

WILLIAM CUTHBERT FAULKNER (1897-1962)

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

« Un livre, c'est la vie secrète de l'auteur, le jumeau sombre de l'homme. Vous ne pouvez les réconcilier. » (W. Faulkner)¹

« L'écrivain a trois sources : l'imagination, l'observation et l'expérience. »

« *The writer: a teler, a teller, a liar.* »

POURQUOI ABORDER L'ÉTUDE d'une œuvre littéraire par celle de son auteur ? Parce que « l'imagineur à l'œuvre dans un texte de fiction charrie toujours de l'historique : histoire et préhistoire d'un individu, histoire familiale du même coup (tout roman est un *Familienroman*), histoire tout court, enfin » (*Sud* 48/49, p. 253). Nous verrons qu'effectivement, l'auteur « pris dans un jeu où on l'associait à des êtres aussi bien morts que vivants, acquit une conscience aiguë du poids de l'hérédité humaine et du courant des générations². »

D'un rapide examen du milieu social et familial de W. C. Faulkner³, nous retiendrons les faits suivants, qui éclairent d'un jour nouveau certains aspects importants de son œuvre et des personnages qui y figurent :

– Rôle primordial des femmes dans l'enfance de Faulkner et notamment de sa mère, Maud Butler Faulkner, qui lui inculqua très tôt le goût des livres (« Elle portait à la littérature un amour profond et durable, elle le légua à ses enfants. Elle était sincèrement émue par beaucoup de ses lectures. » (Thèse, p. 27) et une certaine philosophie, fortement teintée de puritanisme ou de stoïcisme (« Elle avait affiché, au dessus de la cuisinière, une pancarte qui resta là aussi longtemps que je peux m'en souvenir, et sur laquelle elle avait écrit, en lettres rouges tracées de son pinceau net et sans bavures : "Ni plaintes, ni explications" [*Never complain, never explain*"] » Thèse, p. 26).

L'ascendant de la mère est également partagé par une autre femme, la gouvernante noire, "Mammy" Caroline Barr, véritable incarnation de la survivance du XIX^{ème} siècle dans le XX^{ème} à qui Faulkner dédiera *Go Down Moses* : "*To Mammy CAROLINE BARR, Mississippi (1840-1940) who was born in slavery and who gave to my family a fidelity without stint or calculation of recompense and to my childhood an immeasurable devotion and love.*"

– L'initiation à l'étude de la Bible (qui eut sur l'œuvre de Faulkner une influence considérable) fut le fait de la grand-mère maternelle du jeune Faulkner, Lilia Butler qui, en 1902, s'installe chez sa fille ; elle sculpte et dessine. Il convient d'ajouter à l'évocation de ce "*female world*" (une « femmille » selon le mot de M. Gresset) où s'est déroulée l'enfance de l'écrivain, l'influence de sa tante (Mrs Holland Falkner Wilkins, fille unique du "jeune Colonel") et de la grand-mère (Mrs Walker B. McLean, fille du "vieux Colonel"), qui partagent l'honneur d'avoir été les modèles de la galerie des Invaincues.

– La figure paternelle n'a guère de relief ; Murry C. Falkner, un des frères de l'auteur (qui en avait deux autres : John [1901] et Dean [1907]) parle dans ses souvenirs : « d'un homme banalement partagé entre sa famille et la communauté, sans ambition particulière pour la première ni grand désir d'élargir l'horizon que lui offre la seconde ». Ce qui amène à penser, comme le fait Michel Gresset, que « la relative transparence historique et même anecdotique de l'image du père renvoie donc plutôt à la position sociale de celui-ci, d'autant que le rang occupé par la famille dans une société aussi traditionnelle que le Sud au tournant du siècle dernier est loin d'être indifférente », (p. 20). Nous citerons intégralement la remarquable exposition de cette question, abordée par le même spécialiste, à la page 22 de sa thèse :

1. Ces trois citations sont tirées de l'étude de M. Nathan, *Faulkner*, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 66-68-69.

2. M. Gresset, Thèse de Doctorat d'État, *La Tyrannie du regard ou la relation absolue*, Université de Paris III, 4 vol., 1976. Désormais abrégée en *Thèse* dans le texte.

3. Une précision importante concernant le "*middle name*" Cuthbert : « le trouvant trop efféminé, [Faulkner] abandonna le prénom Cuthbert qu'il tenait de son père ; quant à William, il l'adopta pleinement comme un don du Vieux Colonel

« Dans cette société à vocation presque exclusivement agricole, donc traditionnelle, quel statut pouvait avoir un homme qui commença sa carrière en exploitant, après son père, le chemin de fer construit par son grand-père, puis, quand l'entreprise fut vendue (1902), chercha subsistance dans la gestion d'une écurie de louage, puis, après que l'automobile eut condamné cette activité, tenta sa chance dans la quincaillerie pour y échouer et, apparemment par protection, finit par entrer comme secrétaire administratif à l'Université, poste qu'il tint honorablement pendant dix ans jusqu'en 1930 ?

On peut imaginer, comme c'est le cas dans les sociétés sous-développées, que son appartenance au secteur dit tertiaire de l'activité économique le désignait à une certaine considération. Mais, ici, deux faits s'inscrivent en contradiction : d'abord, l'instabilité même de son emploi et, partant, l'irrégularité des niveaux de son insertion sociale dans la communauté ; ensuite, la comparaison avec trois personnages de sa famille : son frère John Wesley Thompson II, avoué et notable dans la communauté ; son père, John Wesley Thompson Falkner (1848-1922), le "jeune Colonel", homme de loi, banquier et politique avisé ; et, surtout, son grand-père, le célèbre "vieux Colonel", William Clark Falkner (1825-1889), personnage haut en couleurs comme en défauts, riche en légende comme en talents, dont la mort même – en duel – consacra la vie d'aventure.

Or, il faut bien avouer que, contrairement à son fils, le père de William Faulkner n'a pas porté bien haut le "gloireux" héritage qui lui était légué. On est même tenté de dire qu'il ne l'a pas supporté : d'où le jugement, à la fois objectif et légèrement méprisant, de Thomas Hickerson, auteur d'un petit ouvrage sur la famille : "du peu que l'on arrive à connaître de lui, il apparaît qu'il ne fut pas coulé au moule du reste des Falkner, et qu'il n'atteignit jamais à un poste très respectable."

Il n'en faut pas moins résister à la tentation, trop facile dès qu'il s'agit du Sud, de parler d'une déchéance des Falkner : dans la mesure où leur prestige avait participé de la légende, cette notion ne serait d'ailleurs que très relative. A aucun moment, contrairement à ce qu'on a pu ou voulu, dire, la famille ne fut immensément riche – pas plus qu'elle ne fut jamais véritablement aristocratique. Dans la mesure où elle n'appartenait pas non plus à la classe possédante des "rois du coton", on ne peut même pas la ranger dans l'oligarchie économique et politique du Sud d'autrefois.

Cependant, si les Falkner n'ont jamais participé que par extrapolation à la grandeur lumineuse et statique du vieux Sud (c'est la figure quasi-légendaire de l'arrière-grand-père qui cristallise toujours – à tort – la réflexion sur ce sujet ; il fut, en vérité, un pionnier), ils ont pleinement épousé les vues religieuses, politiques, sociales et économiques de la classe dominante, et il est indéniable que les fils Falkner furent élevés dans le culte du Sud d'avant la guerre de Sécession, comme dans une idéologie protestante et démocrate tout à fait traditionnelle pour des Sudistes blancs bien établis. Une partie – et non la moindre – de l'effort de Faulkner consistera précisément à voir clair dans cet héritage, c'est-à-dire à le démythifier. » (p. 24)

Cette mise au point pose de façon magistrale « le problème de la carence, ou même de l'absence des pères dans les romans de Faulkner et des écrivains du Sud en général... » (26). Cette ellipse de la génération intermédiaire privilégiant le rapprochement du petit-fils et du grand-père au détriment du père explique aussi que « faute d'un père qui sortît, précisément, de l'ordinaire, c'est vers les aïeux que les fils durent se tourner pour trouver le modèle ou le souvenir d'un prestige quelconque dans l'ordre social. » (24) L

La fascination qu'exercent l'arrière-grand-père (William Clark Falkner) et l'*Antebellum South* explique la création d'un personnage tel que John Sartoris et la vaste fresque historique et sociale retraçant la saga des Sartoris.

