réactions les plus contradictoires et déchaîné les passions les plus vives ; tour à tour impitoyablement critiqué sinon rejeté pour ses hardiesses, sa complexité et sa prolixité ou fanatiquement encensé pour sa puissance envoûtante, son impétuosité et ses débordements, le style de Faulkner n'a laissé aucun lecteur indifférent. Les premières études consacrées au style de Faulkner portent l'empreinte de ce climat passionnel, de ces prises de position irréductibles qui bien souvent ne se fondaient que sur des détails secondaires, des aspects mineurs ; ce n'était là, qu'arbres ou arbrisseaux masquant la forêt faulknérienne !

Il a fallu attendre la publication en 1939 de l'article de Conrad Aiken ("*William Faulkner: The Novel as Form*") et deux ans plus tard, de celui de Warren Beck ("*William Faulkner's Style*") pour voir enfin des critiques étudier le style de Faulkner pour lui-même et non plus en fonction d'a-priori d'ordre moral ou esthétique. Grâce à de telles études – et à bien d'autres qui empruntèrent la voie ainsi tracée (Walter J. Slatoff, "*The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric*" ; Florence Leaver, "*Faulkner: The Word as Principle and Power*", etc.), Faulkner s'est vu accordé enfin la place qui lui revenait auprès d'auteurs tels que Mark Twain ou Henry James car le legs le plus durable et le plus influent du créateur de *Yoknapatawpha County* à la littérature américaine est sans conteste son style.

Nous avons prudemment intitulé cet exposé "Approches" car il ne saurait être question dans le cadre de cette introduction à l'œuvre, d'étudier en détail le style de Faulkner, un tel projet serait démesuré et, en outre, le roman choisi ne s'y prêterait guère car il est loin d'être, du point de vue du style, le plus caractéristique de William Faulkner. W. Beck parle à ce propos, de "la tendre simplicité de *L'Invaincu*" ("*the tender directness of The Unvanquished*", *Three Decades of Criticism*, 145) qui ne peut, en effet, se comparer aux grands romans de Faulkner (*Absalom, Absalom* ; *The Sound and the Fury* ; *As I Lay Dying* ; *Light in August*, etc.) qui établirent sa réputation de styliste. C'est la raison pour laquelle nous compléterons les commentaires sur le style de *The Unvanquished* de remarques ayant trait à d'autres œuvres pour donner une appréciation d'ensemble et préparer éventuellement à la lecture d'œuvres plus ardues.

Les racines du style faulknérien

Ce qui frappe le lecteur de prime abord, c'est la variété du lexique où se côtoient les mots les plus quotidiens et les plus rares, les plus concrets et les plus abstraits. Cette diversité est due au fait que la langue de Faulkner puise à plusieurs sources dont l'une des plus constantes et des plus caractéristiques est le parler du Sud, notamment celui des petits fermiers et des Noirs, qui confèrent au style de Faulkner une incomparable saveur rustique et régionale. C'est dans l'art du dialogue expressif que se manifeste au mieux cette langue un peu fruste, sentant le terroir et fourmillant d'incorrections ou de déformations qui sont pour le lecteur autant d'indices révélateurs de la condition sociale des personnages. Ab Snopes en fournit quelques bons exemples :

"'All right,' Ab said. 'If you can do any better, you are welcome to take the next batch in yourself. I done already admitted I can't hold a candle to you when it comes to getting mules; maybe I can't even compete with you when it comes to selling them'" (p. 136)

"'Yes, ma'am,' Ab said. 'It's easy to talk about hit, setting here without no risk. But I'm the one that has to dodge them dum critters nigh a hundred miles into Memphis, with Forrest and Smith fighting on ever side of me and me never knowing when I wull run into a Confed'rit or Yankee patrol and have ever last one of them confiscated off of me right down to the dum halters. ... Yes. Hit's easy enough for them to talk that sets here getting rich and takes no risk.'" (137)

Nous avons là un bel échantillon d'impropriétés (fautes d'accord, modification vocaliques, etc.) qui ne trouve d'équivalent que dans le parler des Noirs abondamment représenté dans le roman :

"If you wants any supper, you better tote me some wood." (p. 5)

"Far don't matter. Case hit's on the way!"

'On the way? On the way to what?'

'Ask your paw. Ask Marse John.'

'He's at Tennessee, fighting. I can't ask him.'

