



**HAL**  
open science

## Le kaléidoscope de Faulkner

Claude Romano

► **To cite this version:**

Claude Romano. Le kaléidoscope de Faulkner. *Cycnos*, 2018, "The Wagon moves": new essays on William Faulkner's *As I Lay Dying*, 34 (2), pp.53-68. hal-03170565

**HAL Id: hal-03170565**

**<https://hal.science/hal-03170565>**

Submitted on 7 May 2021

**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.

# Le kaléidoscope de Faulkner

Claude Romano

*Sorbonne-Universités, Australian Catholic University*

L'un des passages les plus énigmatiques de *Tandis que j'agonise*, livre énigmatique à plus d'un titre, se situe à la fin du roman, au moment de l'éclatement de la « folie » de Darl—ou plutôt de ce que les autres acceptent de désigner comme « folie ». Darl a été emmené par deux infirmiers de l'asile de Jackson ; il est assis dans le train qui doit le conduire à cette destination et éclate d'un rire inextinguible. Dans son monologue, il se désigne lui-même à la troisième personne tandis que les liens logiques se distendent :

L'un d'eux [les infirmiers] a été obligé d'aller à reculons parce que l'argent de l'État a une figure pour chaque dos et un dos pour chaque figure, et ils voyagent aux frais de l'État, ce qui est un inceste. Une pièce de cinq cents a une femme d'un côté et un bison de l'autre. Deux figures et pas de dos. Je ne sais pas ce que c'est. Darl avait une petite lorgnette (*spy-glass*) qu'il avait achetée en France, pendant la guerre. Dedans, il y avait une femme et un cochon, deux dos et pas de figure. Ça, je sais bien ce que c'est. (1067-68)<sup>1</sup>

Il est difficile d'interpréter cette suite d'images qui confinent au délire, et il serait sans doute abusif de leur attribuer une signification univoque. Que symbolisent la femme et le cochon aperçus de dos dans la lorgnette, à supposer qu'ils symbolisent quelque chose ? La sensibilité de Darl est si vive qu'il en devient « visionnaire » : il est le seul à percevoir à jour le secret de Dewey Dell, sa sœur, c'est-à-dire le fait qu'elle est enceinte ; il sait que sa mère, Addie, vient de mourir, alors qu'il se trouve à des milles de là, juché sur une charrette en train de rentrer avec Jewel après avoir livré du bois (931), et il décrit toute la scène dans une sorte de vision hallucinée. Il est donc probable que Darl ait compris, au fait que sa mère « fouettait et câlinait » Jewel plus que les autres (908), que cet enfant n'est pas du même sang que lui et que ses frères et sœurs, qu'il est le fruit d'un adultère—ce que va confirmer le monologue d'Addie vers le

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons à la traduction française de M.-E. Coindreau revue en collaboration avec M. Gresset dans W. Faulkner, *Œuvres romanesques*, tome I.

milieu du roman. La femme et le cochon ne représentent-ils pas sa mère et le révérend Whitfield ? Mais le principal intérêt de cet étrange passage sur les faits d'armes de Darl pendant la première guerre mondiale, qui ne semble se rattacher à rien dans le reste du roman ni jouer la moindre fonction dans son intrigue, est peut-être ailleurs. C'est l'image même de la lorgnette (le terme *spy-glass* est plus éloquent en anglais qu'en français, puisqu'il contient le verbe *to spy*, signifiant « voir » mais aussi « épier »), ou de ce kaléidoscope érotique que Darl a rapporté de France. Il semble, en effet, que l'image du kaléidoscope permet de décrire assez précisément la structure même du roman, de ce « tour de force » littéraire, comme l'a désigné Faulkner.<sup>2</sup>

Dans *Tandis que j'agonise*, peut-être plus encore que dans d'autres romans du même auteur, la forme joue un rôle si essentiel que l'on peut même conjecturer qu'elle a donné naissance à l'intrigue. Comme le souligne Michel Gresset, « dans *Le Bruit et la fureur*, c'est le matériel intime, presque secret qui avait pressé [Faulkner] d'inventer la forme, alors que dans *Tandis que j'agonise*, c'est presque le contraire qui s'est produit : l'idée du découpage formel semble bien avoir suscité et mis en place le petit monde du roman ».<sup>3</sup> C'est ce qui explique sans doute l'attitude ambivalente de Faulkner à l'égard de son ouvrage. Au regard du *Bruit et la fureur*, qu'il compare à un bâton de « dynamite »<sup>4</sup> ayant explosé devant lui sur la page, *Tandis que j'agonise* reste un roman concerté, « délibéré », dans lequel l'écrivain n'a pas réussi à retrouver cette ferveur anxieuse et joyeuse, cette urgence absolue qui l'avaient envahi pendant l'écriture de ce qui reste peut-être son chef d'œuvre. « En entreprenant *Tandis que j'agonise*, affirme-t-il, je savais ce que c'était [cette ferveur], et je savais que j'en serais encore privé [comme pour *Sanctuaire*] car ce livre allait être un livre délibéré [...]. Aussi, quand j'eus fini, la froide satisfaction était bien là, comme je m'y attendais, mais, comme je m'y attendais également, l'autre qualité que j'avais trouvée dans *Le Bruit et la fureur* était absente : cette émotion définie, physique, et pourtant vague et difficile à décrire ; cette extase, cette foi

---

<sup>2</sup> Faulkner, Premier projet de préface [version courte] au *Bruit et la fureur*, *Œuvres romanesques*, tome I, 1267.