– S'il était encore besoin d'illustrer l'influence déterminante du passé familial de l'auteur sur sa vocation et sa création littéraires, on pourrait citer le geste significatif du jeune auteur qui signe son entrée en littérature d'un Faulkner orthographié AU et non plus Falkner (A), addition symbolique où se donnent à lire tout à la fois le désir de se démarquer d'un bisaïeul l'ayant précédé dans la carrière littéraire (le vieux Colonel publia un roman intitulé *The White Rose of Memphis* d'où la déclaration de William Faulkner à ses débuts : "*I didn't want to ride on grandfather's coattails*") et peut-être la volonté de restaurer une filiation perdue avec un ancêtre prestigieux puisqu'il reprend la graphie du « nom qu'il pouvait croire volontairement abandonnée par son arrière-grand-père : Faulkner » (Thèse, 46)

Cette évocation du milieu familial doit être complétée par une mise en relation avec le milieu social et la période historique. Si, selon les propres paroles de W. Faulkner : « De 1810 à 1912-1914, rien n'est arrivé aux Américains qui valût la peine d'en parler », l'année 1917 devait marquer pour W. Faulkner et ses contemporains, la brusque irruption de l'Histoire dans une existence sans histoires. Cédons une fois encore la parole à M. Gresset : « L'entrée de l'Amérique en guerre fut donc bien plus qu'un appel national aux armes : pour Faulkner, pour les jeunes gens d'Oxford et, dans une certaine mesure, pour tous les jeunes Américains, ce fut

un appel individuel à l'expérience. Avril 1917 sonne le glas d'une certaine innocence typiquement américaine. » (38) Cet appel à l'expérience conduit Faulkner à s'engager au Canada dans la R.A.F. L'Armistice le surprend cinq mois plus tard alors qu'il achève sur un atterrissage manqué – accident peut-être dû à l'ivresse – sa période d'instruction et d'entraînement. Faulkner est frustré de toute gloire militaire, amère déception pour l'arrière-petit-fils du Colonel Falkner. L'expérience – peut-être serait-il plus juste de dire la non-expérience – laissera des marques. Écoutons encore M. Gresset :

« Faulkner connut donc doublement l'amertume du combattant revenu à la vie civile puisque, n'ayant pas combattu, il n'eut, à proprement parler, droit ni au repos du guerrier, ni à l'auréole qui l'accompagnait sans nul doute alors dans une petite communauté comme Oxford. Non seulement il participa au désenchantement général de ceux qui savaient par expérience que la guerre est tout autre chose qu'un lieu d'héroïsme et de gloire, mais il participa en usurpateur. En outre, dans la mesure où, parmi ses motivations initiales figurait le désir de faire honneur à son prestigieux ancêtre, le manque total d'expérience héroïque lui interdit de s'acquitter de son admiration à son égard. » (p. 79)

Malgré cette frustration ou peut-être à cause d'elle, le thème de la guerre reviendra très souvent dans l'œuvre de Faulkner de même que le personnage de l'ancien combattant incapable d'assurer « le fardeau de la paix » (Cf. le jeune Bayard Sartoris et, dans une certaine mesure, le Colonel John Sartoris).

C'est aussi à cette période de sa vie qu'il convient de rattacher la façon dont Faulkner envisage la littérature c'est-à-dire « comme une fonction destinée à résoudre, faute d'autre moyen d'action envisageable, l'intense contradiction dans laquelle se trouvait un homme qui avait perdu l'innocence sans pour autant gagner l'expérience. » (Thèse p. 82-3)

– Nous évoquerons à présent un dernier aspect de la vie de W. Faulkner qui eut un retentissement considérable sur toute son œuvre : la décision de se fixer définitivement à Oxford (Miss.), une toute petite ville et un centre agricole important dans un État qui était alors essentiellement rural et à grande majorité noire.

« A son retour de la guerre, en fait, Faulkner entre en exil ; il y entrera une seconde fois, et définitivement, au retour de son voyage en Europe. L'exil est double : littéral (Oxford) et métaphorique (la littérature). » (Thèse, 104)

Le critique cite à l'appui de sa thèse un poème qui daterait de 1919 et pour lequel Faulkner a manifesté une tendresse, un attachement tout particuliers (il devait le publier trois fois). Ce poème « constitue un véritable serment d'allégeance à la terre natale, lequel sert ensuite à exorciser l'hiver, le temps, la mort... » (Thèse, 125).

MISSISSIPPI HILLS : MY EPITAPH

Far blue hills, where I pleased me,
Where on silver feet in dogwood cover
Spring follows, singing close the bluebird's "Lover!"
When to the road I trod an end I see;

Let this soft mouth, shaped to the rain,
Be but golden grief for grieving's sake,
And these green woods be dreaming here to wake
Within my heart when I return again.

Return I will! Where is the death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead
This soil that holds me fast will find me breath.

The stricken tree has no young green to weep
The golden years we spend to buy regret.

So let this be my doom, if I forget
That there's still Spring to shake and break my sleep.

If there be grief, then let it be but rain
And this but silver grief for grieving's sake,
If these green woods be dreaming here to wake
Within my heart, if I should rouse again.

But I shall sleep, for where is any death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead,
This earth that holds me fast will find me breath.

Que les larmes, si l'on pleure, ne soient que pluie
Et la pluie larmes d'argent pour pleurer les larmes
Si ces arbres verts songent à s'éveiller
Dedans mon cœur, si d'aventure je m'anime.

Mais je dormirai, car où se peut tapir la mort
Tant que dans ces collines bleues là-haut assoupies
Je suis enraciné comme un arbre ? Tout mort que je serai,
Cette terre qui me tient m'animera.

(Traduction M. Gresset)

W. Faulkner découvre ainsi très tôt que : « mon petit coin de terre natale, grand comme un timbre-poste, était un sujet valable, que je ne vivrais jamais assez longtemps pour l'épuiser, et qu'en sublimant la réalité en apocryphe, j'aurais entière liberté d'employer au maximum le talent que je pouvais avoir. » (*"Beginning with Sartoris I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top."* *The Art of Fiction XII : William Faulkner*, *The Paris Review*, 12 (Printemps 1955) p. 52

Faulkner semble avoir retenu le conseil de Sherwood Anderson qu'il connut à La Nouvelle Orléans en 1924-25 ; celui-ci lui déclara :

« Il faut choisir un point de départ ; alors vous commencerez à apprendre le métier, me disait-il. Peu importe le lieu, dès lors que vous avez gardé le souvenir et n'en avez pas honte. Car un endroit en vaut un autre comme point de départ. Vous êtes campagnard, vous ne connaissez que ce petit coin, là-bas, du Mississippi d'où vous venez. Mais celui-là aussi fera l'affaire. C'est aussi l'Amérique. »

Faulkner créa donc à partir de son comté d'origine (celui de Lafayette) « un cosmos bien à lui » (*a cosmos of my own*), le Comté de Yoknapatawpha, chef lieu, Jefferson, où se dérouleront la plupart de ses histoires. Avec ses 2.400 milles carrés et ses 15.611 habitants, ce comté imaginaire accédera, grâce à la magie du verbe faulknérien, à une existence romanesque tout à la fois pétrie de réalisme et de légende. Ce serait une erreur toutefois d'enfermer Faulkner dans le cadre d'un régionalisme particulier, car l'auteur, malgré son attachement artistique au terroir, dépasse le provincialisme :

« Le Sud en effet n'y est pas évoqué pour lui-même. Il symbolise l'humanité marquée par la souillure originelle et qui souffre. Le Sud est crucifié et expie par sa souffrance la spoliation des Indiens et le crime de l'esclavage [...] c'est donc une image de l'humanité tout entière que Faulkner nous offre dans ses romans, et non point du

seul comté de Yoknapatawpha. » (R. Asselineau, "Faulkner moraliste puritain", *Configuration Critique* 3, p. 243).

L'art de W. Faulkner transcende, à l'évidence, l'aire de son émergence pour accéder à l'universel. Quant à l'auteur lui-même, né le 25 septembre 1897 à New Albany, dans le Mississippi, État où son arrière-grand-père, William Clark Falkner s'était installé en 1842, il apparaît bien – à la suite de ces diverses données, voire révélations, familiales et sociales – comme un écrivain sudiste, et même comme *l'écrivain sudiste* par excellence que feront de lui l'histoire et la critique littéraires, et que couronnera le Prix Nobel en 1950, mais M. Gresset⁴ – à qui nous avons tant emprunté –, est bienvenu de préciser que : « Faulkner n'est pas *du* Sud. Il est seulement *dans* le Sud comme l'homme est dans la condition humaine, en contradiction permanente. » (Revue *L'Arc*, *W. Faulkner*, p. 166). Contradiction que l'écrivain a explorée tout au long de sa vie – de 1926 à 1962 – en composant 19 romans et plus de 75 nouvelles, situés dans son fief : le comté de Yoknapatawpha.

THE STOCKHOLM ADDRESS WILLIAM FAULKNER

I feel that this award was not made to me as a man but to my work—a life's work in the agony and sweat of the human spirit, not for glory and least of all for profit, but to create out of the materials of the human spirit something which did not exist before. So this award is only mine in trust. It will not be difficult to find a dedication for the money part of it commensurate with the purpose and significance of its origin. But I would like to do the same with the acclaim too, by using this moment as a pinnacle from which I might be listened to by the young men and women already dedicated to the same anguish and travail, among whom is already that one who will some day stand here where I am standing.

Our tragedy today is a general and physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up? Because of this, the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat.

He must learn them again. He must teach himself that the basest of all things is to be afraid; and, teaching himself that, forget it for ever, leaving no room in his workshop for anything but the old verities and truths of the human heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed—love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice. Until he does so, he labors under a curse. He writes not of love but of lust, of defeats in which nobody loses anything of value, of victories without hope and, worst of all, without pity or compassion. His griefs grieve on no universal bones, leaving no scars. He writes not of the heart but of the glands.

Until he relearns these things, he will write as though he stood alone and watched the end of man. I decline to accept the end of man. It is easy enough to say that man is immortal simply because he will endure; that when the last ding-dong of doom has clanged and faded from the last worthless rock hanging tideless in the last red and dying evening, that even then there will still be one more sound: that of his puny inexhaustible voice, still talking. I refuse to accept this. I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance. The poet's, the writer's, duty is to write about these things. It is his privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail.

