



HAL
open science

Le pouvoir à la lettre dans *Absalom, Absalom!* de William Faulkner.

Alain Geoffroy

► **To cite this version:**

Alain Geoffroy. Le pouvoir à la lettre dans *Absalom, Absalom!* de William Faulkner.. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 1992, Pouvoirs et programme du CAPES, 02-03, pp.47-56. hal-02338443

HAL Id: hal-02338443

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02338443>

Submitted on 30 Oct 2019

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 pouvoir à la lettre dans *Absalom, Absalom!* de William Faulkner.

Alain Geoffroy
Université de La Réunion

On sait, comme le confirme l'étude de Jacques Lacan sur "La lettre volée" d'Edgar Poe¹, que le pouvoir réside parfois en d'anodins objets dont la possession n'assure pourtant pas qu'on détienne l'ascendant qu'on croit avoir sur ceux qui en sont privés. Dans l'histoire agitée de Thomas Sutpen², Faulkner utilise à son tour, dans des conditions assez similaires, l'artifice du billet pour illustrer la façon dont ses personnages sont pris au piège : ici, la lettre n'est pas vraiment dérobée mais détournée³, à la fois de sa fonction et des mains auxquelles elle était destinée. Elle n'en joue pas moins son rôle de suppôt du pouvoir, se rendant tour à tour maîtresse de ceux qui la détiennent, depuis Charles Bon qui en est l'auteur jusqu'à Quentin Compson qui la reçoit bien plus tard de son père, n'épargnant au passage aucun de ceux qui en prennent connaissance, même fugitivement, tel Henry Sutpen ou sa soeur Judith, destinataire officiel qui finit — inexplicablement, pourrait-on croire — par s'en débarrasser en la confiant à la grand-mère de Quentin :

'Me? You want me to keep it?'

'Yes,' Judith said. 'Or destroy it. As you like. Read it if you like or dont read it if you like.' (157)

Quel est donc ce fardeau que Charles Bon remis jadis à sa belle ? Quel dessein poursuivait-il en confiant au papier la trace de son âme qu'on sait torturée par un père inaccessible ? Car voilà que tout à coup Bon, l'enfant

1. Jacques Lacan, "Le séminaire sur «La Lettre volée»", in *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966).

2. William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (New York: Vintage Books, 1987).

3. Dans la ligne de la nouvelle de Poe dont le titre original s'appuie sur le vocable *purloined* dont les différents sens pourraient s'appliquer tout aussi bien au texte de Faulkner : "to purloin: to put away, render ineffectual, [...] to put off, to delay, [...] to appropriate wrongfully and often by a breach of trust" (Sources: Webster's). Voir à ce sujet le commentaire de Lacan, *ibid.*, p. 29.

paria, semble mener le jeu à sa manière et pousser les Sutpen à la faute, dût-il payer de sa vie le prix d'un pouvoir qui demeure, pour lui, illégitime. Disparu de la face du monde, Bon hante en effet à jamais les lignes dont il est l'auteur : *scripta manent...*

Il est néanmoins aisé de voir que la missive de Bon à Judith prend très vite son indépendance et assure fermement son emprise sur le monde des vivants⁴. A peine écrite, elle s'empare de son premier lecteur — Henry Sutpen — et lui insuffle assez de courage pour qu'il parvienne enfin à surmonter ses attermolements en supprimant la cause devenue trop pressante de ses affres. La vengeance de la mère de Bon se joue donc *post-mortem*, et c'est dans la mort que ce dernier atteint enfin son but : il écrit lui-même la lettre prouvant son ascendance, mais c'est un Sutpen qui la signe. Débarrassée de son auteur, elle jouit maintenant de la liberté des sans-attaches.

