



HAL
open science

Narration et temporalité dans *As I Lay Dying*

Stéphanie Suchet

► **To cite this version:**

Stéphanie Suchet. Narration et temporalité dans *As I Lay Dying*. *Cycnos*, 2018, "The Wagon moves": new essays on William Faulkner's *As I Lay Dying*, 34 (2), pp.179-187. hal-03185591

HAL Id: hal-03185591

<https://hal.science/hal-03185591v1>

Submitted on 10 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.

Narration et temporalité dans *As I Lay Dying*

Stéphanie Suchet

Université Clermont Auvergne

Dans son article « À propos de *Le Bruit et la Fureur*, la temporalité chez Faulkner », le philosophe Jean-Paul Sartre écrit « il saute aux yeux que la métaphysique de Faulkner est une métaphysique du temps » (72). *As I Lay Dying* en est un parfait exemple, puisque la temporalité, c'est-à-dire la conscience du temps, est mise en scène dans et à travers le récit. Le fait que la temporalité soit une des questions centrales du roman est d'ailleurs manifeste dès le titre, à travers l'utilisation du verbe « lay » qui est à la fois le prétérit de « lie » mais aussi le présent du verbe « lay », qui, bien que transitif, peut être utilisé de manière intransitive dans la langue vernaculaire des fermiers sudistes, d'où la traduction française du titre au présent. Cette ambiguïté est le signe du paradoxe temporel dans lequel les personnages évoluent au cours de ce voyage, forme de bulle temporelle dans laquelle ils doivent admettre la perte de leur mère. Il est évident que le rapport entre temporalité et narration est très vaste et ne peut pas être étudié dans son ensemble ici ; on se contentera donc d'examiner la concordance discordante de la narration, à la fois linéaire et fragmentée, qui reflète la temporalité des personnages. Puis on étudiera la manière dont ces personnages se servent de leur récit pour contrôler le temps et enfin, à l'aide des théories de Paul Ricœur, on analysera la façon dont la narration permet aux personnages d'appréhender leur propre temporalité.

Concordance discordante

Selon Ricœur, le lien entre narration et temporalité se fait par la médiation de l'intrigue, caractérisée par ce qu'il appelle la « concordance discordante » (86), c'est-à-dire l'appropriation de la discordance temporelle par la concordance du récit. Dans *As I Lay Dying*, cette concordance discordante est visible à de multiples niveaux du texte mais trois d'entre eux sont particulièrement prégnants : la fragmentation des points de vue, l'utilisation des passé et présent de narration et la présence dans le texte du monologue posthume d'Addie.

La fragmentation des points de vue est l'une des manifestations de la concordance discordante dans le roman puisque l'histoire est racontée par quinze instances focalisatrices différentes. Cette technique

narrative permet ainsi d'atteindre une forme de complétude et d'étendue appropriée, traits caractéristiques de la concordance selon Ricœur, dans la mesure où le lecteur semble avoir accès à la totalité de l'histoire, du décès d'Addie à son enterrement, en passant par les différentes péripéties qui mouvementent le voyage. Cependant, le saut d'un point de vue à l'autre crée également des espaces, des vides, qui introduisent des béances dans la narration. L'étendue du récit est donc sapée par ces intervalles qui l'entrecourent et la segmentent. Cette fragmentation est d'autant plus perceptible que le rythme narratif est très rapide. Les différentes sections sont généralement courtes puisque la plus longue est composée de sept pages, la plus courte de cinq mots, la moyenne étant de deux à quatre pages. Le rythme narratif est tel qu'il n'est pas possible pour le lecteur de s'identifier à l'un des narrateurs ou de s'installer dans un point de vue au point de l'oublier.

Cependant, le fait que certains narrateurs sont récurrents car ils ont plusieurs sections, comme Darl qui en a dix-neuf, donne une impression de continuité du discours qui contraste avec la rapidité du rythme narratif. Ces différents contrastes entre totalité et discontinuité, qui évoquent ce que Ricœur appelle la « synthèse de l'hétérogène » (128), reflètent le paradoxe de la temporalité. En effet, la technique narrative utilisée dans *As I Lay Dying* mime ce temps composé d'instantanés présents successifs qui à la fois s'enchaînent et s'écoulent de manière continue. Les différentes sections narratives ne sont que des instants saisis successivement mais qui permettent le déroulement de l'histoire. Les intervalles créés, on l'a vu, par la multiplication des points de vue sont autant textuels que temporels. C'est dans ces béances que se crée la perception du temps qui passe et que, paradoxalement, la temporalité est la plus manifeste. De plus, la présence de différents points de vue met en lumière la subjectivité de la temporalité puisque chaque personnage dévoile sa propre perception du temps à travers sa narration.