<sup>3</sup> M. Gresset, Notice à *Tandis que j'agonise*, *Œuvres romanesques*, tome I, 1525.

<sup>4</sup> Faulkner, Premier projet de préface, *Œuvres romanesques*, tome I, 1267.

ardente, cette anticipation de surprise que la feuille encore immaculée sous ma main retenait, inviolée, inépuisable, attendant que je la libère ».<sup>5</sup>

Le prix à payer de la perfection formelle de la petite odyssée de la famille Bundren, de la parfaite clôture sur lui-même du roman et du jeu réglé de ses personnages, est en effet sans doute sa relative « froideur » (c'est le terme employé par Faulkner), qui se lit aussi dans la distance—amusée—que le romancier entretient à ses personnages et aux étapes successives de cette farce macabre. C'est comme si le romancier lui-même, absent du drame, se bornait à contempler les agitations absurdes et burlesques des membres de cette famille à l'aide d'une lorgnette ou d'une longue vue. Ou plutôt, ce qu'il aperçoit dans son kaléidoscope—éventuellement érotique—ce sont les reconfigurations incessantes de cette famille autour du vide central laissé par Addie.

Le kaléidoscope est un objet un peu passé de mode à l'ère du numérique, mais on en trouve encore dans certains magasins de jouets. La description suivante d'André Gide, dans *Si le grain ne meurt*, en énumère les principales caractéristiques :

[...] une sorte de lorgnette qui, dans l'extrémité opposée à celle de l'œil, propose au regard une toujours changeante rosace, formée de mobiles verres de couleur emprisonnés entre deux vitres translucides. L'intérieur de la lorgnette est tapissé de miroirs où se multiplie symétriquement la fantasmagorie des verres, que déplace entre les deux vitres le moindre mouvement de l'appareil. Le changement d'aspect des rosaces me plongeait dans un ravissement indicible [...] sans quitter la scène des yeux, je tournais le kaléidoscope doucement, doucement, admirant la lente modification de la rosace. Parfois l'insensible déplacement d'un des éléments entraînait des conséquences bouleversantes. (351-52)

*Tandis que j'agonise*—dont le titre même contient déjà en lui un vide, puisqu'il n'est constitué que d'une proposition relative sans proposition principale—, décrit, comme on le sait, les soubresauts d'une famille à la suite du décès de la mère, Addie Bundren, et la tentative pour transporter le corps de la défunte, par de mauvaises routes et en franchissant différents obstacles, jusqu'au cimetière de Jefferson. Dans le kaléidoscope de Faulkner, le vide nécessaire pour que le regard puisse pénétrer à l'intérieur de la structure tubulaire est celui laissé par la mort,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*.

un vide qui renvoie chacun des personnages à sa propre solitude. Les fragments de verre mobiles, différemment colorés et découpés, sont les membres de la famille emprisonnés entre des parois de verre, sous la lentille de l'appareil optique, se reflétant chacun dans le miroir que lui oppose la défunte. Les fantasmagories successives produites à chaque secousse de l'appareil sont le jeu des péripéties infinies, dramatiques et dérisoires, que traverse et qu'endure cette famille. Le ravissement suscité par toutes ces reconfigurations est celui éprouvé par le lecteur, placé en position de voyeur d'un drame intime et bouleversant. Une famille, d'ailleurs, est-ce autre chose qu'une juxtaposition aléatoire d'éléments hétérogènes, coquillages, verroterie, morceaux d'étoffe, qui n'ont pas choisi de vivre ensemble, et réagissent les uns aux autres, se réarrangent en configurations sans cesse changeantes ? D'où la question qui sous-tend tout le récit : cette famille éclatera-t-elle ou parviendra-t-elle à se maintenir malgré tout unie ?

La technique kaléidoscopique employée par Faulkner repose sur une juxtaposition de monologues opérant une suite de restrictions de champ et permettant d'apercevoir successivement l'action telle qu'elle est vécue par chacun des protagonistes ou, parfois, par des témoins extérieurs au « clan »—auxquels s'ajoute le point de vue d'Addie elle-même, monologuant en quelque sorte depuis la tombe (ou plutôt son absence de tombe) sans que personne ne puisse l'entendre à l'exception du lecteur. La restriction de champ est employée de manière particulièrement efficace dans les épisodes charnière du récit, et notamment la traversée chaotique de la rivière en crue par l'attelage qui se renverse sous le choc d'une souche charriée par les eaux. Ici la dimension épique de la narration est encore accrue par la démultiplication des points de vue, conférant à l'événement une plus grande incertitude : Cash a-t-il survécu ? Darl tient-il le cercueil de sa mère en regagnant la berge à la nage, comme le croit Vardaman ?