Cependant, rien n'est dit, et le destinataire réel de l'épître n'a même pas eu à prononcer le 'non' tant attendu par le fils maudit réduit, par la volonté maternelle vengeresse, à monter un sordide chantage à l'inceste. Jusqu'au bout, le père se tait, forçant Bon à recourir à l'ultime argument du passage à l'acte, non sans avoir tenté d'arracher au frère la parole paternelle impossible :

'He has never acknowledged me. He just warned me. You are the brother and the son. Do I have your permission, Henry?' and Henry: 'Write. Write. Write.' So Bon wrote the letter, after four years, and Henry read it and sent it off. (436, 7)

La lettre est brève, sybilline, mais diaboliquement efficace. Est-ce à dire qu'elle met les choses au point, qu'elle rend enfin explicites les liens qui réunissent les Sutpen, qu'ils soient légitimes ou non ? On y découvre à quel point l'histoire du Sud et les déchirements personnels sont inséparables chez Faulkner : une guerre fratricide, dont la durée est aussi celle de la période de probation exigée par le frère pour le frère, enchâssée dans une déclaration provocatrice. Mise en doute de la cause⁵, longue parenthèse de souffrances et de turbulences, incertitudes de l'avenir, entre impatience et malédiction :

4. Notons que, contrairement à la lettre volée de Poe, c'est de son usage que celle-ci tire son pouvoir.

5. "la lettre de Charles Bon décrivant la réalité de la guerre, est un commentaire sans appel sur la vanité du geste héroïque. D'un côté, c'est la guerre en dentelles et l'idéalisme chevaleresque du vieux Sud [...] De l'autre, [...] la lettre de Bon, distanciée le plus possible de l'objet du discours, subvertit la description précédente", François Pitavy, "Le héros, la guerre et le rêve : l'idéalisme faulknerien revisité", in *L'ARC*, 84/85, *William Faulkner* (LE JAS, 1983), p. 102.

We have waited long enough. You will notice how I do not insult you either by saying I have waited long enough. [...] I now believe that you and I are, strangely enough, included among those who are doomed to live. (162-3)

"'And that's all,' Mr Compson said." (163) Missive frustrante pour qui y cherche la clé de l'épopée Sutpen, car de tout évidence, elle ne tire pas son importance des mots qu'elle contient. D'ailleurs, il s'agit à peine d'une lettre véritable car outre qu'il lui manque les armoiries ordinaires de la correspondance amoureuse, elle est expédiée presque *incognito* – "without date or salutation or signature" (160). Loin de la classique demande en mariage, elle vaut davantage par sa seule existence quasi intemporelle que par son contenu :

Quentin took the letter from him and beneath the dim bug-fouled globe opened it, carefully, as though the sheet, the dessicated square, were not paper but the intact ash of its former shape and substance. (159)

On retrouve là les caractéristiques qui faisaient de la lettre détournée par Dupin un signifiant (28), car "cette lettre est le symbole d'un pacte, et [...] même si sa destinataire n'assume pas ce pacte, l'existence de la lettre la situe dans une chaîne symbolique étrangère à celle qui constitue sa foi."⁶ Les enjeux du pacte sont clairs pour le lecteur, même s'ils échappent à certains protagonistes, et non des moindres : Bon ne cherche pas à épouser Judith, mais il veut que le père sanctionne sa demande d'un 'non' ferme et définitif ; en la jugeant irrecevable, il reconnaîtrait du même coup sa paternité, et la vérité resurgirait enfin du puits. Si Thomas Sutpen et son représentant Henry – que Bon choisit comme entremetteur – le savent, ni la mère, ni la promise ne sont conscientes de la portée de l'affaire, quoique Judith perçoive confusément qu'elle n'est qu'un pion dans ce jeu intersubjectif :

You get born and you try this and you don't know why only you keep on trying it and you are born at the same time with a lot of other people, all mixed up with them, like trying to, having to, move you arms and legs with strings only the same strings are hitched to all the other arms and legs and the others all trying and they dont know why either except that the strings are all in one another's way like five or six people all trying to make a rug on the same loom only each one wants to weave his own pattern into the rug. (157)

Ici, on l'aura compris, c'est la mère de Bon, autrefois répudiée, qui tire les ficelles. Pourtant, l'attrait du passage ne réside pas dans la réussite d'un plan de vengeance⁷ : le trajet de la lettre et les ravages qui s'en suivent méri-