La concordance discordante de la narration est également manifeste dans l'utilisation des temps dans le récit. En effet, la plupart des sections de ce roman sont au présent, ce qui peut paraître étonnant dans la mesure où le temps de la narration en anglais est généralement le prétérit. D'autres sont au prétérit, sans pour autant se référer à des événements antérieurs à ceux évoqués au présent et d'autres sections encore voient les deux temps se succéder pour relater des faits se passant au même moment. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que dans la première moitié du roman, seuls les personnages extérieurs à la famille Bundren utilisent le prétérit alors que dans la deuxième moitié, huit

sections narrées par des personnages de la famille Bundren sont racontées, entièrement ou partiellement, au prétérit. Puisqu'il n'y a pas d'écart temporel manifeste à l'intérieur et entre chaque narration, cette différence de temps grammatical signale une discontinuité dans la perception de la temporalité des personnages.

Le fait qu'au début du roman les membres de la famille Bundren utilisent du présent alors que certains personnages extérieurs font leur narration au passé montre qu'ils vivent leur vie sans lui donner de sens, d'intelligibilité. En effet, ils ne semblent pas avoir le recul sur leur vie qu'implique l'utilisation du passé de narration, c'est-à-dire à la fois une distance temporelle et la connaissance des contours d'un récit dont on connaît le début, le milieu et la fin. Dans cette première partie du roman, les Bundren ne racontent pas leur histoire, ils vivent leur vie. Cependant, dans la deuxième moitié du roman, tous les personnages de la famille Bundren, à l'exception de Anse, racontent au moins une de leur section au prétérit. Vardaman raconte ainsi l'épisode de la traversée de la rivière, lorsque le cercueil de sa mère tombe dans l'eau ; Darl l'utilise lorsque la famille s'arrête chez Armstid et qu'il est, une fois encore, obsédé par son frère Jewel. Cash narre au passé l'arrivée de la famille à Jefferson et le départ de Darl pour l'asile ainsi que, plus tard, la rencontre avec la nouvelle Mrs Bundren et l'apparition de nouvelles dents dans la bouche de son père. Quant à Dewey Dell, elle utilise du prétérit lorsqu'elle raconte la manière dont son père lui a pris son argent, probablement pour s'acheter son dentier.

On constate ainsi que chaque épisode narré au prétérit est un moment émotionnellement déstabilisant, voire traumatique. Le décrochage temporel entre le présent utilisé dans la majeure partie du roman et le passé utilisé dans quelques sections est lié au besoin de ces différents personnages de virtualiser des événements difficiles. En effet, en utilisant du passé de narration, ces personnages « fictionnalisent » leur vie afin de créer de la distance avec les faits. Ceci instaure une rupture dans la temporalité entre les parties narratives au présent et celles au passé, mais montre que, dès le départ, les personnages ont, contrairement aux apparences, suffisamment de recul sur leur narration pour utiliser du prétérit virtualisant afin de se détacher des moments difficiles de leur propre vie, en en devenant des observateurs.

Un autre décrochage temporel a lieu dans le roman, il s'agit du récit posthume d'Addie Bundren. Cette voix s'insère dans le récit sans y être à sa place au niveau chronologique, puisqu'elle n'appartient pas à la diégèse, mais sans être déplacée temporellement non plus puisque, étant

hors de ce monde raconté, elle ne peut avoir de place propre. Il ne s'agit donc pas d'une analepse, car Addie n'est plus là pour se remémorer, mais plutôt d'une pause dans le récit, une sorte de suspension temporelle. Addie est donc une figure de l'entre-deux temporel, puisqu'elle est ici à la fois morte et vivante, présente et absente. Elle exprime elle-même cette idée de milieu temporel lorsqu'elle dit : « But for me it was not over. I mean, over in the sense of beginning and ending, because to me there was no beginning or ending to anything then » (« Addie, » 101). Puisqu'il n'y a ni début, ni fin, vie et mort s'entremêlent. Cette idée de continuité entre la vie et la mort est exprimée par Addie lorsqu'elle se souvient des paroles de son père et qu'elle dit : « I could just remember how my father used to say that the reason for living was to stay dead a long time » (« Addie, » 98). L'expression « to stay dead a long time » est paradoxale puisqu'elle laisse à penser que la mort serait durable mais pas éternelle, et que la vie serait susceptible de reprendre.

