



HAL
open science

Le fait social dans *As I Lay Dying*, roman de violence

Françoise Clary

► **To cite this version:**

Françoise Clary. Le fait social dans *As I Lay Dying*, roman de violence. *Cycnos*, 2018, "The Wagon moves": new essays on William Faulkner's *As I Lay Dying*, 34 (2), pp.115-137. hal-03185559

HAL Id: hal-03185559

<https://hal.science/hal-03185559>

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 fait social dans *As I Lay Dying*, roman de violence

Françoise Clary
Université de Rouen

Les faits sociaux consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu et sont doués d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui. (Durkheim 28)

Dans *As I Lay Dying* (1930), roman centré sur la peinture et la critique des mœurs et coutumes du Sud des États-Unis, William Faulkner caractérise le fait social par deux traits essentiels : l'extériorité et la coercition. Apparenté à un phénomène collectif, le fait social concerne les conditions d'existence des familles de pauvres blancs du comté de Yoknapatawpha, Mississippi, territoire imaginaire dont la capitale Jefferson n'est qu'une bourgade rurale dépeinte par le romancier comme une région sous-développée, en raison de son caractère agricole et du petit nombre de ses habitants. De fait, si l'on prend en compte les rapports d'influence entre les acteurs sociaux que sont les personnages du roman, deux concepts en lien avec le fait social se détachent de *As I Lay Dying*, l'un relevant d'un processus psychique, l'autre d'une configuration sociale.

Le phénomène collectif caractéristique du fait social est indépendant des consciences individuelles. C'est en ce sens que les systèmes de valeurs et de normes que constituent les institutions sont extérieurs aux individus frustes de la région agricole déshéritée mis en scène dans le roman – particulièrement les membres de la famille Bundren mais aussi les petites gens qui représentent la réalité du monde extérieur, tels le fermier Armstid, ou les voisins Vernon Tull et Samson, ou même Peabody, le docteur – pour s'imposer à eux sous forme de contrainte. Si l'on garde présente à l'esprit l'idée que « la société sans individu et l'individu sans société sont des choses qui n'existent pas » (Elias 59), les systèmes de valeur du roman prennent un autre sens, car le matériau sur lequel travaille Faulkner, c'est l'être humain : l'homme et la femme qui sont restés en arrière, oubliés, mis à l'écart. Parallèlement, ce qui frappe dans le roman, c'est, d'une part, l'irréductibilité des faits sociaux dans la mesure où ils ont une existence objective qui ne se

confond pas avec une somme d'actions individuelles et, d'autre part, une sociologie de la vie quotidienne des pauvres blancs et des coutumes du Sud. À l'aliénation de petites gens, d'individus frustes ou, tel Darl Bundren, que leur perception philosophique, voire psychanalytique, de la vie coupe de leur communauté, viennent s'ajouter la vision nihiliste qu'ils projettent de la vie et l'indétermination du sens de la narration. Tout concourt à démontrer que le roman s'articule autour de la rupture, de la coercition et donc de la violence. Ce ne sont pas seulement l'aliénation et le nihilisme des personnages qui marquent le lecteur, mais aussi les phénomènes de basse conscience. Ce que l'on retient également, c'est l'incertitude rhétorique entre les points de vue qui président à l'interprétation de l'évènement et la disjonction de la structure narrative.

L'enjeu d'une approche du fait social dans *As I Lay Dying* est de cordonner une réflexion sur l'incidence de l'inscription de la violence dans la narration, où les rapports relationnels redéfinissent sans cesse les configurations sociales. Le choix de trois perspectives complémentaires – prenant en compte, successivement, la place de l'altérité dans le traitement du fait social ; la différenciation culturelle par le jeu linguistique avec un questionnement sur le langage comme auxiliaire de la pensée intérieure ; puis la disruption comme stratégie discursive – permettra d'appréhender la zone grise de la violence dans la configuration sociale. C'est à partir de cette problématique que se dessine la tradition du roman de violence en Amérique dont il convient, dans un premier temps, de rappeler les tendances majeures.

La tradition du roman de violence : mise en perspective

Lancer l'idée que *As I Lay Dying* s'inscrit dans la tradition du roman de violence incite à se rapprocher de plusieurs écrivains américains dont les œuvres romanesques illustrent, de manière notoire, ce type de fiction. La violence est ainsi l'élément essentiel de *Farewell to Arms* (1929), tragédie classique où, au-delà du désespoir du héros dont la personnalité se forge dans le malheur, Ernest Hemingway dessine les traits essentiels de sa pensée : individualisme, mépris des contraintes sociales, culte du courage et de la violence. *Three Soldiers* (1921) de John Dos Passos prend, apparemment, le contrepied de la violence dans ce qui s'apparente à une étude pacifiste des effets de la première guerre mondiale avec sa peinture des désillusions et du désenchantement cynique. On peut, également, chercher à établir une comparaison avec *Manhattan Transfer* (1925) où Dos Passos utilise des procédés nouveaux, à la fois naturalistes et impressionnistes, dans une série d'épisodes où les

destinées des personnages s'enchevêtrent étrangement, érigées en symboles de l'impuissance de l'individu et donc de l'individualisme devant la société.

L'aliénation et la solitude sont également des thèmes porteurs dans *Look Homeward, Angel* (1929), où Thomas Wolfe privilégie le style autobiographique. Affichant un goût marqué pour le naturalisme de Dreiser et le déterminisme économique, James T. Farrell dénonce la violence d'une société dont les bases sont uniquement économiques dans *Studs Lonigan*, titre général d'une trilogie consacrée au personnage de Studs – *Young Lonigan* (1932), *The Young Manhood of Studs Lonigan* (1933), *Judgment Day* (1935) – jeune garçon de 15 ans, fils de petits bourgeois, glissant peu à peu vers la délinquance, la corruption et le gangstérisme pour sombrer dans l'alcoolisme et la maladie sur fond de crise économique, celle de 1929. C'est l'héritage sudiste qui transparait dans *All the King's Men* (1946) de Robert Penn Warren, roman à clef évoquant la carrière de Willie Stark, politicien démagogue de Louisiane destiné à périr assassiné. Porté par une gamme d'images très riches et un jeu de symboles binaires – le voyage et le retour, la naissance et la mort, le péché et la repentance, le texte narratif de *All the King's Men* aborde la violence à travers le prisme de la solitude et de la conscience humaine.

