



HAL
open science

Les éclats de la folie dans *As I Lay Dying* de William Faulkner : le cas de Darl Bundren

Frédérique Spill

► **To cite this version:**

Frédérique Spill. Les éclats de la folie dans *As I Lay Dying* de William Faulkner : le cas de Darl Bundren. *Les narrateurs fous / Mad Narrators*, Nathalie Jaek, ed., 2014. hal-03341390

HAL Id: hal-03341390

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03341390>

Submitted on 13 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les narrateurs fous
Mad Narrators

*Sous la direction de Nathalie Jaëck, Clara Mallier,
Arnaud Schmitt et Romain Girard*

MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME D'AQUITAINE

Sommaire

Ouvrage publié avec le concours de l'Université Bordeaux Montaigne et de l'équipe CLIMAS.

Couverture : Redon Odilon, *L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882
© BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF

© MSHA, Pessac, 2014
ISBN : 978-2-85892-429-5

Liste des auteurs	11
« Mad Narrators »: oxymoron or pleonasm?, par <i>Nathalie Jaëck</i>	13
Part One – Ethics of Madness	19
« The Excesses of Existentialism in Nabokov's Novels », par <i>Stephen Butler</i>	21
« Diagnosing Hermann: the Perfect Balance of Insanity and Cunning in Nabokov's <i>Despair</i> », par <i>Irena Ksiezopolska</i>	37
« Fragmentation, Disjunction & Mad Logic in Joyce Carol Oates's <i>Zombie</i> », par <i>Marie Le Grix de la Salle</i>	53
« <i>Zombie</i> : qui a peur du cannibale de Milwaukee ? », par <i>Caroline Marquette</i>	65
« Le regard du fou chez Chuck Palahniuk », par <i>Isabelle Périer</i>	79
« Le tueur psychopathe et l'auteur impliqué : la "construction textuelle du point de vue" dans <i>American Psycho</i> », par <i>Ilias Yocaris</i>	95
« Folles postcoloniales. Le prix du reniement dans <i>In the Heart of the Country</i> de J.M. Coetzee et <i>Mon Cœur à l'étroit</i> de Marie NDiaye », par <i>Jean-Paul Engélibert</i>	113

« A Mad Narrator as Historian: Sir Alexander Cuming Among the Cherokees (1730) », par <i>LeAnn Stevens-Larré</i> et <i>Lionel Larré</i>	127
« Mad Atwood: Narrators and Characters », par <i>Gerald Lynch</i>	147
Part Two – Rhetoric and Poetics	167
« Occasions of Narration in <i>Enduring Love</i> : Love, Logic, Madness, Contagion, and Narrative Communication », par <i>James Phelan</i>	169
« Tell-Tale Minds: the Rhetoric of Mad First-Person Narration », par <i>Lars Bernaerts</i>	185
« Science as Hallucination in Wells’s <i>The Island of Dr. Moreau</i> », par <i>Nathalie Jaëck</i>	207
« La tentation psychotique », par <i>Marc Amfreville</i>	223
« A History of Mad Narrators in the American Novel from 1789 to Charles Brockden Brown’s <i>Edgar Huntly</i> (1789-1799) », par <i>Juliette Dorotte</i>	233
« Portrait of a Lady at Sea: <i>Chance</i> and Joseph Conrad’s “New Form for the Novel” », par <i>Richard Ambrosini</i>	251
« Les éclats de la folie dans <i>As I Lay Dying</i> (1930) de William Faulkner : le cas de Darl Bundren », par <i>Frédérique Spill</i>	267
« Narrative Distractions in Beckett’s Fiction and Drama », par <i>Stéphanie Ravez</i>	285
« Folie criminelle et folie narrative : le “narrateur” dans <i>Endless Night</i> d’Agatha Christie », par <i>Stéphane Pouyaud</i>	299
Part Three – Narrative Subjectivity in Visual Arts	317
« Mad Narrators & Sodomasochistic Narration in <i>The Blair Witch Project</i> (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) & <i>Paranormal Activity</i> (Oren Peli, 2007) », par <i>David Roche</i>	319

« Delusion and Hallucinations in Some Contemporary Hollywood Films », par <i>Jocelyn Dupont</i>	335
« L’écran fantastique : discours de/sur la folie et pièges de la narration », par <i>Gilles Menegaldo</i>	347
« Expérience asilaire, mise en cadre et espaces diégétiques dans quelques films d’enfermement à la première personne : <i>Shock Corridor</i> (Samuel Fuller, 1963), <i>A Clockwork Orange</i> (Stanley Kubrick, 1971) et <i>Bronson</i> (Nicolas Winding Refn, 2009) », par <i>Jean-François Baillon</i>	365
« Narratorial Madness and Ambiguity in the Cinematic Adaptations of Henry James’s <i>The Turn of the Screw</i> : Conjuring up the Governess’s Dubious Ghosts on the Silver Scribe », par <i>Aurélie Damème</i> et <i>Romain Girard</i>	381
« Une femme, un corps, une voix. À propos de <i>Puzzle of a Downfall Child</i> , de Jerry Schatzberg (1970) », par <i>Xavier Daverat</i>	395
« <i>Shutter Island</i> et <i>Le Cabinet du Docteur Caligari</i> : variations sur le thème de la folie dans l’après-guerre », par <i>Stéphanie Benson</i>	413
« Tex Avery’s <i>Screwy Squirrel</i> films: Eccentric Excessiveness to Be Doomed », par <i>Pierre Floquet</i>	423
« The Media Specifics of Mad Unreliable Narration in Audiovisual Media », par <i>Bernd Leiendecker</i>	437
<i>Abstracts</i>	453