C'est d'ailleurs ce qui se passe dans la structure du roman puisqu'Addie, par l'intermédiaire de cette voix venue d'outre-tombe, reprend vie dans la mort le temps de sa section. Sa présence/absence continue, irradie le texte : c'est à partir du point central que constitue sa narration que le lecteur revient en arrière pour reconsidérer sa lecture du début du roman mais anticipe également les sections suivantes. Ce centre, cette figure d'Addie autour de laquelle tourne le roman, que ce soit dans la structure du texte ou la quête des personnages, et qui rayonne sur ce qui vient avant et ce qui viendra après, évoque la *distensio animi* de St Augustin, « c'est-à-dire la faille du triple présent » (Ricoeur 55) : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur, qu'une distension de l'âme peut joindre grâce à la mémoire, l'attention et l'attente. Cependant, l'attente est très limitée dans le roman, puisque les personnages n'envisagent pas, au cours de leur voyage, d'avenir après l'arrivée à Jefferson, de la même manière que le texte s'arrête peu après l'enterrement d'Addie. On peut donc dire, d'une certaine manière, qu'Addie est une figuration du paradoxe temporel.

Contrôler le temps

Si le lien entre temporalité et narration peut être étudié dans la structure du roman, il peut également l'être au niveau des personnages, dans la manière dont ces derniers tentent de contrôler le temps à travers leur narration. En effet, comme nous venons de le voir, c'est la temporalité présente qui prévaut dans ce roman et, comme l'écrit Jean-Paul Sartre : « le présent de Faulkner est catastrophique par essence ;

c'est l'événement qui vient sur nous comme un voleur, énorme, impensable, qui vient sur nous et disparaît [...] [l]'autre caractère de ce présent, c'est l'enfoncement. J'use de ce mot, faute de mieux, pour marquer une sorte de mouvement immobile de ce monstre informe » (72). Les personnages de *As I Lay Dying* sont donc, comme beaucoup d'autres personnages Faulknériens, écrasés par un présent implacable.

C'est le cas, par exemple, de Vardaman, qui vient de perdre sa mère et qui tente de nier cette mort en établissant un lien entre celle-ci et la disparition du poisson qu'il a pêché. La simultanéité dans l'esprit du garçon entre les deux événements le conduit à imaginer une forme de fusion entre sa mère et le poisson. Cette transformation, dans son esprit, de sa mère en poisson lui permet de nier le décès auquel il a pourtant assisté en tentant de subvertir la temporalité. En effet, lorsqu'une personne décède, on repense au passé, lorsqu'elle était encore là, on envisage un futur dans lequel elle ne sera plus, mais le présent est occulté par cet énorme vide provoqué par la mort. En d'autres termes, la mort est la négation du présent, même pour ceux qui restent. On le voit dans le discours de Vardaman, lorsqu'il établit, pour la première fois, le lien entre la disparition du poisson et celle de sa mère, et qu'il dit :

It's laying in the kitchen in the bleeding pan, waiting to be cooked and et. Then it wasn't and she was, and now it is and she wasn't. And tomorrow it will be cooked and et and she will be him and pa and Cash and Dewey Dell and there won't be anything in the box and so she can breathe. (« Vardaman, » 39)

Il n'y a dans cet extrait aucun verbe au présent pour parler d'Addie alors que le jeune garçon l'utilise pour parler du poisson. La logique voudrait qu'il utilise « and now it is and she isn't » plutôt que « and she wasn't ». Il existe donc ici un décalage temporel entre ces deux éléments qui ont pourtant une temporalité commune, bien qu'inversée. Ce décrochage provient du fait que Vardaman ne peut pas envisager un présent dans lequel sa mère n'est plus. La transformation de sa mère en poisson permet ainsi d'envisager un futur dans lequel sa mère serait présente, au moins à l'intérieur de ceux qui auront mangé le poisson. Mais le garçon va encore plus loin en déplaçant la fusion, puisque rapidement sa mère n'est plus seulement le poisson qu'il a tué et découpé mais elle est *un* poisson, idée qu'il exprime à plusieurs reprises à travers la phrase « My mother is a fish ». En assimilant sa mère à un poisson, et donc en utilisant du présent pour parler d'elle, Vardaman peut créer une

sorte de présent de substitution, une temporalité parallèle dans laquelle sa mère existe encore, ce qui lui permet d'échapper à ce présent qui l'écrase.