La violence est celle de la misère qui conduit à l'égoïsme, dans *Tobacco Road* (1932) d'Erskine Caldwell. Cette violence n'est pas liée à la déchéance politique, comme dans *All the King's Men*, mais à la déchéance physique et morale de pauvres blancs du Sud. Le personnage de Jeeter Lester se révèle incapable de réagir comme un père ; par profit, il n'hésite pas à vendre sa plus jeune fille, Pearl. Misère et violence sont étroitement liées chez des êtres enfermés dans leur routine et leur attachement à la terre, dont l'auteur s'attache à décrire la déchéance. L'action de *God's Little Acre* (1933) se déroule également en Géorgie, comme celle de *Tobacco Road*. La violence qui éclate entre les fermiers met en évidence une terre à l'abandon et la vie misérable des habitants des zones agricoles. Il existe une opposition latente entre la violence des campagnes et la violence des villes où les ouvriers, exploités, sont exposés à une misère plus grande encore et à la brutalité des grèves. Sur le plan textuel, la technique naturaliste de Caldwell renforce la description de la déchéance des pauvres Blancs enfermés dans leur misère. Plus encore, la violence inscrite dans les romans de Caldwell est liée au libre exercice des instincts, le lecteur la perçoit donc dans la description qui est faite d'un monde primitif régi par la force et l'animalité.

Certes, dans la tradition du roman de violence, on ne peut oublier ni la violence suggérée de *Sanctuary* (1931), ni la violence née de la haine qui engendre la violence dans *Light in August* (1932) où le lecteur est confronté à des scènes extrêmes : une maison en flammes, la propriétaire retrouvée égorgée. Dans *As I Lay Dying*, par contre, c'est avant tout une problématique de l'aliénation, étroitement liée au fait social, qui se dévoile. En effet, si l'on se situe dans une perspective de continuité de la tradition du roman de violence telle qu'elle est portée, par exemple, par Caldwell ou Dos Passos, mais aussi par Upton Sinclair (*The Jungle*, 1906) chez qui la violence s'exerce contre les pauvres, les travailleurs exploités et les révoltés, on ne peut manquer d'observer que Faulkner place lui aussi le lecteur de *As I Lay Dying* face à une sociologie de l'ordinaire.

Inséparable d'une certaine forme de violence, le fait social, sur lequel ces différents écrivains prennent appui pour construire un récit, permet de découvrir diverses facettes de l'aliénation. Cette découverte se fait à travers une série de personnages érigés en témoins d'un habitus psychique source de solitude. Et c'est bien dans un environnement de misère sociale générant à la fois une impression de solitude et un sentiment d'incompréhension que se déroule le récit de *As I Lay Dying*, où Faulkner revient sans cesse sur l'aliénation des membres de la famille Bundren. La violence est associée à la misère qui conduit au solipsisme. C'est ce qu'illustre, par exemple, le monologue intérieur de Darl Bundren prisonnier de sa tendance à l'introspection et à l'analyse subjective des pensées des autres. Ses réflexions sur la mort prochaine d'Addie Bundren tournent en boucle. La formulation de telles réflexions devient répétitive : « 'Jewel,' I say. [...] 'Do you know she is going to die, Jewel?' [...] I said to Dewey Dell: 'You want her to die so you can get to town: is that it?' [...] 'Jewel,' I say, 'do you know that Addie Bundren is going to die? Addie Bundren is going to die?' » (« Darl, » 24). La violence est également inscrite dans les disjonctions ou les chevauchements de l'écriture. Au-delà de la contingence du sens qui circule dans la répétition compulsive de la perception des faits éclatée entre plusieurs personnages du roman, Faulkner met en œuvre une sociologie de la modernité au cœur d'un roman qui s'articule sur la violence du fait social, du vécu quotidien avec ses peurs, ses rêves et ses espoirs.

La place de l'altérité dans la représentation du fait social

Le roman de Faulkner est structuré autour d'une question fondamentale : la modernité est-elle l'expression d'une pensée qui se rêve libre de toute identité responsable et se pose en reflet d'une culture de l'excès ? Ou bien est-elle traversée par un processus de rationalisation instrumentale qui gouverne l'action sociale des individus ? Alors que le roman dévoile une focalisation postmoderne sur un corps démembré, c'est-à-dire un corps qui est successivement jaugé (en vue de son futur positionnement dans le cercueil confectionné artisanalement par Cash), mutilé (bien qu'involontairement, par Vardaman, en raison du forage de trous dans le cercueil), malmené (par les maladresses des différents membres de la famille) et surtout exposé à la putréfaction (du fait du transport irraisonné du cercueil durant une semaine), les idées d'altérité et de perte s'imposent et s'opposent tout à la fois.

D'une part, les membres de la famille Bundren sont repoussés à la marge de la société. Ce sont de pauvres blancs, incultes et frustes, habitants d'un Sud rural économiquement défavorisé de l'Amérique de la Dépression. D'autre part, ils incarnent l'altérité par leur comportement qui les rend non seulement étrangers les uns aux autres, mais aussi étrangers à eux-mêmes, en les privant de la possibilité d'établir un véritable échange verbal. L'absence de communication, qui pèse si lourdement sur l'identification psychique de personnages comme Dewey Dell, Jewel, Vardaman ou Darl, confirme la place de l'altérité dans la représentation du fait social selon que le jeu social renvoie aux coutumes du groupe auquel appartiennent les personnages, qu'il soit déterminé par une émotion, motivé par une croyance ou bien qu'il réponde au besoin de parvenir à une fin, ce qui est notamment le cas de Anse dont l'objectif majeur est d'assurer le transport du corps de son épouse jusqu'à la petite ville de Jefferson afin d'avoir la possibilité de se procurer un dentier.

Entre altérité socio-économique et altérité culturelle, les membres de la famille Bundren affichent une quantité de différences, parfois infimes, qui finissent par produire des écarts qualitatifs. Comment une culture de l'altérité se dessine-t-elle dans le texte ? Le fait qu'ils soient narrateurs rattache les Bundren à un ordre culturel divergeant parce que les membres de cette famille détiennent leur propre mode distinctif d'expression. Il existe plusieurs manières d'appréhender cette divergence. Ainsi, le langage par lequel les fils, la fille ou le mari d'Addie tentent de verbaliser les événements est celui de la conscience et non celui de la communication. Darl se distingue tout particulièrement par son don pour l'introspection et son ressenti des gens, des choses,

voire même de la nature profonde des êtres. Cette approche le pousse, notamment, à décrire son frère Jewel par le biais de représentations métaphoriques renvoyant à l'idée de la dureté et de l'impénétrabilité du bois : « Jewel, fifteen feet behind me, looking straight ahead, [...]. Still staring straight ahead, his pale eyes like wood into his wooden face » (« Darl, » 3).

Reflet d'un ordre culturel différencié, le langage des Bundren défie la transparence de la réalité sociale. Ce qui est implicite, c'est une stratégie d'ambivalence dans la structure d'identification des personnages qui survient dans l'entre-deux de la réflexion personnelle et de tentatives de communication. Parce que le langage utilisé par les personnages est l'expression d'un flux de conscience, il colle conjointement à la personnalité de chacun et à la confrontation interactive des acteurs. De ce fait, il représente une sorte de prolongement de chaque personnage mais véhicule aussi la révolte et la violence. Considérés dans cette perspective, le mouvant et l'invariant des émotions de Jewel semblent se fondre dans le quotidien que relate le personnage. Ses mots durs, parfois obscènes éclairent sa personnalité colérique tout en donnant à voir les différences qui l'opposent à son frère Darl. Jewel et son langage articulé dans la subversion ne font qu'un, comme lorsque Jewel laisse libre cours à sa frustration face à ce qui lui est insupportable – la préparation du cercueil destiné à Addie que Cash s'attache à affiner sous la fenêtre de leur mère : « It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box. [...] I told him to go somewhere else. I said Good God do you want to see her in it » (« Jewel, » 10).