Cette technique kaléidoscopique est en fait surtout au service de la mise en relief de tout ce qui se joue *entre* les monologues, c'est-à-dire aussi *entre* les personnages, de tous les silences, non-dits et secrets qui agitent cette famille au bord de la désagrégation. Ainsi, la solitude à laquelle est renvoyé chacun des enfants Bundren n'exclut pas une conception foncièrement « communautaire » de l'identité de chaque personnage—une identité constituée par la totalité des liens qui le relie aux autres. Le caractère choral de la composition est ici l'expression d'une « métaphysique du lien », si l'on peut dire, car l'anthropologie de Faulkner, telle qu'elle ressort de ses grands romans, *Le Bruit et la fureur*,

*Absalon, Absalon*, la trilogie des Snopes, repose sur une compréhension de l'être humain comme défini en son être par un tissu de relations *constitutives*. C'est cette conception qu'exprime avec beaucoup de force un passage d'*Absalon, Absalon*, à travers sa métaphore du tissage :

On naît en même temps qu'un tas d'autres gens, tout embrouillé avec eux, comme si on s'efforçait, comme si on était obligé de faire mouvoir avec des ficelles ses bras et ses jambes, mais les mêmes ficelles sont attachées à tous les autres bras et jambes et tous les autres essayent également et ne savent pas non plus pourquoi, si ce n'est qu'ils se prennent dans les ficelles des autres comme si cinq ou six personnes essayaient de tisser un tapis sur le même métier, mais avec chacune d'elles voulant tisser sur le tapis son propre dessin ; et cela ne peut pas avoir d'importance, on le sait, ou bien Ceux qui ont installé le métier à tisser auraient un peu mieux arrangé les choses, et pourtant cela doit avoir de l'importance puisque l'on continue à essayer ou que l'on est obligé de continuer, et puis tout à coup tout est fini et tout ce qui vous reste c'est un bloc de pierre avec quelque chose de griffonné dessus. (II, 717)

### Reconfigurations d'une famille

Le kaléidoscope de *Tandis que j'agonise* permet aussi à l'écrivain de conférer à chacun des membres du petit clan Bundren une plus grande richesse intérieure en faisant peu à peu ressortir certaines de ses caractéristiques qui demeureraient d'abord dissimulées au lecteur. Rien, en effet, n'est moins statique que *Tandis que j'agonise* : non seulement ici la mort et le deuil deviennent une traversée, une odyssée, tant sur le plan physique—la route qui s'étire à perte de vue comme un ruban dont l'essieu de la charrette serait la bobine—que sur le plan moral, mais cette traversée semée d'embûches et de retardements a pour effet de soumettre les personnages à une savante anamorphose permettant d'en déployer toute la complexité interne. Les deux personnages pour lesquels cette révélation progressive est la plus évidente sont Anse Bundren, le père, et Jewel, le « joyau » d'Addie, le fils préféré, l'enfant illégitime.

Anse, en effet, commence par se présenter aux regards en époux accablé, frappé par la disgrâce : il n'a de goût à rien (922) ; il a sur le visage « cet air de victime » qui lui est coutumier (1023), comme le note Armstid. Cet époux accablé et digne demeure jusqu'au dernier moment auprès de sa femme ; il est prêt à faire l'impossible pour accomplir les dernières volontés de celle-ci en transportant son corps jusqu'à Jefferson

où Addie a demandé à être inhumée. Il ne veut pour cela aucune aide. Son grand *leitmotiv* est : « je ne veux être redevable à personne ». Pourtant, cet être qui arbore les stigmates du destin sur son visage par son absence de dentition, manifeste, au fur et à mesure du roman, sa nature foncièrement carnassière : il ne rêve que de s'acheter de nouvelles dents, et il met à profit l'occasion de ce périple à la ville pour mettre à exécution son plan. Il mord même à pleines dents dans la vie, puisque, le jour même des obsèques, il réussit le tour de prestidigitateur de séduire en quelques heures, à l'insu de la petite tribu, une « femme à l'allure de canard » qu'il présente le lendemain comme sa nouvelle épouse à la stupéfaction générale.

Celui qui se peint volontiers en père dévoué et aimant ayant tout sacrifié à sa famille (1024) se rue sur tout ce qui est à portée de main— successivement, le cheval acheté par Jewel au prix de nuits sans sommeil, puis les dix dollars de Dewey Dell donnés par son amant pour lui permettre d'avorter—et le tourne à son avantage. Celui qui ne veut rien devoir à personne ne cesse de s'en remettre aux autres pour tout : il est « bien trop malin » pour monter sur la charrette (997) au moment de traverser de la rivière, comme le remarque Tull, il laisse ses fils conduire l'attelage et manquer de se noyer. Il va même jusqu'à emprunter la bêche qui lui sert à ensevelir la dépouille de sa femme. En réalité, il ne sait que prendre et n'aperçoit avant tout dans le décès d'Addie Bundren qu'une occasion à saisir, une aubaine pour « reprendre du poil de la bête », au besoin en sacrifiant ses enfants. Ainsi, les « soins » qu'il prodigue à Cash, après que son fils aîné s'est brisé la jambe au moment où la charrette a versé dans la rivière, sont sur le point de provoquer une septicémie et laisseront Cash estropié pour longtemps. Anse ne fait rien non plus pour s'opposer à l'enfermement de Darl à l'asile de Jackson. Comme le remarque le Dr. Peabody en examinant Cash, alors que celui-ci lui répète que sa blessure ne le gêne pas beaucoup, qu'il la sent à peine : « Tu veux dire que c'est Anse que ça ne gênait pas beaucoup [...], pas plus que ça ne le gênait de tomber sur un pauvre diable, en pleine rue, et de lui faire passer les menottes comme à un criminel » (1058). En un mot, Anse se révèle au fur et à mesure de la narration comme un monstre d'égoïsme ; ses jérémiades, sa volonté de tenir coûte que coûte son serment, dissimulent mal son indifférence.

