



HAL
open science

Knight's Gambit (1949) de William Faulkner : dilemmes diégétique et auctorial

Alain Geoffroy

► **To cite this version:**

Alain Geoffroy. Knight's Gambit (1949) de William Faulkner : dilemmes diégétique et auctorial. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 2008, Dilemmas, 30, pp.128-142. hal-02343085

HAL Id: hal-02343085

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02343085>

Submitted on 1 Nov 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.

Knights Gambit (1949) de William Faulkner: dilemmes diégétique et auctorial

William Faulkner a su diversement renouveler le genre romanesque, et rares sont ses fictions longues qui ne témoignent pas de son exceptionnelle créativité dans cette « pure aventure d'écrire, hors de tout soucis d'œuvre » (Bleikasten 1982 : 54). De *The Sound and the Fury* (1929) à *Requiem for a Nun* (1951) en passant par *Absalom, Absalom!* (1936), l'auteur réinvente le roman en usant de procédés souvent inédits, voire non-conformistes : s'il devient Faulkner, romancier déviant et inspiré, après avoir raconté l'histoire écartelée des Compsons, ce « livre unique, infini, qui ne cesse pas de s'écrire » (Pitavy 168), il persiste à s'écarter des règles classiques de composition, morcelant le récit de *As I Lay Dying* (1930), mêlant les genres dans *Requiem*, ou imposant une déroutante structure « en canon »¹ à *The Wild Palms* (1939). Ainsi, il faut reconnaître que tout en tissant des « liens organiques [...] d'un roman à l'autre » (Rouberol 29), Faulkner n'a jamais cédé à la facilité de suivre une tradition, celle de ses prédécesseurs ou celle qui marquerait la composition de ses livres d'une griffe commune. De sa vision de lui-même en poète raté à ce qu'il prétend être « son plus bel échec » (*The Sound and the Fury*), on sent que l'impuissance toute relative qu'il revendique pour son écriture est en fait fondatrice et qu'elle stimule sa créativité :

Faulkner's career, not unlike Picasso's in painting, was — at least from *The Sound and the Fury* to *Go Down, Moses* — an unpredictable series of fresh starts, an amazing succession of new challenges, new risks, and new ventures. [...] He was] a prodigiously inventive novelist, a writer of many births and rebirths. (Bleikasten 2000 : 10)

¹ Canon *cancrizans*, pour être précis (Geoffroy, 1988 : 121).

Parmi les structurations expérimentales de ses romans, il en est une, sans doute la moins révolutionnaire, qui donnera pourtant naissance à l'un de ses écrits les plus poignants : publié en 1942, *Go Down, Moses* raconte l'histoire des McCaslin à partir de nouvelles publiées antérieurement mais réécrites, notamment pour assurer l'unité diégétique de l'œuvre. Faulkner avait déjà procédé ainsi pour la composition de *The Unvanquished* (1938), autre roman à épisodes, sur fond de guerre civile. Cette répétition, insolite chez un auteur insatisfait et soucieux d'innover, invite à reconsidérer un ouvrage plus tardif qui réunit lui aussi des nouvelles écrites et pour la plupart publiées antérieurement, sans toutefois offrir la même impression d'harmonie et d'équilibre que les deux autres : dévoilé en novembre 1949, *Knight's Gambit* propose six histoires policières d'ampleur et de qualité inégales : « Smoke », « Monk », « Hand Upon the Waters », « Tomorrow », « An Error in Chemistry », et « Knight's Gambit » dont la longueur équivaut à celle des cinq autres récits réunis, tous mettant en scène l'avocat Gavin Stevens dans sa quête opiniâtre de vérité et de justice. Bien qu'il ait toujours été lu comme un recueil de nouvelles, on peut se demander à quel genre appartient un ouvrage plutôt ambigu, tant dans sa composition que dans la manière dont les différents thèmes majeurs y sont agencés. Cet article se propose d'interroger la genèse, la forme et les thématiques de *Knight's Gambit* afin de tenter d'en déterminer l'appartenance générique, question souvent éclipsée par la critique qui rechigne à examiner l'ensemble du livre, préférant se concentrer sur l'une de ses parties, notamment la dernière, la plus substantielle, qu'elle lit comme une *novella* à part entière², ce qui règle d'office la question du genre³.