4. Il fut mon professeur à l'Institut d'anglais Charles V, mon directeur de mémoire, puis de thèse, et enfin, un ami en plus d'un maître. Nous lui dédions cette initiation à l'œuvre de W. Faulkner, qu'il a fortement contribué à faire connaître en France, notamment en contribuant à l'édition critique de *La Pléiade*.

THE WILD PALMS : STRUCTURE DU ROMAN

Composé entre septembre 1937 et juin 1938, ce roman – publié en 1939 – est très révélateur de la manière et de la technique de W. Faulkner ; il met en lumière deux caractéristiques essentielles :

- 1) L'impossibilité, typiquement faulknérienne, de raconter une histoire autrement qu'en commençant par la fin, pour remonter ensuite – et comme à rebours – le cours du temps ;
- 2) Le besoin d'avoir toujours au moins simultanément deux histoires à raconter.

Lecteurs et critiques ont été déroutés par la composition de cette œuvre, née de l'entrecroisement de deux histoires : "*Wild Palms*" (désormais abrégé en WP) et "*Old Man*" (OM) dont la parenté fut rarement perçue et comprise. Ce roman double ("*double novel*") comme l'appelle M. Millgate, a d'ailleurs connu une carrière très mouvementée en raison même de cette alternance de récits. Hormis sa première publication, il a toujours été jusqu'à une date récente, « démembré » par les éditeurs, qui ont publié séparément ses deux récits constitutifs. L'exemple le plus connu étant celui de Malcolm Cowley qui, dans son *Portable Faulkner* de 1946, a exclu "*Wild Palms*" au grand dam de Faulkner, qui a dû s'incliner car sa réputation, alors au plus bas, ne lui permettait guère de se montrer exigeant.

Mais cette œuvre peu banale avait déjà dû, avant même d'être publiée, subir d'autres avanies. À l'origine, elle portait un titre différent – *If I Forget Thee, Jerusalem* – directement inspiré du Psaume 137 (cf. document en fin de section). Ce titre, premier exemple d'une importante série de références bibliques, mettait en lumière l'unité de l'œuvre et un de ses thèmes essentiels, à savoir, l'opposition entre la liberté et la servitude ; Jérusalem représente pour les Juifs captifs de Babylone la vraie vie, la délivrance, la Terre promise. Malgré les protestations de l'auteur, l'éditeur a supprimé ce titre et l'a remplacé par celui du premier récit, qui était alors "*The Wild Palms*". La section relatant la liaison de Charlotte et de Henry fut rebaptisée "*Wild Palms*" sans article.

Sur la question de la composition du roman, W. Faulkner a toujours été des plus catégoriques et n'a cessé d'affirmer dans divers entretiens que les deux sections avaient été écrites simultanément : "*I did not write those two stories and then cut one into the other. I wrote them, as you read it, as the chapters.*" (Millgate, 175). En réalité, Faulkner n'a décidé de la présentation définitive de l'œuvre qu'après la rédaction de la première section et d'une partie de la seconde, intitulées "*Wild Palms*". Quoi qu'il en soit, il y a bien deux textes emboîtés l'un dans l'autre, mais un seul livre. En fait, l'image la plus souvent utilisée pour parler de cette structure duelle est tirée de la musique : c'est celle du *contrepoint*. Faulkner lui-même l'a employée pour justifier son choix technique et esthétique : "*I invented the other story (Old Man), its complete antithesis, to use as counterpoint [...] I imagine as a musician would do to compose a piece of music in which he needed a balance, a counterpoint.*" (Millgate, 175). E. L. Volpe fait du roman : "*an experiment in literary counterpoint*" et évoque "*the book's fugue-like alternation of viewpoint.*" Faulkner précise que ce contrepoint s'imposa de lui-même :

« Afin de raconter l'histoire que je désirais raconter, celle d'un interne et de la femme qui avait quitté son mari et sa famille pour s'enfuir avec lui. Pour la raconter ainsi, je devais d'une manière ou d'une autre découvrir un contrepoint : j'inventai donc cette autre histoire, son antithèse absolue qui créait ce contrepoint. Et je n'écrivis pas ces deux histoires séparément pour les fondre ensuite l'une dans l'autre. Je les écrivis comme on peut les lire à présent, chapitre par chapitre. Les chapitres des *Palmiers Sauvages*, puis un du Récit du [fleuve]⁵, puis un autre encore des *Palmiers Sauvages*, et enfin, j'utilisai comme contrepoint un autre chapitre du Récit du fleuve. Je créai à la manière d'un musicien qui composerait un morceau de musique et qui ferait appel à l'équilibre du contrepoint. » (Lettres modernes III, p. 136)

On a donc affaire à une composition qui est homologue au style, fait de tensions qui naissent de la juxtaposition des thèmes, d'un rythme contrapuntique et de l'alternance des points de vue. On aboutit ainsi à 10 chapitres ou sections de longueur variable mais alternant régulièrement :

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Wild Palms : 2-18 p. | 2. Old Man : 19-23 |
| 2. WP : 25-45 p. | 4. OM : 46-59 |
| 5. WP : 60-102 p. | 6. OM : 103-126 |

5. Nous modifions la traduction sur ce point : "*river*" désignant ici le Mississippi correspond en français à « fleuve » et non à « rivière » : crime de lèse-majesté à l'égard du "*Brown God*" de la mythologie américaine !

7. WP : 127-160

8. OM : 161-195

9. WP : 196-228

10. OM : 229-239

Comme le fait remarquer le critique M Backman : « l'oscillation constante de l'œuvre entre les deux histoires donne au lecteur le sentiment croissant d'un contraste. On aboutit à l'opposition tranchée et ironique de deux mondes, de deux hommes et de deux formes d'amour. » (*Op. cit.*,137). Disons que chaque récit fournit un commentaire sur l'autre et se présente comme son reflet inversé.

Les parallèles entre les deux récits sont très nombreux et l'on peut se demander comment des critiques professionnels ou des universitaires avertis ont pu si longtemps ignorer ces ressemblances ; citons, à titre d'exemple :

– le fait que le roman traite de deux couples ou, plus précisément, de deux trios : Charlotte/Henry/Enfant vs. “*Tall convict*”/Femme/Enfant ;

– la fin commune des deux protagonistes qui, une fois terminés leurs périples respectifs – autre ressemblance – se retrouvent en prison ;

– et d'autres points mineurs, qu'une lecture attentive du roman ne peut laisser échapper ; par exemple : de même que Henry est impuissant “*under the piercing yellow of Charlotte's eyes*”, le forçat est impuissant contre les eaux jaunes du fleuve ; Charlotte perçoit “*a deer*” au bord de l'eau (p. 73) et le forçat également : “*he saw the swimming deer*” (125), etc.

– les personnages partagent le même intérêt pour la quête de la nourriture, de l'argent, etc.

– dans *Wild Palms*, le récit est à la troisième personne, mais en dehors des premières pages consacrées au vieux médecin, le reste est très proche de la conscience de Henry, qui a d'ailleurs une certaine propension à se projeter des “*mental home movies*” ; dans *Old Man*, le récit commence aussi à la troisième personne puis, en fait, le grand forçat prend le relais et on l'entend raconter lui-même ses mésaventures à ses compagnons de cellule : cf. p. 114 : “*This is how he told about it seven weeks later...*”

– chacune des deux histoires part d'une évasion pour aboutir à un emprisonnement ; dans les deux cas, la liberté est impossible. Dans le premier drame, la société s'efforce de pousser un homme à sa perte, dans le second, elle fait tout son possible pour que son ancienne victime ne puisse retrouver un bonheur qu'il a su goûter malgré elle.

Les différences sont, toutefois, plus révélatrices. Rappelons, tout d'abord, un point qui a pu échapper au lecteur : la différence temporelle. Les deux histoires ne sont pas contemporaines : *Old Man* se passe en 1927, année de la grande crue du Mississippi, alors que *Wild Palms* se situe dix ans plus tard, en 1937. Cependant, les deux protagonistes ont à peu près le même âge dans chaque récit où ils apparaissent : Henry Willbourne a environ 27 ans et le forçat 25.

Il faut également noter que si l'action du premier et du dernier chapitres se passe dans une sorte de présent fictif (“*Now*”), le récit du forçat se situe, paradoxalement, dans une sorte d'intemporel qui n'est pas sans évoquer celui des contes traditionnels, cf. l'incipit : “*Once (...) there were two convicts....*”. Ainsi peut-on parler comme le font plusieurs critiques et notamment, E. L. Volpe, d'une sorte d'opposition entre “*story*” et “*fable*” ou “*parable*”, point confirmé, nous le verrons, par la dimension allégorique du forçat. Ce même critique souligne aussi que :

« The paradox of these companion tales is that the fable deals with reality and the realistic story deals with the fabulous. “*Old Man*” presents the human tragedy comically; “*Wild Palms*”, the human comedy tragically. [...] The use of this type of montage structuring allows Faulkner to combine the techniques of 20th century realism with the techniques of 19th century American metaphysical novelists like Hawthorne and Melville.” (223)

O. Vickery fait une observation similaire : « *it is in the interaction of the two equivocally allegorical tales, one [...] approaching fearful tragedy, and the other, verging upon burlesque in its humor, that the reader must seek any final statement by the novelist.* » (307). On peut également soutenir que, parti d'une histoire charnelle dans *Wild Palms*, Faulkner va dans *Old Man* conter le même drame, mais sur le mode épique. Ces oppositions entre mode réaliste/naturaliste et conte/fable sont fondamentales, mais il en est d'autres, sur lesquelles nous reviendrons, par exemple :

Vie (Naissance) // Mort (Avortement)
Homme naturel (Forçat) // Homme civilisé (Henry)
Devoir/Honneur // Passion/Égoïsme
Fertilité // Stérilité

Eau // Vent

etc.