Le second personnage qui pourrait sembler au départ peu affecté par la mort d'Addie est Jewel. Pourtant, ce dernier se révèle beaucoup plus complexe qu'on ne pourrait le croire tout d'abord, il subit lui aussi tout au long du récit une savante anamorphose qui transforme du tout au

tout la compréhension que nous pouvons avoir de lui. Au début du roman, Jewel est campé comme un concentré d'insensibilité. Il quitte sans état d'âme sa mère mourante pour aller livrer du bois et gagner ainsi trois dollars. Il semble se préoccuper beaucoup plus de son cheval que des humains qui l'entourent. Son père s'exclame : « T'as pas d'tendresse et d'attention pour elle [Addie]. T'en as jamais eu » (909). Et Cora, une voisine, le compare à Darl, le seul de la famille, pense-t-elle, qui ait « une nature affectueuse » : « Pas comme ce Jewel qu'elle a eu tant de peine à mettre au monde et qu'elle a tant gâté et cajolé, et tout ça pour ne récolter que des accès de colère, de bouderies, un tas de diableries pour la faire endêver [...]. Ce n'est pas lui qui serait venu lui dire adieu. Pas de danger qu'il perde une occasion de gagner ces trois dollars pour le baiser d'adieu de sa mère » (910). Tout au long du récit, Jewel est dans l'action et ne perd pas un instant à s'observer. Il est comme soudé à son cheval, solide, terrien ; il est d'ailleurs décrit, dans l'une des premières scènes du roman, les talons fichés en terre pour dompter les mouvements impétueux de sa monture : il est l'homme-cheval, le centaure dont le corps, le dos, les yeux sont faits de bois, aussi lisse et insensible que ce matériau. Pourtant, c'est Jewel qui brave l'épreuve de l'eau (la rivière en crue) et l'épreuve du feu (l'incendie de la grange de Gillespie) pour en triompher et voler au secours de sa mère, ou plutôt du cadavre de cette dernière. Il réalise par là mot à mot la prophétie d'Addie : « Il est ma croix et il sera mon salut. Il me sauvera et de l'eau et du feu. Même si je dors alors de mon dernier sommeil, c'est lui qui me sauvera » (1008). Plus étonnant encore, lui qui ne semble se préoccuper de personne se révèle prêt à sacrifier ce qu'il a de plus cher, le cheval qu'il a acheté à force de labeur et de nuits sans sommeil, pour l'échanger contre les mules qui permettront à la famille d'achever son périple, après la mort de son premier attelage noyé dans la rivière. La trajectoire de Jewel est donc exactement symétrique à celle de son père : le centaure de bois se change au fur et à mesure de l'épopée burlesque en fils aimant prêt à payer de sa personne. Il devient, ce faisant, le véritable héros de la famille.

En face de ces deux personnages qui ne paraissent pas vaciller sous le choc de l'événement—le premier, parce que sa tristesse frôle l'imposture, le second, au contraire, parce que son insensibilité n'est qu'une façade—, les quatre autres membres de la tribu Bundren représentent autant de figures de l'accablement, selon des modalités très différentes de réponse à ce qui leur arrive. Ces personnages déploient moins de facettes surprenantes et évoluent moins au cours de l'intrigue parce que, bouleversés et sidérés par ce qui s'est abattu sur eux, ils

peinent à trouver une attitude qui leur permette d'y faire face et ne cessent de se débattre avec leur propre souffrance. Vardaman, le plus jeune fils, ne parvient pas à accepter ni même à se représenter l'absence de la défunte ; il l'identifie à un animal totémique, un poisson, à l'image de celui qu'il a attrapé lui-même peu de temps avant le décès. Tout au long du récit, il reste en état de choc, comme le révèle le monologue de Tull, à la porte duquel il vient frapper en pleine nuit, dégoulinant de pluie : « Il me regardait, les yeux ronds, avec un point noir au milieu, comme quand on projette une lumière dans la figure d'un hibou. 'C'est rapport à ce poisson', qu'il dit comme ça » (943).

Cash, l'aîné de la fratrie, travailleur infatigable et monomaniacque, cherche à endiguer la douleur de la perte par un surcroît de soin et de méticulosité : il circonscrit l'absence, au propre comme au figuré, dans les quatre planches d'un cercueil qu'il fabrique de ses propres mains, en forme d'horloge de campagne, « avec tous les raccords et les joints coupés d'onglet et bien rabotés, tendus comme un tambour » (954), ce cercueil dont le tracé fait son irruption dans le texte comme un trou béant au milieu des mots, mais circonscrit néanmoins par quelques traits et la fureur obsessionnelle de Cash. Celui-ci ne parvient à faire face à l'absence qu'en établissant une liste de consignes pour la fabrication du cercueil (951). Son leitmotiv est que le cercueil est de guingois : c'est que la mort de sa mère affecte pour lui le sens même de la verticalité, c'est-à-dire de la posture humaine, et derrière ses tentatives désespérées pour remettre d'aplomb le cercueil (992, 1006) c'est de son propre équilibre chancelant qu'il y va en réalité. Du reste, Cash finit le périple allongé sur la charrette, en position horizontale, et, dans son refus de se plaindre d'une douleur qui doit être atroce, on décèle quelque chose comme un rituel expiatoire, la souffrance physique devenant ici le dérivatif et le substitut métonymique de l'autre souffrance que le personnage refoule de toutes ses forces.

