

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

MOURNING BECOMES THE BUNDRENS
FANTASMES DE DEUIL DANS «AS I LAY DYING»

Écrire, écrire : tuer quoi ?
Henri Michaux, *Ecuador*

Dans *Le Pas au-delà* Maurice Blanchot évoque « ces singularités distribuées le long d'une droite perverse, mourir, devenir-fou, écrire »¹ Ces mêmes singularités, *As I Lay Dying* les distribue et les dissémine à sa manière — qui n'est pas non plus sans perversité — dans l'espace morcelé de son texte. Elles sont à y désigner, comme chez Blanchot, par des verbes, des infinitifs plutôt que par des noms : singularités en procès, dérives, courants et coupures, circuits instables et incessants.

Mourir. La mort rôde partout chez Faulkner, mais *As I Lay Dying* est le seul de ses romans où elle s'affiche d'entrée de je(u), le seul à se définir dès son titre tronqué comme l'ombre portée d'une agonie et à faire du transport et de l'inhumation d'un cadavre le ressort immédiat de la narration. Mourir : mouvement inexorable vers l'à-venir sans futur de la mort, hésitation indéfiniment prolongée du presque-mort. Mort en voyage : dans un cercueil, traîné cahin-caha le long des mauvaises routes, et dans toutes les têtes en proie au deuil.

Devenir-fou. Dans le sillage du devenir-mort le parcours contraint du devenir-fou. Addie meurt, Addie est morte, et sa famille s'affole, s'effondre, éclate, quitte à se reconstituer, passée la crise du deuil, avec l'arrivée de la seconde Mrs Bundren, la *mater ex machina* par quoi s'opère la relève de la mère. Non sans avoir préalablement expulsé de son sein celui qui va

faire les frais du deuil, Darl, devenu fou, lui, pour de bon, fou à lier, à enfermer à l'asile de Jackson. Tout comme la mort, la folie est dans *As I Lay Dying* un enjeu majeur – ce qu'elle n'est dans aucun autre roman de Faulkner, où ne manquent pourtant ni les névrosés ni les débiles. Darl, le voyant, l'extralucide, est bien le seul de ses personnages à s'engloutir dans la nuit de la déraison.

Écrire, enfin : mourir encore, céder encore à la folie. Mais autrement et pas tout à fait et pas encore. Franchir d'autres seuils, transgresser d'autres limites, cheminer entre parole et silence, savoir et aveuglement, vérité et fiction, là où l'absence fait signe dans la défaillance du sens. Écrire : s'aventurer à ses risques et périls dans un espace que nulle science ne balise, nulle sagesse ne garde ; laisser parler la mort et la folie à blanc, sans discourir sur elles ; les avoir au bout de la langue et les y garder, sans aller jusqu'au point de non-retour où ça cesserait de s'écrire, de s'inscrire, de revenir dans le jeu toujours relancé des traces et des effacements.

De ce jeu d'écriture le récit de *As I Lay Dying* nous propose discrètement la *métaphore* : chronique d'un transport, d'une traversée, d'un voyage ; histoire d'une morte emportée et d'une mort reportée. Tout se passe dans l'intervalle indéfini séparant la *mort-déjà-là* (matérialisée par l'encombrant cadavre, le poids mort de la chose morte, l'abjection du déchet) de la *mort-à-venir*, scellée, au terme de l'équipée des Bundren, par la pierre tombale au cimetière de Jefferson. Et tout renvoie à l'agonie d'Addie, dont le récit proprement dit n'occupe que le premier tiers du texte, mais qui, ainsi que le suggère son titre, semble perdurer au-delà de son décès, comme si la morte n'était qu'une fausse morte continuant à hanter les vivants.

Addie revient. Elle est revenante dans une histoire de fantômes. Freud, dans «Das Unheimliche», note que «ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants»². Des romans de Faulkner où les morts font retour pour égarer et tourmenter les vivants, *As I Lay Dying* est à coup sûr le plus *unheimlich*. Peut-être parce que c'est celui qui procède le plus directement de la familiarité et de la familialité du foyer, du *Heim*, du *home*, point de départ du périple des Bundren et, plus encore, parce que la revenante n'est autre que la mère.

