

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

LA MISE EN (S)CENE DU FANTASME DANS « AS I LAY DYING »

Trois remarques me paraissent nécessaires en guise d'introduction.

1) *As I Lay Dying* est une œuvre dont le statut est exceptionnel à plusieurs titres, à commencer par la place qu'elle occupe dans l'Œuvre faulknérien. En effet, selon qu'on considère la chronologie de la composition des œuvres ou celle de leur publication, le roman est cinquième ou sixième dans la série des romans de Faulkner. Il a été écrit, selon l'auteur, « in six weeks, without changing a word »¹, entre les deux versions de *Sanctuary*, c'est-à-dire au beau milieu (hiver 1929-30) d'une période de deux années de créativité intense (voir la brève chronologie apposée en annexe) et marquée par l'imbrication des quatre grands romans qui sont alors publiés, imbrication de deux couples: l'un, *Flags in the Dust-Sartoris/Sanctuary*, à orientation publique, l'autre, *The Sound and the Fury/As I Lay Dying*, à orientation nettement plus privée.

2) Comme il apparaît à l'examen des « schémas familiaux » donnés en annexe, il y a une certaine similitude entre celui de *The Sound and the Fury* et celui d'*As I Lay Dying*:

*If there is any relationship it's probably simply because both of them happened to have a sister in a roaring gang of menfolks.*²

Il y a donc cet aspect de « condition de production », au sens psychologique du terme. Mais il y a aussi l'aspect proprement littéraire : cette œuvre, qui est peut-être le premier paradigme du roman moderniste, s'inscrit dans la formidable percée accomplie par *The Sound and the Fury*. Non seulement

on n'imagine pas *As I Lay Dying* sans que *The Sound and the Fury* le précède, mais on peut même l'envisager comme un développement de la scène à la fenêtre de la grand-mère morte dans *The Sound and the Fury*.³

3) Il y a enfin le caractère exceptionnel de la composition d'*As I Lay Dying*, que l'auteur a plusieurs fois qualifié de « tour de force » et d'œuvre « ésotérique ». ⁴ *Stricto sensu*, *As I Lay Dying* n'a pas été écrit « en six semaines », mais en quarante-sept jours ; quant à l'expression « without changing a word », elle est tout à fait fautive à la lettre. À partir d'une soixantaine de variantes relevées dans le seul monologue d'Addie, on peut en compter environ deux mille, surtout dans les monologues de Darl, de Dewey Dell et de Vardaman (les trois « enfants d'Anse », comme par hasard). Qu'on se reporte à l'édition de la Pléiade pour avoir une idée de la nature de ces variantes. En revanche, l'expression est vraie dans l'esprit. Il est en effet, frappant, voire stupéfiant, de constater non seulement que ces variantes sont, somme toute, mineures, mais surtout que tout était structurellement en place dès le stade manuscrit — sauf *une* interversion : celle des monologues 37 et 38 (le treizième de Darl et le deuxième de Cora).⁵ Mais les monologues 18 et 19 (les treize points de Cash et les cinq mots de Vardaman), le dessin du cercueil dans le monologue 20,⁶ le blanc du monologue d'Addie — tout est bien là, dès le stade manuscrit.

Par Addie, dont le monologue, quoique décentré, est central, j'aborde directement au titre.

Car Addie est au commencement d'*As I Lay Dying* comme Caddy l'est à celui de *The Sound and the Fury*. Addie épouse Anse (et non le contraire), et la famille qui en résulte est en Addie. Addie dure (et endure, quoique morte) après sa mort jusqu'à ce que, au-delà de la rivière en crue et dans la ville, les valeurs d'Addie perdent cours. Commence la dégradation. On passe du sauvage au civilisé, de l'authentique au dégradé, de l'organique (la banane) au mécanique (le train dans la vitrine).⁷

Tel était le monde avec Addie, qui, paradoxe, de s'ériger impérieusement comme le chef de chœur de son propre requiem, transforme celui-ci en hymne à la vie. Hymne violent, rauque, strident comme *Le Sacre du printemps* — mais aussi plein d'une tendresse (voir la vignette des orphelins)⁸ qui n'est pas moins bouleversante que le monologue de Quentin dans *The Sound and the Fury* : témoin, par exemple, le début et la fin du sixième monologue de Darl.