L'unique fille, Dewey Dell, qui a découvert qu'elle était enceinte peu de temps avant la disparition d'Addie, a veillé sa mère jusqu'au dernier moment en défendant pratiquement à quiconque de l'approcher. Pour elle, le refus de donner la vie et le refus de laisser partir la défunte ne font qu'un et s'expriment dans des phrases à double sens : « Ce n'est pas que je ne voudrais pas, que je ne peux pas, mais c'est trop tôt trop tôt trop tôt » (974). Dans l'épreuve du deuil, la vie qu'elle porte en elle et la mort entrent en résonance et tendent même à se confondre : l'enfantement devient œuvre de mort, et sa propre mort lui apparaît en jeu dans l'acte même de donner la vie. Pour elle, les entrailles du temps

n'enfantent que de la catastrophe, et peut-être dans cette affirmation s'entend un écho de la vision tragique de la vie propre à sa mère à laquelle elle tend à s'identifier : « *C'est ce qu'on veut dire quand on parle du sein du temps : la douleur et le désespoir des os qui s'ouvrent, la dure gaine qui enserre les entrailles violées des événements* » (974).

Quant à Darl, sur lequel nous allons revenir, il est sans doute le plus aimant des fils, son amour étant proportionnellement inverse à celui qu'il a reçu de sa mère. Car pour Addie, à l'exception de Jewel, le mot « amour » n'est qu'une coquille vide, « rien qu'une forme pour combler un vide », comme elle le dit (1011), et cela, qu'il s'agisse d'Anse ou de ses enfants. Chez Darl, l'identification à l'objet perdu est si forte, qu'elle entraîne à sa suite le personnage dans le néant, qu'elle le conduit au bord de l'impersonnalité et de l'extinction de sa conscience. L'absence de la mère—si peu maternelle avec lui qu'il ne l'appelle pas autrement qu'« Addie Bundren »—est devenue absence à lui-même. Darl ne sait plus ce qu'il est, il ne sait plus s'il est ou non (950). Il ne peut plus dire « je suis », mais seulement « je ne suis pas » (960) ou, éventuellement, « je *est* [littéralement : je suis *est* (I am *is*)] » (951). Pour lui, le verbe « être » a cessé de se conjuguer à la première personne du singulier et ne peut se dire qu'à la troisième. Darl ne s'identifie plus à ce « je » qui *est*—sans lui. « Je ne peux pas dire je suis », déclare-t-il (963).

Tous ses repères existentiels ont vacillé dans ce deuil impossible pour Darl. Il relève la totale différence qui existe entre sa situation et celle de Jewel, car son frère *est* y compris dans l'assomption de son rôle au sein de la famille : « Jewel *est*, déclare-t-il, donc Addie Bundren doit être » (950). Car Jewel échappe à la claustration d'une souffrance sans remède : il est sans cesse en mouvement, il « se transcende vers le monde », comme dirait Sartre, et c'est justement par une formule « sartrienne » avant la lettre que Darl caractérise son frère : « il n'est pas ce qu'il est et il est ce qu'il n'est pas » (950). La méditation continue de Darl sur le temps rappelle celle de Quentin Compson dans *Le Bruit et la fureur*, à ceci près que, pour le fils Bundren, le temps est d'abord fondamentalement de l'espace, et l'espace du temps : « Nous continuons d'un mouvement si soporifique, dit-il, si semblable à un rêve, qu'il rend impossible toute notion de progrès, comme si c'était le temps et non l'espace qui diminuait entre nous et là-bas » (966) ; ou encore : « c'est comme si l'espace qui nous sépare était du temps. Quelque chose d'irrévocable » (993). En effet, Darl ne vit plus que dans un temps englué, immobilisé par le poids écrasant de ce qui est advenu, un temps spectral où rien ne passe, où tout s'est déjà passé—temps de la plainte

mélancolique qui se replie et se referme sur elle-même, sans issue possible. Dans un tel temps, tout est déjà joué, et la méditation hallucinée de Darl peut revêtir alors un ton apocalyptique. Pour lui, ce sont les assises même du monde qui se dérobent, ne laissant surnager que « l'ombre du désastre » (993), « comme si nous avons atteint l'endroit où le mouvement du monde s'accélère avant le précipice final » (993). La mort de sa mère, pour Darl, est littéralement la fin du monde : « Il faut deux personnes pour faire un homme, mais il n'en faut qu'une pour mourir. C'est comme ça que le monde finira » (922).