Elles favoriseront le jeu de l'ironie ; on a fait remarquer, par exemple, que la solitude de l'esquif représente, au fond, la solitude qu'ont désespérément recherchée Charlotte et Henry pour s'échapper du monde. Le grand forçat et la jeune femme ont ce que Charlotte et Henry ont tout sacrifié pour obtenir. De même : « *the order for which the convict yearns in the midst of the flood becomes the oppressive routine from which the lovers try to escape.* »

Les deux sections illustrent donc cette combinaison (ou rapprochement) de contraires – “*discordia concors*” – chère à Faulkner :

« Nous avons là un exemple valable d'histoire double avec une suite d'épisodes contrastés mais ayant une parité de sens et qui s'éclairement réciproquement. Les deux histoires ont la même signification, le contraste n'existe que dans leur forme extérieure. Elles ont la ressemblance de l'extérieur et de l'intérieur, de l'endroit et de l'envers, du positif et du négatif. [...] Le second thème est le parallèle du premier, mais la situation est renversée. Thèmes et intrigues sont des miroirs à double face reflétant des images d'une similitude presque embarrassante. » (W. R. Moses, *Lettres modernes*, I, p. 42)

Enfin, on notera que ce roman occupe dans le corpus faulknérien une place particulière :

« Avec *Les Palmiers sauvages*, Faulkner quitte son univers familier du Yoknapatawpha pour explorer un nouveau domaine. La triste histoire de Henry Willbourne et de Charlotte Rittenmeyer l'entraîne de la Nouvelle-Orléans à Chicago puis dans l'Utah pour s'achever dans une ville côtière du Mississippi. Au-delà de ce dépaysement, Faulkner revient en fait à un de ses vieux sujets : l'amour. Grâce à l'histoire de Charlotte et Henry, il va surmonter sa haine du sexe et peindre une sexualité intégrée à l'amour. Le résultat est bizarre : une histoire d'amour à la fois romanesque, plate et déprimante. Il n'est vraiment à l'aise qu'en abordant l'histoire du forçat et de la femme enceinte. Contrairement à ceux de Charlotte et Henry, leurs rapports – la femme mère, l'homme protecteur – semblent naturels à Faulkner. Cette opposition entre deux types d'amour lui permet de développer la thèse primitiviste suivant laquelle la civilisation bourgeoise emprisonne et fausse l'homme naturel. » (Backman, *Lettres modernes*, vol. III, 190)

Psaume 137 : *Chant de l'exilé*

Au bord des fleuves de Babylone
nous étions assis et nous pleurions,
nous souvenant de Sion ;
aux peupliers d'alentours
nous avons pendu nos harpes.

Et c'est là qu'ils nous demandèrent,
nos geôliers, des cantiques,
nos ravisseurs, de la joie :
« Chantez-nous disaient-ils,
un cantique de Sion. »

Comment chanterions-nous
un cantique de Yahvé
sur une terre étrangère :
Si je t'oublie Jérusalem,
Que ma droite se dessèche !*

Que ma langue s'attache à mon palais
si je perds ton souvenir,
si je ne mets Jérusalem
au plus haut de ma joie !

Souviens-toi, Yahvé,
Contre les fils d'Edom,
du jour de Jérusalem,
quand ils disaient : « A Bas !
Rasez jusqu'aux assises ! »

Fille de Babel, qui dois périr,
heureux qui te revaudra
les maux que tu nous a valus,
heureux qui saisira et brisera
tes petits contre le roc !

* *"Let my right hand forget her cunning"* dans la version anglaise.

HOMMES, FEMMES ET DIVINITE

Importance capitale dans l'œuvre de W. Faulkner des rapports entre l'homme et la femme. Originalité de ses conceptions à l'égard de l'un et de l'autre, conceptions liées à la dialectique de l'innocence et de la pureté et aux motifs de la chair, du sexe et de la mort.

Le « féminin » faulknerien

Plus que chez tout autre auteur, on se rend compte que « la femme a toujours été dans l'imaginaire masculin la figure par excellence de l'Autre sur quoi l'homme projette tout ensemble son désir et sa peur, son amour et sa haine. » (A. Bleikasten, *op. cit.*, 67). Dans l'œuvre, les femmes apparaissent sous trois espèces :

Socialement, on distingue les dames, les femmes et les femelles.

Symboliquement, on trouve les vierges, les androgynes ou femmes masculinisées (cf. Charlotte) qu'un critique appelle les « héroïnes épiciques », et enfin les femmes sursexuées, intensément femelles, symboles de fécondité, de patience et d'endurance. Ces catégories recoupent les trois grandes figures mythiques de la femme, c'est-à-dire la génitrice, la compagne et la destructrice.

Pareille classification témoigne clairement de la misogynie instinctive de l'auteur ; comme le dit un critique : « Être femme pour Faulkner, c'est un péché biologique et fatal ». Quentin Compson dans *The Sound and The Fury*, ne déclare-t-il pas : "*Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature.*" Les femmes seraient donc naturellement impures, c'est-à-dire impures comme la Nature elle-même dont elles incarnent tout ensemble la fécondité et la corruption. L'œuvre révèle en maints endroits, la hantise de ce qui signale physiologiquement l'impureté de la femme, « délicat équilibre d'ordure périodique entre deux lunes en suspens » (Quentin Compson). « *Templum aedificatum super cloacam* » ; l'horrible définition de Tertullien convient tout à fait à cette vision de la femme, renforcée par l'équation femme = saleté (Q. Compson) ou les équivalences symboliques : femme-nourriture-ordure-argent.

W. Faulkner est particulièrement obsédé par tout ce qui touche à la vie sexuelle et profondément écœuré par ce qu'il considère comme l'impureté de l'œuvre de chair. La femme serait une paille dans la création, son existence, un scandale. Dans *Light in August*, le vieux docteur Hines dit de sa fille : « il aurait dû savoir l'abomination divine de la chair de la femme ; il aurait dû reconnaître la forme ambulante de la chiennerie et de l'abomination déjà puante devant Dieu. » ("*God's abomination of womanflesh ; he should have knowed the walking shape of bitchery and abomination already stinking in God's sight.*") La femme dans l'univers faulknerien corrompt tout ce qu'elle touche – l'homme, en particulier, pour qui elle représente une tentation permanente et un péril constant. On peut voir dans cette misogynie l'héritage d'un certain puritanisme ; la chair porte la marque du péché originel. La nature humaine est profondément corrompue et c'est notre chair qui est le siège de cette corruption. Le complément et le corollaire de cette condamnation du corps et des appétits charnels est un certain idéalisme chrétien qui affirme, au contraire, la pureté de l'âme, de « l'âme prisonnière, miasmatique-distillatrice [qui] sans cesse s'efforce de s'élever, de s'élancer en direction du soleil. » (*Absalom, Absalom !*). Nostalgie d'un état d'innocence du corps qui traduirait celle de l'esprit ; Faulkner rêve d'un amour sans concupiscence, sans "*ludicrous postures*", cf. l'image des faucons :

"Do you know how falcons make love? They embrace at an enormous height and fall locked, beak to beak, plunging; an unbearable ecstasy. While we have got to assume all sorts of ludicrous postures, knowing our own sweat. The falcon breaks his clasp and swoops away swift and proud and lonely, while a man must rise and take his hat and walk out." (*Soldier's Pay*)

Notons, au passage, la réflexion de Henry Willbourne dans WP : "*And maybe I can be the consort of a falcon, even if I am a sparrow*" (102), où, en l'occurrence, le faucon renvoie à l'image de Charlotte, l'oiseau de proie, qui ne fera qu'une bouchée de Henry, le moineau.

La chasteté, si elle existe, c'est chez l'homme qu'on la trouve, car la femme est une créature mystérieusement et naturellement initiée aux choses sexuelles ; elle naît avec une connaissance que l'homme n'acquiert que par une expérience inquiète ; d'où ce paradoxe, mis en lumière par la critique : « si la femme n'est jamais vierge, l'homme cherche désespérément à la devenir, désireux de retrouver intacte une intégrité virile que le contact ou la pensée du contact de la femme souille inmanquablement. » (M. Nathan, *op.cit.*, 91) L'innocence serait ainsi le fait du mâle, le contraire même de ce savoir infus de la vie – expérience toujours déjà disponible, précédant toute expérience réelle – qui est l'apanage présumé des femmes.

La femme androgyne

La fréquence de ce personnage dans l'œuvre de Faulkner s'explique, en partie, par l'influence de l'époque où l'auteur entre en littérature, c'est-à-dire l'immédiate après-guerre, époque ambiguë dans laquelle Faulkner après T. S. Eliot, diagnostiqua l'amenuisement et la récession des valeurs traditionnelles au rang desquelles figure évidemment la saine polarité sexuelle, qui est aussi, en quelque sorte, une garantie d'ordre éthique. Le trouble survient lorsque les valeurs sont inversées comme les rôles traditionnels : les hommes se féminisent, les femmes se masculinisent et les jeunes filles sont des « garçonnnes » (*"flappers"*). On voit poindre là une « crise des différences », déjà manifeste dans la littérature européenne du XIX^e siècle. Faulkner prolonge cette tradition déjà longue comme en témoigne toute la place que l'homosexualité et l'hermaphrodisme occupent dans son œuvre. Les Palmiers sauvages représentent un bon exemple de cette inversion des rôles sexuels (ou parentaux).

