

ladd.kevin@gmail.com

LES « HISTOIRES DE CRIMES » DE WILLIAM FAULKNER

Faulkner a bâti une partie de sa renommée sur la violence parfois controversée de ses récits : on se souviendra en particulier de la séquestration cruelle infligée à Temple Drake par le gangster Popeye dans *Sanctuaire*, parmi nombre d'épisodes de viol, infanticide, lynchage, incendie et meurtre en tout genre. D'autres romanciers de l'entre-deux-guerres ont exploité cette veine de la violence sur fond de dépression économique dans le Sud Profond – pensons à Caldwell, auteur du *Petit arpent du bon Dieu* et autoproclamé « écrivain le plus censuré d'Amérique » –, et transposé les canons du roman noir, plutôt urbain¹, dans un univers rural. Faulkner définira lui-même les histoires du *Gambit du cavalier* (*Knight's gambit*, 1949) comme des « who-done-it stories »², genre auquel il a reconnu s'être intéressé parce que ses enfants avaient coutume d'abandonner des romans policiers un peu partout dans la maison³. Toutefois, il ne s'est pas contenté de reprendre les codes du roman noir ni de mettre en scène des crimes divers pour des motifs commerciaux, comme il le laissa entendre au sujet de *Sanctuaire*⁴. L'acte criminel en tant que tel, si démesuré soit-il, retient beaucoup moins son attention que son contexte et sa signification morale. L'objet premier de la littérature, selon Faulkner, ce sont les conflits de l'homme, ou du cœur humain, avec eux-mêmes⁵ : conflits entre le devoir, la liberté, l'orgueil, l'amour, etc. Sa fonction consiste à révéler sinon à résoudre ces conflits, car « c'est seulement dans la littérature que les épisodes paradoxaux de l'histoire d'un cœur humain, qui parfois même vont à l'encontre les uns des autres, peuvent, grâce aux prestiges de l'art, se fondre ensemble

1. Cf. R. MUCHEMBLE, 2008, *Une Histoire de la violence*, Paris, Seuil, p. 406-422.
2. Cf. A. Nicholas FARGNOLI & M. GOLAY, 2002, *William Faulkner A to Z. The Essential reference to his life and work*, New York, Checkmark Books, p. 135.
3. *Faulkner in the University*. Charlottesville : University of Virginia Press, 1995, p. 141-142. Les références sont données dans la traduction française : *Faulkner à l'Université*, « Connaissance de soi », Paris, Gallimard, 1964, p. 150, suivies le cas échéant du texte original.
4. *Faulkner à l'Université*, p. 62-63.
5. *Faulkner à l'Université*, p. 30, 73. Cf. aussi le « Discours de réception du prix Nobel de littérature », in : *Essais, discours et lettres ouvertes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 154.

et se recomposer de façon plausible et vraisemblable »¹. Or, l'acte criminel constitue une forme de laboratoire où se manifestent ces mouvements incompréhensibles et conflictuels du cœur humain, sources d'une culpabilité vécue qui est pour Faulkner le pousse-au-crime par excellence.

Je me propose de mettre en évidence la façon dont Faulkner subvertit le modèle du roman noir, et substitue à l'enjeu traditionnel des histoires policières, celui des faits et de l'identité du coupable, un problème moral. Je commence par donner quelques indications sur la structure générale des rapports crime-culpabilité dans l'œuvre de Faulkner, avant de montrer comment cette thématique se décline dans ses « histoires de crime » au sens propre, c'est-à-dire dans *L'Intrus* (*Intruder in the dust*, 1948) et *Le Gambit du cavalier*, et irrigue la reconstitution faulknerienne de la société du Sud et de l'histoire des États-Unis.