Rappelons d'emblée que l'ouvrage a souvent suscité les appréciations les plus tièdes : Joseph Blotner n'y voit qu'un « exercice mineur » (1286) ; plus tard, James Ferguson n'est guère plus laudatif :

² Le terme est avancé par l'auteur en personne (lettres à Saxe Commins, 19 janv. 1949 et mi-juin 1949, *Selected Letters*, 283 ; 291) et par son éditeur (Lettre à Harold Ober, 19 fév. 1949, *Selected Letters*, 285).

³ Cet article reprend une partie de l'argumentation proposée dans la notice accompagnant la traduction française de l'œuvre dans la collection « La Pléiade » (Geoffroy 2007 : 1215-32).

« *Knight's Gambit* [...] probably has less merit than any other volume of fiction Faulkner ever published [...] The best of the stories, 'Tomorrow', is a rather moving piece, but the other works have little to recommend them » (45). Michael Millgate, pour sa part, regrette l'hétérogénéité de l'écriture d'une nouvelle à l'autre : « 'Smoke' [...], the weakest of the six, [...] so undistinguished a work [...] by no means typical of the stories which follow, [...] strikes a false note » (265). Les récits qui suivent sont à peine plus appréciés : « 'Monk' [and] 'Tomorrow,' [which] are not good stories, are sometimes moving ones » (266). Millgate suggère néanmoins que le volume n'est pas aussi hétéroclite qu'il y paraît : « It has perhaps been too readily dismissed as simply a miscellaneous collection of not especially distinguished detective stories [and] the volume has a certain thematic unity » (265). Néanmoins, nous suggérerons qu'au-delà des défauts et des qualités intrinsèques de l'ouvrage, la perplexité des critiques est peut-être due aux conditions singulières de sa production et à leur retentissement sur l'écriture de cette œuvre.

L'ouvrage paraît au terme d'une période peu féconde pour l'écrivain qui n'a rien publié pendant six ans à l'exception de son anthologie, *The Portable Faulkner* (1946), à laquelle il a travaillé avec Malcom Cowley entre ses séjours « alimentaires » à Hollywood. Tenaillé par ses éternels soucis pécuniaires, il s'efforce de poursuivre l'écriture de ce qui deviendra *A Fable* (1954) dont il soumet dès 1947 un extrait (*Notes on a Horsethief*) à la *Partisan Review* qui en refuse la publication. Affecté par cet échec, il se consacre alors à la rédaction d'un court roman policier qu'il achève en quelques mois : *Intruder in the Dust* (1948) raconte l'histoire d'un homme de couleur, Lucas Beauchamp, injustement condamné à mort pour le meurtre d'un Blanc et sauvé *in extremis* par Gavin Stevens et son neveu Charles Mallison, protagonistes qui réapparaîtrons ensemble dans *Knight's Gambit*. Les choses s'arrangent alors pour Faulkner : l'ouvrage est un succès commercial et son auteur est élu, le 23 novembre 1948, à l'Académie Américaine des Arts et des Lettres. Depuis quelque temps, il envisage de regrouper ses nouvelles dans un volume organisé par cycles (*Collected Stories* : 1950). Cette perspective, ajoutée au succès de *Intruder in the Dust*, stimule son désir de publier une

série de récits d'enquêtes menées par Gavin Stevens à partir de nouvelles déjà parues auxquelles s'ajouterait un texte inédit, « Knight's Gambit », dont la première version, une courte nouvelle, remonte à 1942. A l'automne 1948, il annonce déjà à son éditeur : « If you want to include the Gavin Stevens pieces, they could be in a section to themselves and if I add to them, they could still be included again in another volume » (Lettre à Robert Haas, sept./oct. 1948 *Selected Letters* 275). En mars 1949, il se faisait déjà une idée très précise de la composition du futur volume quand il écrivit à Saxe Commins, son agent littéraire chez Random House :

I am at work on the long Stevens story. The volume will be: MONK, SMOKE, HAND UPON THE WATERS, AN ERROR IN CHEMISTRY, TOMORROW, and the new unpublished one, KNIGHT'S GAMBIT — that's correct, isn't it?