À l'opposé, avec une prédilection marquée pour un langage métaphorique, Darl associe les ambivalences de l'identification à une identité antagonique. Rendre à son propre espace identitaire la perception extra sensorielle qu'il peut avoir des secrets du passé (comme la liaison de Dewey Dell et Lefe) ou de ce qui se dessine pour l'avenir (telles les raisons qui poussent Dewey Dell à se diriger vers Jefferson) participe de la complexité des projections psychiques du second fils d'Addie et Anse Bundren. Mais ce n'est pas uniquement la perception extra sensorielle ou l'instabilité psychologique qui définissent le personnage de Darl. L'altérité qui le caractérise réclame des réponses. En fait, Darl joue des différences entre le masculin et le féminin. Il entretient le flou et refuse de revendiquer une identité sexuelle spécifique. Ce faisant, il se situe à la marge des codes sociaux du Sud qui déterminent les normes relatives au genre, à savoir hyper masculinité et féminité clairement marquée, critères

relevés par Joel Williamson – « society required men to be much too masculine, and women too feminine » (375).

Sur un mode quasi analytique, Faulkner explore la question de l'ambivalence. Il place son personnage dans une situation ambiguë entre deux extrêmes, dans le domaine du genre, et inscrit l'altérité dans l'espace social. Du fait de son incapacité à rallier tant le masculin que le féminin, Darl ne cesse de se marginaliser socialement, car rien, ni dans ses propos ni dans son comportement, ne se prête à la manifestation d'une virilité clairement affichée qui lui permettrait de renvoyer l'image de masculinité attendue. Au-delà des ambivalences d'une masculinité ne correspondant pas aux normes de la structure sociale, l'altérité à laquelle Darl se retrouve cantonné est également imputable au questionnement sur la folie dont les autres membres de la fratrie l'accusent d'être atteint. Que révèle la dénonciation de Darl aux autorités pour avoir provoqué l'incendie de la grange où était déposé le cercueil d'Addie et l'accusation de folie que son père Anse, ses frères Cash et Jewel mais aussi sa sœur Dewey Dell font peser sur lui ? En d'autres termes, la représentation qui est faite de Darl par les membres de sa famille ne vise-t-elle pas à le présenter comme un être dont le comportement ne correspond pas aux normes de la société ?

Dans cette perspective, la folie dont on accuse Darl est à l'image de ce qui parle en l'homme et qui le dépasse. Nul discours spéculatif dans le texte établissant un lien entre les émotions et la folie. Par contre, la dimension sociale est évidente. Nul lien de solidarité avec les autres membres de la famille Bundren. C'est pour des raisons financières, donc économiques et sociales, qu'Anse et Cash choisissent de désigner l'acte de Darl comme étant l'acte d'un fou. La folie est imposée au fils pour ne pas avoir à dédommager Gillespie pour la perte de sa grange, comme le confie Cash : « It wasn't nothing else to do. It was either send him to Jackson, or have Gillespie sue us, because he knowed some way that Darl set fire to it » (« Cash, » 134). Un prolongement s'impose avec la déclaration d'André Bleikasten lorsqu'il s'attache à la construction sociale de la folie dans le texte faulknérien : « the boundary between sanity and insanity is but the arbitrary division mark of a social order, [...] madness only exists as defined by and confined in collective discourse and collective perception » (*The Ink of Melancholy* 192).

La place de l'altérité dans le fait social est également illustrée par Anse, dont le comportement nonchalant ne correspond pas aux codes sociaux de l'activité attendue d'un homme vivant dans une communauté agraire du Sud ; le reproche lui est fait de rester oisif sur son porche et

d'éviter tout effort de peur de transpirer. Il se prétend malgré tout soucieux de conserver l'image de cohérence de la famille afin que celle-ci demeure socialement acceptable : « we hadn't no more than passed Tull's lane when Darl begun to laugh. Setting back there on the plank seat with Cash, with his dead ma laying in her coffin at his feet, laughing. How many times I told him it's doing such things as that that makes folk talk about him, I dont know » (« Anse, » 61).

Enfin, l'importance accordée à l'altérité dans le texte est, par ailleurs, corroborée par la structure éclatée de la narration composée de monologues où chaque individu s'enferme dans sa propre perception de la disparition de la figure matriarcale. Il est difficile de suivre passivement les contours d'une construction textuelle d'opposition entre des modèles sociétaux mobilisant histoire, économie, sociologie et philosophie. En effet, si le lecteur est amené à constater la place de l'altérité dans la position de narration et dans le rendu du modèle social, il peut également suivre le développement d'un processus d'unité qui s'articule autour du concept de perte. Étant donné que tous les personnages sont mobilisés autour du corps d'Addie, devenu l'objet de toutes les attentions (même lorsqu'il est en état de putréfaction), ce corps défunt estompe la frontière entre la vie et la mort par son omniprésence et les confidences qu'il suscite, assimilables à une transmission mémorielle. C'est parce que chacun des fils Bundren maintient des liens étroits avec la dépouille que celle-ci s'inscrit dans le présent. Addie se voit accorder une vie après la vie, articulée dans le rapport au passé et à la mémoire. Par la relation qu'entretiennent les membres de la famille Bundren avec la figure maternelle, cette dernière devient un symbole d'unification au cœur même de l'altérité.¹

L'incidence du social dans le texte

C'est à partir de ces constatations qu'un choix de lecture entre les lignes s'impose, invitant à conduire une réflexion sur l'incidence du social dans le texte et à s'interroger sur les formes de conscience face aux réalités sociales. Si l'on se tourne vers les théoriciens marxistes en prenant comme référence *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine, on est, dès lors, porté à conceptualiser le rapport entre le fait social et le texte littéraire de Faulkner en se basant sur la perspective

¹ Tamara Slankard en souligne le côté nécrotique en ces termes : « Strangely, through her necrotic relationships with other characters – particularly her sons – Addie becomes the unifying figure of the novel » (11).

dialectique que Bakhtine juge évocatrice du rapport du texte à son environnement social :

Tout phénomène littéraire, comme tout autre phénomène idéologique, est simultanément déterminé de l'extérieur (de manière extrinsèque) et de l'intérieur (de manière intrinsèque). De l'intérieur, il est déterminé par la littérature elle-même, et de l'extérieur par d'autres sphères de la vie sociale. Mais en étant déterminée de l'intérieur l'œuvre littéraire est, de par cela même, déterminée de l'extérieur aussi, car la littérature qui la détermine est elle-même déterminée de l'extérieur. Et en étant déterminée de l'extérieur, elle est, de ce fait même, déterminée de l'intérieur, puisque des facteurs externes la déterminent précisément en tant qu'œuvre littéraire dans sa spécificité et par rapport au contexte littéraire global, et nullement en dehors de ce contexte. (29)