Les éclats de la folie dans *As I Lay Dying* (1930)
de William Faulkner : le cas de Darl Bundren

Frédérique Spill

Darl was mad. . . .
Darl did things which I am sure were
for his own mad reasons quite logical.
I couldn't always understand why he did things,
but he did insist on doing things,
and when we would quarrel about it,
he always won, because at that time he was alive,
he was under his own power.
(*Faulkner in the University*, 263-264)

Le premier chef-d'œuvre issu de la plume de William Faulkner constitue le point d'impulsion de quelques années d'une fertilité créatrice incomparable. Ce roman, paru en 1929, porte un titre aux résonances shakespeariennes, *The Sound and the Fury*, et s'ouvre dans la confusion et l'opacité du monologue d'un idiot. Or le monologue de l'idiot, Benjy Compson, fait date, Faulkner y élaborant certaines figures singulières et radicales qui caractériseront désormais son écriture, parmi lesquelles les méandres chaotiques du flux de conscience de personnages-narrateurs à l'infaillibilité douteuse et l'absolu primat de la sensation.

L'année suivante, en 1930, paraît *As I Lay Dying* qui, pour sa part, emprunte son titre au onzième livre de l'*Odyssée* d'Homère¹. Et c'est sans nul doute une odyssée collective qu'évoque *As I Lay Dying* : le roman retrace en effet le deuil d'Addie Bundren, la mère d'une famille de blancs pauvres dans les campagnes mississippiennes du début du XX^e siècle. Après la mort de la mère, la famille Bundren entreprend de traverser dans un chariot attelé à deux mules la campagne qui sépare la ferme de la ville de Jefferson, où Addie souhaite être ensevelie auprès des siens – un trajet qui, dans des conditions normales, s'effectue en deux bonnes journées de route². Mais en raison de nombreux obstacles accidentels et climatiques, le parcours du deuil prend des proportions insensées : il s'étend sur neuf jours – neuf longues journées d'été séparent la mort de la mère de l'inhumation de son cadavre, dont il est d'autant plus aisé d'imaginer l'état de décomposition avancé que, jour après jour, le nombre de busards attirés par l'odeur persistante qui émane du cercueil ne cesse de s'accroître. « *It must have been like a piece of rotten cheese* » (203), commente un paysan observant le passage du cortège.

Parmi les quinze narrateurs autodiégétiques qui se succèdent pour évoquer cette odyssée dans une polyphonie d'où émergent les voix des cinq enfants d'Addie, celle d'Anse, son mari, mais aussi celles de personnages secondaires (voisins, pasteur, médecin, rencontres fortuites, qui constituent un chœur de récitants donnant voix

1. Le onzième livre de l'*Odyssée* évoque le moment où Ulysse visite le royaume des morts. C'est ainsi que, du royaume des morts, le fantôme d'Agamemnon relate les circonstances de sa mort sur le champ de bataille : « *I tried to lift my hands, but dropt them again on the ground, as I lay dying with a sword through my body: the bitch turned her back, she would not take the trouble to draw down my eyelids or to close my mouth in death* » (Homer, 132). La cruauté de Clytemnestre, femme aux yeux de chien, culmine dans son refus de fermer les paupières, mais aussi les lèvres d'Agamemnon, au moment où il s'apprête à descendre dans l'Hadès. Il en est de même pour Addie Bundren dont l'agonie est indéfiniment prolongée.

2. « *It'd taken them two-three days to got her to town in the wagon. They'd be gone a week, getting her to Jefferson and back'* » (AILD, 89).

à la communauté), il en est un qui occupe une place prépondérante. Il s'agit de Darl Bundren, le deuxième fils, dont tous les personnages, par-delà leurs divergences, s'accordent à dire qu'il est fou. En quelques mois, les interrogations et explorations faulknériennes ont ainsi basculé de l'idiotie à la folie.

Fragment après fragment, les monologues de Darl Bundren déploient à la première personne une poétique de la folie dont le lecteur se trouve être, en vertu du dispositif narratif, le *narrataire* exclusif et privilégié. Nous analyserons dans un premier temps combien c'est la vision – au sens de regard, au sens de perspective – qui constitue le siège de la folie de Darl. Nous porterons ensuite notre attention sur les fulgurances poético-philosophiques qui caractérisent le discours de la folie dans *As I Lay Dying*. Nous montrerons enfin combien le fou, être de déraison, se situe paradoxalement toujours au plus proche du réel, et souvent au plus près de la raison.

La notion d'« éclat » doit donc s'entendre ici comme le résultat d'une scission, par où elle est synonyme de fragment, comme l'expression de manifestations paroxystiques qui viennent « [gêner] le conformisme » (Castel, 2003, 436) environnant et, en même temps, comme fulguration, luminescence, clarté.