La singularité de ce roman tient en effet également à la présence accordée à la mère et au maternel, aux liens avec la mère et à ce qui s'y

implique de « relation d'inconnu »³. Dans les autres elle ne figure le plus souvent qu'en retrait, muette, éclipsée par les parades et les palabres des pères, à moins d'être sublimée en idole maternelle, comme l'est Lena Grove dans *Light in August*. Addie Bundren, du reste, n'est pas sans ressembler à certaines des mères des autres romans de la première maturité : Mrs Compson, la mère égotante (ou hypocondriaque) de *The Sound and the Fury*, la mère malade de Hightower dans *Light in August* ou d'Horace Benbow dans la première version de *Sanctuary* — toutes mères diminuées, défaillantes et décevantes, dont la carence se marque à même le corps. Mais c'est seulement dans *As I Lay Dying* que la mère est le point de mire et l'ultime enjeu. Elle y occupe la place et y remplit la fonction qui étaient déjà celles de Caddy Compson dans *The Sound and the Fury*. Caddy, Addie : la seule homophonie des noms suffit à pointer leur homologie. Caddy, toutefois, fût-elle aussi un substitut maternel pour Benjy et Quentin, était d'abord la *sœur*. Addie, elle, est bien *mère*, littéralement et dans tous les sens, la vive-morte, en qui prend corps la double énigme de la naissance et de la mort, femme première et dernière, une et unique, indestructible, la grande revenante qui n'en finit pas de revenir — dans les mémoires, les mythes, les rêves.

Et dans le fantasme. C'est paradoxalement dans le personnage d'Addie elle-même que surgit d'abord le fantasme maternel, le fantasme d'être *toute-mère*, toute plénitude et puissance, chair sans faille ni manque, incastée. Sa première grossesse, Addie la vit dans l'exaltation, comme un délire narcissique et mégalomane⁴, et même après la naissance de Cash, elle se croit encore mère de tous, y compris de son mari, devenu pour elle un autre fils à allaiter : « I would suckle him too »⁵. Puis, avec la deuxième grossesse, viennent la révolte et le refus. Mais que le fils soit désiré (comme Cash, l'aîné) ou rejeté (comme Darl), il est à elle, exclusivement. Ses enfants ne procèdent que d'elle : « My children were of me alone, of the wild blood boiling along the earth, of me and of all that lived; of none and of all » (p. 167).

Et pas de père alors pour les séparer d'elle. Anse, le père en titre, n'est qu'un parasite. Assez redoutable comme tel et pas du tout inexistant, bien que déclaré « mort » par sa femme. Père voleur et prédateur comme le sont tant de pères chez Faulkner, mais comme eux aussi incapable de représenter la Loi, d'être Père du Nom. La métaphore paternelle est rarement opérante dans ses fictions, mais ici son ineffectivité ne profite que dérisoirement au *Urvater*. Tout le bénéfice est pour la mère, une mère qui ne

reconnaît que la voix sans nom du sang et de la terre (c'est-à-dire de l'imaginaire). Pour le langage elle n'a que mépris. Les noms de ses enfants ne lui importent guère : « And when I would think Cash and Darl that way until their names would die and solidify into a shape and then fade away, I would say, All right. It doesn't matter what they call them » (p. 165).

Addie se veut Mère, fantasme maternel accompli dans la pure jouissance — ce qui n'est pas, à proprement parler, un fantasme dont le désir pourrait se soutenir. Comme le note Contardo Calligaris :

La Mère pourrait s'écrire comme un fantasme, au sens où un objet, le sein, y serait complètement adéquat à l'Autre, mais, par rapport à un fantasme, elle a ceci de particulier qu'un poinçon ne saurait proprement écrire ici le rapport de l'Autre et de l'objet : le poinçon marque à la fois le manque et l'impossible accollement, alors qu'il s'agirait ici d'adéquation et même d'appartenance immédiate⁶.

Au mirage de cette Mère-là Addie a cru avec assez de force pour qu'à des degrés divers ses enfants en soient tous marqués, qu'ils soient pris dans le fantasme maternel comme dans de la glu. Leurs propres fantasmes, tels que les réactive le *deuil*, sont tous fonction du sien.

Pour Freud, le « travail du deuil » (*Trauerarbeit*) vise à « établir une séparation entre les morts d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants de l'autre »⁷. Daniel Lagache précise que « ses moyens consistent à transposer sur le plan humain le fait biologique, c'est-à-dire à « tuer le mort »⁸. Dans *As I Lay Dying* il s'agit bien de cela : *tuer la morte*, tuer la mère morte. Tâche quasi surhumaine, impossible : la mère sera toujours la moins morte des mortes.