Le crime est moins le postulat de la culpabilité, que sa réalisation ou sa forme empirique, et l'homme n'est pas tant coupable d'un crime, qu'il ne devient criminel pour donner une substance à une culpabilité vécue. Voilà, si on devait abstraire une doctrine de l'œuvre du romancier, le premier élément sur lequel elle reposerait. Un second élément de doctrine serait l'affirmation selon laquelle tout criminel est d'abord une victime, parce que les hommes essaient toujours « de devenir meilleurs qu'ils ne craignent d'être »², mais que certains, désespérant d'y parvenir, commettent l'irréparable afin « d'accélérer le processus de damnation »³. Faulkner écrit ainsi contre un lieu commun alimenté notamment par le roman noir et la presse à scandale :

Je crois que vous ne pouvez pas dire qu'un homme est bon ou mauvais. Je vous accorde qu'il y a quelques exceptions, mais l'homme est victime de lui-même ou de ses semblables, ou de sa nature ou de son entourage, mais aucun homme n'est ni bon, ni mauvais non plus.⁴

Afin d'expliquer et d'illustrer cette proposition paradoxale selon laquelle la culpabilité précède le crime, l'état ou le sentiment précédant l'acte par lequel on se rend coupable de ce crime, je vais m'appuyer sur l'une des plus exemplaires créations de Faulkner, le personnage de Joe Christmas dans *Lumière d'août* (1932), et le comparer à une figure plus traditionnelle de la culpabilité imaginée par Joseph Conrad, dans *Lord Jim* (1899). Conrad l'explorateur des ténèbres humaines, influence majeure pour Faulkner⁵, développe le thème de la culpabilité sous des formes qui nous sont sans doute plus familières : dans le rapport de l'homme à son honneur ou à sa dignité perdus. Jim abandonne son navire en perdition avec ses passagers à bord, dans un moment d'inconscience et de panique. Il ne fait que céder à son impulsion

1. « Monk », in : *Le Gambit du cavalier*. (« Du Monde entier »), Paris, Gallimard, 1951, p. 35. *Knight's gambit*, in. *The Collected Works of William Faulkner*. Londres, Chatto & Windus, 1969, p. 40 : « Because it is only in literature that the paradoxical and even mutually negating anecdotes in the history of a human heart can be juxtaposed and annealed by art into verisimilitude and credibility ».
2. Faulkner à l'Université, p. 58, 100. (« [Men] would still want to be better than they afraid they might be », p. 87).
3. Monique NATHAN, 1963, *Faulkner par lui-même*. (« Écrivains de toujours »), Paris, Seuil, p. 98.
4. Faulkner à l'Université, p. 128. (« I think you really can't say that any man is good or bad. I grant you there are some exceptions, but man is the victim of himself, or his fellows, or his own nature, or his environment, but no man is good or bad either », p. 118).
5. Faulkner à l'Université, p. 32, 150, 158.

à vivre¹, mais commet un attentat contre les plus hautes vertus qui soient, pour un marin : la fidélité à son engagement, à son poste et à ses semblables. Que sa conduite relève ou non de la catégorie du crime importe assez peu au regard du drame qu'elle représente pour la conscience de Jim, et le narrateur Marlow commente en ces termes le verdict qu'il doit affronter : « *Il n'est rien de plus affreux que d'observer un homme qui vient d'être convaincu, non point d'un crime, mais d'une faiblesse plus que criminelle* »². La culpabilité se révèle sous sa forme la plus lancinante, sinon la plus spectaculaire, qui consiste moins à se reprocher d'avoir mal agi, que de n'avoir pas agi du tout, ni résisté, mais d'avoir fui. Avec Jim, Conrad a ainsi créé une figure majeure de la culpabilité, parce que dans son histoire le remords coïncide avec la culpabilité, voire l'excède un tout petit peu³.

La culpabilité sans remords, et néanmoins subjectivement vécue, qui anime les personnages de Faulkner, est au contraire liée au fait qu'ils ne savent généralement pas quelle faute ils sont censés se reprocher. Seule demeure la conviction de vivre « dans un état de mal perpétuel »⁴. Temple Drake dit ainsi qu'« il faut être déjà prêt à résister au mal, à dire non au mal, bien avant de le découvrir ; il faut déjà avoir dit non avant même de savoir ce que c'est que le mal »⁵.