L'analyse menée par Bakhtine souligne l'interaction dialectique continue entre les facteurs externes et internes, et attire l'attention du lecteur sur le processus de réciprocité des effets : chaque facteur externe qui agit sur la littérature donne lieu à un effet littéraire qui devient à son tour un facteur externe pour d'autres domaines idéologiques. À partir de cette réflexion, on est tenté de s'interroger sur les liens qu'il est possible d'instaurer entre le facteur externe inhérent au contexte socioéconomique présidant à la rédaction de *As I Lay Dying* et le facteur interne propre au fait textuel. Ce qui relève de la textualité dans ce roman est, en fait, déterminé par un fond différentiel, c'est-à-dire par un récit organisé comme un étagement d'éléments qui permettent l'élaboration du sens puisque le roman vit de contrastes, de dénivellations et de déséquilibres.

Si l'on revient au raisonnement de Bakhtine sur l'interaction des facteurs externes et internes et que l'on s'attache à l'étude biographique de Faulkner réalisée par Joseph Blotner ou au compte rendu économique, culturel et politique de l'histoire de la Grande Dépression proposé par T.H. Watkins, l'élément contextuel acquiert une importance particulière. En effet, au moment où Faulkner commence la rédaction de *As I Lay Dying*, le facteur externe susceptible d'agir sur l'expression littéraire est le krach de 1929. Il s'agit donc d'un contexte de crise nationale. L'effondrement du marché de la Bourse s'accompagne d'un fait de société cristallisé par la panique qui s'est alors emparée de Wall Street : « On October 25, 1929, the day after panic broke out on Wall Street, [Faulkner] took one of these [onion] sheets, unscrewed the cap from the fountain pen, and wrote at the top in blue ink, 'As I Lay Dying' »

(Blotner 633). La perte de confiance dans le système économique et financier participe, d'ailleurs, de l'onde de choc qui balaie la société américaine : « the failure of the greatest speculative fever in American history profoundly weakened confidence in the basic soundness [...] of one of the nation's economic foundations » (Watkins 65). À partir de ces éclairages sur le contexte socioéconomique du roman de Faulkner, il s'agit de déterminer si la réciprocité des effets allant de l'externe à l'interne soulignée à la fois par Bakhtine et par la théorie marxiste sur le rapport entre le texte littéraire et son environnement social s'appliquent à *As I Lay Dying*. Le fait textuel se trouve-t-il déterminé de manière extrinsèque par la sphère extérieure, celle de la vie sociale ?

Certes, il y a un écart entre le contexte de crise, lié aussi bien à l'ébranlement des fondements économiques de la nation qu'à une perte de confiance dans les principes fondateurs de l'économie américaine, et le fait textuel. Toutefois, si l'on se situe dans le droit fil de la théorie culturelle marxiste, développée notamment par Bakhtine, un champ de médiations se dessine entre le texte et l'environnement socio-économique. En fait, deux champs se chevauchent, l'un est d'ordre socio-économique, l'autre est littéraire. Il importe donc de suivre l'interaction de ces deux domaines et de s'interroger sur ce que les théoriciens formalistes considèrent comme les éléments les plus impactés des textes littéraires : la structure et le langage.

Le champ des médiations entre la réalité sociale et l'expression artistique accueille des perspectives obliques et des transferts d'idées qui s'apparentent à une succession de métaphores. La construction du cercueil relève, ainsi, d'une représentation métaphorique du lien que le réel peut avoir avec l'idéologique. Et parce que Cash Bundren s'applique à réaliser le cercueil destiné à sa mère avec précision, rigueur et concision du geste (principes, rappelons-le, propres à la poésie imagiste), son travail d'artisan acquiert la valeur d'une métaphore signifiante. Cette métaphore illustre le rapport entre le facteur extrinsèque qu'est le contexte socioéconomique pénible des pauvres blancs du Sud et l'expression littéraire du roman de Faulkner, où les mots sont évocateurs d'images. Ted Atkinson expose en ces termes sa vision du processus par lequel la réalité sociale se retrouve internalisée dans le fait textuel : « Cash's project serves as a metaphor for the production of the novel itself, establishing Faulkner's concern with form and function as a means of exploring relations between art and social reality and, in turn, of laying bare the ideological dimensions of artistic autonomy – a fundamental

principle of modernist aesthetics under considerable stress at the time of the novel's production » (15).

Force est de constater que la prise de position d'Atkinson sur la métaphore des médiations présentée dans le passage introductif de son article « The Ideology of Autonomy : Form and Function in *As I Lay Dying* » relativise l'opposition externe/interne en mettant en exergue le processus par lequel la réalité socio-économique est internalisée en tant qu'esthétique moderniste dans *As I Lay Dying*. Cette manière de rompre avec le réalisme du XIX^e siècle est caractéristique d'une expression romanesque portée à remettre en question les modes de pensée et la représentation de la réalité sociale avec une focalisation sur la structure narrative et le langage, sachant que les théoriciens d'orientation formaliste, comme Mukarovsky et Bakhtine, « ont reconnu dans la langue [...] la médiation la plus importante entre la littérature et la société » (Zima 186). L'attention portée au champ des médiations ne saurait, toutefois, occulter la question des dimensions du social telle qu'elle est abordée dans le roman de Faulkner.

Les modalités du social présentes dans *As I Lay Dying* sont associées aux personnages dont l'introduction dans le récit constitue un puissant adjuvant de l'écriture. Étant donné que chaque membre de la famille Bundren assure une partie de la narration en donnant sa vision du déroulement du voyage et en allant même jusqu'à relater des événements passés, les fragments narratifs qui se succèdent constituent les maillons d'une chaîne métaphorique de médiations entre la réalité sociale et l'expression littéraire. Cash Bundren, qu'Atkinson présente comme une figure symbolique du lien possible entre le fait social et le fait textuel, accorde à la construction du cercueil destiné à Addie Bundren un soin tel que l'attention consacrée à sa tâche de menuisier-charpentier s'inscrit dans une véritable éthique du travail. Mis en exergue dans le texte, le soin avec lequel Cash fabrique et répare le cercueil, endommagé par Vardaman puis soumis aux aléas d'un voyage mouvementé, prend corps à travers une expression linguistique où la transparence de l'image correspond à un mode de pensée. On peut évoquer le passage où Tull fait de l'intérêt exclusif que Cash porte à son travail la métaphore de la personnalité de l'aîné des enfants Bundren : « Cash turned and looked at me with that look in his eyes like when he was figuring on whether the planks would fit her that night, like he was measuring them inside of him and not asking you to say what you thought and not even letting on he was listening if you did say it, but listening all right » (« Tull, » 71).