Du travail du deuil ce roman nous offre une mise en scène à laquelle ni les ethnologues ni les psychanalystes ne pourraient trouver à redire. Refus de la mort (pendant tout le voyage les Bundren font comme si Addie était encore vivante parmi eux), ambivalence vis-à-vis du mort (amour-haine, avec désintringement provisoire des pulsions agressives et érotiques), identification au mort, tout y est. Mais le plus remarquable peut-être est la façon dont le deuil se module d'un « dolent » à l'autre et l'intense activité fantasmatique à quoi il donne lieu chez chacun d'eux.

Le moins endeuillé est Anse, le mari. Il brûle les étapes du deuil, parvenu d'emblée au stade final où « le moi [...] se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison

avec l'objet anéanti»⁹. Et c'est encore trop dire, puisque Addie était depuis longtemps morte pour lui, comme il était « mort » pour elle. En fait, la mort d'Addie, c'est la résurrection jubilante d'Anse. Ne va-t-il pas retrouver à Jefferson des dents et une seconde « Mrs. Bundren » pour remplacer la première¹⁰ ?

C'est, on n'en sera pas surpris, chez les enfants Bundren que le travail du deuil fait le plus de dégâts et qu'il revêt les formes les plus pathologiques. Pour eux Addie est bien ce qu'elle désirait être mais ne pouvait être pour elle-même : la Mère en tant qu'elle se confond avec la figure originaire de l'Autre, figure sans figure, infigurable, de la jouissance désirée et redoutée dans le fantasme, que le fantasme vise mais dont aussi bien il préserve le sujet, car si la jouissance de l'Autre advenait, c'en serait fait de lui. D'où, chez les enfants Bundren, la *labilité* du fantasme lui-même comme support du désir et garantie de l'impossible de la jouissance.

Ce qui leur arrive, c'est de perdre leur mère ; ce qui les menace, c'est de se perdre en elle, dans sa jouissance qui est l'autre nom de la mort. Leur traversée du deuil rejoue la perte ou plutôt la *re-perte* pour autant que la séparation d'avec la mère par la mort ravive la blessure d'autres séparations, à commencer par celle que fut la naissance, l'expulsion hors du corps maternel. Mais l'on peut dire aussi que faute d'un Nom-du-père, faute de l'indispensable castration symbolique, ce corps, ils ne l'ont jamais quitté, qu'imaginativement il continue de les tenir captifs. Sa destruction devrait donc entraîner la leur, et c'est bien ce que suggère la scène de la rivière où peu s'en faut que les fils ne soient engloutis avec le cadavre d'Addie.

Ainsi se donne à comprendre la lancinante urgence pour eux du deuil, son extraordinaire violence et la grande difficulté qu'il y a à y mettre un terme, à achever son travail. Deuil pathologique et peut-être plus psychotique que névrotique en raison même de la lourde, de l'oppressante hypothèque maternelle. La mère « à tuer » n'est pas ici la mère déjà soustraite au vœu incestueux par l'intervention de l'Autre qu'est le Père selon la Loi ; c'est, dans toute l'horreur et toute la séduction de sa léthale puissance, la mère phallique, la mère archaïque d'avant l'Œdipe.

Cela dit, il convient de voir que chacun des cinq enfants d'Addie vit et fantasme son deuil selon la place qui lui a été donnée (ou refusée) et que pour chacun d'eux Faulkner a su inventer un paquet de fantasmes et d'affects d'une prodigieuse cohérence. Autant d'enfants, autant de façons de nouer — ou de ne pas nouer — un corps au langage.

Ainsi Cash. Un jour, quand il était encore petit, il avait rapporté de

l'écurie une corbeille à pain pleine de crottin pour l'offrir à Addie. Dans le scénario du fantasme de Cash l'objet *a* proposé en offrande pour suppléer au manque de l'Autre est *l'excrément*, modèle primitif de tout cadeau. La dernière offrande, le dernier don à la mère, ce sera le beau cercueil que Cash a fabriqué de ses mains sous le regard approbateur de la mourante. Le travail du deuil, pour lui, c'est le travail tout court, l'acharnement méthodique mis à sa besogne d'artisan, de menuisier — plus sûr moyen de distraire l'angoisse de la perte et de se détacher de son objet. Non sans s'y attacher une dernière fois. Le cercueil est le produit surdéterminé de son fantasme : équivalent de l'enfant-fèces venu s'offrir à la mère, et c'est donc *lui*, substitut métaphorique (le bois: *mater, materia, materies*) et métonymique (contenant pour contenu) du corps maternel, et c'est donc *elle*. Lui en elle, elle en lui, incorporation réciproque de la mère et du fils, retour au tout-un. Processus de condensation au service du désir incestueux, mais aussi déplacement des énergies libidinales, contre-investissement proprement *maniaque* et fin du deuil prochaine¹¹.