Comme elle le dit elle-même⁹ et comme l'annonce le titre, Addie est donc le cercle au centre du cercle.

Il y a dans ce titre une extraordinaire qualité de *résonance* —

a) qualité due en partie au fait qu'il s'agit d'une proposition circonstancielle sans principale: *As I Lay Dying...* what (happened)? — question à laquelle répond *L'Odyssée* (XI, 424-26): discours de l'ombre d'Agamemnon à Ulysse), dans l'une des seize ou dix-huit traductions dont parle Guy Davenport¹⁰: «As I lay dying, the woman with the dog's eyes would not close my eyelids for me as I descended into Hades» — mais qualité due surtout au fait que ce titre, c'est le *sujet* du livre en plus d'un sens (qui l'énonce)...

b) qualité qui a dû hanter l'auteur lui-même, puisqu'il l'avait trouvé au plus tard en novembre 1928 (c'est-à-dire un an avant la composition du livre), date à laquelle il essaya de vendre une nouvelle qui portait ce titre mais n'avait rien à voir avec le roman — tout, en revanche, avec *Father Abraham*, texte datant de 1925-26, et qui constitue le germe de toute la trilogie des Snopes.¹¹

Ici, je n'ai rien de mieux à faire que de citer Jacques Pothier (*the last of the Faulknerians?*): «'Tandis que j'agonise' (la nouvelle est d'abord une de ces bonnes histoires de paysans racontées en dialecte qui sont caractéristiques de l'humour de la 'frontière' ou du Sud-Ouest américain.» Mais Pothier s'interroge aussi sur le titre :

Interrogé sur la source de ce titre que Faulkner tenait tant à employer qu'il l'a attribué successivement à trois œuvres différentes [il y a, en effet, deux états de la nouvelle], l'auteur citait, selon J. Blotner, une traduction de *L'Odyssée* qui donnerait littéralement: «tandis que j'étais étendu en train de mourir la femme aux yeux de chien n'a pas voulu fermer mes paupières pour moi alors que je descendais vers l'Hadès».

Si l'on a du mal à identifier qui agonise, dès «Father Abraham» la «femme aux yeux de chien» est identifiée comme Mrs Armstid. Dans le deuxième «Tandis que j'agonise», elle est accueillie par l'oncle du narrateur et monte les marches de l'épicerie: «Ses yeux étaient des yeux de chien et elle se tenait au milieu des graves hommes accroupis, les mains croisées devant elle, ne regardant rien ni personne.»

Peu importe que Faulkner se méprenne sur le sens métaphorique

du mot grec *kynôpsis*, dont il ne disposait que d'une traduction littérale: le regard de Clytemnestre pour Agamemnon est naturellement bien plutôt impudent que mort et vide... il s'agit plutôt d'un regard de chienne que d'yeux de chien battu. Faulkner écrit dans une langue où, faut-il le rappeler, il est impossible de trouver un équivalent commode au mot grec *ôpis* (que traduit très bien le français *regard*); de sorte que l'expression en vient paradoxalement à évoquer des yeux sans regard!

Peut-être y a-t-il ici comme dans le roman (où une femme agonise) une fusion dans l'imagination de Faulkner entre le mourant et celle qui le tue, comme si, mettant en scène le regard du mourant, Faulkner voulait jouer sur l'ambiguïté du génitif, objectif ou subjectif. De fait, dans « Tandis que j'agonise », la confusion est effective: « les yeux qu'elle faisait, comme si elle était déjà morte et que quelqu'un avait mis deux sous dessus ». ¹²

Pothier élabore ensuite un savant itinéraire qui traverse l'un des passages obliés de l'œuvre falknérien, la nouvelle « Carcassonne » qui clôt le premier recueil de nouvelles, *These Thirteen*, et il montre que (je glose):

— ce qui est en cause, c'est évidemment *le regard comme drame*;

— dans « Carcassonne » comme dans *Tandis que j'agonise* (particulièrement chez Jewel), le regard est intensément lié à ce que j'appellerai *le bestiaire du désir* selon Faulkner (le cheval, le faucon ou le busard), bestiaire dont la fine pointe (ou le syncrétisme) est probablement ce faune qui s'inscrit, comme le faucon, dans le nom même de Faulkner (surtout après l'adjonction du *u*) et dans lequel je n'hésite pas à voir, quant à moi, le fantôme central de l'œuvre. Mais ce n'est pas simple: chez Faulkner, nous le savons, tout est hautement *élaboré*.