6. Jacques Lacan, "La lettre volée", p. 28.

7. "Je crois que sa mère lui en a rebattu les oreilles dès qu'il a été assez grand pour s'en souvenir et qu'il est venu pourchasser son père délibérément, non pas pour obtenir justice pour lui-même, mais pour venger sa mère abandonnée. [...] Bon [...] voulait une vengeance : venger sa mère", *Faulkner à l'Université* (Paris : Gallimard, 1967), pp. 104-5.

tent davantage qu'on s'y intéresse. Insistons d'abord sur l'autonomie de la lettre et l'on verra que les rôles des différents protagonistes en seront redistribués d'une manière plus conforme aux événements. "A qui une lettre appartient-elle ?"⁸, s'interroge Lacan. A son auteur ? Indubitablement, Bon ne conserve de droit sur elle que fort peu de temps, puisqu'elle amène sans tarder la réaction d'Henry qui, en éliminant celui qui l'a écrite, le couche, pour ainsi dire, *noir sur blanc* sur le papier. Loin d'appartenir à Bon, la lettre, au contraire, le possède, le contient désormais en son texte, cerné, entre les lignes. De sujet, l'auteur devient signifiant⁹, et c'est pourquoi il ne peut accomplir son dessein que dans la mort. L'expéditeur — c'est Henry qui poste la missive — ne remplit pas davantage les conditions : premier lecteur, il se soumet immédiatement à sa formule en scellant l'autonomie. Remarquons qu'après son geste, il n'est plus évoqué dans le roman que comme *disparu*, même si, fort logiquement, le dénouement le rend un court instant à la vie pour mettre en scène sa disparition, cette fois, sans (r)appel.

Il est néanmoins tentant de concéder quelque droit sur la lettre à sa destinataire. Pourtant, on ne peut nier que son contenu n'appelle aucune réaction particulière de Judith, mais que c'est d'avoir été sujette à une indiscretion — soit consentie, voire préméditée par son auteur — qui permet à la missive de jouer le rôle auquel elle était destinée. On comprend mieux pourquoi Judith ne tient pas à conserver ce pli qui, somme toute, ne lui a jamais été destiné et qu'elle le confie sans remords à une étrangère. Le parallèle avec la lettre destinée à la Reine du conte de Poe apparaît alors sans ambiguïté car

Il devient clair dès lors que la propriété de la lettre n'est pas moins contestable à sa destinataire qu'à n'importe qui elle puisse venir entre les mains (sic), puisque rien, quant à l'existence de la lettre, ne peut rentrer dans l'ordre, sans que celui aux prérogatives de qui elle attende, n'ait eu à en juger¹⁰.

On retrouve, sans l'avoir cherchée ici, la structure du roman qui fait découvrir Sutpen au lecteur par voie d'enquête, grâce aux filtres subjectifs successifs laissant entrevoir quelques pans de vérité. Tout comme dans la nouvelle d'Edgar Poe, "le double et même le triple filtre subjectif sous lequel [l'histoire] nous parvient [ici, Mr Compson fait parler Bon et Henry à l'attention de Quentin qui à son tour le raconte à Shreve] n'est pas là seulement la conséquence d'un arrangement fortuit. [...] Le fait que le message soit ainsi re-

Notons qu'en assassinant Bon, Henry accomplit l'autre face de la vengeance car "le meurtrier du frère est d'abord le vengeur du père", André Bleikasten, "Les Maîtres fantômes, Paternité et filiation dans les romans de Faulkner", *Revue Française d'Etudes Américaines*, n° 8, Octobre 1979, p. 172.

⁸. Jacques Lacan, *ibid.*, p. 27.

⁹. Au sens où "un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant", Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir", in *Ecrits*, p. 819.

¹⁰. Jacques Lacan, "La lettre volée, p. 28.

transmis nous assure de ce qui ne va pas absolument de soi : à savoir qu'il appartient bien à la dimension du langage."¹¹ En effet, au delà d'Henry qui en subit l'irrésistible pression, c'est Thomas Sutpen lui-même qui est visé par la missive qui tente de l'atteindre en ce qu'il a de plus cher et de plus vulnérable. Il est en effet le seul qui pourrait user de ses prérogatives pour prévenir le drame. Mais en a-t-il réellement le pouvoir ? Soit, l'aveu de cette paternité, mais aussi celui de bigamie mettraient en danger l'existence respectable qu'il s'est efforcé de gagner en épousant Ellen Coldfield, mais le péril est en fait tout autre : plus qu'une atteinte à sa vie réelle, une telle confession mettrait un terme à son *dessein*, le privant irrémédiablement de l'honorabilité qu'il imagine indispensable à son projet¹². Interrogé sur les intentions de Charles Bon, Faulkner déclare