Sauvé, Cash? Pas si sûr. Mettons qu'il s'en sort mieux que d'autres, dût-il en payer le prix par une jambe cassée. La question de la fin du deuil reste ouverte à la fin du roman pour chacun des fils à l'exception de Darl. Mais pour chacun le travail même du deuil, l'effort pour maîtriser la perte et éviter la captation se seront effectués selon des modalités spécifiques. Fantasmagorie anale et deuil maniaque pour Cash. Deuil maniaque encore, avec contre-investissement prophylactique dans le cheval, puis dans l'exploit héroïque qui permettra la réussite de l'entreprise funèbre, chez Jewel, le « joyau » d'Addie, mais cette fois-ci dans le registre *phallique*, puisqu'il est plus qu'aucun autre des fils l'enfant-supplément, l'enfant-phallus, l'enfant-sauveur qui prend en charge les blessures de la mère et lui restitue un corps intact. Deuil (*endo*)*cannibalique* de Vardaman enfin, le dernier-né, le petit dont le deuil appellerait une analyse de type kleinien plutôt que freudien : fantasmes non plus anaux, comme chez Cash, ni phalliques, comme chez Jewel, mais *oraux*, c'est-à-dire au plus près de la première organisation sexuelle, quand les relations d'objet ne sont pas encore bien assurées et quand, nous dit Freud, « l'activité sexuelle n'est pas séparée de l'ingestion des aliments »¹². « My mother is a fish », dit Vardaman : voyez, ma mère est comestible, sa chair est viande. « And tomorrow it will be cooked and et and she will be him and pa and Cash and Dewey Dell » (pp. 63-64). Le fantasme d'incorporation annule la perte, en réunifiant la mère-poisson sanglante, dépecée, morcelée, et en la ressuscitant dans la

communion du repas totémique. Scène de la mort, cène de la mère¹³. Ceci est mon corps. Manger : faire un avec le sein, dans la Mère.

Chacun y va de son bout de corps pour remembrer la mère morte. Fèces, pénis ou sein. A l'exception de Dewey Dell et de Darl, dont il n'est pas sûr qu'ils aient de quoi (se) nouer à l'Autre pour soutenir leur désir.

Pour Dewey Dell tout arrive trop tôt ou trop vite :

I heard that my mother is dead. 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. It's not that I wouldn't and will not it's that it is too soon too soon too soon (p. 114).

Si, comme Dewey Dell, on naît fille, la question est différente. Aucun retour au lieu originel n'est possible pour qui n'a pas de quoi combler le trou de l'Autre. C'est donc autrement encore que la fille traverse le deuil, d'autant que la mort de sa mère coïncide avec sa première grossesse. Pas d'Autre à faire jouir, mais du Même à faire souffrir. Encore une fois. Le corps de Dewey Dell sera le lieu de la répétition de l'origine, de sa re-production, de la reproduction. Avec elle tout recommence, Addie recommence, dans la même solitude violée, la même stupeur scandalisée, la même révolte féroce — mais plus pauvrement, sans les orgues du fantasme et les chimères de la maternité triomphante. De l'enfant à naître Dewey Dell n'attend rien. Avant que de lui avoir donné le jour, elle le voue déjà à la nuit. En lieu et place de l'enfant-phallus, elle escompte un fœtus avorté. Dewey Dell : une saisissante et presque caricaturale doublure d'Addie.

Reste Darl, le cas-limite, le fils forclos, le *pharmakos* de la famille, rejeté par elle après l'avoir été par sa mère. Reste Darl le fou. C'est en lui que s'incarne le plus tragiquement le paradoxe du deuil à accomplir par les frères Bundren : apprendre à savoir perdre la mère déjà perdue pour ne pas se perdre en elle, pour n'être pas perdu par elle. Pour lui ce deuil est impossible. La mère lui a toujours manqué : « I cannot love my mother because I have no mother » (p. 89). Mère jamais possédée, mais qui le possède, le dépossédé, plus irrévocablement que ses autres enfants à raison même de l'amour qu'elle lui a refusé. Ses frères finissent par la remplacer, qui par un cheval, qui par un poisson, qui par un cercueil. La mère de Darl est irremplaçable, rien ne peut lui être substitué, tenir lieu de son envoûtante absence. Vive ou morte, elle reste la mère insignifiante, que Darl ne peut même pas appeler mère. Comment pourrait-il se délier de celle à qui il n'a

jamais été lié, de celle qui n'a même pas daigné le voir ?