La génitrice

Deux grandes images mythiques, contrastées et complémentaires, positive et négative, de la femme dominent l'œuvre romanesque de Faulkner : Ève, la mère archétypale au sein généreux et aux flancs féconds (cf. Lena Grove ou Eula), et la séduisante, la troublante, la dangereuse Lilith, l'éternelle tentatrice. La femme anonyme des *Palmiers sauvages* incarne le premier type ; ces femmes, écrit M. Nathan, « ont la gravité de celles qui sont consacrées aux fonctions de la reproduction, douées des qualités de la vie naturelle : fécondité, patience, endurance, confiance, qualités que d'ailleurs elles partagent avec les Noirs. »

L'attitude de Faulkner devant la femme n'est pas cependant une condamnation sans appel ; sa misogynie, qui est l'héritage du puritanisme américain, est contrebalancée par le fait que l'écrivain est issu d'une région qui a voué à la femme un véritable culte et l'a idéalisée. Il y a donc, en fait, dans l'œuvre de Faulkner une ambiguïté fondamentale, une dualité de sentiments à l'égard des femmes « à la fois corrompues et immaculées, vierges, et mères de guerriers et d'hommes forts », (*"being at once corrupt and immaculate, at once virgins and the mothers of warriors and of grown men."* *The Hamlet*). Rappelons aussi que Faulkner dédiera *Go Down Moses* à Mammy Caroline Barr et surtout consacra un roman (*The Unvanquished*) à la gloire des femmes sudistes qui ont perpétué les traditions et permis au Sud de survivre à la défaite. Nous citerons à ce propos ce que M. Gresset écrit des hommes et des femmes de cette période (Guerre civile et Reconstruction) :

« Les hommes ne représentent plus le prestige...sauf dans l'ordre du Verbe. Ce sont les femmes qui l'incarnent encore dans l'ordre de l'Acte. Les hommes ont cessé d'agir après la défaite, et ce sont les femmes qui ont survécu à celle-ci et le Sud, grâce à elles... Le prestige est masculin, mais la valeur est féminine ».

Cette dernière remarque nous servira de transition pour parler des hommes dans l'œuvre de W. Faulkner

Les hommes

Il existe plusieurs catégories, évidemment, comme dans le cas des femmes. Pour en parler, il est peut-être préférable de prendre comme point de départ l'époque héroïque – avant et pendant la Guerre civile – c'est-à-dire précisément, celle où W. F. a trouvé un modèle prestigieux en la personne de son arrière-grand-père William Clark Falkner. Dans les œuvres consacrées au comté du Yoknapatawpha – dont *Les Palmiers sauvages* ne font d'ailleurs pas partie – l'homme, le Sudiste, est plus ou moins présenté comme la victime d'un processus de dégradation : cf. le pronostic d'un écrivain : « Vous cesserez d'être des *gentlemen* et vous deviendrez commerçants, propriétaires et hommes d'affaires ». La critique O. Vickery a bien mis en lumière les diverses étapes de ce processus : "*Elemental being is succeeded by stages of doing, thinking and finally remembering.*" La première étape a été celle des "*frontiersmen and simple existence*". La deuxième a vu apparaître les hommes d'action qui se sont consacrés à l'accomplissement de grands desseins et de leurs ambitions. La troisième, représentée par les "*lawyers*", voit une considérable diminution de la capacité à agir et un accroissement correspondant des préoccupations intellectuelles. La dernière étape voit apparaître des personnages totalement passifs qui revivent la geste des ancêtres et se contentent de perpétuer le souvenir et le culte d'un passé glorieux qu'ils n'ont pas vécu.

Cette classification s'applique en priorité aux grandes familles (Sartoris, Compson, etc.) aux prises avec la modernité, le progrès et des individus sans foi ni loi tels les Snopes (*The Hamlet, The Town, The Mansion*), familles dont F. retrace le déclin dans *Sartoris, The Unvanquished, Absalom, Absalom* ou *The Sound And The Fury*; elle informe cependant la création d'autres personnages et notamment celui de l'homme moderne ou de l'intellectuel amoindri et diminué physiquement et symboliquement et qui, incapable d'agir ou de prendre en main son destin, se paie de mots. À l'homme civilisé, au citoyen, débilité par les "valeurs" modernes, F. oppose souvent divers types de primitifs ou d'hommes simples qui ont su préserver les valeurs traditionnelles et maintenir un lien étroit avec la nature. Cette catégorie est notamment représentée par ceux que W. F. appelle "*the tall men*" comme, par exemple, les McCallums, paysans des collines, durs à la tâche, individualistes, jaloux de leur indépendance et dignes représentants de cette nation de petits fermiers que l'Amérique avait rêvé de devenir ou plutôt de rester. Les autres personnages, notamment dans *The Wild Palms*, sont des "*weak heroes, male characters who cannot sustain the demands of a challenging role in a changing world.*"

Il n'est donc guère étonnant que les personnages faulknériens, qu'ils soient hommes ou femmes, éprouvent un certain nombre de difficultés à établir entre eux des liens harmonieux ou à constituer des couples stables. Difficulté des rapports normaux entre père et fils (lorsqu'un rapport heureux s'installe, c'est en dehors de toute relation biologique), entre homme et femme (cf. *Wild Palms*). Échappe à cette mésentente le seul vrai couple de l'anthropologie faulknérienne, celui que forment le frère et la sœur, complices associés ou rivaux. Dans chaque famille, l'inceste est latent, quoique jamais commis. Comme l'écrit excellemment M. Nathan :

« Pour Faulkner en effet, l'amour ne fonde jamais une communauté autant que peuvent le faire les liens du sang. Dans cette perspective, l'inceste, en qui se rencontrent l'un et l'autre, est donc la seule passion possible, même si elle est coupable et peut-être même à cause de cela. »

Ce ne serait qu'un moyen de reconquérir l'innocence de l'enfance retrouvée.

Sur cette toile de fond, qui comporte forcément quelques traits exagérément grossis, nous évoquerons les personnages masculins et féminins des *Palmiers sauvages* en gardant à l'esprit que : « *Characters are mirrors for one another : the unnamed doctor and Harry ; Harry and the tall convict ; the tall convict and the short convict ; the pregnant woman and Charlotte ; Charlotte and Harry, etc.* »

Harry Willbourne

Il est presque paradoxal d'inclure dans la catégorie des hommes un personnage dont la virilité est constamment contestée et mise en doute : p. 27, Willbourne est comparé à "*a middle-aged eunuch*" ; p. 101, à "*an old woman being led across the street by a policeman*" ; de même, les récits qu'il compose lui permettent d'assumer l'identité d'une héroïne : p. 88 : "*I had the body and desires of a woman...*". Ces comparaisons mettent en lumière l'inversion des rôles mentionnée précédemment (presque tous les personnages sont d'ailleurs décrits "*in androgynous terms*") et ces connotations féminines sont renforcées par diverses références à la passivité foncière de Willbourne, qui est vu comme "*merely existing in a drowsy and foetus-like state, passive and almost un sentient in the womb of solitude and peace.*" (80) Image essentielle où se lit la nostalgie du sein maternel et un des motifs fondamentaux du roman, c'est-à-dire celui du retour, « de l'emboîtement mère-enfant...vers lequel tend le sujet » et auquel s'oppose des forces contraires.

Avant la rencontre avec Charlotte, Harry Willbourne mène une existence sans histoire dans l'univers aseptisé et protégé de l'hôpital où, conformément à la volonté de son père, il poursuit ses études de médecine (il est à noter que, dès le début, se pose le problème de l'insuffisance, du manque d'argent ; cf. 26 : "*he balanced his dwindling bank account against the turned pages of his textbooks.*") Dans l'hôpital qui lui tient lieu de "*home*" (comme la prison en tient lieu pour le grand forçat), Harry mène une existence monacale ("*a monastic life*"), faite d'étude, de renonciation et de résignation : cf. p. 26-27 : "*on the morning of his 27th birthday...want it.*" Citation contenant motifs (chair ; passivité ; renoncement ; argent/amour, etc.) et images essentielles, notamment celle du *fleuve* sur lequel Harry se laisse porter sans *effort ni volonté* (son patronyme Willbourne comporte les deux notions : *will/volonté ; bourne/a small stream ; a brook*). Vie placée sous le signe d'un double manque (argent/amour) et d'une sorte d'atrophie des sentiments, des besoins et du désir et qui culminerait vers une sorte d'état zéro (homéostasie), où n'existeraient plus ni tensions ni insatisfactions : "I

will not even need to want it." (27). La rencontre fortuite avec Charlotte Rittenmeyer le fera sortir de ce milieu ; ce sera, en fait, une sorte d'expulsion, de naissance à une autre forme de vie, totalement opposée à celle qu'il a connue jusqu'alors : "*There is something in me she is not mistress to but mother*" (102) peut s'entendre de cette manière, c'est-à-dire comme faisant référence à cette « mise au monde » symbolique. Mais l'hôpital reste le lieu-refuge où Harry peut toujours, selon ses propres mots : "*hide behind my white jacket again, draw the old routine up over my head and face...*" (39), c'est-à-dire, précisément, se retrancher du monde et de la vie ordinaire.