I don't remember MONK too well, though I think it is told from the outside, isn't it? In the 3rd person. Or does the nephew-protagonist tell it? In either case, I say, lead off-with SMOKE, which is 3rd person, the boy not in it at all; also SMOKE is the first one I wrote. Then MONK, then HAND UPON THE WATERS, which is in its chronological order, also contains a murder, then TOMORROW, still in chronology but only incidentally concerned with a death, then ERROR IN CHEMISTRY, which is a murder, then KNIGHT'S GAMBIT, the long one, not published yet, in chronology, a long, the longest, piece, also marking the end of a phase of Steven's life, since he gets married. (5 mars 1949, *Selected Letters* 287)

Attentif à respecter une chronologie qui respecte davantage l'ordre de publication qu'une véritable cohérence diégétique, Faulkner souhaite trouver un titre qui reflète l'unité thématique du recueil : « I haven't got a title yet. I think of something legal, perhaps in workaday legal Latin, some play on the word *res*, like *res in justicii*, or *Ad Justicii* » (ibid.). Mais absorbé par la réécriture du dernier des textes qu'il étoffe et remanie radicalement, il choisit d'en donner le titre au futur ouvrage, ce qui témoigne de son investissement particulier dans cette dernière histoire :

I cant remember if I wrote or not about a title and make-up.
What do you think about

KNIGHT'S GAMBIT (title for book)

Then the stories in this order, each with its own title as you did
Go Down, Moses, but if you like, set these titles in smaller
type, more like chapters headings, except for chapter num-
bers, which we don't need.

Smoke

Monk

Hand Upon the Waters

Tomorrow

Error in Chemistry

Knight's Gambit (ibid.)

Pourtant, Faulkner n'est apparemment pas satisfait. S'il poursuit avec acharnement ses révisions du dernier récit⁴ afin de le rendre plus clair (lettre à Saxe Commins, 18 Mai 1949, *Selected Letters* 291), c'est parce qu'au cours de l'avancement de son travail, il nourrit de plus en plus d'ambition pour cet ouvrage qu'il voudrait inscrire, du point de vue de la composition, dans la lignée de *Go Down, Moses*, mais aussi, ce qu'il projetait dès le départ, du point de vue du thème et du format, dans celle de son dernier roman :

I am thinking of a "Gavin Stevens" volume, more or less detective stories. I have four or five short pieces, averaging 20 pages, in which Stevens solves or prevents crime to protect the weak, right injustice, or punish evil. There is one more which no one has bought ["Knight's Gambit"]. The reason is, it is a novel which I tried to compress into short story length. [...] I will probably run about 150 pages, which should make a volume as big as INTRUDER. (Lettre à Saxe Commins, 24 nov. 1948, *Selected Letters* 280)

⁴ En témoignent quatre tapuscrits différents provenant de la collection déposée par Faulkner en 1957 à la bibliothèque de l'université de Princeton et transférée deux ans plus tard à la bibliothèque de l'université de Virginie, ainsi que la première version courte consultable à la bibliothèque de l'université d'Austin, au Texas.

Si l'on reconsidère les suggestions faites par l'auteur, on comprend que, quel que soit le résultat, le statut de l'ouvrage n'a pas toujours été clair pour lui. S'il imaginait au départ un simple recueil d'histoires « plus ou moins policières » — « forensic fictions » (Watson) — centrées sur Gavin Stevens (lettre à Saxe Commins, 24 nov. 1948, *Selected Letters* 280), il semble que sa stratégie d'écriture ait sensiblement évolué en cours de route.