Éclats visionnaires

As I Lay Dying est un récit kaléidoscopique et fragmenté par sa structure en cinquante-neuf monologues émanant de quinze narrateurs distincts, où la linéarité de l'action se construit paradoxalement dans la discontinuité, la rupture et l'ellipse. La fêlure est donc constitutive de la vision – des visions – qui régissent le récit : on peut ainsi considérer que la forme du récit se déploie comme un commentaire indirect sur le contenu d'une démarche insensée. Dix-neuf monologues sont pris en charge par Darl, sur la voix duquel s'ouvre d'ailleurs le roman. Darl assume, par conséquent, un tiers de la narration, que l'on compte le nombre de monologues qui s'ouvrent sur son nom (chaque monologue étant chapeauté du nom de son narrateur, ainsi clairement identifié) ou le nombre de pages correspondant à son

récit. Aussi n'est-il guère étonnant que ce soit lui qui relate la plupart des événements majeurs qui ponctuent le roman³.

Sous l'effet de la focalisation multiple, la caractérisation de Darl se joue donc au croisement et dans la confrontation des regards extérieurs que d'autres personnages-narrateurs portent sur lui et de sa propre vision. Son portrait s'esquisse ainsi à la manière d'un collage incertain mêlant le qu'en dira-t-on à des bribes de discours direct et à ses propres ruminations. La différence de Darl est souvent évoquée, et parfois condamnée, par les membres de la communauté : « *It was Darl, the one that folks say is queer* » (24), « *'And you're one of the folks that says Darl is the queer one'* » (152), « *Darl that was touched by God Himself and considered queer by us mortals*⁴ » (168). L'adjectif *queer*, répété à maintes reprises⁵, opère ici comme l'expression euphémistique de la folie de Darl, à laquelle la communauté circonspecte n'ose donner son nom, comme en attestent également les formules *say* et *consider*, qui introduisent ici distance et méfiance. Pour Tull, un voisin des Bundren, le principal défaut de Darl consiste, littéralement, à « penser de trop » : « *I have said and I say again, that's ever living thing the matter with Darl: he just thinks by himself too*

3. La succession des événements-clé narrés par Darl peut se résumer ainsi : la mort d'Addie et la stupeur immédiate qu'elle suscite, la levée du cercueil et le départ pour Jefferson longuement retardé par les pluies diluviennes, l'apparition dans le ciel des premiers busards, la traversée de la rivière inondée, l'incendie de la grange de Gillepsie et, enfin, l'arrivée à Jefferson. Pour André Bleikasten, « Darl [...] est la conscience à vif de sa famille : acuité du regard et puissance du verbe font de lui le témoin-chroniqueur par excellence de son histoire et de ses déchirements – privilège dont la folie et l'exclusion seront le prix » (Bleikasten, 167).

4. Cette dernière citation rappelle la parole de l'évangéliste Matthieu : « *Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven* » (Matthew 5:3), qui semble également avoir inspiré le titre d'une nouvelle faulknérienne datant de 1926 mais parue dans *New Orleans Sketches* en 1958, à savoir « *The Kingdom of God* », qui se focalise pour sa part sur le personnage d'un idiot.

5. Ce serait sûrement un anachronisme de lire dans l'adjectif *queer* une dénotation sexuelle. L'adjectif *different* constitue une variante moins fréquente de *queer* dans le récit : « *I always said Darl was different from those others* » (21).

much » (71). Cet excès de pensée est évidemment très mal perçu par la communauté locale qui, dans un monde gouverné par un pragmatisme borné, associe volontiers les tendances méditatives à une forme de dérangement⁶. Ce surcroît de réflexion qui dérange, voire effraie, l'entourage de Darl et menace la quiétude communautaire culmine dans l'une des manifestations les plus évidentes de la « différence » de Darl, à savoir ses accès divinatoires, qui se conjuguent à l'occasion à un don d'ubiquité. Darl *sait*, en effet, un certain nombre de choses qu'il n'était pas là pour observer lui-même et que personne ne lui a confiées. Ainsi Dewey Dell est-elle convaincue (à juste titre, d'ailleurs) qu'il a percé son secret : « *I saw Darl and he knew. He said he knew without the words like he told me that ma is going to die without the words* » (27). Non seulement Darl *sait* ce que tous ignorent, mais ce savoir intuitif de la grossesse adultérine de sa sœur et de la mort imminente de leur mère⁷ se dispense de mots : pour ceux qui le côtoient, c'est à la surface de la rétine de Darl que se révèle ce savoir infralangagier. Darl, le personnage, n'a pas besoin de mots pour « dire » qu'il « sait », ce qui accroît à la fois son pouvoir et l'effroi qu'il suscite. « Au pôle opposé à cette nature de ténèbres », écrit Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, « la folie fascine parce qu'elle est savoir. Elle est savoir, d'abord, parce que toutes ces figures absurdes sont en réalité les éléments d'un savoir difficile, fermé, ésotérique » (Foucault, 37).

Dans les visions de Darl narrateur, ce savoir prend la forme d'un discours pour le moins étrange qui exige du lecteur qu'il consente

6. Cette inversion par laquelle la communauté hébétée et hostile à la sagesse s'investit cependant du pouvoir du sage rappelle le paradoxe soulevé par Rousseau (1835 [1761]) : « les hommes sont insensés, et [...] c'est une sorte de folie d'être sage au milieu des fous » (619).

7. D'une manière analogue, Darl « sait » que pour payer le nouvel attelage de mules, leur père a volé à Cash l'argent qu'il avait économisé pour s'acheter un poste de radio : « *So that's what you were doing in Cash's clothes last night, Darl said. He said it just like he was reading it outen the paper* » (190). Cette scène offre un autre exemple des pouvoirs divinatoires de Darl.