Pothier, lui aussi, s'interroge sur le sens profond du titre: « 'Tandis que j'agonise', où la forme narrative exclut pourtant totalement le narrateur [la nouvelle, en effet, est tout en dialogues]; traduirait-il l'abandon de l'auteur à l'un de ses fantasmes les plus personnels? » (Sud, 84). Or à cette question, je crois qu'il faut répondre oui, non seulement pour les raisons que donne Jacques Pothier, mais pour une raison supplémentaire et capitale, qui est la présence dans ce titre d'une absence fondatrice: *la mort elle-même*.

Capitale parce qu'on sait par ailleurs (*Mayday, The Sound and the*

Fury) que Faulkner a plusieurs fois cité Saint François d'Assise é/in-voquant sa « petite sœur la mort »... Il y aurait donc chez lui *deux* morts :

– une mort allégorique, masculine et menaçante (celle du poème X de *A Green Bough* : « Forgotten his father, Death ; Derision / His mother, forgotten by her at last »¹³ ;

– une mort fantasmatique, féminine et accueillante (celle de « Nympholepsy »¹⁴).

J'ai noté ailleurs, à propos de la « dying fall »¹⁵, la supériorité de l'anglais, qui a « death » et « dying » comme il a « life » et « living ». Dans *As I Lay Dying* (en ceci, encore une fois, livre *unique*) s'illustre en effet ce mot d'André Bleikasten :

« La mort ne serait pas la mort si elle n'était d'abord le mourir. »¹⁶

Ce « mourir », il n'est pas inscrit, il s'inscrit *constamment* et *activement* dans l'espace du titre même du roman, lequel paraît d'ailleurs solliciter l'anagramme et la paronomase :

AS I LAY DYING
AS I DY LAYING
I ADY SLAYING

Quant au texte, il n'en finit pas d'emplir l'espace béant du titre : récit non pas de la « mort » d'Addie (qu'on finit par localiser dans le monologue XII, dû à Darl), mais du mourir de la mère, tant avant sa mort (l'agonie) qu'après (le deuil), et même au-delà du récit, puisqu'il faudra bien que la nouvelle Mrs Bundren meure un jour, elle aussi. Comme si la famille avait pour fonction première d'user la mère. Comme si dans la mère seule on pouvait/devait assister au passage du point de mire à la ligne de fuite.¹⁷ (La fin du roman, trait de génie, est d'ailleurs en tout point *Ending* et non pas *End*).

Pour moi donc, ce roman éclaté jusqu'à la schizophrénie (puisque nulle part l'auteur n'assume la responsabilité des prises de parole, et puisque le roman n'est constitué que de cela, des prises de parole) est l'histoire (et non le récit) d'un règlement de compte collectif à la fois provoqué (dans les deux sens du mot) par la mère et s'opérant « sur son dos » — c'est-à-dire *sur son corps*.

Le corps de la mère, voilà le mystère.

Son corps : « a handful of rotten bones » (Darl, XII). Ça, c'est le corps de la morte « réelle », celle du récit reconstitué. Mais le récit n'est pas *réel*, et la morte de l'histoire, celle dont il s'agit encore après sa mort, elle a un corps qui perdure dans les fantasmes de *tous ses enfants sauf Darl* :

- Vardaman et son poisson (XIX)
- Dewey Dell et son « baquet plein de boyaux » (XIV)
- Jewel et son cheval (fin Darl III)
- Cash et l'équation corps/boîte à outils/cercueil (XVIII) – y compris la célèbre question du magnétisme animal.