Tout d'abord, Faulkner réunit des textes pour lesquels il semble n'avoir guère d'affection ; de « Monk », il n'a qu'une piètre opinion : « Not too good, but will be included nowhere else », écrit-il à Robert Haas en septembre 1948 (*Selected Letters* 274) ; et en évoquant la republication de « Tomorrow » dans le même volume anthologique, il déclare, fataliste : « Don't remember it, but include (ibid.). Faulkner devait tenir à « Smoke », parue à deux reprises déjà — *Harper's* (1932) ; *Doctor Martino and Other Stories* (1934). « Monk » fut publié en 1937 (*Scribner's*), « Hand Upon the Waters » et « Tomorrow » dans le *Saturday Evening Post*, respectivement en 1939 et 1940. Toutefois, seule « An Error in Chemistry », parue en 1946 dans le *Ellery Queen's Mystery Magazine*, eut un réel succès qui valut à son auteur le deuxième prix d'un concours de nouvelles policières organisé par cette revue. Mais cette fois, la stratégie de Faulkner diffère de celle qu'il suivit pour composer *Intruder* et *Go Down, Moses* : il ne modifie pas une ligne des histoires déjà parues, et c'est sur le dernier texte, inédit jusque-là, qu'il mise pour donner à l'ensemble la cohérence qu'il exige pour un tel projet⁵.

Si Faulkner propose d'étoffer le dernier récit, ce n'est pas parce que l'ouvrage manque de pages pour être publié : c'est que la révision de ce texte lui permet d'embrasser les cinq autres sans avoir à les modifier, ce qui eût été difficile pour des pièces qu'il n'affectionnait pas particulièrement ou qu'il avait oubliées. C'est là faire porter à « Knight's Gambit » toute la responsabilité de la cohérence de

⁵ A Robert Haas qui lui proposait de publier un recueil de nouvelles, Faulkner exposait déjà sa conception du futur ouvrage : « I would like to mull it over, try to give this volume an integrated form of its own, like the Moses book if possible, or at least These 13 » (18 sept. 1948 *Selected Letters* 273).

l'ouvrage, et l'on comprend pourquoi, alors que son projet prend forme, il déclare à Saxe Commins : « This is the story I seem to be hottest to write now » (*Selected Letters* nov. 1948 280).

Faulkner met sept ans à réécrire « Knight's Gambit ». Il part d'un texte court (23 pages), qui évoque la préméditation d'un crime passionnel : « a man who planed to commit a murder by means of an untamable stallion » (Lettre à Malcolm Cowley, 5 oct. 1945, *Selected Letters* 203). L'intrigue est déjà largement suggérée, mais le scénario diffère quelque peu de celui du texte publié. L'histoire d'amour de Stevens est à peine esquissée, tout comme les développements sur la guerre, la période faste de Harriss et sa personnalité trouble. Mrs Harriss ne se rend en Europe qu'après la mort de son père et de son mari ; Max Harriss n'est pas invité à partir pour l'armée, mais il est déjà conscrit et doit quitter la ville le surlendemain. Tout repose sur une dette de jeu qu'il a contractée ; pour la rembourser, il a réclamé prématurément la part d'héritage de sa sœur qui a commis un faux en écriture en trichant sur son âge. L'entrée probable du capitaine Gualdes (sic) dans la famille fait craindre au frère que l'affaire soit éventée, ce qui l'incite à se débarrasser de lui. A la propriété des Harriss, Chuck, narrateur de l'histoire, ne saisit rien de la conversation car il ne comprend pas l'espagnol, et c'est son oncle qui la lui rapporte ultérieurement. Mais c'est lui qui ouvre la porte de l'écurie où est enfermé le cheval indompté, et c'est Gualdes, prévenu du danger par Stevens, qui matte l'animal à coups de cravache. L'épilogue annonce celui de la version publiée.

En quatre mois, l'histoire s'étoffe considérablement : « it is much longer, will run 60-70 pages, more complete and very plottified and, except for the first chapter of induction and explanation, mostly simple dialogue » (Lettre à Harrold Ober, 22 juin 1942, *Selected Letters* 153). Mais il faudra plus de six ans encore pour que « Knight's Gambit » soit plus qu'une simple nouvelle : « I found what was wrong with the KNIGHT'S GAMBIT piece. It's not a short story, but a novella. I am rewriting it into a 100 plus page novella to be included in a collected volume of the Gavin Stevens detective stories » (Lettre à Harold Ober, 19 fév. 1949, *Selected Letters* 285-86). Trois mois plus tard, Faulkner cherche encore à enrichir son récit : « I am near the end of