Qu'en est-il du processus d'expansion constante de la rationalisation aux domaines de la vie sociale ? Au sein de la famille Bundren, entité à part entière portée à internaliser ses problèmes, chaque personnage fournit à l'auteur le moyen de « vraisemblabiliser » son discours en l'articulant sur une réalité sociale extratextuelle. Toutefois, bien plus qu'une vision sociologique, Faulkner propose une sorte d'anthropologie moderne attentive au fait social et à la diversité culturelle. Dans le roman, deux modes de représentation de l'espace social et de ses formes (familiales, sexuelles, religieuses, juridiques, politiques, sensibles) se croisent. Dans l'unicité du présent vécu collectivement par la famille Bundren, celui du transport mouvementé d'un cercueil, se dégagent des dynamiques sociales qui n'évoluent pas de façon linéaire et donc s'enchevêtrent. Les configurations individuelles sont en évolution constante et différentielle. Par exemple, la dimension quasi religieuse de l'éthique du travail que Cash s'est fixée trouve à s'exprimer dans son désir de perfection et dans son rigorisme. Le soin extrême avec lequel il confectionne et peaufine des bouchons de bois pour colmater les trous forés dans le cercueil d'Addie par Vardaman en est une illustration (« Tull, » 51).

Les modes d'être inhérents à la dynamique sociale sont multiples, allant des configurations individuelles de l'espace social, tel l'espace de la femme où se déconstruit l'image maternelle vu le peu d'attachement manifesté par Addie à l'égard de sa progéniture, jusqu'aux configurations globales qui se concrétisent par une représentation du fait social sous sa forme familiale. C'est ainsi qu'apparaissent, d'une part, des entités sociales qui font le présent de l'histoire et, d'autre part, les liaisons multiples, parfois contradictoires, que les membres de la famille entretiennent les uns avec les autres. Si l'on s'attache aux personnages en se référant au concept central de l'épistémologie de Max Weber, quatre types d'approche du fait social se détachent : le fait social comme reflet des habitudes et coutumes acquises ; le fait social déterminé par l'action affective, un sentiment ou une émotion ; le fait social en rapport avec une valeur, motivé par une croyance d'ordre éthique ; le fait social lié à une action de rationalité instrumentale orientée vers un but et reposant sur la mise en œuvre de moyens pour parvenir à une fin (39).

Tenter de définir un personnage à partir des traits typiques d'un phénomène social incite à considérer le comportement de Dewey Dell tel qu'il se reflète dans les récits faits par la jeune femme. On découvre une personne fruste qui réagit en fonction de ses habitudes, d'une façon quasi animale. Alors que la communication avec les membres de sa famille et

l'expression d'émotions sont difficiles pour elle, le contact avec les animaux lui paraît simple et direct car il relève du sensible (« The cow lows at the foot of the bluff. She nuzzles at me, snuffing, blowing her breath in a sweet, hot blast, through my dress, against my hot nakedness, moaning » [« Dewey Dell, » 36]). Dewey Dell n'est guère portée à la réflexion, comme elle le reconnaît elle-même. De fait, le portrait qui se dessine au fur et à mesure de son récit permet de saisir les espaces de continuité et de discontinuité de la personnalité d'une jeune femme pauvre et ignorante. Au travers des flux disparates et inachevés des allusions de Dewey Dell à Lafe, ce voisin qui ne cache pas son attirance pour elle, mais aussi à Darl, ce frère qui semble avoir percé les secrets de sa vie, l'historicité du social s'inscrit dans la réalité concrète de la vie de la jeune femme ballotée entre la mémoire et l'oubli, révélant que « toute culture est d'abord une certaine expérience du temps » (Agamben 113).

La multiplicité des expériences et des représentations sociales à travers lesquelles les personnages construisent le monde donne un sens à leurs réflexions. Tel est le cas de cette remarque de Vardaman sur le prix de la farine, du sucre et du café, selon que l'on habite la campagne ou la ville, qui permet d'interpréter la représentation du fait social à partir d'un conglomérat de valeurs : « Pa said flour and sugar and coffee costs so much. Because I am a country boy because boys in town. Bicycles. Why do flour and sugar and coffee cost so much when he is a country boy. 'Wouldn't you rather have some bananas instead?' Bananas are gone, eaten. Gone. When it runs on the track shines again. 'Why aint I a town boy, pa?' » (« Vardaman, » 39).

On note l'existence évidente de degrés dans la conscience des personnages. Le récit élaboré par Dewey Dell révèle une jeune femme chez qui le désir d'exprimer les manques dont elle souffre suit une évolution subconsciente. Ainsi Dewey Dell est-elle en quête de quelque chose qui puisse briser un sentiment de solitude dont elle ne peut traduire le poids que dans une appréhension instinctive et spontanée du monde, c'est-à-dire en ayant recours à la répétition : « It's because I am alone. If I could just feel it, it would be different, because I would not be alone. But if I were not alone, everybody would know it. And he could do so much for me, and then I would not be alone. Then I could be all right alone » (« Dewey Dell, » 35). L'image qui s'imprime dans l'esprit du lecteur est, en conséquence, celle d'une configuration de points fluctuants, tandis que se pose le statut épistémologique de la répétition. Le sens sous-jacent demeure celui de l'introduction d'une dialectique dans le texte, l'enjeu étant la fonction du concept philosophique (en

l'occurrence, ici, l'idée de solitude) dans la structure répétitive utilisée par le personnage pour affirmer sa pensée.

Est-ce la perception du réel, ou au contraire l'incapacité à percevoir le réel ou même l'espace social dans lequel il s'inscrit qui génère la répétition ? Il suffit de prendre pour exemple le questionnement, maintes fois réitéré, de Dewey Dell sur le ressenti, ou simplement sur la manifestation de l'émotion, pour prendre la mesure de la dimension idéologique de la répétition dans le dialogue intérieur que la jeune femme poursuit : « You dont know what worry is. I dont know what it is. I dont know whether I can cry or not. I dont know whether I have tried to or not. I feel like a wet seed wild in the hot blind earth » (« Dewey Dell, » 38). Si l'on s'attache au texte en prenant appui sur l'analyse du schéma répétitif élaborée par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, il est tentant d'établir une corrélation entre la réflexion de Dewey Dell – « I try to but I cant think long enough to worry » (« Dewey Dell, » 35) – et cette remarque de Deleuze dans *Critique et clinique* : « le problème n'est pas celui de dépasser les frontières de la raison, c'est de traverser vainqueur celles de la déraison [...] même si tout finit mal » (11). Maintenir cette perspective en abordant le texte de Faulkner permet, à l'évidence, de faire le lien entre le rapport de Dewey Dell à l'espace social et le postulat deleuzien qu'il existe une pensée dégagée de toute affirmation identitaire personnelle et de toute possibilité de jugement responsable.