A noter qu'aucun des voisins, comme on s'en doute, n'a recours à ces substitutions fantasmatiques ou à ces échanges métonymiques.

Mais le père ? Il me paraît capital qu'il aille à Jefferson *principalement pour se refaire les dents*. On va y revenir.

J'en arrive au fantasme que je tiens pour central *dans ce roman*, parce qu'il est à la fois *génétiquement inaugural* (le titre, qui hante l'auteur avant même qu'il ait l'événement) et *structurellement organisateur*¹⁸. Ce fantasme central, il ne s'exprime d'ailleurs pas seulement dans le titre comme énoncé de la mère ni dans le texte comme dramatisation de l'énoncé de la mère, mais dans l'importance qu'accorde le discours de celle-ci (XL), par deux fois, *au mot de son propre père* :

My father said that the reason for living is getting ready to
~~*die*~~ – [biffé dans le manuscrit] *stay dead*,

père non dramatique ni narratif mais purement mythique, auteur (et c'est tout) d'un apophtegme cité par sa fille comme le moteur d'un monologue mémorable qui fonctionne lui-même comme le moteur du roman. Autant dire que, pour moi, ce père, par son mot unique et comme programmatique, c'est l'affleurement au texte de la présence transcendante de l'auteur absent.¹⁹ L'hésitation même de Faulkner sur *die/stay dead* dans le manuscrit me fait me demander si on ne peut pas voir dans le titre un énoncé intertextuel dans lequel Addie (ne) cite (pas) le mot de son père. Celui-ci serait donc au-dessus du roman comme une présence totémique attestée d'une part par le titre-programme, d'autre part par ce que le roman accomplit : la promesse faite à (extorquée par) Addie ; accomplissement d'un rite funéraire, c'est-à-dire d'un hommage collectif à un être dont la mort ne solde pas du tout la disparition mais au contraire la vivacité, l'autorité, le dynamisme – la violence, le sadisme : un être dont il faut que la famille, ses membres, s'empare enfin pour, le démembrant, *consommer le sacrifice*.

En effet, je vois dans ce livre dont Julien Green disait, avec une pertinence admirable :

*Lu As I Lay Dying (Tandis que j'agonise). Il y a là-dedans une sorte de délectation funèbre, mais chaque page est d'une beauté saisissante. C'est une des très rares grandes réussites de ce temps où l'on crie au chef-d'œuvre à tant de livres insignifiants.*²⁰

— je vois donc dans ce livre de « délectation funèbre » une *cène* — au sens de repas de communion autour de la mère vive-morte.

Il n'est que de rappeler brièvement l'orchestration qu'apporte à ce fantasme central le rôle joué par la nourriture dans le récit :

— les œufs, les gâteaux : Cora et Dewey Dell — et à l'opposé, Addie mauvaise cuisinière ;

— le poisson, « cooked and et », de Vardaman ;

— le lait de la vache, le sang qui court dans le monologue d'Addie ;

— enfin et surtout, les nouvelles dents d'Anse, qui va ainsi pouvoir... consommer une nouvelle femme.

Et Cash, Darl et Jewel, me dira-t-on. Eh bien, ils regardent. Le premier louche le long des planches qui feront le cercueil, le second se repaît de son cheval, et le troisième dévore tout des yeux. Le regard apparaît comme le substitut de la nourriture — laquelle est souvent, en littérature, le substitut de la sexualité.

Jean-Louis Barrault (« C'était du théâtre à l'état primitif ») et Antonin Artaud (« comme si l'esprit de la Fable était redescendu parmi nous ») avaient raison : *As I Lay Dying*, c'est l'accomplissement d'un grand rite sauvage, comme le Sacre du Printemps ; *As I Lay Dying*, c'est le Sacre de la Mère.