à suspendre momentanément son incrédulité⁸. En effet, revisitant le topos de la scène du lit de mort, le douzième monologue du roman qui, narré par Darl, correspond au récit de la mort d'Addie Bundren, présente une grande originalité dans la mesure où il s'agit d'un récit *in absentia*. Le lecteur a appris dans les pages qui précèdent que, tandis que leur mère agonise, leur père a envoyé Darl et Jewel effectuer une livraison de bois, soucieux de ne pas perdre trois précieux dollars – « *that three dollars* » (17) – qui, au passage, révèlent le prix de leur renoncement aux adieux à la mère⁹. La signification de la mort d'Addie est implicitement soupesée à l'aune de cette somme dérisoire. Bien qu'il ne soit pas là pour voir, c'est donc pourtant à travers le regard de Darl qu'est minutieusement orchestrée la partition des derniers instants d'Addie et qu'est mis en scène son dernier souffle, symbolisé par la soudaine immobilité d'un éventail constamment agité devant elle pendant les dix jours qu'a duré son agonie¹⁰. De même qu'il est capable de pressentir et de prédire un certain nombre de choses, Darl n'a pas besoin d'être physiquement présent pour évoquer une scène

8. Il faut voir ici une référence à l'expression inventée par Samuel Taylor Coleridge à l'occasion de la parution de *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions* en 1817 : « *In this idea originated the plan of the Lyrical Ballads; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* » (Chapter XIV : 2).

9. Cora, dont la charité chrétienne subit une fois encore un traitement ironique, fait ses choux gras de cet épisode, dont elle offre une interprétation erronée : « *for three dollars, denying his dying mother her goodbye kiss* » (22). Contrairement à ce que Cora semble suggérer, Darl est parfaitement prêt à faire ce sacrifice : « *'We'll need that three dollars then sure', I say* » (17). Ce qui lui importe selon toute vraisemblance, c'est que Jewel, qui doit l'accompagner, soit privé de ces adieux.

10. La mort d'Addie se joue, en effet entre ces deux références à l'éventail agité par Dewey Dell, comme pour tenter de prolonger le souffle de sa mère : « *the fan still moving like it has for ten days* » (48), « *the clutched fan now motionless* » (50). C'est un objet anodin qui se trouve ainsi investi du pathos de la situation.

au présent : il « sait » comme de toute éternité, et l'évocation du présent se dispense de sa présence.

Plus encore que son discours – car en dépit du grand nombre de monologues qui lui sont attribués, Darl est, au quotidien, un homme de peu de mots –, c'est donc son regard, point de contact entre sa subjectivité et le monde, qui représente le mieux la différence de Darl en cristallisant l'inquiétude collective. C'est encore Tull qui prête ici sa voix à ce petit peuple pour lequel toute forme d'altérité est tout à fait intolérable :

He dont say nothing; just looks at me with them queer eyes of hisn that makes folks talk. I always say it aint never been what he done so much or said or anything so much as how he looks at you. It's like he had got into the inside of you, someway. Like somehow you was looking at yourself and your doings outen his eyes. (125)

Le malaise suscité par le regard de Darl provient du fait qu'il opère, littéralement, à la manière d'une mise à nu (« *It's like he had got into the inside of you* »), comme un miroir dans lequel se reflètent, sans compromis, les gesticulations de l'être (« *Like somehow you was looking at yourself and your doings outen his eyes* »). La manière dont la communauté perçoit Darl de l'extérieur confirme donc l'appréciation du lecteur qui a accès à son discours intérieur : plus que sa fixation obsessionnelle et malade sur Jewel, le joyau de sa mère, le fils préféré, plus encore que les éclats de son rire démoniaque dans les situations les plus inappropriées, l'essentielle « bizarrerie » (*queer*) de Darl s'explique par son visionnarisme. Darl a la prescience de l'avenir et perçoit la réalité profonde des choses, au-delà du visible et de l'immédiat.

Fulgurances poético-philosophiques du narrateur fou

Le départ du cortège funèbre, déjà trop longuement différé, est évoqué au terme du vingt-cinquième monologue, narré par Darl, à travers des mots dont la simplicité contraste avec le langage souvent opaque de la douleur du deuil : « *The wagon moves* » (104). Ce départ

est l'occasion pour Darl de déployer son étonnante poétique, où la roue devient, littéralement, l'image motrice du parcours :

We go on, the wagon creaking, the mud whispering on the wheels. Vernon still stands there. He watches Jewel as he passes, the horse moving with a light, high-kneed driving gait, three hundred yards back. We go on, with a motion so soporific, so dreamlike as to be uninferant of progress, as though time and not space were decreasing between us and it. It turns off at right angles, the wheel-marks of last Sunday healed away now: a smooth, red scoriation curving away into the pines; a white signboard with faded lettering: New Hope Church. 3mi. It wheels up like a motionless hand lifted above the profound desolation of the ocean; beyond it the red road lies like a spoke of which Addie Bundren is the rim. It wheels past, empty, unscarred, the white signboard turns away its fading and tranquil assertion. . . . Cash spits over the wheel. "In a couple of days now it'll be smelling", he says. (AILD, 107-108 ; nous soulignons)