Voilà un thème attaché à la philosophie ou la pensée d'inspiration chrétienne : le mal n'est pas d'abord un objet ou un être (comme dans la pensée grecque, chez Platon en particulier, pour qui les Idées de Bien ou de Juste sont des êtres, et les plus parfaits d'entre tous – le mal étant ipso facto renvoyé au « non-être »), ni seulement une dénomination extrinsèque servant à qualifier une conduite relativement à une règle (comme dans la pensée positiviste : une action n'est injuste qu'au sens de contraire à une norme, de sorte que le « mal » n'est plus qu'une abstraction), mais une détermination de la conscience ou une inclination de la volonté. Le mal n'advient pas dans l'inconscience ni le dégoût, comme dans les cas de Jim ou de Falk, mais dans la fascination voire une certaine volupté – ce qu'illustrent aussi bien l'attitude de Temple dans *Sanctuaire* que le passage suivant de *Lumière d'août*, qui retranscrit les pensées de Christmas sur le point d'égorger un compagnon importun : « Il pensait tranquillement *Quelque chose va m'arriver. Je vais faire quelque chose* »⁶. Le renversement des deux formules

1. Tout comme Razumov dans *Sous les yeux de l'occident* (*Under western eyes*) et le capitaine Falk dans la nouvelle du même nom : le premier a trahi la confiance d'un activiste anarchiste en le dénonçant aux autorités tsaristes par crainte des représailles, et Falk, prisonnier en pleine mer d'un vapeur en panne et sans provisions, se résout au cannibalisme.
2. Joseph CONRAD, 1899, *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1996, p. 52. *The Collected Works of Joseph Conrad*, Londres, Dent & Sons, 1926, vol. IV, p. 42 : « *Nothing more awful than to watch a man who has been found out, not in a crime but in a more than criminal weakness* ».
3. C'est là le caractère « romantique » de l'âme de Jim, que signale le vieux collectionneur de papillons, Stein ; *Lord Jim*, p. 232.
4. *Le Bruit et la fureur*, Paris, « Folio », Gallimard, 1972, p. 364 (Novels 1926-1929. New York : Library of America, 2006, p. 1118 : « *in any constant evil* »). Les œuvres romanesques de Faulkner sont toutes citées en langue originale dans cette édition (5 volumes, 1985-2006).
5. *Requiem pour une nonne*, Paris, « Du Monde entier », Gallimard, 1957, p. 151. (« *You've got to be already prepared to resist it, say no to it, long before you see it ; you must have already said no to it long before you even know what it is* », p. 563.)
6. *Lumière d'août*, in : *Œuvres romanesques II*, Paris, « La Pléiade », Gallimard, 1995, p. 78. (« *...thinking quietly Something is going to happen to me. I am going to do something.* », p. 475).

250 Les « histoires de crimes » de William Faulkner

(on attendrait plutôt : « *Je vais faire quelque chose* », puis « *Il va m'arriver quelque chose* » – *je vais commettre un meurtre et je vais être puni pour cela*) est significatif : son propre crime, et pas seulement son châtement, est quelque chose qui *arrive* ou qui *advient* au criminel, et dont celui-ci est comme le spectateur impuissant et fasciné. Lire Faulkner signifie donc devoir accepter cette proposition paradoxale selon laquelle l'homme, qui n'est jamais *mauvais*, a néanmoins une inclination naturelle au *mal*.¹

Les personnages de Conrad cherchent à fuir leur culpabilité, ceux de Faulkner à la retrouver et à la nommer ; les premiers trouvent donc une forme de paix dans l'oubli², tandis que les seconds cherchent leur rédemption dans le rappel d'une faute immémoriale. Cette différence de traitement est l'effet d'une divergence plus générale, de nature religieuse : Conrad était résolument athée, tandis que Faulkner était un homme discrètement religieux³. Conrad raconte l'histoire d'hommes qui, s'étant rendus coupables de quelque méfait, tentent de trouver un *modus vivendi* qui, généralement et parce que Conrad est un auteur pessimiste, échoue⁴ ; mais l'on ne naît pas coupable « sous le ciel vide » de Conrad. En revanche, pour l'homme de Faulkner, le *modus vivendi* consiste à *se rendre coupable* d'un crime de sang ou d'une entorse plus bénigne à la morale, comme le mensonge ou l'adultère, afin d'exister aux yeux de Dieu et des hommes.