Michel GRESSET

ANNEXE I

AS I LAY DYING

U.S.A.

o 1929

- 31 janvier publication de *Sartoris*, version réduite de *Flags in the Dust*.
[29 avril divorce d'Estelle Oldham]
25 mai première version de *Sanctuary* achevée.
[20 juin mariage avec Estelle Oldham]
7 octobre publication de *The Sound and the Fury*.
25 oct. - 11 déc. composition du manuscrit de *As I Lay Dying*.

o 1930

- 12 janvier dactylogramme d'*As I Lay Dying* achevé.
[12 avril achat de Rowan Oak]
30 avril publication de « A Rose for Emily », première nouvelle à paraître.
6 octobre publication d'*As I Lay Dying*.
été/automne re-composition de *Sanctuary* sur les placards de la première version.

o 1931

- [11 janvier naissance d'Alabama, qui meurt le 20]
9 février publication de *Sanctuary*.

FRANCE

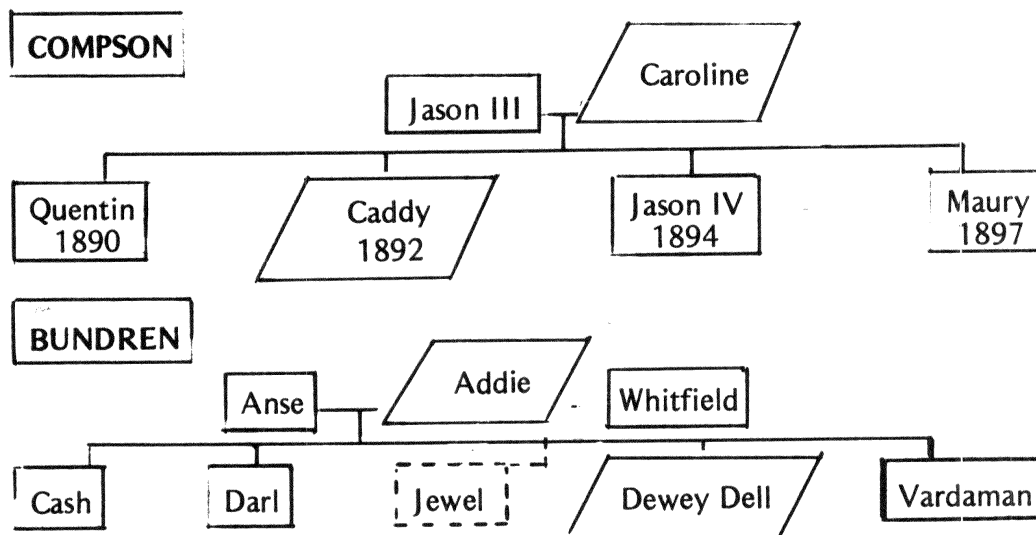
o 1931

- 12 août G. Gallimard écrit à M. Coindreau (qui vient de publier le 1er article français sur Faulkner, dans la NRF de juin) son accord pour la traduction d'*As I Lay Dying*.
31 août R.N. Raimbault écrit à Coindreau son accord sur le calendrier de publication: *As I Lay Dying* d'abord, puis *Sanctuary* (traduit par Raimbault).