Il importe, sur ce point, de souligner que les variétés d'intensité existentielle susceptibles de communiquer une forme de violence aux diverses facultés de l'individu (plus particulièrement à sa sensibilité), et donc de provoquer une scission du moi, sont perceptibles dans le comportement des frères Bundren. Le texte faulknérien renvoie le reflet d'une vision du monde stimulante par son exigence à sortir des cadres de pensée habituels. Le comportement violent de Jewel avec son cheval, auquel il est pourtant profondément attaché, est tout à fait significatif du remplacement de l'énonciation par la figuration. Tout concourt à démontrer que le roman s'articule autour de la rupture, de la coercition et donc de la violence. Ce ne sont pas seulement l'aliénation et le nihilisme des personnages qui marquent le lecteur, mais aussi les phénomènes de basse conscience. Ce que l'on retient également, c'est l'incertitude rhétorique entre les points de vue qui président à l'interprétation de l'évènement et la disjonction de la structure narrative.

La disruption comme stratégie discursive

Articulé sur la rupture, le roman est construit pour être le récit de l'extraordinaire. Il est, en conséquence, temporalisé en fonction d'un temps produit par le texte scindé en une suite d'épisodes narratifs éclatés qui rendent compte des vibrations du temps, source de chaos et de folie, comme l'illustrent les réflexions, les échanges verbaux et le comportement de Darl et de Vardaman alors qu'ils se tiennent auprès du cercueil d'Addie à proximité de la grange de Gillespie. En s'attachant au dialogue entre Vardaman et Darl, on observe que le langage de ces deux personnages ne reprend pas seulement le lieu commun de la mort ; il ne s'agit pas non plus pour Vardaman et Darl de se laisser aller à ce que l'imaginaire se plaît à concevoir. La présence du corps de leur mère dans le cercueil et son transport mouvementé tissent la trame d'un échange verbal dont les échos, créés par le procédé de répétitions, font émerger un maillage sonore qui emprisonne l'esprit, incapable de se détourner de l'image de la dégradation du corps que lui impose la proximité constante du cercueil :

She was under the apple tree and Darl and I go across the moon
and the cat jumps down and runs and we can hear her inside the
wood.

“Hear?” Darl says. “Put your ear close.”

I put my ear close and I can hear her. Only I cant tell what she is
saying.

“What is she saying, Darl?” I say. “Who is she talking to?”

“She is talking to God,” Darl says. “She is calling on Him to
help her.”

“What does she want Him to do?” I say.

“She wants Him to hide her away from the sight of man,” Darl
says.

“Why does she want to hide her away from the sight of man,
Darl?”

“So she can lay down her life,” Darl says. (« Vardaman, » 124).

Les vibrations du temps sont perceptibles dans le va-et-vient de l'imagination de Vardaman et de Darl entre le passé et le présent, c'est-à-dire entre la disparition d'Addie et la présence continue de son corps aux côtés de ses enfants. C'est dans l'âpreté des notations physiques sur le cadavre qui bouge, souffre, semble vouloir communiquer avec ses fils qui collent leur oreille sur le cercueil, parle à Dieu et implore Son aide, que le langage de Darl, tel qu'on le perçoit à travers les réponses

communiquées à son jeune frère, s'apparente à celui des poètes de l'art baroque, où se reflètent les problèmes de l'époque mais où l'équilibre entre l'intelligence et la sensibilité est déformé par l'imagination. Le roman de Faulkner semble dirigé, dans son intention première, par une méditation sur les vibrations du temps qui s'inscrit dans une écriture inspirée de l'art baroque, où l'ironie est liée au procédé de répétition : « The repetition [...] which continues at some length, forces a reader not only to notice the language, but also to grasp the irony that, dead in her coffin, Addie is already hidden from the sight of man, and her life (or her body) has been lain down quite literally » (Olsen 102).

Fabriquées pour traduire un mode d'être, les vibrations du temps s'ouvrent à l'existential pour représenter une vérité. C'est-à-dire que le récit est basé sur la signification d'un événement introduit dans sa négativité. Le transport événementiel du corps de la mère donne le sens de la construction dialectique qu'est le texte conçu comme un système d'oppositions généralisées. Le roman confronte les personnages et en organise la compétition. À titre d'illustration, Addie Bundren, femme fière et pleine d'amertume, est l'épouse d'un homme paresseux sans envergure qui se révèle capable d'agir en habile manipulateur, notamment en subtilisant l'argent de Cash et le cheval de Jewel pour éviter d'utiliser la somme économisée pour s'acheter un dentier. Anse s'affirme par le biais de ce qui devrait mettre un terme à tout antagonisme : la mort de son épouse. Or, la disparition d'Addie semble avoir transformé le personnage de l'époux en conférant à Anse plus d'assurance et de prestance. Les signes grâce auxquels se fait le montage dramatique s'entendent deux par deux : la femme s'oppose à son mari, donc Addie à Anse ; le frère s'oppose au frère, en particulier Darl à Jewel. Les antagonismes entre les personnages sont constants et mis en exergue dans la négativité de péripéties picaresques, afin qu'ils soient vus comme le détour pris par le discours romanesque. Celui-ci se déroule à partir du marquage d'un seuil temporel initial (« The path runs straight as a plumb-line, worn smooth by feet and baked brick-hard by July » [« Darl, » 3]). Ce seuil permet la marche romanesque et en confirme le sens. Le roman se fait ainsi répétition ou redistribution du sens. Le discours narratif global se trouve, en conséquence, à tout moment, indice ou signe, réaffirmation, confirmation ou ajout contradictoire.

Il convient de constater que dans *As I Lay Dying* la production textuelle du sens exige la différence et la mise en valeur de la négativité. À travers la construction dramatique du roman que Faulkner façonne et détermine, le langage originel des personnages repose sur une base de

pauses, de silences et de répétitions qui peuvent être interprétés comme une fuite hors du monde, alors qu'ils ne traduisent, en fait, qu'une fuite réelle dans la réalité où le personnage s'est aménagé un refuge. Dès lors que la production textuelle du sens exige l'expression de la négativité, celle-ci se conçoit dialectiquement dans la répétition. Dans cet extrait d'un passage narratif de Dewey Dell, ce que confie la fille d'Addie Bundren, appartient aux vibrations du temps, car au moment même où elle pose et révèle son obsession, elle en entretient le sens par le biais de la répétition : « It's because I am alone. If I could just feel it, it would be different, because I would not be alone. But if I were not alone, everybody would know it. And he could do so much for me, and then I would not be alone. Then I could be all right alone » (« Dewey Dell, » 35). On peut lire ces mots comme une confession inscrite dans une thématique du secret qui cultive la mise à distance. Ce faisant, sans complaisance, mais sur un rythme obsessionnel dû au procédé de répétition, Dewey Dell révèle le conflit qui la tourmente, en même temps qu'elle ne peut s'abstraire de la réalité physique. Cette interprétation rejoint l'analyse d'Algirdas Greimas dans laquelle la base de répétition sur laquelle repose le texte constitue « le véritable nœud » (205) autour duquel la narration s'articule, mêlant le bizarre et le tragique, la perception simpliste des choses et l'intériorisation de l'aliénation, ce qu'illustre le monologue intérieur de Dewey Dell (« Dewey Dell, » 38) où la combinaison de répétitions et d'une métaphore simpliste éclaire la démarche thématique de perte identitaire.