Joe Christmas représente tout cela et un peu plus : il ignore non seulement quel est son crime, mais *qui* il est. Cette ignorance au sujet de sa propre identité⁵, et le soupçon qu'il puisse « avoir du sang noir », le poussent à tuer pour solder le compte de son histoire lacunaire. Quand, son forfait accompli, il fuit devant la traque qui s'organise, Faulkner évoque « *Non des personnes à sa poursuite, mais lui-même : années, actions, choses omises et commises courant avec lui pas pour pas, respiration pour respiration, battement de cœur pour battement de cœur. Un seul et unique cœur.* »⁶ En tuant sa bienfaitrice Joanna Burden, il tente de faire en sorte que remords et culpabilité, enfin, coïncident, et de « racheter ses propres péchés avec son propre supplice. »⁷ Il tue pour se retrancher définitivement de la société des hommes, ce que ceux-ci n'acceptent pas puisqu'ils lui infligent leur justice qui, quoique expéditive, est un moyen de le ramener une dernière fois devant ses semblables⁸.

1. Plus généralement, le rapport au mal est fonction d'une opposition constante chez Faulkner, entre ceux qui le causent directement (les individus blancs mâles), et ceux qui le subissent, le sentent ou le permettent, comme par « instinct », les femmes et les Noirs. Cf. « Une main sur les eaux », in : *Le Gambit du cavalier*, p. 24.
2. Comme Jim lors de son séjour au Patusan, ou le vieil Almayer à la fin de *La Folie Almayer*.
3. *Faulkner à l'Université*, p. 86-87, 209. Cf. aussi le *Discours* du Nobel, où peut se lire l'opposition de Faulkner à l'athéisme de Conrad : « *Il est relativement aisé de dire que l'homme est immortel, pour la simple raison qu'il a la volonté de survivre, etc.* » (p. 154-155). On comparera aussi l'idiot Benjy, qui par son cri témoigne « *de toutes les misères muettes sous le soleil* », et les idiots du tout premier texte publié de Conrad, qui sont « *comme une offense faite au soleil, un reproche adressé au ciel vide* » (« *The Idiots* », Savoy, n° 6, octobre 1896 ; trad. fr. « Les Idiots », in : *Histoires inquiètes*, Paris, Gallimard, 1923.)
4. *Lord Jim*, p. 229-230. *Falk*, p. 96-97.
5. *Faulkner à l'Université*, p. 86, 128.
6. *Lumière d'août*, p. 333. (« *Not persuers : but himself : years, acts, deeds omitted and committed, keeping pace with him, stride for stride, breath for breath, thud for thud of the heart, using a single heart* », p. 731.)
7. *Requiem pour une nonne*, p. 306. (« *Why cant you buy back your own sins with your own agony ?* », p. 658.)
8. *Faulkner à l'université*, p. 128.

L'une des conséquences est que l'acte criminel ne pourra occuper, dans la narration, la fonction d'élément déclencheur qu'il occupe le plus souvent. Il y a rarement ce qu'on appelle un « élément déclencheur »¹ dans le récit faulknérien, dont le postulat est que la distinction entre passé et présent n'est qu'une vue de l'esprit : *ce qui est et ce qui a été* se réciproquent², et le destin de chaque homme est inéluctable. L'acte criminel est ainsi davantage la clé de voûte du roman, que son occasion ou son prétexte.