### **L'écrasement de l'existence et le jeu de la vie**

Le contraste entre ces deux catégories de personnages, entre ceux dont l'existence a été comme frappée par la foudre et figée dans une posture de sidération et d'écrasement, et ceux qui paraissent franchir sans peine la rivière en crue du deuil et de la mort—soit qu'ils l'évitent, soit qu'ils se jettent en elle à corps perdu—, me semble receler une des significations profondes de ce roman déconcertant, et peut-être aussi de l'œuvre faulknerienne en général.

Dans la tragédie élisabéthaine, l'opposition topique est celle entre la fortune et la nature avec ses cycles éternels. Comme le remarque Northrop Frye, « les notions structurelles de la tragédie élisabéthaine sont l'ordre de la nature et la roue de la fortune [...]. L'ordre de la nature fournit les *data* de la situation humaine, les conditions qu'accepte l'homme en venant au monde ; la roue de la fortune détermine les *facta*, ce que l'homme apporte par son énergie et sa volonté » (16-17). À l'ordre de la nature correspond aussi une vision ironique des péripéties humaines, qui les réinscrit dans les cycles éternels, les remettant ainsi à leur place, infimes et risibles : à l'ordre linéaire de la fortune qui vient briser l'existence et la métamorphoser à jamais, correspond une vision tragique, dans laquelle la mort, par exemple, est un événement unique entraînant son cortège de conséquences inexorables. Cette dichotomie, ce balancement entre deux visions des faits et gestes humains se situe aussi au cœur de *Tandis que j'agonise*. Ici, le tragique et le comique représentent deux points de vue distincts mais nullement incompatibles : l'un apollinien, l'autre dionysiaque ; l'un faisant porter l'accent sur la petitesse des actes humains et l'infirmité de l'homme, l'autre sur son indéniable noblesse et la grandeur de ses accomplissements.

Pour Faulkner, et exemplairement dans ce roman, le tragique et le comique ne s'excluent pas, ils doivent être plutôt conçus comme deux points de vue complémentaires sur le monde : « Il n'y a guère de

distinction entre le comique et le tragique, affirme Faulkner—la tragédie elle-même marche en quelque sorte sur la corde raide entre le ridicule... entre l'étrange et le terrible » (*Faulkner à l'Université* 52). Ainsi, d'un côté, la mort d'Addie n'est rien d'autre qu'un lent—et odorant—processus de décomposition qui suit la loi des rythmes naturels et peut-être aboutira un jour à sa « renaissance » sous forme de poisson, comme le désire Vardaman ; la poursuite de la vie, la renaissance du désir—le remariage lui-même—ne font que se conformer à ces cycles inévitables de la vie. De l'autre, cette mort constitue un événement fatal qui fait dévier à jamais l'existence de Dewey Dell (on comprend qu'elle devra garder son enfant) ou de Darl, laissé seul, avec son rire inextinguible, derrière les barreaux de sa chambre d'isolement. Ce balancement se retrouve dans les deux grandes métaphores spatiales de la linéarité de la route qui s'étend à l'infini, et oppose à la progression du convoi une succession d'obstacles, et d'un certain nombre de mouvements circulaires : la rotation des roues de la charrette, les cercles tracés dans le ciel par les busards, les tourbillons qui se forment dans la rivière, le tournoiement du cheval de Jewel autour du convoi.

Cette polarité fondamentale, que peut-être Faulkner emprunte à la tragédie élisabéthaine, est aussi une grande polarité qui passe à l'intérieur de chaque personnage, entre ce qu'on pourrait appeler, en termes phénoménologiques, la vie, d'un côté, et l'existence, de l'autre. C'est Oskar Becker qui, sans doute, a le mieux formulé cette distinction à l'occasion d'une réflexion sur la beauté et l'existence aventureuse de l'artiste. En effet, aux existentiels de Heidegger, relatifs à l'existence entendue comme souci, c'est-à-dire « projet-jeté », et à la disposition affective privilégiée de cette dernière, l'angoisse, Becker oppose ce qu'il appelle un « para-existential », l'être-porté (*Getragenheit*) de la vie—une vie qui est sans pourquoi, et donc soustraite à l'angoisse. L'existence de l'artiste, écrit Becker, se tient « comme en suspens *entre* l'extrême insécurité du “projet-jeté” et l'extrême sécurité de l’“être-porté”, *entre* l'historique, source de questions infinies, et l'être naturel qui est absolument sans question » (65). Cette opposition de l'être-porté et du destin s'incarne, dans *Tandis que j'agonise*, dans les deux figures jumelles que pourtant tout oppose : Jewel et Darl. Le premier ne fait qu'un avec l'allure même de la vie qui passe en lui, sourde et inexorable comme le sang, de même qu'il se présente soudé à son cheval ; il ne pense pas, il ignore les malheurs de la conscience. Darl, au contraire, bien que pourvu d'une lucidité hors du commun, et peut-être pour cette raison même, apparaît toujours à côté de la vie, exposé au vertige d'un

« pourquoi ? » insoluble, auquel, ne pouvant répondre, il finit par opposer son rire.