Tantôt sous une forme verbale, tantôt sous la forme d'un substantif, l'image de la roue signale la lente avancée du cortège dans un espace devenu temps : le temps qui corrompt inexorablement le cadavre oblitère la dimension de l'espace, qui n'a plus de sens qu'à la lumière de son funeste corollaire – trois miles, c'est du temps qui défigure la mère. La fusion de l'espace et du temps se lit également dans les traces de roues (« *the wheel-marks of last Sunday* ») qui, creusées dans la route, poursuivent leur lente cicatrisation (« *healed* ») qui s'achèvera dans leur effacement (« *away* »). Le temps s'imprime dans l'espace et s'y abolit. Caractéristique de la vision de Darl, cette confusion de l'espace et du temps est l'un des leitmotiv de son discours : « *It is as though the space between us were time: an irrevocable quality* » (146). L'espace traversé poursuit le processus de la putréfaction, il accroît la proximité du cimetière, mais il signale aussi l'« irrévocable » progression de chacun vers l'instant de sa propre mort. Espace et temps se fondent ainsi dans le spectre de la mortalité. Usées par les intempéries (« *faded* », « *fading* »), les bornes (« *signboard[s]* ») qui rythment l'avancée du chariot deviennent des symboles de la finitude

humaine : la destination annoncée, sous la forme de cette « Église du Nouvel Espoir », n'est qu'un repère ayant pour seule fonction d'être outrepassé. Sont ainsi signalés, de manière ironique et allusive, l'inanité de l'institution religieuse et l'anéantissement de toute forme d'espoir par le deuil. Image littérale du mouvement du cortège, la roue se transforme progressivement en métaphore de la figure maternelle et des obscurs rouages garantissant l'ancrage de l'homme dans la vie et dans le monde. Dans la réaction de Cash, qui, saisi par un sentiment de dégoût, crache au-dessus de la roue puis exprime sa crainte que la chose ne sente, la proximité du mot « *wheel* » avec le pronom sans référent « *it* », désignant l'indicible du cadavre, renforce la contiguïté de la mère et de la roue. La route, métaphore du récit qui se déroule à mesure que les Bundren progressent dans leur parcours, s'apparente au rayon d'une roue (« *a spoke* »), dont Addie Bundren serait la jante (« *the rim* »), la bordure extérieure qui assure la cohésion de l'odyssée, la cohérence du récit et qui fut garante de l'ordre d'un monde, à présent menacé par l'abondance des images de dissolution. Il est notable que Dewey Dell, qui découvre qu'elle est enceinte au moment où sa mère agonise, prenne en quelque sorte le relais d'Addie en évoquant à Darl des images similaires : « *that lever which moves the world; one of that caliper which measures the length and breadth of life* » (104).

Lever, compas, roue, rayon, jante – ce qui se joue dans le foisonnement des instruments mécaniques disséminés dans le discours de Darl, c'est la mécanique de la vie telle qu'elle est à l'œuvre dans le corps maternel, à l'aune duquel tout se mesure. L'identification symbolique d'Addie Bundren avec la roue de l'attelage est, en outre, confirmée par ce qu'on peut être tenté d'appeler le langage des roues, ce « murmure » qui caractérise leur contact avec la boue (« *the mud whispering on the wheels* »), thématique chère à Faulkner, qui préfigure ici l'appel d'un retour à la terre immémoriale. Ce motif des roues murmurantes réapparaîtra dans le discours du fou : « *the wheels murmur alive in the water* » (144), « *In the sand the wheels whisper, as though the very earth would hush our entry. . . . We follow the wagon, the whispering wheels, passing the cabins where faces come suddenly to the doors, whiteyed* » (229 ; nous soulignons). On remarquera que

dans ces deux extraits, qui correspondent respectivement aux épisodes de la traversée de la rivière et à l'arrivée du cortège à Jefferson, le langage des roues se déploie au contact des éléments fondamentaux, ici l'eau, là la terre. Ce murmure qui s'immisce dans le profond silence caractéristique de la traversée des Bundren, où le langage est le plus souvent intérieur, peut s'interpréter comme la sourde plainte de la mère défunte dans sa « boîte » : au sortir de l'incendie et de l'épreuve des flammes, le cercueil endommagé par l'eau et par le feu repose sous un pommier au clair de lune. C'est alors que s'élève, chuchotante et chargée de secrets, la voix d'Addie Bundren, que seul le fou sait entendre : « *The breeze was setting up from the barn, so we put her under the apple tree, where the moonlight can dapple the apple tree upon the long slumbering flanks within which now and then she talks in little trickling bursts of secret and murmurous bubbling*¹¹ » (212). Une lecture attentive de la poésie apparemment insensée de Darl révèle combien, loin d'être un ballon plein d'air¹², tout en adhérant au plus près du réel dans la matérialité de cette route interminable, sa folie est percée de réflexions métaphysiques à la profondeur déroutante.

Le rire du fou comme miroir de la démence du monde

Achevons cette réflexion en prêtant une attention particulière au dernier monologue de Darl, qui est aussi l'antépénultième monologue du roman. Dernière intervention de Darl, ce monologue met en scène son départ pour l'asile psychiatrique de Jackson (où il va ainsi rejoindre Benjy, l'idiot de *The Sound and the Fury*¹³), et sa sortie

11. Le langage aquatique d'Addie Bundren (« trickling », « bubbling ») n'est évidemment pas sans rappeler une autre analogie dont elle fut l'objet dans l'imaginaire de Vardaman, qui choisit de l'assimiler à un poisson. Ce n'est donc guère étonnant si cette voix improbable n'est perceptible qu'à Vardaman, l'enfant, et à Darl, le fou visionnaire, unis par une relation privilégiée.

12. Rappelons que le terme *folie* dérive de l'ancien français *fol*, lui-même issu du latin *folis*, « sac ou ballon plein d'air », par métaphore.