[qu']il a en quelque sorte donné à son père l'occasion de lui dire : «Je te reconnais, mais si tu... je joue franc jeu et tu restes ici : et tu détruis tout ce à quoi j'ai consacré ma vie, aussi je te donne ma bénédiction et va-t'en», je pense que Bon l'aurait fait. Mais ce vieillard avait peur de faire ça¹³.

Peur de quoi, en fait ? D'être ruiné, de perdre une honorabilité de surface – déjà fort discutée depuis son arrivée inopinée au Mississippi – qu'il mettra d'ailleurs en jeu à deux reprises par la suite, en proposant à sa belle-soeur de porter sa descendance, puis en engrossant la fille de son palefrenier ? Les ragots de Jefferson sur sa descendance douteuse n'auraient sans doute pas suffi à l'intimider – il n'ont jamais eu ce pouvoir – et le risque réel n'aurait pas été bien grand. Non, ce qui effraie Sutpen, c'est de voir resurgir un passé qu'il pensait définitivement éradiqué de son existence, voire de sa personne¹⁴ grâce au *dessein* qu'il s'était fixé. La force de Bon n'est pas d'imposer au père le retour du fils maudit ; il provoque la terreur irrépressible et irraisonnée qu'inspirent les revenants.

Le drame se joue en effet dans un imaginaire que l'existence devenue indéniable de Bon vient soudain déchirer, comme en témoigne l'effet médusant de sa présence sur son père dont le visage se pétrifie: "he looked at the expres-

11. Jacques Lacan, *ibid.*, pp. 18-9. Notons, homothétie supplémentaire inattendue, que Lacan met en question, à propos du texte de Poe, "le fait que l'histoire nous soit contée comme une énigme policière.", *ibid.*, p. 16.

12. N'oublions pas que Faulkner voyait avant tout en Sutpen "un homme qui voulait des fils", *Faulkner à l'Université*, p. 85.

13. *Ibid.*, pp. 276, 7.

14. Face à face avec son fils, Sutpen ne peut qu'opposer un masque froid et indifférent : "the expressionless and rocklike face, [...] the pale boring eyes in which there was no flicker, nothing" (435) C'est bien une atteinte à sa *personne* qu'il craint par-dessus tout : *persona*, masque tragique.

sionless and rocklike face" (435) Empruntant à Méduse sa féminité¹⁵, Bon, *en personne*, ne précipite pas l'action, mais au contraire, la fige. C'est qu'il faut changer de registre pour que l'imaginaire se dénoue et que l'action reprenne. Voilà pourquoi la lettre, d'essence symbolique, a le pouvoir d'animer le bras d'Henry, voilà pourquoi il porte enfin le coup retenu si longtemps.

Cette stase forcée n'est pas sans évoquer les mouvements ralentis dont Faulkner aime à pimenter ses lignes. Respiration contenue, jusqu'à ce que se libèrent brutalement les forces un instant enchaînées¹⁶ et que l'écoulement du temps reprenne son cours normal. Mais en quoi la lettre assure-t-elle à Henry qu'il est grand temps d'agir ? Quel écho privilégié trouve-t-elle en lui qui l'amène à surmonter son indécision ? On en devine aisément les causes, tant les relations qui le rapprochent de sa soeur et de son demi-frère sont équivoques :

Perhaps this is the pure and perfect incest: the brother realizing that the sister's virginity must be destroyed in order to have existed at all, taking that virginity in the person of the brother-in-law, the man whom he would be if he could become, metamorphose into, the lover, the husband. (119)