C'est également le cas de Darl qui, lui aussi, se sert de sa narration pour occulter le deuil qui l'afflige. En effet, comme Quentin Compson dans *Absalom, Absalom!*, Darl imagine certains événements et les décrit avec tellement de précision qu'il paraît les avoir vus à distance. Dans ses fantasmes, Darl met en scène les personnages qui l'entourent et assume alors le rôle de dramaturge, ainsi que l'explique Aurélie Guillain :

La scène de l'orage, qui est aussi la scène de la mort de la mère, est imaginée et racontée par Darl, qui pourtant n'y assiste pas. Anse et Cash y jouent, pour lui et à sa place, une grande pantomime de la douleur. Cette scène mélodramatique est la contrepartie spectaculaire de la détresse silencieuse, invisible, et proprement indicible de Darl, le spectateur imaginaire de cette scène. (61)

La mise en scène de Darl a une fonction cathartique pour le jeune homme qui, en imaginant la scène, voit la mort de sa mère représentée, ce qui permet l'épuration de ses émotions. En figurant sa propre douleur par la médiation de celle de ses personnages, Darl la symbolise et la met à distance. Même si la scène telle qu'elle est décrite paraît vraisemblable, il s'agit d'une création mimétique ou, ainsi que la définit Ricœur, une « coupure qui ouvre l'espace de fiction ». En imaginant la mort de sa mère, Darl plonge dans un monde virtuel qui lui permet de se représenter la perte tout en la sachant irréaliste. Une fois le décès actualisé, il l'aura déjà vécu virtuellement, ce qui atténuera sa peine. De plus, la mise en scène de Darl produit un monde de fiction qui, malgré l'aspect illusoire de son existence, compense le vide laissé par la mort. En d'autres termes, imaginer le décès de sa mère permet à Darl de le nier et, comme son jeune frère, d'investir une temporalité parallèle qui lui permettrait de supporter le présent.

Temps suspendu

À travers la structure du roman et ces narrations individuelles, on comprend donc que *As I Lay Dying* met en scène la complexité du temps humain, de la temporalité. Le voyage jusqu'à Jefferson est une parenthèse dans la vie des personnages puisque, en les sortant de leur

quotidien, le parcours est l'occasion d'une introspection. De même, pour Addie, sa narration d'outre-tombe est également une forme de parenthèse dans la mort. Les personnages se trouvent donc dans une sorte de bulle temporelle, de temps suspendu. Claude Romano écrit ainsi : « l'agonie d'Addie ne fait qu'un avec celle de son mari et de ses enfants, elle se déploie dans un temps suspendu qui n'est ni présent ni passé, ou qui est à la fois l'un et l'autre » (157). Cet entre-deux temporel est un milieu dans lequel la vie et la mort sont en suspens, où Addie et sa famille parviennent à une temporalité commune, au-delà de l'opposition entre vie et mort. Cette temporalité commune leur permet de retrouver une forme d'unité familiale malgré la mort de la mère mais elle sert également d'intervalle au cours duquel les personnages tentent de se représenter leur propre temporalité.

L'exemple le plus frappant en est le récit d'Addie puisqu'il est le moyen pour elle de créer un lien entre les différents épisodes de sa vie et ainsi de donner à cette dernière une cohérence qui la rend intelligible. Selon Paul Ricœur, toute intrigue « fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout. À cet égard, on peut dire équivalamment qu'elle tire une histoire sensée *de* – un divers d'événements ou d'incidents [...] ; ou qu'elle transforme les événements ou incidents *en* – une histoire » (127 ; les italiques sont de Ricœur). Chez Addie, la configuration est visible dans le lien qu'elle établit dans le texte entre sa haine des élèves et le fait d'épouser Anse, lorsqu'elle dit « And so I took Anse », mais également dans la manière dont elle explique la venue au monde de certains de ses enfants : « I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of » (« Addie, » 102). Cette explication comptable montre qu'Addie se sert de la narration pour trouver une logique interne à sa vie. Alors que ce récit intervient après sa mort, cette mise en intrigue permet à Addie de créer une unité temporelle à partir d'événements qui paraissent déconnectés les uns des autres afin de donner un sens à sa vie, une fois celle-ci arrivée à son terme. Cette narration peut donc être vue comme une conclusion qui constitue la dernière partie de sa vie et qui, en même temps, permet à Addie de faire l'interprétation herméneutique de sa propre histoire en cherchant à atteindre ainsi une meilleure compréhension de soi.