the rewritten piece, will send it in as soon as finished. It is running around 150 pages mss. » (Lettre à Saxe Commins, 1^{er} mai 1949, *Selected Letters* 289). Faulkner remanie l'intrigue dans le fond mais aussi dans la forme : Chuck, qui devient Chick, puis Charles Weddel, et enfin Charles Mallison, qui vieillit au fil des différentes versions⁶, n'est plus le narrateur, qui reste extra diégétique ; les amours de jeunesse de Stevens prennent toute leur importance pour devenir, au-delà de ses préoccupations morales, le ressort secret de ses motivations et de ses tergiversations. Mc Callum, le propriétaire du cheval fou, participe au dénouement, et les frasques pécuniaires des enfants Harriss laissent place à des questions d'honneur et de rivalité entre Max et Gualdres. Si en s'étoffant le récit perd parfois en clarté, Stevens y gagne la substance qui lui faisait défaut, tant par son rôle de substitut paternel (tantôt pontifiant, presque suffisant, tantôt dépassé par son neveu), que par celui d'amoureux maladroit et équivoque, timoré mais tenace, qui triomphe sur le tard de ses insuffisances de jeunesse, notamment dans la partie V qui n'apparaît que dans les derniers tapuscrits, proches de la version publiée.

De la première version à la dernière, on mesure le chemin parcouru ; de l'aveu même de l'auteur, « Knight's Gambit » passe du statut d'histoire policière à celui d'histoire passionnelle : « a long, the longest, piece, also marking the end of a phase of Stevens' life, since he gets married ; that is, he prevents a murder not for the sake of justice, etc., but to gain his childhood sweetheart whom he had lost » (Lettre à Saxe Commins, 5 mars 1949, *Selected Letters* 287). Cette évolution ne se limite pas au dernier récit : elle affecte l'ensemble de l'ouvrage en modifiant le statut des cinq premières histoires qui, de par l'importance prise par la dernière, préparent le lecteur au « dénouement final » à la manière de chapitres. On sait que Faulkner eut très tôt le souci d'aménager une progression de son volume dans la forme, notamment en accordant une place de plus en plus significative à la fonction narratrice (lettre à Saxe Commins, 5 mars 1949, *Selected Letters* 287). C'est qu'il tenait à peaufiner ce recueil comme

⁶ « I was only sixteen then », précise-t-il dans une version proche de celle qui sera publiée où il en a presque dix-huit.

il le faisait pour ses *Collected Stories* : « even to a collection of short stories, form, integration, is as important as to a novel — an entity of its own, single, set for one pitch, contrapuntal in integration, toward one end, one finale » (Lettre à Malcolm Cowley, 1^{er} Novembre 1948, *Selected Letters* 277). Mais si *Knight's Gambit* est plus qu'un simple assemblage de nouvelles, écrites « dans la tradition de Poe et de Conan Doyle » (Millgate 265), sur un distingué « Sherlock Holmes amateur » (Faulkner 1964 : 148) qui se prendrait pour Dupin⁷, c'est que la cohérence thématique des six textes met également en question une conception de l'ouvrage qui le limiterait à un simple recueil de nouvelles.

La critique s'est souvent contentée de voir dans ces six récits centrés sur Stevens un moyen pour Faulkner d'étoffer son personnage : « the stories in *Knight's Gambit* must be seen primarily as a series of more or less deliberate exercises on the way to his final conception and characterization of Gavin Stevens » (Millgate 267). Mais l'unité thématique du volume a suscité d'autres interprétations dépassant le caractère artificiel de sa composition : « Faulkner had more artistic reasons for collecting [the stories] than furnishing for scholars a systematic record of his experiments with the character of Gavin Stevens » (Klinkowitz 151). Négligeant le personnage central, Klinkowitz insiste sur la récurrence d'une dialectique, faite de regards croisés et d'interactions parfois brutales, de la communauté du Yoknapatawpha et des étrangers au comté : « the real theme of these stories is carried by the various outsiders to that community and the community's relation to them » (ibid.). Ils sont en effet légion : de Anse Holland, profanateur de tombes surgi de nulle part, à Harriss, dont les affaires à La Nouvelle Orléans intriguent, et Gualdres, séducteur argentin coureur de dot, sans oublier Monk, attardé mental pathétique venu de l'arrière pays, et la femme bigame de Fentry tout juste arrivée de plus au sud, ou encore Flint, l'illusionniste yankee dont le double crime est révélé par son ignorance de la préparation du traditionnel