Oui, mais ce fantasme d'inspiration oedipienne se corse pour lui d'un élément supplémentaire original puisque le beau-frère se trouve être également le frère ! Le bénéfique libidinal d'Henry est alors transparent : en s'identifiant à Bon, il consomme par procuration la relation incestueuse qui le lie à Judith. Tant que cette relation demeure platonique et que l'inceste reste virtuel, voire improbable, la position identificatoire d'Henry est tenable. Mais lorsque s'évanouit la distance séparant le fantasme de la réalité, le projet de sa concrétisation, le désir inconscient — imaginaire — de l'intention formelle et formulée — symbolique —, alors rien ne va plus et le scandale apparaît, incontournable. On comprend mieux les faiblesses d'Henry face au projet inacceptable de Charles Bon : tout comme Hamlet, il ne parvient pas à réconcilier les deux tendances qui s'affrontent en lui, tout progrès de l'une appelant un renforcement de l'autre. C'est pourquoi il faut d'abord qu'il admette la possibilité de concrétisation de ses désirs incestueux — ce qu'il fait en acceptant d'envoyer la

15. "[He used to] lounge about a bedroom in a gown and slippers such as women wore, in a faint though unmistakable effluviium of scent such as women used, smoking a cigar almost as a woman might smoke it. (396)

16. Ainsi en va-t-il, par exemple de la naissance de la ville de Jefferson, à laquelle Faulkner associe également un écrit symbolique signant le déferlement du temps historique : "Instead of putting an inked cross at the foot of a sheet of paper, she had lighted the train of a mine set beneath a dam, a dyke, a barrier already training, bulging, bellying, not only towering over the land, but leaning, looming, imminent with collapse so that it only required the single light touch of the pen in that brown illiterate hand." William Faulkner, *Requiem for a Nun* (New York: Vintage Books, 1987), p. 190.

lettre de Bon — pour qu'il trouve enfin le courage d'en supprimer le représentant en la personne de son *alter ego*.

La lettre s'enfle, dans ce contexte labyrinthique, d'une douloureuse polysémie qui lui confère son exorbitant pouvoir. Sous la plume de Charles Bon, elle se fait d'abord cri de détresse et de vengeance ; puis, en transformant le fantasme en projet bien réel, elle libère la stase, enclenche l'action, et signe l'arrêt de mort de son auteur. Lorsque Henry en prend connaissance, elle rend le scandale si proche que la perspective que ses penchants coupables puissent être mis à exécution bouleverse l'équilibre libidinal instable qu'il essayait de préserver, mangeant, si l'on peut dire, aux deux râteliers de l'inceste et de la loi du père. Entre les mains d'Henry qui la transmet à Judith, elle actionne un mécanisme à retardement impossible à désamorcer : Henry est désormais condamné à passer à l'acte. Quand Judith la reçoit, commence la chute de la famille Sutpen ; les préparatifs précédant le mariage en annoncent l'inéluctabilité. Le scandale n'épargnera aucun membre de la famille, ni Ellevi qui a constitué le trousseau, ni Clytie qui fabrique la robe de cérémonie. Quant au maître de céans, il anticipe sa ruine prochaine, mais ne fait rien pour l'empêcher.

Mais le trajet de la lettre ne se limite pas pour autant à la déchéance des Sutpen, et bien des années plus tard, elle échoit entre les mains de Quentin Compson. Bien qu'anachronique, elle n'a rien perdu de son pouvoir maléfique et, à son tour, Quentin devra en subir les effets pernicioseux. La mort de Sutpen n'a certes pas suffi à la neutraliser, car elle amène, par sa simple présence, le père de Quentin à faire revivre son fantôme pour les besoins de la cause. On sait les affinités qui lient Henry Sutpen et Quentin Compson¹⁷, ce qui laisse augurer de la vulnérabilité de ce dernier. Les traits psychiques communs à ces deux personnages amènent bien sûr la lettre à fonctionner de manière similaire : mis en présence du même contexte, elle tiendra le même langage, forçant Quentin à assumer le même rôle. Voyons de plus près ce qui permet d'évoquer ici une forme d'automatisme de répétition¹⁸.