Addie, jusqu'au bout, aura dénié son regard à Darl. Aussi est-il son image spéculaire, sans altérité comme sans identité. Point de miroir où se reconnaître. Miroir, il l'est lui-même, et regard sans obstacle ni limites, «with his eyes gone further than the food and the lamp, full of the land dug out of his skull and the holes filled with distance beyond the land» (p. 26). Yeux pleins de terre, yeux pleins de mère, emplis du trop-plein maternel. Mais le regard n'est pas à Darl ce que le sein est à Vardaman ou le phallus à Jewel. Loin d'être l'objet partiel qui dans le fantasme s'offre à l'Autre en guise de supplément, il se confond totalement avec lui. Le regard dénudant et néantissant de Darl est le regard de la Mère, de la Toute-Mère, de la Mère Une, il s'y abîme, et voilà pourquoi Darl est fou. «L'unité de la mère», écrit Calligaris, «est l'autre effectif du psychotique»¹⁴. Le deuil de Darl n'a rien à voir avec le fantasme, il est de l'ordre de la possession.

Voilà, esquissé à grands traits et avec pas mal de questions laissées en suspens, une sorte de tableau clinique du travail du deuil tel qu'il se représente dans *As I Lay Dying*. On pourra m'objecter que j'ai abusivement privilégié les personnages du roman et que j'en ai parlé comme s'ils avaient un inconscient. Je sais bien, mais quand même... Comment ne pas être ébloui par l'infailible sûreté avec laquelle Faulkner en a produit l'illusion? Resterait, bien sûr, à voir dans quelle mesure ces personnages et leurs discours renvoient à l'inconscient de leur créateur et à ses propres fantasmes, et par quels déplacements et quels remaniements on est passé de ceux-ci à la scène de l'écriture. Mais il serait inutile, je crois, d'aller chercher les fantasmes sous les fantasmes dans l'espoir de découvrir sur Faulkner une vérité dernière dont ils ne seraient que la figure brouillée, de même qu'il serait imprudent de postuler une antériorité du fantasme sur la fiction, même si toute fiction se développe nécessairement à partir d'un noyau fantasmatique déjà là. L'écriture engendre ses propres fantasmes, elle n'est pas simplement leur mise en scène plus ou moins élaborée. Elle est d'abord travail sur le langage et, par le biais du langage, travail sur la perte, la mort et donc aussi toujours travail de deuil et *As I Lay Dying* peut être lu à cet égard comme une allégorie du travail d'écriture. Sauf qu'elle est également *Trauerspiel*, jeu sur et avec le deuil, au cours duquel les fantasmes perdent leur lourdeur et leur fixité de stéréotypes pour entrer dans la farandole de la fiction. Barthes disait qu'«un écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère». *As I Lay Dying*, livre du deuil et de la folie, n'est pas un livre triste. La prime du plaisir y est de toute façon assurée.

NOTES

- 1 Paris, Gallimard, 1977, p. 144.
- 2 *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », p. 194.
- 3 Voir Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1978.
- 4 Cf. Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des femmes*, Paris, Seuil, 1976, pp. 31-41.
- 5 *As I Lay Dying* (1930), New York, Random House, 1964, p. 164. Les citations ultérieures du roman renverront à cette édition ; la page de référence sera indiquée entre parenthèses après chaque citation.
- 6 *Hypothèse sur le fantasme*, Paris, Seuil, 1983, p. 136.
- 7 *Totem et tabou* (1913), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 80.
- 8 « Le travail du deuil » (1938), in *Oeuvres I*, Paris, P.U.F., 1977, p. 245.
- 9 « Deuil et Mélancolie » (1917), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 168.
- 10 Sur le rêve des dents dans la « maladie du deuil », voir Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978, pp. 249-250.
- 11 « Dans la manie, il faut que le moi ait surmonté la perte de l'objet (ou bien le deuil relatif à la perte, ou bien, peut-être, l'objet même), en suite de quoi toute la charge du contre-investissement que la peine douloureuse de la mélancolie avait tirée du moi vers elle, et qu'elle avait liée, est devenue disponible. Le maniaque nous démontre encore, de façon évidente, en partant comme un affamé en quête de nouveaux investissements d'objet, qu'il est libéré de l'objet qui l'avait fait souffrir ». Freud, « Deuil et mélancolie », p. 167.
- 12 *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 95.
- 13 Sur la « cène », voir Michel Gresset, *Faulkner ou la fascination*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 232.
- 14 *Hypothèse sur le fantasme*, p. 133.