Les nouvelles du recueil *Le Gambit du cavalier*, qui mettent à nouveau en scène, après *Lumière d'août* et *L'Intrus*, le procureur Gavin Stevens, ne doivent guère convaincre l'amateur d'histoires policières. Un bon roman policier, c'est d'abord un bon personnage de criminel, discret, rusé voire machiavélique, éventuellement original ; or, ce sont autant de qualités dont les criminels de Faulkner sont rarement pourvus³. Le propre du crime, c'est au contraire sa « monotonie », car « simple et sans équivoque », il se résume à la suppression d'une vie⁴. Parmi les cinq histoires qui composent le *Gambit du cavalier*, deux de ces histoires sont présentées comme « dépourvues d'originalité »⁵, et dans trois cas sur cinq l'histoire commence par le récit succinct des faits (« *Ce fut Joel Flint lui-même qui téléphona au shérif qu'il avait tué sa femme* »⁶). Un commentateur notait même au sujet de la nouvelle « Une Erreur de chimie », que bien qu'il s'agisse d'une « histoire de pure détection, le travail de détection est tellement simple que même le narrateur, le jeune garçon Chick, tire l'inévitable conclusion et déduit qui est le tueur. »⁷ Même si, concession au genre, la construction des histoires comprend la dose requise de complexité, Faulkner en livre la véritable clé dans le dialogue suivant : « Pour moi, ce qui compte, c'est la vérité », disait le shérif. – Pour moi aussi, disait l'oncle Gavin. C'est si rare. Mais moi, la justice et les êtres humains m'importent encore davantage. »⁸ En d'autres termes, là où l'enjeu du roman policier est en principe la mise en évidence de la *vérité factuelle*, on comprend que Stevens laisse ce rôle au *policier*, et que Faulkner ne s'identifiera pas plus à celui-ci qu'il n'identifiera la *justice* à la *loi*. Il se permet d'ailleurs d'ironiser sur l'un des lieux communs du roman noir, la recherche des indices matériels sur la scène de crime. Il fait dire à Flint, qui accueille la police sur le pas de sa porte : « *Je l'ai déjà portée à l'intérieur. Alors c'est pas la peine de gaspiller votre salive pour me dire que j'aurais pas dû la*

1. Sauf pour ce qui touche à l'engrenage répressif ; cf. « Monk », p. 41.
2. « *There is no such thing as was – only is* ». *Lion in the garden. Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, éd. J. B. Meriwether/M. Millgate, New York, Random House, 1968, p. 255.
3. À l'exception de Popeye et Flem Snopes.
4. *L'Intrus*, Paris, « Folio », Gallimard, 1973, p. 115-116 (« ... because the deliberate violent blotting out obliteration of a human life was itself so simple and so final that the verbiage which surrounded it enclosed it insulated it intact into the chronicle of man had of necessity to be simple and uncomplex too, repetitive, almost monotonous even », p. 350).
5. « Monk », p. 35. (« ... his brief and sordid and unoriginal story », p. 40), et « Sans relâche », p. 66 (« Tomorrow » : « *The story itself was old and unoriginal enough* », p. 77).
6. « Une erreur de chimie », p. 93 (« *It was Joel Flint himself who telephoned the sheriff that he had killed his wife* », p. 96).
7. Hans S. SKEI (1999), *Reading Faulkner's best short stories*. Columbia, University of South Carolina Press, p. 21.
8. « Une erreur de chimie », p. 95-96. (« 'I'm interested in truth', the sheriff said. – 'So am I', Uncle Gavin said. 'It's so rare. But I am more interested in justice and human beings.' », p. 98).

toucher avant que vous ne soyez là »¹. Faulkner affectionne tout particulièrement ce type d'ironie : Flint s'inquiète des reproches que pourrait lui faire le shérif parce qu'il a déplacé le cadavre de sa femme, et non du fait qu'on pourrait lui reprocher, en premier lieu, de l'avoir tuée.