17. Jean Roubertol a noté que, tout comme Henry, Quentin possède l'essence d'un personnage shakespearien : "ce n'est plus qu'un être velléitaire et le représentant d'une fin de race enfermé dans sa morbidité. Tristant devient Hamlet ; Ivanoe cède la place à Roderick Usher. Du personnage shakespearien, Quentin possède non seulement l'irrésolution et les pulsions incestueuses, mais surtout au sens originel du terme, la mélancolie." Jean Roubertol, *L'esprit du Sud dans l'oeuvre de Faulkner* (Paris : Didier Érudition, 1982), p. 158

18. Lacan signale un mécanisme similaire à l'oeuvre dans la nouvelle de Poe : "Nous verrons que le déplacement des [sujets] est déterminé par la place que vient à occuper le pur signifiant qu'est la lettre volée [...] Et c'est là ce qui pour nous le confirmera comme automatisme de répétition.", "La lettre volée", p. 16.

Nous avons associé Quentin à Henry Sutpen, aussi faut-il nous attendre à ce que les actions perpétrées par celui-ci rappellent le passé de celui-là. Lorsque Quentin passe à l'acte, il y est poussé par la rancune de Miss Rosa qui cherche à se venger de l'affront que lui a imposé son beau-frère. En effet, Sutpen, après la mort de sa femme, a tenté d'impliquer sa soeur cadette dans son projet obstiné de créer une généalogie ; ayant perdu ses deux fils, il propose à Miss Rosa de l'épouser pourvu qu'elle lui donne un héritier. Le cynisme de Sutpen et sa susceptibilité en matière de descendance mâle, rappelle son aventure conjugale interrompue à Haïti¹⁹, et, même si l'histoire ne se répète pas en tous points, son attitude désinvolte et égoïste provoque pour la seconde fois la colère et le ressentiment d'une femme qui s'estime à juste titre bafouée. C'est donc poussé par une femme vengeresse que Quentin se dirige vers Sutpen's Hundred, tout comme Bon autrefois lorsqu'il courtisait Judith. Faulkner insiste sur la répétition et cultive la métaphore temporelle en évoquant les roues du buggy qui les entraîne: "He could hear the dry plaint of the light wheels in the weightless permeant dust..." (452) Roues aux cycles impondérables brassant la poussière des ans.

Dans le sillage de la lettre, les fantômes de Sutpen hantent à nouveau les lieux mêmes où il apparut brusquement un jour dans le paysage du Yoknapatawpha²⁰, donnant prétexte à une mise en abyme, emblématique de la structure du roman, où se succèdent les représentants du père damné. Charles Bon, d'abord, signifiant en creux d'une paternité inavouable :

Bon is a mirror image, a reversed shadow, of his father. Like his father, he suddenly appears out of nowhere as a man of mystery. [...] Like his father, Bon has an octoroon "wife," whom he is prepared to repudiate along with his child by her. Like his father he stands beyond good and evil²¹.

Ensuite s'avance Henry Sutpen, double reconnu et légitime, mais poursuivi par la faute paternelle. Puis, bien plus tard, Quentin Compson, fasciné par une histoire qui porte dans le réel – pas tout à fait, car le passé et la parole

19. "His inability to locate his error dooms him to a repetition of his sins", Ilse Dusoïr Lind, *The Design and Meaning of Absalom, Absalom!*, in *Three Decades of Criticism*, ed. by Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery (New York: Harbiger Books, 1963), p. 294.

20. Tandis qu'il se rapproche de Sutpen's Hundred, Quentin évoque l'ombre de Sutpen : "[He] might even see at any moment now the black stallion and the rider rush across the road before them and gallop on." (453)

21. Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha County* (New Haven: Yale University Press, 1972), p. 302. Notons encore que, tout comme son père avait en son temps acquis de force une respectabilité en épousant Ellen Coldfield, Bon "eventually forces an indirect recognition, though at the cost of his own life". Olga W. Vickery, *The Novels of William Faulkner* (Baton Rouge: Louisiana State University Press), 1964, p. 96.

de l'autre l'en séparent — ses fantasmes les plus troubles. Jeux de miroirs mystificateurs où les reflets se font plus convainquants que la vérité²² :

It is this mirroring conflict — "mirroring," in that brother and brother, son and son, are completely alienated yet nearly interchangeable — that Faulkner drives to a hallucinating pitch in the fraternal entanglements among Henry, Bon, Quentin, and Shreve²³.