'You think he at Tennessee? Ain't no need for him at Tennessee now"', (6)

"I knows what's in that trunk,' Ringo whispered..

'Hit's the silver. What you reckon —"' (20)

Malgré certains aspects un peu stéréotypés, la langue d'un personnage peut changer de registre ; il arrive en effet très souvent que les personnages faulkneriens parlent deux langues, la leur et... celle de Faulkner. C'est notamment le cas de Bayard Sartoris qui relate tel ou tel événement avec un vocabulaire et une maîtrise qui excèdent de loin les capacités d'expression d'un enfant ou de l'adulte qu'il a pu devenir :

"...it (river, city and terrain) lived, possessing even in miniature that ponderable though passive recalcitrance of topography which outweighs artillery..." (3)

"...the engine not coming into view but arrested in human sight in thunderous yet dreamy fury, lonely, inviolate and forlorn..." (111)

Une autre source importante est la tradition biblique ; Faulkner en était imprégné ("*I read in and out of the Old Testament every year.*") et pour bon nombre de ses personnages « le Dieu biblique et tout l'arrière-plan idéologique et mythologique du christianisme restent un cadre de références indispensable » (A. Bleikasten, *op. cit.*, p. 162). La Bible fournit non seulement des images, des métaphores, des connotations religieuses (cf. la traversée du Jourdain vers la Terre Promise p. 104), mais aussi la cadence même de certains passages. *The Unvanquished* ne peut évidemment pas se lire en dehors de cette « relation transtextuelle » (G. Genette, *Palimpsestes*) qui met en co-présence un texte romanesque et la Bible : "... *still we must pay Cain's price in his own coin*", "*Who lives by the sword shall die by it*", (p. 246), "*Thou shalt not kill*," (249), etc.

Il faut enfin mentionner l'utilisation d'un fonds classique composé de termes abstraits et recherchés, de latinismes et d'archaïsmes : "*because there was no need to encompass earth which abrogated sleep or rest and relegated to some insulated bourne of perennial and pointless holiday so trivial a thing as galloping.*" (9); cf. aussi : *congealed, irrevocable, inviolate, impending flesh, aberrate, odorous, immitagable, emasculate, forensic*, etc. Ces trois registres forment le soubassement de la langue (idiolecte) faulknerienne, mais ce qui fonde le style de Faulkner, c'est bien évidemment la manière dont ce matériau va être travaillé, modelé en fonction d'un projet littéraire mais aussi esthétique et moral. C'est ce travail qui produira les « effets de style » déterminant « l'individuation du message » ; nous entendons par style, à la suite de G.-G. Granger (*Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin, 1968), la « modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est travail ». Le travail de W. Faulkner sur cette matière première qu'est le langage va se traduire, au niveau du lexique, par de multiples créations verbales (composés, « *negative ultimates* » [voir plus loin], oxymores, etc.) et, au niveau d'organisation supérieur (la phrase), par l'apparition de ces « immenses mouvements de prose » (Bleikasten, *op. cit.* p. 323), c'est-à-dire ces longues phrases dédaléennes dont la visée est, de l'aveu même du romancier, « totalitaire » :

"Tom Wolfe was trying to say everything, get everything, the world plus 'I' or filtered through 'I' or the effort of 'I' to embrace the world in which he was born and walked a little while and then lay down again, into one volume. I am trying to get a step further. This I think accounts for what people call the obscurity, the involved formless 'style', endless sentences. I am trying to say it all in one sentence, between one Cap and one period. I'm still trying, to put it all, if possible, on one pinhead. I dont know how to do it. All I know is to keep on trying in a new way." (W. Faulkner dans une lettre à M. Cowley citée par M. Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, 286 (Emphasis mine)

Une des raisons de cette intense activité de création verbale chez Faulkner est peut-être que l'auteur "*had more to say than conventional forms of syntax and grammar would allow him to say*" (*Three Decades. . .* p. 45) d'où, les nombreuses tournures originales qu'il a forgées, par exemple, les composés et accumulations

d'adjectifs : *sunimpacted ground* (p. 4); *the arcy myriad glitter of the sabre* (p. 14); *the lurid grime-glare of their own demon-served inferno* (p. 108); *the toad-squatting guns* (p. 109); *amazing dewy-breathed peace and quiet* (69); *that battery charge dark, passionate and damned for ever of all peace* (p. 274), etc.