Avec l'arrivée de Charlotte, HW s'éveille à la vie, à l'amour et à la sexualité ; c'est à la fois une révélation et une initiation : "*I've just got to get used to love. I never tried it before ; you see, I am at least ten years behind myself. I'm still free-wheeling. But I'll get back into gear soon.*" (63). Mais cet éveil ne va pas sans mal ; il rencontre de multiples résistances, entre autres, la force de l'habitude : "*It lasted as long as it did because I was too old, I waited too long; 27 is too long to wait to get out of your system what you should have rid yourself of at 14 or 15 or maybe even younger...afternoon hayloft.*" (99) et surtout le conflit entre "*P(r)uritanisme*" et sexualité, car Willbourne, sans l'intermède avec Charlotte, aurait fini dans la peau de cet autre médecin – "*the provincial, protestant, the Baptist born*" (9) – qu'il va réveiller pour secourir Charlotte. Ce vieux médecin est une sorte d'alter ego, qui s'est également retranché derrière un conformisme social et une morale étriquée : "*Am I to live for ever behind a barricade of perennial innocence like a chicken in a pen?*" (14). Même idée de retranchement dans l'image du « voile » qui va se déchirer pour révéler une réalité déplaisante dont il s'était toujours tenu à l'écart : "*the veil was going now...hear.*" (14) Charlotte va faire dévier une destinée qui menaçait d'être d'une impoyable et morne rectitude ("*I know exactly where I am going. I am happy now...It's perfectly straight between two rows of cans and sacks.*" Nous soulignons, 73) et ce, au prix du renoncement à la paix et à la tranquillité que H. Willbourne connaissait dans son milieu hospitalier. Tout comme le grand forçat, il va quitter sa prison-refuge pour affronter la tempête – la passion – et risquer de se noyer dans "*the yellow stare [of Charlotte]*" ("*he seemed to be drowning, volition and will, in the yellow stare*", 30) du regard de Charlotte ; le forçat, lui, manque de se noyer dans les flots jaunes du fleuve en furie ("*yellow flood*", 111). D'où ce sentiment de l'imminence d'une crise – du désastre – qui fait qu'avant la première rencontre avec Charlotte, une sorte de voix intérieure le met en garde, voix qu'il appelle "*the grim Moses*", c'est-à-dire, le gardien des Tables de la Loi : "*and now he could almost see the guardian of the old trained peace and resignation rise to arms...You have peace now ; you want no more.*" (28)

Pour filer la métaphore religieuse, disons qu'il s'agit presque d'une conversion ; Harry est une sorte de catéchumène initié aux mystères de l'amour absolu, idéal et romantique par la grande prêtresse de ce culte : la citation de la p. 62 est, à cet égard, très éclairante : "*I have accepted completely her ideas about love ; I look upon love...looks upon religion.*" Il en vient notamment à accepter les idées de Charlotte sur le rôle d'entrave à la passion romantique que peut jouer l'argent ou la respectabilité : "*Respectability, that was what did it. I found out some time back that it's idleness breeds all our virtues...thrall and slave to respectability as any.*" (96) Mais cette conversion tardive ne balaie pas toutes les objections et ce, tout d'abord, parce qu'elle est, précisément, tardive – "*And this is the price of the twenty-six years...by keeping my virginity until it damn near spoiled on me...*" (147) – et ensuite parce que Harry, toujours marqué par un certain puritanisme, n'a pas « le courage de ses fornications » ("*You haven't even got the courage of your fornications, have you?*" 74) et se reproche parfois de s'être laissé séduire « *to an imbecile's paradise by an old whore ; I have been throttled and sapped of strength and volition by the old weary Lilith of the year* » ; ce manque de volonté, cette perpétuelle indécision seront la cause indirecte de la mort de Charlotte : "*But he could not say the word to her... 'That's right,' he would whisper to himself, 'stall. Stall. She will be in the fourth month soon, then I can tell myself I know it is too late to risk it; even she will believe then.'*" (153) Indécision renforcée par le désir inconscient de se punir, un fort sentiment de culpabilité le conduisant à affirmer la nécessité de la souffrance – "*You've got to hurt. That's what you've got to hold on to.*" (200) – le conduisant aussi à rater l'avortement et à accepter avec gratitude la condamnation qui lui permet d'intégrer ce milieu carcéral où il sera à l'abri et à l'écart de la vie et de ses complications (cf. "*his sense of relief at being at last free of temptation.*") C'est aussi – comme l'exprime sa réponse à Rittenmeyer – "*Between grief and nothing, I will take grief*" (228), le choix du souvenir, du remords face au néant de la mort qui serait, peut-être, une trop prompt rétribution.

Parallèle avec le forçat – sur lequel nous reviendrons – mais dès à présent, on peut noter que :

"Both Willbourne and the convict are secure and content in the simple, spartan, ordered and almost monastic externally controlled life of the hospital and the prison. They end in the identical situation of Parchman prison;

Willbourne only arrives ten years after the events of 'Old Man'. [...] Willbourne is 27, the convict 25; at the beginning of their stories each has abjured sex, the convict from necessity, Willbourne from what he persuades himself to be necessity."

Charlotte Rittenmeyer

Point capital à garder à l'esprit : tout ce qu'on apprend sur ce personnage est relayé et donc filtré par Harry Willbourne, qui n'est peut-être pas le meilleur témoin ni le plus digne de confiance ; par exemple, la rencontre entre Charlotte et son mari, à la fin du roman, est tout entière imaginée, reconstituée par Harry p. 156-16.

Charlotte illustre ce que nous avons évoqué à propos des femmes viriles qui apparaissent dans l'œuvre de Faulkner ; tout chez elle connote la masculinité :

- le physique : "hard eyes" ; "heavy jaw" ; "feral eyes" = dureté ; fermeté ; décision... ;
- l'habillement : "She's got man's pants" (7) ;

- l'occupation : la sculpture, qui lui permet de faire des objets caractérisés par leur dureté et leur solidité : "That's what I make : something you can touch, pick up, something with weight in your hand, etc." (32) C'est avec l'amour, ce qu'elle aime le mieux faire : "I like bitching, and making things with my hands." (65)⁶

Ce caractère viril est non seulement ressenti, mais encore reconnu par Harry lui-même, qui avoue, p. 146 : "She is not only a better man and a better gentleman than I am, she is a better everything that I will ever be." De même, Harry découvrira avec effroi cette "apostate from conventions", "that intuitive and infallible skill of all women in the practical affairs of love" (34) dont nous avons parlé. Il y a cependant chez Charlotte certains côtés qui forcent la sympathie et notamment son honnêteté foncière, son franc-parler, son absence totale de mesquinerie et son exigence d'idéal : "Not like this, Harry. Not back alleys. I've always said that : ...anything but not back alleys." (36) C'est un être complexe, essentiellement pétri de contradictions : réaliste et idéaliste, sensible au concret et recherchant l'abstraction ("That's what I was trying to make ! She cried. 'Not the animals, the dogs and deer and horses: the motion, the speed'", 73), fleur bleue par le romantisme de sa foi en l'amour, en la passion et un peu catin par son goût du stupre et de la luxure ("bitching") tout en éprouvant au fond une solide haine, "an illimitable hatred", "[...] not at the race of mankind but at the race of man, the masculine" (10) Remarquons que cette femme, qui se place sous le signe de l'eau, de la fluidité ("I love water," she said. "That's where to die. Not in the hot air, above the hot ground...stop growing." 44), aime pétrir la glaise, part en quête d'un idéal éthéré et meurt précisément des suites d'un avortement effectué d'un coup de scalpel "to let the air in." (136)

Comme Harry et le grand forçat, Charlotte a puisé dans les livres sa conception de l'amour, qu'elle exprime en termes de souffrance, de passion, au sens étymologique du terme : "I learned what I had read in books but never had actually believed : that love and suffering are the same thing and that the value of love is the sum of what you have to pay for it...cheated yourself." (37) Charlotte rêve d'un amour qui serait cependant "all honeymoon" (60) et refuse un juste milieu, synonyme de médiocrité : "Either heaven, or hell: no comfortable safe peaceful purgatory between for you and me...overtaken us." (61) Cet idéalisme intransigeant s'affirme également dans ce qu'elle dit un peu plus bas : "They say love dies between two people...an epitaph." Il y a chez Charlotte un certain Don Juanisme qui la pousse à rechercher une sorte d'au-delà de l'amour et alimente une conception quasi-mystique de l'œuvre de chair. Peut-être, d'ailleurs, serait-il plus juste de parler d'érotisme, au sens où l'entend un Georges Bataille dans son essai, *L'Érotisme*⁷ : « La sexualité humaine est d'emblée significative du sacré » ou encore « L'union sexuelle a dans l'expérience humaine une

6. On peut lire dans son prénom, Charlotte, l'inscription de "Harlot" : la catin, la prostituée.

7. G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. Quelques citations, qui trouvent un écho dans *The Wild Palms* : « J'insiste sur le fait que, dans cet ouvrage, les élans de la religion chrétienne et ceux de la vie érotique apparaissent dans leur unité. » ; « L'érotisme est approbation de la vie jusque dans la mort. » ; « L'érotisme, ainsi, spécifiquement humain, permet à l'homme, non de retourner à l'animalité, mais de la réintroduire sans cesser d'être homme. » ; « Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées » ; « Seule la souffrance révèle l'entière signification de l'être aimé ». En fait, l'interprétation du roman de Faulkner à la lumière des thèses exposées par G. Bataille dans son essai serait des plus fécondes.

aptitude intrinsèque à signifier un événement sacré », et de citer, à l'appui de sa thèse, le P. Tesson, qui soutient que :