⁷ Dans *Faulkner and the Short Story*, Irving compare Stevens dans « An Error in Chemistry » au détective de Poe de « The Murders in the Rue Morgue » (1841) et « The Purloined Letter » (1845).

toddy, tous sèment le trouble dans une communauté dont ils négligent les codes. Et comme pour Christmas dans *Light in August* (1932), le dénouement quasi girardien se nourrit du sacrifice, même symbolique⁸, de l'intrus : c'est alors toute la société du comté qui « joue gambit » pour retrouver la paix.

D'autres thématiques faulknériennes se font écho d'un texte à l'autre jusqu'au récit final, tissant un réseau symbolique qui contribue à conférer à l'ensemble l'harmonie d'un roman. Ainsi en va-t-il du mariage : si celui de Stevens semble conclure heureusement l'ouvrage, il n'en va pas de même pour tous, en particulier pour ceux qui ne sont pas originaires du comté et qui cherchent à s'y implanter. Comme Sutpen dans *Absalom, Absalom !*, ils doivent en passer par des épousailles souvent désespérantes pour établir le seul lien qui vaille pour s'intégrer à la vie du comté, celui qui rattache à la terre, même s'ils y demeurent étrangers : c'est la mort de son beau-père et le veuvage prématuré d'Anse Holland, débrouillard et brutal, qui fait de lui un propriétaire terrien : « within three years he had married the only daughter of a man who owned two thousand acres of some of the best land in the country [...] [and] a few years later the father-in-law died and [...] when his wife died, too [...] we believed [...] that her life had been worn out by the crass violence of an underbred outlander » (3). Monk, meurtrier naïf et manipulé qui rêve de travailler la terre, est le fruit d'une union dont rien de bon ne pouvait sortir : « a son who had been too much even for that country and people [...] one day returned with a woman [...] with hard, bright, metallic city hair and a hard, blonde city face » (41). Dans « Tomorrow », un père de famille, tue de sang froid un homme dont l'épouse ne surgit du comté voisin que pour récupérer son héritage, et Fentry épouse une femme déjà mariée enceinte d'un autre ; la transgression coûte cher : la femme meurt en couches et l'enfant est ramené à sa famille par ses oncles maternels, dans le comté voisin. Devenu adulte et de retour au pays, il meurt assassiné par le père de la fille qu'il a enlevée. Bien

⁸ Dans « Knight's Gambit », si Stevens parvient à prévenir le crime, le mariage qui s'en suit a valeur de sacrifice, comme le souligne Gualdress : « In my country, the campo, there is a saying : Married ; dead » (227).

que né dans le comté, il y reste un intrus : le droit du sang l'emporte sur le droit du sol.

Convoitant une terre destinée à prendre de la valeur, Flint a tôt fait de trouver la perle rare : « two months later [he] was married to Pritchel's only living child : the dim-witted spinster of almost forty who until then had shared her irascible and violent-tempered father's almost hermit-existence » (109). Il n'hésitera pas ensuite à se débarasser de son beau-père et de sa femme pour s'approprier la terre. Mariage, propriété foncière et légitimité se conjuguent encore dans « Knight's Gambit » où Harriss, ayant épousé une fille du pays et pris en mains la terre qu'elle hérite à la mort de son père, meurt prématurément, laissant le champ libre à un séducteur latino-américain qui courtise la fille pour mieux séduire la veuve : « the older woman, the mother, who already controlled the money » (166). Cette sinistre succession de mésalliances trouve pourtant un terme dans le mariage de Stevens et de la veuve Harriss : l'union légitime de deux enfants du pays met un terme non seulement au désert sentimental de l'homme de loi⁹ mais surtout au scandale en puissance — incarné par un fils vengeur et jaloux, en proie au même dilemme que Quentin Compson et Henry Sutpen — qui menaçait la famille Harriss.