Je m'arrête sur cette nouvelle, « Une erreur de chimie », sans doute la plus aboutie parmi les quatre nouvelles courtes du recueil, et la seule à avoir été publiée dans une revue policière (dans *Ellery Queen's mystery magazine*, en juin 1946). Après avoir avoué son crime, Flint est mis en prison, d'où il s'échappe sous peu. Tout le monde se demande bien pourquoi il lui a paru nécessaire de se constituer prisonnier pour s'évader ensuite, et sa disparition inspire ce commentaire à Stevens :

- Comme si rien n'était jamais arrivé, dit l'oncle Gavin. Comme si Flint, non seulement n'avait jamais été en prison, mais n'avait jamais existé. Et le triumvirat de l'assassin, de la victime et de celui qui porte son deuil – pas des êtres vivants en chair et en os, mais un mirage, des ombres chinoises sur un drap – ni hommes, ni femmes, ni jeunes, ni vieux, rien que trois étiquettes projetant deux ombres pour la simple et unique raison qu'il faut être au moins deux pour postuler les vérités de l'iniquité et de la douleur. C'est bien ça. Ils n'ont jamais projeté que deux ombres, malgré le fait qu'ils aient eu trois étiquettes, trois noms. On dirait que c'est seulement par sa mort que cette pauvre femme a jamais pu assumer assez de réalité, assez de substance pour projeter une ombre :
- Mais il y a tout de même quelqu'un qui l'a tuée, dis-je.
- Oui, dit l'oncle Gavin. Il y a quelqu'un qui l'a tuée.²

Stevens, à qui son jeune neveu semble vouloir rappeler le *vrai* problème, après un monologue si solennel et décalé (forme de clin d'œil au lecteur, comme si Faulkner se le rappelait à lui-même ?), livre une clé de l'art littéraire de l'auteur : ne subsistent que victime et celui qui porte son deuil, parce que seule la capacité à souffrir atteste de la réalité de l'être humain³. Symboliquement, le criminel se confond d'ailleurs avec celui qui porte le deuil, puisque Flint, qui a non seulement tué sa femme mais son beau-père, usurpe l'identité de ce dernier pour pouvoir toucher le produit de la vente de ses terres à sa place. Son crime porte en outre la marque et le deuil de celui qu'il fût, un illusionniste réputé. La figure du criminel fonctionne alors comme double de l'écrivain : de la même façon que le criminel disparaît et que seul demeure son crime, Faulkner revendique sa disparition en tant qu'homme⁴, et pense que le métier d'écrivain consiste seulement à tenter « d'égratigner la face de la suprême Oblitération pour y laisser une manière de cicatrice déchiffable. »⁵ Mais là où le criminel exprime sans pouvoir

1. *Ibid.*, p. 95 (« 'I have already carried her into the house. So you won't need to waste breath telling me I shouldn't have touched her until you got here' », p. 97).
2. *Ibid.*, p. 107-108 (« 'As though none of it had ever happened', Uncle Gavin said. 'As if Flint had not only never been in that cell but had never existed at all. That triumvirate of murderer, victim, and bereaved – not three flesh-and-blood people but just an illusion, a shadow-play on a sheet – not only neither men nor women nor young nor old but just three labels which cast two shadows for the simple and only reason that it requires a minimum of two in order to postulate the verities of injustice and grief. That's it. They have never cast but two shadows, even though only by dying did that poor woman ever gain enough substance and reality even to cast a shadow' – 'But somebody killed her', I said. – 'Yes', Uncle Gavin said. 'Somebody killed her' », p. 107).
3. « Sans relâche », p. 81-82.
4. À Malcolm Cowley, 11 février 1949, in *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, 1981, p. 318. *Selected letters of William Faulkner* (1977), New York, Random House.
5. A Robert Haas, 27 mai 1940, *Lettres choisies*, op. cit., p. 159.

la *communiquer* une souffrance elle-même cause de souffrances, la supériorité de l'art tient au fait qu'il laisse des traces *déchiffrables*, et aide l'homme à s'élever moralement. Cette incapacité à dire, que l'humanité doit s'efforcer de conjurer autrement que dans le sang, apparaît encore dans l'histoire de Monk, l'idiot criminel de la nouvelle éponyme : « Il s'efforçait seulement de formuler tout ce qui avait pu s'amasser en lui depuis vingt-cinq ans et dont il venait seulement de trouver l'occasion (les mots peut-être) de se libérer. »¹