« Deux forces d'attraction nous attirent vers Dieu : l'une, la sexualité, est inscrite dans notre nature, la mystique est l'autre, qui vient du Christ. Des désaccords contingents peuvent opposer ces deux forces : mais ces désaccords ne peuvent faire qu'entre les deux ne subsiste une entente profonde » (p. 250)

D'où, l'affirmation de Charlotte : *"It would be a good whore. That's what I would try to be."* (127) et la remarque de Harry : *"She chose a place not to hold us but to hold love."* (62) Charlotte et Harry sont convaincus que cette passion ne peut tolérer le moindre compromis avec les valeurs et l'éthique bourgeoise d'où, leur fuite et leur isolement et leur rejet dédaigneux de tout ce qui pourrait compromettre cet idéal romantique – c'est-à-dire, la respectabilité, le mariage (Congreve n'a-t-il pas écrit que : *"with marriage the woman must necessarily dwindle into a wife and man must subside into a husband"* ?), une profession stable, etc. Charlotte est, sur ce point, des plus catégoriques : *"It was just a successful husband...where I had them?"* (84) ; d'où, ces fuites perpétuelles : *"The city and winter together...the routine even of sinning, an absolution even for adultery."* (91) Curieuse passion cependant qui se traduit par une certaine luxure/concupiscence/débauche dans la vie du couple et, à l'extérieur, par une sorte d'ascèse sociale, de renoncement au monde et à ses séductions. Le personnage traduit avant la lettre ce refus du « métro-boulot-dodo » qui a caractérisé un certain moment de la période contemporaine : *"This is what it's for...sleep warm again."* (86)

L'ironie, cependant, est que cette passion dépend tout de même de la société qu'elle rejette et ne prend, d'ailleurs, sa totale signification que par contraste avec (et par opposition à) cette même société. De même, par un retournement plein d'ironie, cette passion stérile qui, par son refus de tout compromis, son exaltation et son intransigeance, a quelque chose de mortifère, est contrariée et vaincue par la vie ; Charlotte et Harry ont refusé tous les pièges tendus par la société (respectabilité, stabilité, argent, considération, etc.) pour mieux tomber dans celui qui est vieux comme le monde : la procréation, finalité – sanctionnée par la société et la religion – de « l'activité sexuelle de reproduction » dont G. Bataille fait l'antithèse de l'érotisme, domaine de la jouissance et de la violence. Charlotte tombe enceinte – c'est véritablement une chute depuis les hauteurs ou les sommets de l'idéal – malgré sa croyance romantique et infantile – la passion est toujours une régression – dans le fait que : *"When people loved, hard, really loved each other, they didn't have children."* (145) ; Charlotte croyait – ou voulait croire – que lorsque deux êtres s'aiment réellement : *"the seed is burned up in the passion."* La maternité apparaît donc, comme la négation même de la passion et du type d'existence que les deux amants voulaient mener : *"That's just when you want a child. And I don't and you don't because we can't. I can starve and you can starve but not it."* (145) et puis ce serait retomber dans le piège de la famille qu'ils voulaient précisément éviter.

Harry, qui n'a pas le courage de ses fornications, serait peut-être prêt à faire machine arrière, à renoncer à leur idéal (*"We'll go where it is warm...Yes!"*, 147), mais pas Charlotte, qui veut se faire avorter. Paradoxalement – mais cela se comprend si on n'oublie pas la nature de la passion qu'elle veut vivre – elle affirme que : *"This is for love too. Not ours maybe. But love"* (137) De même que, plus tard, devant son mari, elle plaidera la cause de l'intention qui les animait : la quête de l'absolu : *"For the sake of all the men and women who ever lived and blundered but meant the best...and good enough to be worthy to love and suffer either."* (159). Avant cette scène, elle affirmera encore une fois son désir de maintenir coûte que coûte cette relation duelle, cette solitude à deux avec son amant : *"It's not us now...I want it to be us again, quick, quick. We have so little time. In twenty years I can't any more and in fifty years we'll both be dead. So hurry. Hurry."* (148) On connaît la suite : la recherche pathétique et ridicule d'un abortif dans le bordel de la ville, l'avortement saboté, le pitoyable refuge dans le pavillon de la plage et la mort par septicémie. Charlotte assume son châtiment jusqu'au bout et essaie d'exonérer son pitoyable amant en demandant à son mari de ne rien entreprendre contre H. Willbourne (*"Nothing...against him."* 159). Ainsi s'achève la tragédie de deux êtres attirés par *"the passionate idea of two damned and doomed and isolated for ever against the world and God..."* (60)

Puisque nous avons été conduits à mentionner le mari de Charlotte, c'est peut-être le lieu d'en dire davantage. Hormis ce que Charlotte nous apprend sur ses relations avec son mari, nous ne savons pas grand-chose ; l'entrevue entre Charlotte et Rittenmeyer est imaginée par Harry et donc, sujette à caution.

Seules sont dignes de foi, si l'on peut dire, la première (p. 41-44) et la dernière rencontre (224-226) entre Rittenmeyer, le cocu, châtré par le conformisme et les inhibitions de la haute bourgeoisie, et Willbourne, l'homme moderne marqué par l'impuissance et l'échec. La manière dont Charlotte rend compte de son mariage fait apparaître, même s'il faut prendre ses dires "*cum grano salis*" le motif de l'inceste : "*I've got two children, both girls...married.*" (31) Rittenmeyer, toujours habillé avec recherche, ne se départant jamais d'un flegme tout britannique, incarne à la fois le *gentleman*, l'intellectuel et l'artiste ("*painting guy*", 28) ; catholique, homme d'honneur et de principes, opposé au divorce (p. 36), il masque sous "*a frozen impeccable face*" (42) plus de souffrance et peut-être de sensibilité qu'il n'y paraît. Serait-ce par amour qu'il fait preuve de complaisance et de vigilance (cf. p 42, le don des \$300 et les menaces à l'égard de Harry) ? On ne peut pas exclure aussi un certain masochisme, un besoin d'autopunition, le désir de boire le calice jusqu'à la lie ou de s'infliger, en bon catholique, un chemin de croix, un calvaire personnel, cf. le dialogue de la p. 142 : "*Why, he's suffering.....merely masochism.*" et p. 157 : "*Why do you wish to hurt yourself? Why do you like suffering...so damned much!*" Personnage pathétique donc, dont la description physique met en relief une certaine froideur et impassibilité; les traits sont "*carved*" (224), les yeux trahissent "*a marble blankness*" (224), l'attitude a quelque chose de rigide : Willbourne l'appelle "*a man of ultimatum*" (159) et cette rigueur est moins morale que sociale : Rittenmeyer vit selon le code des convenances et de la respectabilité, d'où la subtile distinction que Willbourne établit à son propos entre "*rightness*" ("*what is socially acceptable*") et "*righteousness*" ("*what is morally good, religious and praiseworthy*"), c'est-à-dire selon la traduction française de M.-E. Coindreau, entre « raison » et « moralité ». Au fond, Rittenmeyer est une sorte de pharisien, mais la stricte observance des conventions, le sentiment de faire "*the right thing*" sont une piètre consolation : "*the man who had been right always and found no peace in it.*" (226) Telle est, somme toute, la tragédie de Rittenmeyer, qui est incapable de faire face au défi que lui lancent les deux amants sinon de façon convenue : "*having been consistently and incontrovertibly right ; and withal tragic too, since in the being right there was nothing of consolation nor of peace*" (160)

Deux actions paraissent confirmer l'analyse esquissée plus haut :

- le désir de Rittenmeyer de "*make a plea*", faire appel à la clémence du jury, qui est conforme à son besoin d'autosacrifice, de flagellation et d'expiation d'une certaine culpabilité. Il est à noter, d'ailleurs, que la foule associe spontanément les deux hommes dans la même condamnation et l'on peut, dans une certaine mesure, prétendre que Charlotte est la victime des deux hommes ;

- la scène finale où Rittenmeyer apporte le flacon de cyanure à Harry. Même conformité au code qui informe ses actes : le suicide serait peut-être une façon d'échapper au déshonneur et d'éviter l'ignominie d'une condamnation à vie. À moins, bien sûr, que tout cela ne soit dicté par la promesse faite à Charlotte de ne rien faire contre Harry, mais comment en être sûr puisque la scène entre les deux époux est imaginée par Harry lui-même ?

Les deux forçats

Le grand forçat et son compagnon – le petit gros – forment un de ces couples d'hommes que l'on rencontre si fréquemment dans la fiction du Nouveau Monde que la critique⁸ a pu y voir, à juste titre, la manifestation d'un des fantasmes fondamentaux de l'inconscient littéraire américain : la nostalgie d'un univers d'où serait exclue la femme tentatrice et corruptrice. Le pénitencier est, par excellence, un univers d'hommes sans femmes, de *Men Without Women*, pour reprendre le titre que E. Hemingway a donné à l'un de ses recueils de nouvelles sur la communauté virile que constituent les soldats envoyés sur le front pendant la première guerre mondiale.