13. Dans les deux romans, l'expression périphrastique « *going to Jackson* » opère comme une menace d'exclusion et d'enfermement. Tout se passe comme si, du

du roman. À peine les Bundren se sont-ils enfin séparés du corps de la mère, les voilà prompts à se débarrasser du plus gênant des fils et des frères. Il est frappant de constater que la folie, qui n'était jusqu'ici désignée qu'à travers des approximations et des périphrases, se trouve, à cette occasion, nommée pour la première fois : « *Darl is my brother. Darl went crazy* » (250). Tout se passe comme si la décision d'interner Darl après qu'il a incendié la grange de Gillepsie pour tenter par le feu de mettre fin au calvaire d'Addie légitimait le recours au sémantisme de la folie. C'est en définitive l'entrée en scène de l'institution psychiatrique sous la forme de deux molosses mandatés par l'asile pour emporter Darl à la demande des siens qui autorise l'apparition du libellé *crazy* : « *He went to Jackson. He went crazy and went to Jackson both* » (251). Les variations du refrain ratiocinant du dernier monologue de Vardaman, manifestement choqué par le départ de Darl, semblent suggérer que *going to Jackson* et *going crazy* sont, dans le cas de son frère, des processus simultanés. On pourrait même y lire une inversion du rapport de cause à conséquence : Vardaman semble en effet suggérer que la folie de Darl ne précède pas mais procède de son internement.

Singulièrement, c'est au moment même où la folie de Darl se trouve, en quelque sorte, officialisée que se produisent en cette fin de roman deux autres choses inattendues. D'une part, au moment même où son frère est interné, Cash, le frère aîné, le charpentier taiseux, développe une réflexion sur l'arbitraire de la folie : « *I aint so sure that ere a man has the right to say what is crazy and what aint* » (238), allant jusqu'à reconnaître que dans la folie de son geste incendiaire, Darl a peut-être agi pour le mieux : « *I can almost believe he done right in a way* » (233). D'autre part, son internement et sa stigmatisation comme fou coïncident dans l'ultime monologue de Darl

point de vue du comté fictif du Yoknapatawpha, Jackson, la capitale de l'état du Mississippi, se réduisait à l'existence de son asile psychiatrique qui, en signe de la révérence et de la hantise qu'il suscite, n'est toutefois jamais clairement désigné comme tel.

avec l'émergence (pour ainsi dire différée jusque dans les dernières pages du texte) de la voix de la folie la plus manifeste.

Bien qu'il s'agisse toujours techniquement d'un monologue à la première personne, le *je* tend ici à s'effacer pour ne plus surgir que de façon accidentelle. Il apparaît en effet que Darl parle de lui à la troisième personne : « *Darl has gone to Jackson* » (253). Cette scission du sujet grammatical dramatise la division du sujet, qui se trouve ici démultiplié en deux, sinon trois, instances distinctes : tandis que le pronom *he* et le recours au prénom *Darl* créent un effet de distanciation, la récurrence du pronom objet *him* dénonce littéralement l'objectification de Darl et sa soumission contrainte et forcée au traitement qui lui est infligé : « *Two men put him on a train* » (253) ; enfin les quelques occurrences de *I* se limitent à un rôle d'identification du locuteur des quelques occurrences du discours direct : « *Is it the pistols you're laughing at?* I said » (253-254). Séquestré par deux colosses qui le traitent comme une chose (*him*), Darl est en même temps à l'intérieur (*I*) et à l'extérieur de son corps (*he*), observant ses propres gestes à la manière d'un tiers. Il est à la fois un « je » contemplatif et « un autre » durement rudoyé. Son aliénation trouve ici une expression extrême : devenu étranger à sa communauté, aux siens, à lui-même, Darl se trouve en même temps amputé de son unité et réduit à la soumission. Ce n'est donc guère un hasard si toutes les images qui émaillent alors son discours sont frappées du sceau de la dualité (deux gardes du corps, deux sièges, deux directions, les deux faces d'une pièce de monnaie, les deux verres des jumelles, etc.) : ces images sous-tendent une réflexion sur la fêlure qui désormais le divise.

Ce dernier monologue est également traversé par deux autres manifestations qui semblent avoir pour but de figurer la perte de la raison. Il s'agit d'abord de la répétition à trois reprises de la formule « *Yes yes yes yes yes*... » (253, 254) entre guillemets, affirmation vide mais incantatoire qui participe par son jaillissement subit au sentiment de rupture caractéristique de ce monologue. Ce « oui » dont le nombre ne cesse de s'accroître est d'ailleurs le dernier mot de Darl dans le roman. L'objet de cet assentiment si vigoureusement accentué ne sera pourtant pas dévoilé : il s'agit d'un oui sans objet. Aussi

son interprétation est-elle laissée à la discrétion du lecteur : Darl a-t-il effectivement perdu la raison dans l'humiliation des interminables funérailles de sa mère, et ce « *yes* » récursif et sifflant doit-il alors se comprendre comme la mélodie de son naufrage ? Darl exprime-t-il par ce *yes* hoquetant son accord avec sa propre condamnation et reconnaît-il ainsi son besoin d'aide ? Ou ne fait-il que se comporter comme un fou pour justifier la décision prise par les siens à son endroit : ne deviendrait-il un fou paroxystique, sinon caricatural¹⁴, que parce que sa famille a décidé qu'il était fou et qu'il fallait l'interner ?