Autre particularité faulknérienne, l'usage de mots à préfixe ou à suffixe privatif (*unregret, undefeat, inviolate*), sur lesquels F. Leaver a attiré l'attention :

"Another vocabulary practice frequently encountered in Faulkner is the use of what may be called negative ultimates. They begin with a negative prefix, or, as in a few cases, they end in *less*. They create a sense of negation by the very nature of the prefix or suffix but beyond that, they variously suggest other areas of meaning. Note six of these areas, categorized, after examination of several hundred usages, with a few words to illustrate each area: (1) the inability to comprehend, to believe, or to do—impotent, uncomprehending, incredulous, incapable. (2) Absolute fixity, inaccessibility, or immutability—immobile, impenetrable, ineradicable, impervious, implacable. (3) Predetermination and hopelessness (closely allied with the previous classification)—inescapable, inexorable, irrevocable, unavoidable, irremediable, inevitable. (4) Lacking physical substance—impalpable, sourceless, weightless, intangible, substanceless. (5) Immeasurability, unplumbable, inexhaustible, insatiable, illimitable, interminable, unfinishability. (6) The absence of a quality which itself in context has negative connotation—unillusion, unhaste, unreluctance, unregret, unimpatience, undefeat." (*Three Decades*, p. 202-203)

Par ces termes négatifs, Faulkner essaie de pallier la carence des mots, d'unifier dans un seul terme deux images ou notions à la fois opposées et complémentaires, de cerner l'indicible et de saisir la réalité dans tous ses aspects contradictoires. Ce trait de style est à mettre en parallèle avec l'usage que W. Faulkner, grand rhétoricien, fait des figures et notamment de l'**oxymore** ou **paradoxisme**, qui « est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique. » (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 137) (cf. à titre d'exemple ces trois vers à propos d'un poète :

« Qui, sifflé pour ses vers, pour sa prose sifflé,
Tout meurtri des faux pas de sa muse tragique,
Tomba de chute en chute au trône académique. »

et naturellement, chez V. Hugo : « cette obscure clarté qui tombe des étoiles. »). Dans une oxymore, l'antithèse est niée et la contradiction pleinement assumée, ce qui donne des combinaisons du type :

"that ponderable though passive recalcitrance" (p. 3)
"the believing of the incredible" (p. 75)
"rushing slow" (p. 119)
"neat clean dingy rooms" (p. 256)
"motionless yet still furious with movement" (p. 226) etc.

On trouve aussi parfois des antithèses comme celle de la page 112 : "...*then gone, vanished. Only not gone or vanished, either, so long as there should be defeated or the descendants of defeated to tell it or listen to the telling.*"

La valeur et la portée de l'oxymoron dans l'œuvre de Faulkner ont été parfaitement expliquées par Walter J. Slatoff dans son article "The Edge of Order : The Pattern of Faulkner's Rhetoric" (*Three Decades*, p. 177-178) :

"Like Faulkner's writing in general, the oxymoron involves sharp polarity, extreme tension, a high degree of conceptual and stylistic antithesis, and the simultaneous suggestion of disparate or opposed elements. Moreover, the figure tends to hold those elements in suspension rather than to fuse them. Both terms of an oxymoron are in a sense true. One's recognition that the contradiction is apparent rather than real does not eliminate the tension between the terms, for the conflicting elements remain. Neither negates the other. The oxymoron, on the one hand, achieves a kind of order, definiteness, and coherence by virtue of the clear and sharp antithesis it involves. On the other, it moves toward disorder and incoherence by virtue of its qualities of irresolution and self-contradiction. Its validity is usually intuitive and emotional rather than logical or intellectual.

It does not so much explore or analyse a condition as render it forcefully. Traditionally it has often been used to reflect desperately divided states of mind. [...] The essential purpose and effect of most of Faulkner's oxymorons, I believe, is not to force the reader to grasp a reality or unity beneath an apparent contradiction but to leave him with the tension of the contradiction itself."