Le regard du lecteur est également attiré par les rituels d'interaction entre des individus. Chacun d'entre eux est considéré non en tant que tel, mais comme un acteur dans le cadre des rapports qu'il entretient avec les autres. Les fantasmes de Dewey Dell et sa détermination à tuer Darl à coup de couteau témoignent de l'importance de l'interaction entre les personnages dans la progression du tragique. Si l'on applique à l'étude du roman de Faulkner la perspective sociologique d'Erving Goffman dans son approche de la condition sociale et des relations avec autrui, on est conduit à s'intéresser à ces rites d'interaction. L'attention se porte, tout d'abord, sur ce qui pousse les membres de la famille à adapter à leurs propres besoins, à leur propre « mode d'être » social, la réalisation concrète de la promesse faite. Ce faisant, le modèle d'analyse de la société offert dans le roman permet de distinguer plusieurs facettes d'un même phénomène dans la représentation du social dans le texte. On remarque, d'une part, ce que Goffman dénomme « la face [...], valeur sociale positive qu'une personne revendique

effectivement à travers une ligne d'action » (82), c'est-à-dire l'image que le personnage donne de lui-même au cours des interactions de la vie quotidienne. Le maintien de cette image est la condition de l'ordre établi et répond à la nécessité de préserver ou d'imposer une règle de la considération. On dira en d'autres termes que, dans *As I Lay Dying*, l'ordre originel, l'ordre patriarcal est subverti par le personnage d'Addie Bundren, dont le comportement proactif privilégie l'action par rapport aux mots, symboles, à ses yeux, de passivité et d'impuissance, surtout lorsqu'elle évoque les paroles de renoncement de son père : « the reason for living is getting ready to stay dead » (« Addie, » 101). Sa subversion de l'ordre patriarcal consiste en une prise d'autorité permettant d'assurer une position de domination (Bleikasten, *As I Lay Dying* 81) passant, au besoin, par le recours à la violence. Parmi les souvenirs du passé d'Addie, on évoquera son recours à la force physique pour imposer son autorité et se faire respecter de ses élèves : « When the switch fell I could feel it upon my flesh ; when it welted and ridged it was my blood that ran, and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me! » (« Addie, » 98). Imposer sa loi, en tant qu'épouse, en faisant promettre à son mari d'accompagner son cercueil jusqu'à la ville de Jefferson, c'est subvertir l'ordre patriarcal par une autre prise de pouvoir. En amenant Anse à s'engager à organiser ce convoi, Addie le contraint à se plier à la ligne de conduite qu'elle a fixée, même après sa mort. Le roman continue à se dévoiler comme un système d'oppositions. La lutte dont le lecteur est amené à lire la chronique prend la forme d'une inversion du pouvoir décisionnaire au sein du couple. Jason Todd analyse en ces termes le rééquilibrage de l'autorité auquel se livre Addie: « Even in death, Addie Bundren is a dominant character who, by rejecting patriarchal authority throughout her adult life, has subverted the masculine power structure under which the Bundren clan [...] appears to function » (48).

Le comportement social des membres de la famille reçoit sa signification du système d'interactions dans lequel il s'inscrit. Il est à remarquer qu'il existe un lien interne entre le texte romanesque et la vision d'un groupe social. Dans la dynamique du texte, trois personnages – Dewey Dell, Jewel et Vardaman – retiennent tout particulièrement l'attention car ils permettent, par leur façon de dire ou, au contraire, leur incapacité à dire les choses, non seulement de mettre en perspective les concepts de conscience individuelle et de conscience collective, mais aussi de faire ressortir la fracture entre la pensée virtuelle et la pensée rationnelle. À l'instar de Benjy Compson de *The Sound and the Fury* qui

« ne dispose pas des signes appropriés pour dire les choses » (Spill 240), les enfants d'Addie démontrent dans leur récit que l'expression discursive directe des émotions est entravée. Ce qui doit être entendu par le lecteur n'est pas énoncé mais représenté. D'où un écart vers le langage de la corporéité. Si l'on garde présente à l'esprit la réflexion de Jacques Pothier « On ne naît pas Faulkner, on le devient » (Pothier 32), on ne peut manquer de noter l'originalité du style faulknérien dans l'ensemble textuel de *As I Lay Dying* où l'individualisation paraît secondaire, où le personnage n'est que ce que le romancier prononce par son entremise. Et ceci, non pas tant au travers de ses paroles que par la figuration d'une « vie » qui lui est propre, ou soi-disant propre. Les personnages sont « action » et cette action constitue l'illustration de la proposition sociologique de base du roman sur les conditions d'existence des familles de pauvres blancs dans la région agricole du Mississippi, encore sous développée.

Dans le fonctionnement de la narration, le concept immuable qu'est l'horizon du drame, c'est-à-dire la construction d'une crise à partir d'un événement dramatique, repose sur un code. On peut assimiler ce code à un système affirmatif se rapportant à ce qui est vrai, ce qui est juste, ce qui est bien. Se constitue ainsi dans le roman une sorte de fond codé d'où ressort l'élément négatif. Il s'agit d'un événement constituant un écart par rapport aux certitudes établies. À titre d'exemple, pour Vardaman, le système affirmatif que représentent ses propres certitudes, à savoir ce qui, à ses yeux, est vrai, juste et bien, renvoie automatiquement au domaine de la nature, comme la façon dont respirent les animaux. Le négatif romanesque est clairement perceptible dans l'attention accordée aux sensations de suffocation et d'enfermement dans le récit fait par Vardaman. L'image d'animaux suffocants est associée à celle de sa mère privée d'air dans le cercueil : « And so if Cash nails the box up, she is not a rabbit. And so if she is not a rabbit I couldn't breathe in the crib and Cash is going to nail it up. And so if she lets him it is not her. I know. I was there. I saw when it did not be her. I saw. They think it is and Cash is going to nail it up » (« Vardaman, » 39). Il s'en suit une succession d'associations d'idées, d'évocations de souvenirs, de moments où le jeune garçon avait, lui-même, suffoqué par manque d'air dans un espace confiné.