L'autre symptôme d'aliénation qui hante ces dernières pages est le rire démoniaque de Darl, qui, conjugué aux *yes* compulsifs, constitue la bande-son stridente de sa sortie du roman : « *Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. "What are you laughing at?" I said* » (253). Tandis que l'ultime monologue de Darl est percé par ce rire inquiétant, ce qui est presque aussi effrayant ici, c'est la récurrence des questions qu'il se pose à lui-même à la troisième personne sur les raisons de son rire : « *"Why do you laugh?" I said* » (254), « *Is that why you are laughing, Darl?"* » (*ibid.*). Le rire de Darl s'élève pour la première fois dans le roman au moment du départ. C'est Anse, plus soucieux du qu'en-dira-t-on que des passions qui travaillent son fils, qui retrace cet événement incongru : « *we hadn't no more than passed Tull's lane when Darl begun to laugh. Setting back there on the plank seat with Cash, with his dead ma laying in her coffin at his feet, laughing* » (105), « *And Darl setting on the plank seat right above her where she was laying, laughing* » (106).

Mais qu'est-ce qui fait rire Darl ? Si le rire de Darl dénonce d'emblée l'absurdité du cortège, c'est peut-être aussi et surtout l'ironie de sa proximité *post mortem* avec une mère qui n'a jamais représenté pour lui qu'un spectre lointain, qui déchaîne la violence de sa

14. Ce monologue s'achève en effet sur un autoportrait de Darl en dément : « *Darl is our brother. Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams. "Yes yes yes yes yes yes yes"* » (254).

réaction : cette mère terrible se retrouve à présent « couchée à ses pieds », dans une posture qui singe la soumission et le dévouement, sous la forme d'un cadavre. Les formes verbales *laying* et *laughing* sont placées dans un rapport d'intimité équivoque qui engage, en effet, à les interpréter dans une logique de cause à conséquence : d'une certaine manière, *laugh* se lit ici comme l'ultime avatar de la forme *lay*, qui ressurgit incessamment de part et d'autre du roman depuis son titre. Ce sont inmanquablement les circonstances les plus tragiques qui déclenchent le rire de Darl. Le rire prend alors la forme d'une décharge pulsionnelle : on est tenté de croire que si Darl rit, c'est à défaut de pouvoir pleurer. Il rit parce qu'il n'a finalement pas d'autre choix que d'assumer le rôle que la communauté et la famille cherchent à lui faire endosser. Il rit parce que Dewey Dell s'est montrée prête à le livrer en pâture aux molosses mandatés par l'asile psychiatrique de Jackson¹⁵ ; il rit parce que Jewel a révélé au grand jour ses pulsions meurtrières à son endroit : « *Kill him. Kill the son of a bitch* » (AILD, 238) ; il rit parce que Cash, même Cash, l'abandonne à son destin :

*'Do you want me to go?' he said
It'll be better for you,' I said. 'Down there it'll be quiet, with
none of the bothering and such. It'll be better for you, Darl,' I
said.
'Better,' I said. He begun to laugh again. 'Better,' he said. He
couldn't hardly say it for laughing. He sat on the ground and us
watching him, laughing and laughing. It was bad. It was bad so.
I be durn if I could see anything to laugh at. (AILD, 238)*

Questionné sur Darl lors de l'une de ses allocutions à l'Université de Virginie à Charlotte, Faulkner évoque ainsi son personnage :

*Who can say how much of the good poetry in the world has
come out of madness, and who can say how much of super-per-
ceptivity the—a mad person might have? It may not be so, but it's*

15. « *When them fellows told him what they wanted and that they had come to get him and he throwed back, she jumped on him like a wild cat* » (AILD, 237).

*nice to think that there is some compensation for madness. That
maybe the madman does see more than the sane man. That the
world is more moving to him. That he is more perceptive. He
has something of clairvoyance, maybe, a capacity for telepathy.
(Faulkner in the University, 113)*

Avec Darl, Faulkner réinvestit la figure du poète fou en créant pour Darl, fou poète, un langage très éloigné de la vraisemblance et du réalisme caractéristiques du parler de tous les autres personnages-narrateurs, exception faite de Vardaman, l'enfant et le frère d'une vingtaine d'années son cadet. Tandis que tous les narrateurs de *As I Lay Dying* s'expriment, à la manière des paysans blancs des campagnes mississippiennes, dans un idiome qui reflète leur milieu et leurs conditions d'existence, Darl et Vardaman, le fou et l'enfant, dérogent à cette règle¹⁶. En effet, comme Vardaman, Darl narrateur fait usage d'une langue qui, peu soucieuse de la crédibilité, tend à s'élever dans les hautes sphères, intimement liées, de la poésie et de la philosophie, dans un phrasé qui dépasse sans aucun doute ses compétences de jeune garçon fermier dépourvu d'éducation¹⁷. Peut-être faut-il voir dans ces invraisemblances des interférences de la *Grundsprache*, voix originelle et « principielle », voix du dieu omnipotent qu'est l'auteur dominant ses créatures et sa création ? Quoi qu'il en soit, c'est sans aucun doute à travers la création de son narrateur fou que dans *As I Lay Dying* Faulkner accède à la toute-puissance du verbe, la vision singulière de la folie générant – comme ce fut, en d'autres circonstances, le cas pour Benjy Compson, le narrateur idiot – les formes et

16. Il est bien sûr tentant de lire dans la contiguïté des discours de Darl et de Vardaman l'intérêt, sinon la tendresse, que leur voue Faulkner.