Le puritanisme dans lequel a grandi l'auteur, « forme violente de la religion protestante »², lui aura fourni en grande partie la matière de ses réflexions sur la culpabilité humaine. Dieu a fait l'homme coupable – il est même « le créateur du péché »³ – parce que, comme dirait Pascal, sans cela le monde serait un enfer et Dieu serait injuste⁴. Seul le péché originel nous permet de comprendre, sinon d'accepter, que la vie apparaisse à ce point comme un châtement. « *La pureté est un état négatif, et par suite contre-nature* », enseigne Compson à son fils au sujet de la virginité, et plus généralement de la pureté morale⁵. La sexualité est par excellence le lieu où se déploie le sentiment de corruption ; alors que Harry Wilbourne s'éprend de Charlotte Rittenmeyer, dans *Si je t'oublie, Jérusalem*, le roman faulknerien de la liberté et de l'amour, l'auteur évoque « *ce farouche Moïse, pas inquiet, incapable d'inquiétude, se contentant d'interdire, austère et fanatique* »⁶, et dénonce les méfaits d'une *culpabilisation* organisée par les Églises et les bigots. Mais si la bigoterie est stigmatisée, par exemple à travers le personnage falot de Cora Tull⁷, il n'empêche que le péché n'est pas pour autant un vain mot.

À côté de la criminalité d'essence pathologique (Benjy, Popeye) ou métaphysico-religieuse (Christmas, Nancy) et des rares évocations du « milieu » des proxénètes et autres *bootleggers* de Memphis, on trouve une réflexion, en particulier dans les œuvres de la dernière période, sur la criminalité propre à la société du Sud. Même si Faulkner se défendait de toute ambition sociologique⁸, il utilise la matrice de l'histoire collective du Sud comme figure et ancrage de la culpabilité à la fois individuelle et collective.

1. « Monk », p. 42 (« *He just kept on trying to say whatever it was that had been inside him for twenty-five years and that he had only found the chance (or perhaps the words) to free himself of* », p. 45). Les seuls personnages qui, dans l'œuvre de Faulkner, échappent à cette culpabilité née du vide et du plein de l'identité, ce sont les aviateurs de *Pylône*, des demi-dieux dont Faulkner dira : « Ils échappaient à l'obligation [*compulsion*] d'accepter un passé et un avenir » (Faulkner à l'Université, p. 49).
2. Faulkner à l'Université, p. 132.
3. *Tandis que j'agonise*. Paris, Gallimard, 1934, p. 182 (*Novels 1930-1935*, p. 118.)
4. PASCAL, *Pensées* in : *Œuvres complètes*, Paris, « L'Intégrale », Seuil, 1963, fragment 205.
5. *Le Bruit et la fureur*, p. 145 (*Novels 1926-1929*, p. 965 : « *Purity is a negative state and therefore contrary to nature* »). Cf. aussi Faulkner à l'Université, p. 81.
6. *Si je t'oublie, Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2001, p. 59 (« *The grim Moses, not alarmed, impervious to alarm, just gauntly and fanatically interdicting* », p. 518.) Faulkner se réfère conjointement au Dieu vengeur et tout-puissant de l'ancien Testament, et au *destin* grec, en une forme de syncrétisme original (cf. Faulkner à l'Université, p. 51). Dans *Si je t'oublie, Jérusalem* (p. 152, 278, 347) figurent des expressions comme « Grand Moqueur » (« *All-Derisive* », p. 585), « plaisantin cosmique » (« *cosmic joker* », p. 674), « Mouvement aveugle et moqueur » (« *blind and risible Motion* », p. 723). Cf. aussi *Le Bruit et la fureur*, p. 212.
7. *Tandis que j'agonise*, p. 184.
8. Faulkner à l'Université, p. 22.