L'inacceptable, pour Vardaman c'est d'imaginer le corps de sa mère enfermé dans un coffre en bois. Ce que le plus jeune Bundren perçoit comme juste, vrai et bien – à savoir la possibilité de respirer – est sous la menace d'une insupportable négation de ses certitudes puisque

des clous vont être enfoncés dans le couvercle de ce coffre pour en assurer la fermeture définitive. Le mécanisme de violence lié au drame implique, de fait, le refus de l'inacceptable. Tout ce qui relève de l'inadmissible dans l'idée que sa mère défunte soit enfouie dans un espace confiné où aucun souffle d'air ne peut pénétrer pousse Vardaman à triompher de l'obstacle. Lui qui est toujours soucieux d'ouvrir les fenêtres là où il se trouve, est amené à réagir violemment contre ce qui va à l'encontre de son système de valeurs. Dans le comportement de Vardaman, ce que l'on voit c'est une sorte de pantin perdu à la recherche d'une action qui ait un sens. Pour lui, percer des trous dans le cercueil de sa mère afin que l'air y pénètre correspond à un retour à l'ordre. Ce type d'action affective violente est déterminé par une émotion. Mais il relève, en même temps, du fait social car il répond à un processus de rationalisation gouverné par une mentalité utilitariste pour mettre un terme à l'inacceptable. Pour le benjamin de la famille, la décision de faire circuler l'air autour du corps de sa mère coïncide avec la fin de ce qui était une insupportable négation de sa vision de l'équilibre naturel.

Il y a chez Vardaman une vision très singulière du décès de sa mère. Privé de la possibilité d'exprimer librement son chagrin face à la disparition de celle qui l'a mis au monde, le jeune garçon rejette la faute sur le docteur qui ne fait pas partie de son cercle familial. Il y a toujours un fantôme interposé entre la réalité et le personnage. Il peut aussi prendre la forme du poisson pêché dans l'après-midi. Mais ce n'est plus uniquement l'objet sur lequel il a cristallisé ses pensées qui importe. Il s'agit, en fait, d'une image poursuivie sans relâche, celle du poisson mort qui se superpose avec l'image de sa mère défunte. La confusion mentale de Vardaman se substitue au rationnel et déclenche le mécanisme de violence, véritable exutoire lorsqu'il frappe le cheval du docteur Peabody, sorte de défolement par lequel s'exprime sa détresse.

Conclusion

Toute production orale liée à une transmission mémorielle est acte de parole. L'oralité a construit la mémoire du Sud. Cette juxtaposition de la violence et du grotesque avec une mise à mal des tabous explique le caractère gothique de plusieurs références macabres dans le roman de Faulkner : certaines sont faites au cercueil, d'autres à la décomposition du corps de la défunte, ou d'une façon plus générale, au cimetière. Amplifiant cette thématique de la mort, l'introduction d'une succession de péripéties fait dévier le traitement du sujet. Le transport du corps d'Addie jusqu'à Jefferson pour que la défunte repose, selon ses

dernières volontés, auprès de ses parents, se transforme en une surprenante odyssee où le picaresque est inséparable du morbide. La famille fait avancer le cercueil malgré l'inondation, s'engage sur des chemins embourbés, s'apprête à franchir un pont qui a été emporté et une multitude d'obstacles imprévus. Alors que les manifestations de la violence s'échelonnent sur une variété de registres, deux concepts se détachent – différence et altérité – car le récit intervient globalement comme la réalisation d'un trouble attendu. S'il est craint par certains, il est espéré par d'autres.

La juxtaposition antinomique du tragique et du grotesque, poussée parfois jusqu'à l'absurde, génère une ambivalence cristallisée dans ce qui s'apparente à un concept de différence culturelle. Le récit composé d'une diversité de points de vue s'appuie sur cette notion de différence entre une culture du tragique et une culture du grotesque. Les divers locuteurs apportent avec eux leurs propres ambivalences et contradictions culturelles, religieuses, sociologiques.

Il importe, pour conclure, de s'attarder sur le rôle et la fonction de l'imagination face à la réalité sociale. Dans *As I Lay Dying*, Faulkner crée une nouvelle configuration qui après s'être nourrie de la violence et du chaos vient s'y substituer. Portée par un langage qui proclame toujours sa liberté et sa singularité, l'expression artistique de Faulkner est éthique en même temps qu'esthétique. Elle est l'exaltation de l'insupportable autant que du processus de rationalisation qui constitue la matrice explicative de la modernité dans la pensée du romancier. La rationalité instrumentale gouvernée par une mentalité utilitariste consiste à calculer la moindre action, comme l'illustre le personnage d'Anse. Et pourtant l'auteur prend le contre-pied d'une sociologie de la déviance. Dans cette perspective, le problème consiste à déterminer quelles sont les modalités de la transgression des normes et comment une transgression collective peut redéfinir les normes du groupe. Derrière une écriture baroque alliant nudité essentielle et ligne métaphorique brillante, il convient assurément de lire dans ce roman, souvent déroutant par ses contradictions, une recherche de la centralité du fait social.

OUVRAGES CITES

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*. Paris : Payot, 1985.
- ATKINSON, Ted. « The Ideology of Autonomy: Form and Function in *As I Lay Dying* ». *The Faulkner Journal* 21.1-2, « Faulkner and Ideology » (2005-06): 15-27.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Trad. Daria Olivier. Paris : Galimard, 1978.
- BLEIKASTEN, André. *Faulkner's As I Lay Dying*. Trans. Roger Little. Bloomington: Indiana UP, 1973.
- . *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- BLOTNER, Joseph. *Faulkner: A Biography*. New York: Random, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. 1969. Paris : PUF, 2004.
- . *Critique et Clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.
- DURKHEIM, Emile. *Les Règles de la méthode sociologique*. Paris : PUF, 2004.
- ELIAS, Norbert. *La Société des individus*. 1987. Paris : Pocket, 2001.
- ELIOT, Thomas-Stearn. *Selected Prose*. London: Penguin, 1953.
- FAULKNER, William. *As I Lay Dying*. 1930. Ed. Michael Gorra. New York: Norton Critical Editions, 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Les Rites d'interaction*. 1967. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- GREIMAS, Algirdas. *Du sens, essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.
- KRISTEVA, Julia. « Narration et transformation ». *Semiotica* 4 (1969) : 422-448.
- OLSEN, Kathryn. « Raveling Out Like a Looping String: *As I Lay Dying* and Regenerative Language ». *Journal of Modern Literature* 33.4 (Summer 2010): 95-111.
- POTHIER, Jacques. *William Faulkner : Essayer de tout dire*. Paris : Belin, «Voix américaines », 2003.
- SLANKARD, Tamara. « 'No Such Thing as Was': The Fetishized Corpse, Modernism and *As I Lay Dying* ». *The Faulkner Journal* 24.2 (Spring 2009): 7-28.
- SPILL, Frédérique. *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- TODD, Jason. « A Good Carpenter: Cash Bundren's Quest for Balance and Authority », *The Southern Literary Journal* 46.1 (Fall 2013): 48-60.

- VEZA, Laurette. *La Poésie américaine de 1910 à 1940*. Paris : Didier, 1972.
- WATKINS, T.H. *The Hungry Years: A Narrative History of the Great Depression*. New York: Holt, 1999.
- WEBER, Max. *Le Savant et le politique*. 1919. Paris : La Découverte, 2003.
- WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York: Oxford UP, 1993.
- ZIMA, Pierre. *Pour une Sociologie du texte littéraire*. Paris : Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1978.