Si, comme en témoigne la faillite du mariage, la structure familiale est souvent si malsaine qu'elle fait systématiquement question, c'est parce que les parents sont des êtres falots, violents ou instables. Ainsi, dans chacun des six récits, les femmes et les mères sont faibles ou affectées de caractéristiques négatives. La mère des jumeaux Holland meurt quand ils sont encore en bas âge, et de celle de Monk, on retiendra le regard violent, tel celui de sa mère adoptive qui disparaît elle aussi quand Monk n'est encore qu'un enfant. La seule présence féminine dans « Hand Upon the Waters » est une voix qui refuse son aide à Stevens. La jeune fille enlevée par Thorpe dans « Tomorrow » se montre trop naïve et la femme « illégitime » de Fentry, malade, meurt en couches. Quant à celle de Flint, c'est une vieille fille bornée aux capacités limitées. Dans « Knight's Gambit », la fille

⁹ Dans *The Town* (1957), Stevens refuse les avances d'Eula Varner qu'il désire ardemment.

Harriss, terrorisée, a du mal à rester sincère sous l'emprise d'un frère abusif : « the boy held his sister [...] like [...] the policeman with his cringing captive or the victory-flushed soldier with his shrinking Sabine prey » (136). Mais c'est surtout Mrs Harriss¹⁰, créature éthérée jamais tout à fait vraisemblable, qui incarne cette fragilité féminine. Fille d'un veuf qui voyait en elle une servante, elle épouse un homme qui a deux fois son âge, arborant, adulte, les restes d'une enfance jamais achevée, hantant le récit passivement sans jamais acquérir le statut de femme accomplie : « a slight, dark-haired, dark-eyed girl who didn't look much bigger than a child [...] still looking like a girl even at thirty-five, not looking very much older in fact than her own children [...] like a little girl playing grown-up » (149 ; 161 ; 233). Privée de substance, elle demeure une image, une résurgence du passé, plus qu'un personnage de chair et d'os : « she could resemble an archaic miniature, sober and sedate and demure ten years beyond her age and fifty years beyond her time [...] like an old valentine or a 1904 candy-box » (234-35).

Mais les pères n'ont pas plus le beau rôle. Anse Holland, violent et obtus, sème la discorde entre les jumeaux qu'il a élevés seul, jusqu'à ce que Stevens rétablisse la vérité sur sa mort. Monk, fils d'un voyou, est adopté par un homme qui ne lui apprend qu'une chose, d'ailleurs illégale : fabriquer du whisky. Accusé de meurtre, il est victime d'un juge véreux, autre figure de père indigne. Pritchel, comme le vieux Backus, traite sa fille en domestique. Le père est parfois même radicalement absent : Lonnie Grinnup est orphelin, comme Stevens, et comme l'orphelin sourd-muet qu'il a recueilli. Le mari de la compagne de Fentry l'a abandonnée enceinte, et Harriss, accaparé par ses affaires, ne s'occupe guère de ses enfants. Les choses empirent après sa mort, quand Gualdres défie la structure familiale en courtisant en même temps la mère et la fille, ce qui incite le fils à envisager de recourir au meurtre.

¹⁰ Toujours désignée par le nom qu'elle acquiert en se mariant, comme si elle n'en avait pas elle-même ; ce n'est que dans *La Ville* qu'on apprend qu'elle s'appelle Melisandre Backus.

Et c'est bien la faillite de ces pères successifs et les dilemmes cruels et parfois monstrueux qui s'en suivent qui contribuent le plus à l'unité de l'œuvre, contraignant Stevens à se comporter en père symbolique qui rétablit l'ordre selon la loi, même s'il lui arrive d'échouer devant l'amoralité d'un juge (« Monk »). C'est donc logiquement dans la dernière histoire que Stevens apparaît comme une figure de père achevée, après qu'il eut avoué qu'il a enfin mûri : en épousant Mrs Harriss, il s'affirme comme père qui assume son désir ; il applique la loi en éloignant le frère de la sœur et de la mère, et restaure la hiérarchie des générations en faisant de Gualdres son (beau)-fils (Geoffroy 2005 : 182). Voilà bien selon nous le thème central de l'œuvre : là où règnent désordre et dilemmes, c'est au père de répondre en rétablissant la loi.