Quant à la phrase, si elle déborde fréquemment, tel un fleuve en crue, ses limites naturelles, c'est parce que « le style de Faulkner est presque constamment porté et vivifié par un courant de paroles, il en mime les inflexions et les rythmes, les hésitations et les retours. » (Bleikasten, *op. cit.* p. 167). On peut aussi ajouter comme le fait W. Beck que :

« le trait le plus original du style de Faulkner, c'est sa façon de broder sans cesse autour du thème narratif, et de le colorer de longs passages lyriques. En ce sens, Faulkner est l'un des écrivains les plus subjectifs qui soient. Son tempérament sombre et méditatif ne cesse de fouiller et d'interpréter la matière de son récit. » (p. 369)

La phrase est ainsi travaillée par la négation, mais aussi par la répétition ("*...because Jupiter was big and when you thought of Father you thought of him as being big too and so when you thought of Father being on Jupiter...*" p. 10), par le jeu ambigu des pronoms dont le référent – souvent à la dérive – nécessite l'emploi de parenthèses : "*it (river, city and terrain)*" p. 3 ; "*they (he and his troops)*", p. 13 ; "*her or it*"; "*she or it*"; "*her or it*", p. 11. Cette splendide orchestration de sens variés, ces imposantes constructions verbales qui composent la phrase de Faulkner ne sont pas les seules ressources de l'écrivain ; il faut y ajouter l'utilisation de :

« certaines pratiques littéraires anciennes : chœur, prologue, épilogue, soliloques et tirades des *dramatis personae* procédés qui visent moins à l'objectivité réaliste qu'à la révélation d'un thème – révélation que les ressources abondantes et la vigueur de son langage vont transformer en une suprême vision imaginative. Rien d'étonnant à ce qu'avec un tel dessein, Faulkner se rapproche, plus souvent qu'il n'est coutume aujourd'hui, de la souveraine opulence verbale d'un Shakespeare. S'il reste parfois des grumeaux dans sa prose par ailleurs si fluide, il faut peut-être juger charitablement ces erreurs, à la lumière de la grande entreprise qu'elles ne viennent gêner que très rarement. » (W. Beck, *Revue des Lettres Modernes*, p. 377).

Par leur style, les textes de W. Faulkner relèvent davantage – pour reprendre une distinction de R. Barthes – du « **scriptible** » que du « **lisible** », c'est-à-dire qu'ils impliquent la participation active et attentive du lecteur non plus invité à simplement consommer un texte mais à le (co-)produire. Le fait de pouvoir évoquer à propos de W. Faulkner, et Shakespeare et Barthes, montre assez qu'il a été tout à la fois l'héritier de la tradition littéraire classique et le pionnier de la littérature moderne contemporaine. Nous ne pouvons que reprendre, à titre de conclusion, l'opinion de W. Beck :

« Le plus remarquable dans son œuvre, c'est la synthèse qu'il a su effectuer entre les subtilités de la technique moderne du roman, et les ressources du langage qu'il utilise dans un style poétique et interprétatif traditionnel. Qu'une telle synthèse soit praticable, voilà qui nous est démontré par les aspects dynamiques de son œuvre, ce qui annonce peut-être de nouveaux développements significatifs dans l'art du roman. » (*Revue des Lettres Modernes*, p. 184).

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- BACKMAN, Melvin, *Thèmes et structures dans l'œuvre de William Faulkner*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1968.
- BLEIKASTEN, André, PITAVY François et GRESSET Michel, *William Faulkner, As I Lay Dying, Light in August*, Paris, A. Colin, 1970.
- BLEIKASTEN, André, *Parcours de Faulkner*, Paris, Ophrys, 1982.
- BROOKS, Cleanth, *William Faulkner : The Yoknapatawpha County*, New Haven, Connecticut, 1963.
- Configuration critique de William Faulkner, I* . Numéro spécial de la Revue des Lettres modernes, IV, 27-29 (2^e trimestre 1957).
- Configuration critique de William Faulkner, II* . Numéro spécial de la Revue des Lettres modernes, V, 40-42 (Hiver 1958-1959).
- DELTA, *William Faulkner, III*, Novembre 1976.
- GRESSET, Michel, *La Tyrannie du regard ou la relation absolue*, Thèse de Doctorat d'État, 4 volumes, Université de Paris III, 1976.
- HOFFMAN, Frederick J. & Olga VICKERY, *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, East Lansing, Michigan, 1960.
- MILLGATE, Michael, *The Achievement of William Faulkner*, London, Constable, 1966.
- RANAM, *William Faulkner*, IX, 1976.
- RANAM, IV, 1971
- VICKERY, Olga, *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*, Louisiana State U. Press, 1964