C'est ainsi qu'il dépeint les crimes ordinaires des « pauvres blancs » du Sud, épisodes de vengeance privées, de justice expéditive ou de lynchage, nés de la conviction que « seule une vie peut payer pour la vie qu'elle a supprimée ; qu'une seule mort n'est complète qu'à moitié. »¹ Ces crimes appartiennent à l'identité même d'un ordre social qui repose sur la ségrégation raciale, la résistance à tout changement et une criminalité endémique, de sorte que violence et injustice, contrairement à la façon dont on les conçoit spontanément, ne forment pas nécessairement les limites de l'ordre social. Lorsque Lucas Beauchamp, accusé à tort d'avoir tué un blanc, est sur le point d'être lynché, Gavin Stevens fait ce constat désabusé :

Voilà que les Blancs vont l'emmener pour le brûler, très normalement et comme il faut, agissant exactement comme il est convaincu que Lucas attend d'eux qu'ils agissent : comme des Blancs ; chacun suivant implicitement les règles : le Nègre se conduisant comme un Nègre et les Blancs comme des Blancs, sans rancune de part et d'autre une fois la fureur retombée ; en fait Mr Lilley serait certainement l'un des premiers à mettre la main à la poche pour l'enterrement de Lucas et pour aider sa veuve et ses enfants si Lucas en avait eu. Ce qui montre une nouvelle fois que nul ne peut faire plus de mal que celui qui s'accroche aveuglément aux vices de ses ancêtres.²

Cette sociologie du crime dresse en creux le portrait historique du Sud et de l'Amérique tout entière : crimes racistes³, crimes occasionnés par l'appropriation violente de la terre⁴, l'esprit mercantile en général et le goût du pouvoir symbolisés par Flem Snopes, sur fond de destruction de la brousse originelle (« wilderness »), d'anéantissement de la civilisation indienne et de scandale de l'esclavage⁵.

L'intérêt de cette écriture morale de la catégorie de crime est de poser le problème de la violence non dans la seule extériorité des rapports sociaux, mais dans le rapport intime de l'homme en lutte avec lui-même, son environnement et son passé. La violence étant l'expédient du dégoût et de l'inéluctable⁶, on comprend que le criminel, jusqu'au « petit délinquant », alors même qu'il semble provoquer la société, exprime avant tout par son geste un passé chaotique, refusé ou ignoré. Le crime n'apparaît plus comme la limite du complexe éthique-juridique, mais comme un ressort essentiel de l'Histoire.

Kevin LADD

Université Jean-Moulin Lyon-III

1. « Sans relâche », p. 67-68.

2. *L'Intrus*, p. 65-66 (Novels 1942-1954, p. 320 : « 'And now the white people will take him out and burn him, all regular and in order and themselves acting exactly as he is convinced Lucas would wish them to act : like white folks ; both of them observing implicitly the rules : the nigger acting like a nigger and the white folks acting like white folks and no real hard feelings on either side once the fury is over ; in fact, Mr Lilley would probably be one of the first to contribute cash money toward Lucas' funeral and the support of his widow and children if he had them. Which proves again how no man can cause more grief than that one clinging blindly to the vices of his ancestors.' »

3. « Lettre aux Nordistes », in : *Essais, discours et lettres ouvertes*, op. cit., p. 117-118.

4. Cf. « Une main sur les eaux », p. 13-14. Cf. aussi le prologue de l'Acte II de *Requiem pour une nonne*.

5. Cf. *Lumière d'août*, p. 285 ; *Le Bruit et la fureur*, p. 110-111.

6. *Le Bruit et la fureur*, p. 212.

Bibliographie

- CONRAD, Joseph, 1899, *Lord Jim*, in : *The Collected Works of Joseph Conrad*, Londres, Dent & Sons, 1926, vol. IV., trad. fr. *Lord Jim*, Paris, Autrement, 1996.
- FARGNOLI, A. Nicholas & GOLAY, Michael, 2002, *William Faulkner A to Z. The Essential reference to his life and work*, New York, Checkmark Books.
- MUCHEMBLED, Robert, 2008, *Une Histoire de la violence*, Paris, Seuil.
- NATHAN, Monique, 1963, *Faulkner par lui-même*, Paris, « Écrivains de toujours », Seuil.
- SKEI Hans, S., 1999, *Reading Faulkner's best short stories*, Columbia, University of South Carolina Press.