L'une des questions centrales de l'univers fictionnel faulknérien est en effet celle de l'« endurance », c'est-à-dire de la traversée de l'épreuve. Il faut se souvenir à ce sujet de ce que Faulkner écrit dans « l'Appendice Compson » en regard du nom de l'un de ses plus beaux personnages, Dilsey, la bonne noire de la famille Compson : « *They endured* » (c'est-à-dire, en vertu de l'équivocité de l'anglais, ils ont duré/enduré). Or Jewel fait partie de ces personnages faulknériens—et ils sont nombreux—qui, parce qu'ils puisent dans une animalité inconsciente et triomphante, dans le caractère pleinement affirmatif de la vie, traversent les épreuves sans presque s'en apercevoir : Lena Grove dans *Lumière d'août*, qui reprend la route après avoir donné naissance à son enfant et renoue avec le cycle de la vie sur les ruines de l'histoire tragique de Joe Christmas ; le grand forçat des *Palmiers sauvages* emporté par la crue du Mississippi, et sa compagne d'infortune qui donne, elle aussi, la vie sur les berges du « Vieux Père » ; Sam Fathers, le coureur des bois de *Descends Moïse* ; l'ironique Ned McCaslin des *Larrons*, dresseur de chevaux hors pair, sans l'air d'y toucher ou de rien faire de spécial ; ou encore, Eula Varner, dans *Le Hameau*, qui devient Eula Snopes dans *La Ville*.

L'épisode qui sert de toile de fond à l'idylle de Jewel avec son cheval moucheté—comme Ike Snopes, « l'idiot » du *Hameau*, noue une idylle avec une vache—, représente en effet l'un des plus beaux hymnes faulknériens à la vie sauvage dans son caractère à la fois imprévisible et immaîtrisable (car la vie, ainsi que le notait Oskar Becker, est sans projet, elle se tient « à côté »—*para*—du projet-jeté heideggérien). Cet épisode a d'abord été une nouvelle, « Chevaux mouchetés », avant d'être successivement intégrée au *Hameau*. Il raconte comment Flem Snopes fait venir du Texas un groupe de chevaux sauvages, en fait impossibles à domestiquer, et essaie de les vendre aux enchères aux paysans des alentours, avant que ces chevaux ne s'échappent et ne finissent par tout détruire sur leur passage. Or l'un des chevaux rescapés de cet épisode est précisément celui que Jewel se débrouille pour acquérir. Jewel réussit donc là où d'autres ont échoué : il parvient à domestiquer la vie immaîtrisable (en se l'assimilant, c'est-à-dire en la soudant à lui). Non seulement Jewel parvient à monter ce cheval, mais il fait plus encore : il danse avec lui. Leur connivence faite de violence et de douceur (Jewel frappe son cheval à coups de poing puis lui chuchote des obscénités à l'oreille) est de l'ordre d'une véritable chorégraphie :

Ils sont là, debout, hiatus effrayant et rigide. Le cheval tremble et renâcle. Et voilà Jewel sur le dos du cheval. Le corps soudé au cheval, il bondit dans l'espace dans une trajectoire tourbillonnante comme la mèche d'un fouet. Pendant un instant encore, le cheval reste piqué, tête basse, pattes écartées, avant de s'élançer. Ils dégringolent la colline en bonds désordonnés, Jewel collé au garrot comme une sangsue. (905)

Qu'est-ce en effet que la vie dans son opposition à l'existence ? C'est un bouillonnement de forces vives qui nous traverse, en-deçà de la conscience et de la réflexion, et nous porte à notre insu. Elle ne peut être mieux symbolisée que par la monture avec laquelle le cavalier « fait corps ». Pour reprendre la « définition » qu'en donne Faulkner dans sa nouvelle « Victoire dans la montagne », la vie est une forme d'éternité donnée à même l'instant, et qui nous arrache aux affres du temps : « la vie, écrit-il, est une affirmation du passé et une promesse d'avenir » (*Nouvelles* 861).

À la différence de Darl, Jewel ne se regarde jamais agir ; il échappe aux tourments de la conscience réflexive, et donc aussi aux vertiges de la dérélition. Comme le dit lucidement son frère, il ne se pose même pas la question de son existence, et il ne peut donc, à la différence de celui-ci, en douter. La formulation de Darl est remarquable : « Jewel sait qu'il est, parce qu'il ne sait pas qu'il ne sait pas s'il est ou non » (950). L'absence de redoublement réflexif ne peut se dire qu'au moyen d'un tel redoublement et, par conséquent, à travers une suite de négations. Darl, au contraire, se noie littéralement dans l'infinie reduplication de la conscience de soi ; il ne cesse de se demander s'il existe ou non. Jewel n'a pas besoin de penser ; Darl, au contraire, « pense trop » (944). Pour lui, le temps est un processus irréversible, et de fait, sa vie sera brisée de manière irréversible. Darl est du côté de ces personnages, également nombreux dans l'univers faulknérien, qui vacillent au bord du gouffre et sont broyés par le destin : Quentin Compson, bien sûr, dont il partage la vision tragique de l'existence et l'aspiration au néant ; Joe Christmas dans *Lumière d'août*, Harry Wilbourne dans *Les Palmiers sauvages*, le journaliste de *Pylône*, et tant d'autres.