Dernier représentant des Sutpen, Quentin — non pas ici le narrateur, mais l'acteur, dans l'ambiguïté du terme — incarne imaginativement à la fois Bon et Henry, revivant *in situ* les dernières secondes précédant le drame, fantôme de reconstitution après le crime :

He looked at the two huge rotting gate posts in the starlight, between which no gate swing now, wondering from what direction Bon and Henry had ridden up that day, wondering what had cast the shadow which Bon was not to pass alive. (454)

La signification symbolique du passage est sans grand mystère : le franchissement de l'entrée du domaine a ici valeur d'inceste. D'ailleurs, Quentin se sent intimement sollicité par les échos que la situation éveille en lui, "wishing that Henry were there now to stop Miss Coldfield and turn them back, telling himself that if Henry was there now, there would be no shot to be heard by anyone" (454) Même désir coupable, même châtement... Pourtant, le fantôme de Quentin recèle un indice encourageant qui confirme ses progrès sur la voie de la symbolisation. En évoquant l'absence d'un témoin, il pointe le défaut par excellence qui trahit Sutpen. C'est pourquoi il s'acharne à ressasser, reformuler — un psychanalyste parlerait de *perlaboration* — ce qu'il a appris de l'histoire des Sutpen, afin d'y rétablir la dimension qui lui a fait défaut :

De là l'entreprise de Quentin dans ce roman : il lui faut comprendre (et douloureusement accepter de comprendre) le sens de l'«innocence» de Sutpen — précisément cette non-reconnaissance de l'Autre²⁴.

Reconnaissance poignante du névrosé de ce qu'il met en cause en lui-même... Démonstration cuisante de la force du signifiant dont "le déplacement [...] détermine les sujets dans leurs actes, dans leur destin, dans leurs refus,

22. "Les romans de Faulkner sont toujours des rendez-vous manqués avec la vérité." observe André Bleikasten, "Modernité de Faulkner", in *DELTA*, n° 3, Novembre 1976, p. 164.

23. Eric J. Sundquist, *The House Divided* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), 1985, p. 126.

24. François Pitavy, *ibid.*, p. 100.

dans leurs aveuglements, dans leur succès et dans leur sort."²⁵ La lettre, qui désigne dans ses effets la faillite du père²⁶ — et celle du Sud mythique —, constitue donc une des clés de l'histoire des Sutpen. Il faudra cependant que le père et les fils aient rejoint dans la mort cet Autre dénié²⁷ pour que le roman puisse aboutir à un *dénouement*. Inauguré par un écrit, le processus de symbolisation se poursuit dans les paroles des divers narrateurs, dans le texte faulknérien lui-même²⁸, et, de par sa nature inachevée et inachevable, sous la plume fébrile des critiques.

²⁵. Jacques Lacan, *ibid.*, p. 30.

²⁶. Eric J. Sundquist, à la suite de Faulkner, souligne le lien tout particulier qui rapproche la question du père et celle de la "pureté" de la race : "The Oedipal reading of Quentin's desire for paternal revenge only makes sense in the larger context of Southern paternalism, which as slavery ended took new, more perplexing and tragic forms." Eric J. Sundquist, *ibid.*, p. 123.

²⁷. Faulkner insiste d'emblée sur la dimension symbolique de l'Autre, ciment de la société du Sud : "Our father knew who his father was in Tennessee and who his grandfather had been in Virginia and our neighbors and the people we lived among knew that we knew and we knew they knew we knew and we knew that they would have believed us about whom and where we came from even if we had lied." (15) L'existence même de Thomas Sutpen ne peut s'appuyer sur les mêmes bases : "He came here with a horse and two pistols and a name which nobody ever heard before, knew for certain was his own." (13)

²⁸. Ajoutant à la compréhension de la genèse de l'oeuvre, non que l'auteur fût lui-même sujet à cette sorte de manque, mais en ce que l'ayant évoqué, il se condamne ensuite à "un exil intérieur désormais voué [...] à l'écriture." Michel Gresset, *Faulkner ou la Fascination* (Paris : Klincksieck, 1982), p. 15.