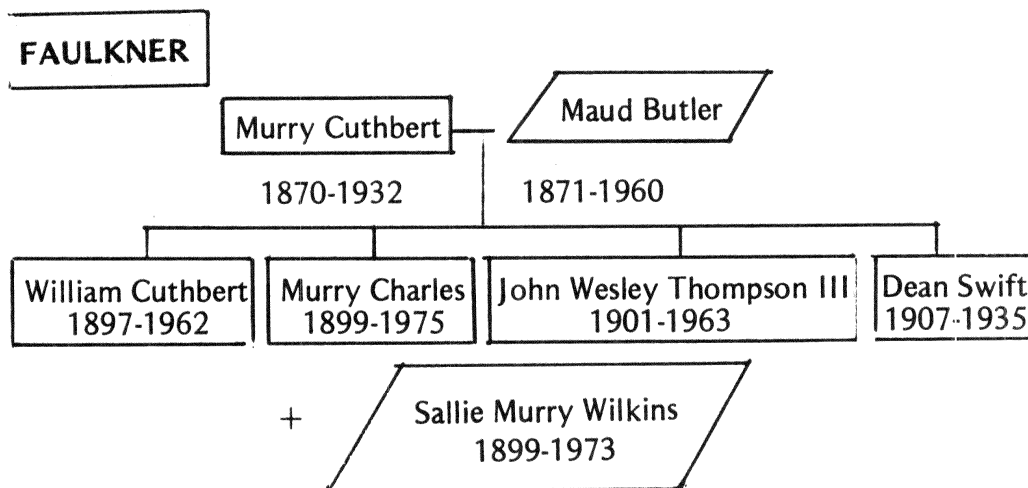
- 1932
 - 4 février Coindreau fait parvenir son manuscrit à G. Gallimard.
 - 26 février G.G. à Coindreau : « En ce qui concerne le titre, je dois vous dire que *Sur mon lit de mort* ne me satisfait pas entièrement et que je préférerais *En Agonie*. C'est également l'avis de mes collaborateurs et je pense que vous ne verrez pas d'inconvénient à ce que nous adoptions ce titre. »
 - 21 mars G.G. à Coindreau : « En ce qui concerne Faulkner, je trouve *Tandis que j'agonise* meilleur que tous les titres que nous avons choisis. Il traduit bien mieux la précision du titre anglais et je l'adopte bien volontiers. »
 - juillet Gallimard décide d'inverser l'ordre de publication des deux premiers romans de Faulkner en France.
- 1933
 - 1er juillet V. Larbaud écrit à Coindreau qu'il a terminé sa préface.
 - 21 novembre publication de *Sanctuaire*.
- 1934
 - 30 avril publication de *Tandis que j'agonise*.

ANNEXE II

SCHÉMAS FAMILIAUX



Addie: « I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of. And now he has three children that are his and not mine. »



Murry Faulkner: « Throughout our childhood Sallie Murry and Bill and John and I could not have been any closer had we been sister and brothers. »

NOTES

- 1 Faulkner, *Œuvres romanesques*, I, ed. M. Gresset, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 1522. (Voir aussi la note suivante). Désormais, OR.
- 2 *Faulkner in the University*, eds F. Gwynn & J. Blotner, New York, Random House, 1965, p. 207.
- 3 Voir OR, p. 381 et suivantes, d'une part, et ce qu'en dit l'auteur dans le deuxième projet de préface à l'œuvre, p. 1272.
- 4 Voir FU, pp. 87, 113, 207. Voir aussi *Lion in the Garden; Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, eds. J. Meriwether & M. Millgate, New York, Random House, 1968, pp. 180, 222, 244.
- 5 Voir OR, pp. 951-952.
- 6 Voir OR, p. 954. J'y ai rétabli le sens (la tête à gauche) qu'a le cercueil dans le manuscrit.
- 7 Voir Marc Solery, « Addie Bundren : du corps au groupe », *Sud* 14/15 (1975), pp. 117-127.
- 8 OR, p. 1013.
- 9 OR, p. 1011.
- 10 « Another Odyssey », *The Geography of Imagination*, San Francisco, North Point Press, 1981, pp. 29-44.
- 11 *Father Abraham*, ed. J. Meriwether, New York, Red Ozier Press, 1983.
- 12 Jacques Pothier, « 'Tandis que j'agonise' : la parole en dérive », *Sud* 48/49 (1983), pp. 72-96.
- 13 *The Marble Faun & A Green Bough*, New York, Random House, 1965.
- 14 Voir mon « Lever de rideau sur le théâtre faulknérien » dans *Le Magazine littéraire*, n° 133 (février 1978), pp. 21-25.
- 15 Voir « Of Sailboats and Kites: the 'Dying Fall' in Faulkner's Sanctuary and Beckett's Murphy », *Intertextuality in Faulkner*, eds. M. Gresset & N. Polk, Jackson, University Press of Mississippi 1985, pp. 57-72.
- 16 André Bleikasten, « Figures de la mort », *L'Arc* 84/85 (1983). p. 113.
- 17 Voir la conclusion de *Faulkner ou la fascination*, Paris, Klincksieck, 1982.
- 18 Cf. le titre du mimodrame de Jean-Louis Barrault, « Autour d'une mère », OR, pp. 1532-33.
- 19 Voir le commentaire de Carson McCullers sur le roman dans OR, p. 1529-30.
- 20 OR, p. 1534.