Soucieux de produire un ouvrage d'un volume comparable à *Intruder in the Dust* et composé de récits arrangés comme les chapitres de *Go Down, Moses*, Faulkner a pu hésiter sur le statut de *Knight's Gambit*, d'autant que les six récits réunis révèlent une homogénéité thématique indiscutable convergeant vers une fin logique et émotionnellement pertinente. De toute évidence, le tout est supérieur à la somme des parties et l'on peut se demander pourquoi Faulkner n'a pas tenu *in fine* à ce que cet ouvrage soit lu comme un roman. Certes, le style est inégal et les interminables passages sur la guerre ne servent pas toujours l'intrigue, même si l'on y pressent le souffle d'un œuvre beaucoup plus ambitieuse : « in the fabric of the prose itself was something of that work that had been hanging over him now for six years : *A Fable* » (Blotner 1286). Sans doute est-ce la raison pour laquelle Faulkner a hésité à faire « officiellement » de *Knight's Gambit* un roman : son ambition était ailleurs et le projet souffrait de la comparaison avec l'œuvre dans laquelle il s'était déjà tant investi, qu'il considérait comme son chef d'œuvre, et qui l'obsédait au point qu'il en inscrivit le plan sur les murs de son bureau de Rowan Oak. Si *A Fable* reçut les honneurs des prix littéraires¹¹, *Knight's Gambit* ne dépassa peut-être jamais dans l'esprit de son auteur le statut de *pot-boiler*, et, à la différence de *Sanctuary* (1931), ne fut jamais considé-

¹¹ Le Prix Pulitzer et le National Book Award.

ré comme une œuvre accomplie. Pourtant, les arguments ne manquent pas pour qu'on y voie aujourd'hui l'une de ces créations expérimentales dont Faulkner a le secret et qu'il nous invite à lire sans jamais le dire – peut-être n'a-t-il jamais tranché la question du statut de l'œuvre – comme un roman.

Alain Geoffroy¹²

Ouvrages cités

- Bleikasten, André. *Parcours de Faulkner*, Paris : Ophrys, 1982.
- Bleikasten, André. « Introduction » à *Etudes Faulknériennes*, vol. 2, « Naissance de Faulkner », Presses Universitaires de Rennes, 2000, 7-12.
- Blotner, Joseph. *Faulkner : A Biography*, New York: Random House, 1974.
- Faulkner, William. *Faulkner à l'Université*, Cours et conférences prononcés à l'université de Virginie (1957-1958), Paris : Gallimard, 1964.
- Faulkner, William. *Knight's Gambit*, New York: Vintage Books, 1978.
- Faulkner, William. *Selected Letters of William Faulkner*, Joseph Blotner ed., New York: Vintage Books, 1978.
- Ferguson, James. *Faulkner's Short Fictions*, Knoxville : The University Press, 1991.
- Geoffroy, Alain. « Le temps fluide, effet d'une structure temporelle dans *The Wild Palms* », in *Americana* N° 1, Paris : Presses de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 1988, 109-26.
- Geoffroy, Alain. « Defaulting Fathers in Faulkner's *Knight's Gambit* » *Alizés* n° 25, Juin 2005, 172-84.
- Geoffroy, Alain. « Notice du Gambit du cavalier », in *Faulkner, Œuvres romanesques*, La Pléiade, Paris : Gallimard, 2007, 1215-32.
- Irving, John T. « *Knight's Gambit*: Poe, Faulkner, and the Tradition of the Detective Story », in *Faulkner and the Short Story*, Evans Harrington & Ann J. Abadie ed., Jackson & London: University Press of Mississippi, 1992, 149-73.
- Klinkowitz, Jerome F. « The Thematic Unity of *Knight's Gambit* », *Critique* II.2, 1969, 151-66.
- Millgate, Michael. *The Achievement of William Faulkner*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.

¹² Alain Geoffroy, Université de La Réunion (France).

Pitavy, François. *Le Bruit et la Fureur de William Faulkner*, Paris : Gallimard, 2001.

Rouberol, Jean. *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, Paris : Didier Erudition, 1982.

Watson, Jay. « Faulkner's Forensic Fiction and the Question of Authorial Neurosis », in *Faulkner and Psychology*, Donald Kartiganer & Ann Abadie ed., Jackson: University Press of Mississippi, 1994, 165-88.