Mais on ne saurait surtout exagérer les similitudes entre le fils Bundren et son jumeau shakespearien, Hamlet. Comme Hamlet, Darl est doué de pouvoirs sensoriels quasi-surnaturels, sa sensibilité est si vive qu'elle en devient extra-lucide. À l'image d'Hamlet, il est doué d'une

« âme prophétique (*prophetic soul*) », <sup>6</sup> pour reprendre la formule de Shakespeare. Comme Hamlet, aussi, il a tendance à associer, dans sa méditation, la mort et le sommeil (950) (« dormir, rêver peut-être ») <sup>7</sup> et manifeste un attrait irrésistible pour l'anéantissement : « Si on pouvait simplement se défaire dans le temps. Ce serait agréable. Ce serait agréable si on pouvait simplement se défaire dans le temps » (1037). Comme Hamlet, tenant dans sa main le crâne de Yorick, le bouffon du roi, il se livre à une méditation sur la vanité de toutes choses : « Comme nos vies se défont dans le vide et le silence. Gestes las qu'avec lassitude on répète : échos d'appels séculaires tirés par des bras sans mains d'instruments sans cordes : au coucher du soleil, nous prenons des attitudes furieuses, avec des gestes morts de poupées » (1036). À l'instar de son précurseur danois, il pourrait s'exclamer devant la dépouille d'Addie : « Ces os ont-ils coûté si peu à élever que l'on s'en serve au jeu de quilles ? ». <sup>8</sup> C'est par respect pour les morts qu'il cherche à mettre le feu au cadavre en décomposition. Tout comme Hamlet, bien sûr, il est rongé par ce qu'on appelle, littérairement, « la mélancolie », et est fauché par la folie dans la fleur de l'âge : il possède, lui aussi, « la beauté sans pareille d'une jeunesse en fleur flétrie par la démence » (acte III, sc. 1, v. 154-155), pour reprendre les mots d'Ophélie. Comme Hamlet encore, il est chassé, non à l'étranger, mais chez les fous. Enfin, comme Hamlet, il assiste, impuissant, à la tragi-comédie d'un remariage, celui de son père et non de sa mère. Il est peu probable que nous ayons ici affaire à de simples coïncidences. <sup>9</sup>

Même le « cogito » brisé de Darl, incapable de dire « je suis » (950-51), peut être rapproché du monologue célèbre d'Hamlet :

To be or not to be; that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,

<sup>6</sup> Shakespeare, *Hamlet*, acte I, sc. 4, v. 41 ; voir aussi acte V, 2, v. 289 ; éd. sous la dir. de M. Grivelet et G. Montsarrat, *Tragédies*, I, Paris, Robert Laffont, 2000.

<sup>7</sup> *Ibid.*, acte III, scène 1, v. 67.

<sup>8</sup> *Ibid.*, acte V, scène 1, v. 175-176.

<sup>9</sup> Même la technique de l'espace laissé intentionnellement entre les mots que Faulkner emploie à plusieurs reprises dans ce roman (voir I, p. 1012, 1027, 1065, 1066) semble être la transposition romanesque d'une convention théâtrale que l'on trouve par exemple dans *Hamlet*.

And, by opposing, end them. To die, to sleep—  
 No more, and by a sleep to say we end  
 The hertache and the thousand natural shocks  
 That fleish is heir to—'tis a consummation  
 Devoutly to be wished.<sup>10</sup>

Pour Darl, aussi, il n'y a pas d'autre moyen de mettre un terme aux « coups de fronde et aux flèches de l'outrageuse Fortune » que de leur opposer le sommeil de l'esprit et l'inconscience. Aussi, à la fin de la tragi-comédie, les deux lignes mélodiques du comique et du tragique, du rire inextinguible et de la blessure inguérissable, convergent-elles vers une unique affirmation située à leur point d'intersection : « je ne suis pour ainsi dire rien » (1036). Une fois chassé cet Hamlet en bottes de fermier, devenu le héraut angoissé de l'incertitude de vivre et de la solitude absolue, la vie peut reprendre son cours et la tragédie se refermer en farce, l'inanité de toutes ces péripéties déboucher sur l'affirmation du père, impudente et laconique : « “Je vous présente Mrs Bundren”, qu'il dit comme ça » (1072).

## OUVRAGES CITES

- BECKER, Oskar. « La fragilité du beau et la nature aventurière de l'artiste ». Trad. J. Colette. *Philosophie* 9 (1986) : 43-69.
- FAULKNER, William. *Faulkner à l'Université*. 1959. Eds. Joseph Blotner et Frederick L. Gwynn, Trad. R. Hilleret. Paris : Gallimard, 1964.
- . *Œuvres romanesques*, tome I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1977.
- . *Œuvres romanesques*, tome II. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1995.
- . *Nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2017.
- FRYE, Northrop. *Les Fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*. Trad. J. Mouchard. Paris : Belin, 2002.
- GIDE, André. *Si le grain ne meurt. Journal 1939-1949, Souvenirs*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960.
- GRESSET, Michel. « Notice » du texte de *Tandis que j'agonise*. William Faulkner, *Œuvres romanesques I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1977. 1519-36.

---

<sup>10</sup> *Hamlet*, acte III, scène 1, v. 58-66.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Eds. M. Grivelet et G. Montsarrat.  
*Tragédies*, I. Paris : Robert Laffont, 2000.