Cette réflexion sur sa propre temporalité touche également sa fille, Dewey Dell. En effet, dans cet entre-deux, dans lequel vie et mort se confondent, Dewey Dell semble d'une certaine manière détachée temporellement d'elle-même. Lorsqu'elle dit, par exemple, « That was

when I died that time » (« Dewey Dell, » 69), elle se montre prise dans une temporalité double : celle où elle est morte et celle où elle est vivante, présente pour en parler. Cette dissociation temporelle est également visible dans la citation suivante : « I heard that my mother is dead » (« Dewey Dell, » 69). Alors que Dewey Dell a assisté à la mort de sa mère, elle exprime l'idée d'un écart temporel entre cette mort et le moment où elle l'a apprise. Dewey Dell n'a absolument pas la sensation de maîtriser sa propre temporalité, comme le montre la suite de la citation précédente, « I wish I had time to let her die. I wish I had time to wish I had. It is because in the wild and outraged earth too soon too soon too soon » (« Dewey Dell, » 69). C'est à travers la narration que Dewey Dell cherche à donner du sens à sa temporalité en racontant sa propre histoire, ce qui évoque à nouveau les propos de Ricœur :

[L]’acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l’une chronologique, l’autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l’histoire en tant que faite d’événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l’intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l’histoire ; de ce divers d’événements, il tire l’unité d’une totalité temporelle. (128-29 ; les italiques sont de Ricœur)

Le fait de mettre sa vie en intrigue permet à Dewey Dell de chercher à créer une concordance entre les événements de sa vie et sa perception de sa temporalité. Cependant, il est difficile pour la jeune fille de trouver un sentiment d’unité temporelle dans le récit puisqu’elle tait certains épisodes, notamment ses visites à la pharmacie pour obtenir un médicament qui interromprait sa grossesse. Puisque, malgré le silence narratif de la jeune fille, le lecteur a accès aux événements par l’entremise d’autres personnages-narrateurs, il est témoin de l’humiliation profonde que subit la jeune femme lors de ces visites. Les ellipses narratives de Dewey Dell proviennent de cette honte intense ressentie : elle tait ces événements afin de ne pas avoir à les revivre à travers sa narration. Les vides ainsi créés produisent des béances temporelles qui empêchent Dewey Dell de trouver un sentiment de complétude à travers le récit.

As I Lay Dying est donc un roman dans lequel les personnages se débattent avec leur propre temporalité. Ils tentent de résoudre le paradoxe temporel à travers la narration, et la structure du roman reproduit cette aporie. Le récit de *As I Lay Dying* est celui d'un voyage vers la mort, littéralement puisque les Bundren vont dire adieu à leur mère mais aussi métaphoriquement puisque chacun prend conscience de sa temporalité et donc de sa mortalité. Or, comme le dit Sartre, Faulkner, comme Proust, a « décapité » (77) le temps en le privant de l'avenir. Ainsi si les personnages n'ont pas d'avenir, et que leur seule perspective est la mort, sans qu'il n'y ait d'avenir, il existe alors une béance temporelle entre eux et leur disparition puisqu'il n'y a rien entre ce présent qui les enfonce et l'irrémediabilité de la mort. Le voyage entrepris est à la fois ce qui révèle ce vide et ce qui essaye de le combler. Le paradoxe se situe dans le fait que ce voyage est synonyme à la fois de progression, à travers le mouvement, et d'enlèvement dans ce présent dont la seule issue est la mort. Il s'agit d'une forme d'impulsion statique, qui reflète l'absurdité de cette temporalité pour ces personnages qui n'ont d'autre avenir que leur présent.

OUVRAGES CITÉS

- FAULKNER, William. *As I Lay Dying*. 1930. Ed. Michael Gorra. New York: W. W. Norton Critical Editions, 2010.
- . *Absalom, Absalom!*. New York: Vintage Books, 1990.
- GUILLAIN, Aurélie. *Faulkner, le roman de la détresse*. Rennes : PUR/Fondation Faulkner, 2003.
- RICŒUR, Paul. *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- ROMANO, Claude. *Le chant de la vie : phénoménologie de Faulkner*. Paris : Gallimard, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner ». *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947. 70-81.