17. Claude Romano évoque ainsi la langue de *As I Lay Dying* : « Langue sèche, aride comme la terre, rude, âpre, parfois crue, portée par des élans soudains de lyrisme, et élevée, dans sa pauvreté même à la plus haute puissance poétique » (Romano, 157-158).

figures d'une poésie saisissante. Car sûrement faut-il mettre sa raison en berne pour être tout à fait poète.

Ouvrages cités

- Bleikasten, André. *Parcours de Faulkner*. Paris : Ophrys, 1982.
- Castel, Pierre-Henri. « Folie », in Blay, Michel. *Grand Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse, 2003, 436.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions, Volume II*. London : Rest Fenner, 1817.
- Faulkner, William. *As I Lay Dying*. New York : Vintage International, 1990 [1930].
- . *The Sound and the Fury*. New York : Vintage International, 1990 [1929].
- . *New Orleans Sketches*. New York : Random House, 1958.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1961.
- Freud, Sigmund. « Deuil et Mélancolie », *Métapsychologie*. Traduction de J. Laplace et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1968 [1915].
- Gwynn, Frederick L. & Blotner, Joseph. *Faulkner in the University*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1995.
- Homer. *The Odyssey*, traduit par W.H.D. Rouse. New York : Penguin Books, 1937.
- Romano, Claude. *Le Chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*. Paris : Gallimard, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Projet de Paix Perpétuelle de M. L'Abbé de Saint-Pierre, Œuvres Complètes Volume 1*. Paris : Furen, 1835 [1761].
- Spill, Frédérique. *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Tredell, Nicolas. *William Faulkner. The Sound and the Fury. As I Lay Dying*. New York : Columbia University Press, 1999.

Annexe

Les monologues de Darl Bundren : pagination, ordre dans l'économie du récit, bref résumé.

- 1) PP. 3-5 (1) : Introduction du tandem « Jewel and I ».
- 2) PP. 10-13 (3) : Caractérisation de Anse à travers ses pieds et de Jewel avec son cheval.
- 3) PP. 16-20 (5) : Départ en quête des « three dollars » qui feront manquer à Darl et Jewel les derniers instants d'Addie.
- 4) PP. 39-40 (10) : Darl a conscience de l'imminence de la mort d'Addie. Il sait quelle est la situation de Dewey Dell.
- 5) PP. 47-52 (12) : Récit *in absentia* de la mort d'Addie.
- 6) PP. 75-81 (17) : Continuation du monologue #12. Darl imagine Cash en train de s'affairer pour achever le cercueil d'Addie. Il dépeint l'inanité d'Anse.
- 7) PP. 94-95 (21) : Première apparition des busards.
- 8) PP. 97-99 (23) : Levée du cercueil : le cercueil d'Addie est posé sur le chariot.
- 9) PP. 103-104 (25) : Départ pour Jefferson : « The wagon moves » (104).
- 10) PP. 107-109 (27) : Le début du voyage.
- 11) PP. 128-136 (32) : Flashback. Darl évoque la narcolepsie de Jewel et les conditions dans lesquelles il a fait l'acquisition de son cheval.
- 12) PP. 141-149 (34) : Traversée de la rivière inondée.
- 13) PP. 156-164 (37) : Évocation de Cash sorti des eaux et quête de ses outils noyés.
- 14) PP. 180-183 (42) : Chez Armstid.
- 15) PP. 206-209 (46) : Endurance de Cash dans la douleur (plâtrage de sa jambe) ; retour à pied de Jewel.
- 16) PP. 212-213 (48) : Chez Gillepsie ; réflexion sur l'identité du père de

Jewel ; « discours » d'Addie dans sa boîte.

- 17) PP. 218-222 (50) : Incendie de la grange de Gillepsie dans laquelle repose le cercueil d'Addie.
- 18) PP. 226-231 (52) : Arrivée à Jefferson. Intervention de Darl dans une altercation impliquant Jewel et sollicitude à l'endroit de Cash souffrant.
- 19) PP. 253-254 (57) : Darl est emmené de force à l'asile ; mise en scène de sa schizophrénie.

Narrative Distractions in Beckett's Fiction and Drama

Stéphanie Ravez

Beckettian characters are well-known for their unusual, if not downright crazy behaviour. However, madness took on various aspects over the course of his writing career. The eccentric persona of his first two novels (*Belacqua*) gave way to increasingly marginalized figures like Watt or Murphy, whose proximity with insanity leads them into a mental institution. Then, the image of the madhouse becomes central in the trilogy of novels he wrote in the fifties, where Molloy and Malone endure what again seems to be “an institutional confinement” (Begam, 40). Even “Worm, surrounded by a ‘committee’ that files reports, suffers under a clinical gaze of sorts” in *The Unnamable* (*ibid.*). Turning to the theatre, Beckett went back to a lighter version of insanity by creating the clown-like characters of *Godot*, *Endgame* and to a certain extent *Happy Days*. But in the late theatre plays, his desolate, elderly figures take up the lunatic thread again: the long coats, the dishevelled grey heads (*Ohio Impromptu*), the “expressionless face”, the “incongruous flimsy head-dress set askew with extravagant trimming” (*Rockaby*), the “white hair, white nightgown, white socks” (*A Piece of Monologue*), the “trailing” gait (*Footfalls*), all evoke a recognisable, if not hackneyed, picture of dementia (Beckett, 1986, 433, 425, 399).