Enchaînés l'un à l'autre par un lien qualifié d'ombilical ("*twinned by their clanking and clashing umbilicals*", 50), les deux bagnards, tels Castor et Pollux, sont comme deux frères jumeaux partageant des traits les rendant à la fois semblables et dissemblables. Le premier, grand, mince, le ventre plat, a 25 ans environ, un visage tanné, des yeux pâles, couleur de porcelaine et des cheveux noirs comme un Indien. Dernier détail, qui sera peut-être à mettre en relation avec le tertre indien où il échouera avec sa compagne de route. Le second, petit et gros, presque blanc, évoque le cloporte ("*he looked like something exposed to light by turning over rotting logs or planks*", 20). Il ressemble à une limace nue et pâle, il est "*almost hairless*" et connote en fait le

8. Notamment Leslie Fiedler, qui a développé cette thèse avec force exemples et arguments convaincants dans son essai : *Love and Death in The American Novel*, New York, Penguin Books, 1982.

pôle ou l'élément féminin de ce curieux couple (*"in a long apron like a woman"*, 22). Tous les deux mènent une existence paisible et monacale dans un univers où ils ont *"for ever...turned [their] backs on all pregnant and female life"* (110) Il faut noter le parallèle entre *"that monastic existence of shotguns and shackles"* (110) et *"the apparent serenity of [Harry's] monastic life."* (26) Le grand forçat et son compagnon sont au pénitencier pour des raisons semblables où la femme joue un rôle capital – comme la peine ou sentence du même nom : le petit a « de lui-même et avec son plein consentement », préféré une condamnation à 199 ans de travaux forcés plutôt que de traverser l'antichambre où il aurait dû affronter une femme déchaînée, sa complice : *"He could be tried in Federal Court...to pass the woman."* (21-22) D'où, ce « sentiment d'impuissance et de révolte » qu'il partage avec le grand forçat ; ce dernier purge une peine de 15 ans ; il est entré au pénitencier à l'âge de 19 après avoir lamentablement échoué dans sa tentative d'attaque d'un train. Les raisons de son emprisonnement tiennent à sa foi aveugle dans la vérité des romans et magazines policiers à quatre sous dont il faisait une grande consommation et à sa confiance excessive en la fidélité de sa dulcinée. Le premier trait le rapproche de Charlotte, qui a puisé dans la littérature ses idées sur l'amour ; lui y trouve un mode d'emploi pour apprenti-gangster : *"he had saved the paperbooks...Detectives'Gazette."* (20). Victime de la Lettre, du monde illusoire de la fiction, simulacre de la réalité, le grand forçat paie son erreur de 15 ans de baigne et peste contre ceux dont il ignorait que : *"[they] were not actual men but merely the designation of shades who had written about shades."* (20). Cette imagination livresque reste toujours là, elle ne le quitte pas et se manifeste à la première occasion ; ainsi se projette-t-il dans le rôle de quelque Galahad ou Lancelot venant au secours d'une Belle dame quand on l'envoie rechercher les sinistrés : *"he watched her move...is what I have to be caught in a runaway boat with."* (107) Don Quichotte du Pénitencier, chevalier sans peur, mais non sans reproche, le grand forçat pourra toujours – à défaut de dragons ou de moulins – affronter les alligators des bayous de Louisiane. Sa méfiance à l'égard des femmes – qu'il semble, d'ailleurs, avoir peu connues, le récit ne portant à son crédit qu'une seule aventure où le hasard l'a mieux servi que son talent de séducteur (*"it had been two years...visiting days."* (236) – s'explique en partie par la trahison de sa première conquête. Il s'est lancé dans sa folle entreprise pour elle (*"the thought occurred to him...attempted it."*, 238) – la petite provinciale qui s'imaginait déjà compagne de Capone ou d'un Clyde (*"who to know what Capone's uncandled bridehood she might not have dreamed to be her destiny and fate"*, 238) et puis le laisse tomber dès qu'il est emprisonné : il recevra une carte postale, misérable point d'orgue d'une piètre romance : *"This is where...Waldrip"* (238) On apprécie mieux, à présent, l'ironie qui le met en présence d'une représentante du sexe abhorré ; le fleuve, qui vient bouleverser la vie bien réglée, monacale et mâle du pénitencier, le pousse littéralement vers une femme, enceinte qui plus est. Il faut imaginer le forçat pagayant ensuite « non par espoir de jamais arriver quelque part, mais uniquement pour conserver intact le peu de distance que la longueur du canot maintenait entre lui et toute cette viande de femme, inerte, inévitable, dont la masse se dressait sous ses yeux. » (122, trad. de M.-E. Coindreau). La destinée du forçat devient ainsi inséparable de celle de la femme anonyme qu'il a recueillie, et cette épreuve, qu'il n'a pas choisie, il va tout de même l'accepter et ce faisant, mettre en œuvre et en évidence ces deux vertus éminemment faulknériennes qu'expriment les verbes *"endure"* et *"cope"* : *"he accepted the gambit which he had not elected"* (186). Le contraste sinon le contrepoint avec Harry Willbourne est bien évidemment tout à l'avantage du forçat qui, avec sa morale simple, son sens du devoir (*"After all a man can't only do what he has to do..."* = « Après tout un homme est bien forcé de faire ce qu'il a à faire et avec les moyens qu'il a à sa disposition, et selon son jugement, avec ce qu'il a appris, et m'est avis que, quelle que soit son allure, un porc est toujours un porc. Alors, allons-y ! » 181/264) et de l'honneur (c'est son bien le plus précieux et peut-être son lien le plus fort avec le pénitencier : *"Two years ago...no matter what it was"*, 119) s'acquittera méritoirement de la tâche que lui impose un destin ironique et mesquin. À la différence de Willbourne, qui fait des mauvais choix, le forçat – pourtant tiraillé entre deux impératifs contradictoires : sauver la femme et regagner son havre de paix, le baigne –, s'obstinera à mener à bien cette double entreprise. Il ramènera la femme, l'enfant et l'esquif (dont nous reparlerons) et retrouvera la communauté à laquelle le fleuve l'avait arraché.

Pourtant, les obstacles placés sur son chemin par cette puissance plus ironique que maléfique, qu'il appelle *"the Cosmic Joker"* (185) et rappelle *"the underlying All-Derisive"* (le Grand Farceur, 95) de Willbourne, ne manqueront pas. Ce sera d'abord la rencontre avec *"the man with the shotgun"* (117) qui le prend pour un fou quand il lui dit : *"Can't you get into your head that the last thing I want to do is run away?"* (119) et finit par lui tirer dessus ; viendront ensuite les soldats (*"the khaki figures"*, 123), qui le prennent pour cible alors qu'il veut se rendre (124), etc. Le grand forçat surmontera toutes ces épreuves, car il est animé par le désir de

s'acquitter honorablement de sa mission (*"He just wanted to get rid of the woman, the belly....to do that in the right way...any time."* 115) et surtout parce que, à la différence de Willbourne, il est doté de *"a furious unflagging will"* (126) La manière dont il seconde la jeune femme au moment de l'accouchement ou fabrique une nouvelle pagaie révèle son sens pratique, son ingéniosité, la richesse des ressources qu'il puise en lui-même alors que Harry Willbourne est incapable de trouver sa pilule miracle ou de réussir son opération. Le contraste entre Willbourne, l'intellectuel, l'homme moderne, civilisé, pathétiquement inapte à faire face aux épreuves que le destin lui impose et le grand forçat, l'homme simple, plus ou moins primitif, est particulièrement marqué dans l'épisode « préhistorique », qui a pour cadre le bayou louisianais (cependant, comme le fait remarquer un critique : *"the convict is not natural man. He is unmistakably a product of Parchman prison and his behavior is conditioned by its code."*) Là, le grand forçat et la jeune femme sont recueillis par un Acadien (*"a Cajun"*) et, dans cet environnement primitif à l'embouchure du Mississippi qu'on appelle le Delta (c'est une direction, un pôle fondamental de la géographie onirique et mythique de l'imaginaire américain : plus on descend le Mississippi, plus on se rapproche de l'origine, du chaos primitif, fait de marais tropicaux, d'îles, de lagunes, de bras de rivière charriant un limon encore lourd du souvenir de la Création), le bagnard va faire la découverte d'un monde et d'un mode de vie insoupçonnés. Ce personnage dont toute la vie psychique est orientée vers le retour, va précisément retourner vers une sorte d'état naturel, sauvage, où la survie n'est assurée qu'au plus apte, au plus fort. Nous reviendrons sur la signification de cet intermède que l'ironie de certains détails doit empêcher de prendre peut-être trop au sérieux : cf. p. 184 la description du forçat en Hercule du Nouveau Monde affrontant avec sa massue thuringienne quelque monstre du pléistocène : *"Do not concern yourself about food, O Hercules. Catch alligators ; I will supply the pot."* et p. 179 : *"the other with the knife...land."* Quelle que soit, cependant, la signification dernière de cet épisode, il permettra au forçat de découvrir deux choses :

– la valeur fondamentale, essentielle du travail : *"even perhaps beyond the seven wasted years...to toil but not to work...I had forgot how good it is to work."* (184) ;

– et celle de l'argent, instrument de mesure de la valeur et/ou du travail : *"Yes. I reckon I had done forgot how good making money was. Being let to make it."* (183)

Le forçat récapitule, en quelque sorte, l'histoire de l'évolution de l'humanité ; la crue qui détruit tout ce que l'homme a érigé emporte le forçat à l'extrême limite de la culture, à la frontière de la société et de la civilisation – le bayou est une sorte de lieu hors temps et hors cadastre, une enclave primitive au sein de la civilisation – où il s'assume en tant qu'homme et prend conscience, par la liberté, le travail et la création d'une valeur d'échange, d'une certaine dimension humaine. On pourrait penser qu'ayant goûté à la liberté, à la responsabilité et à l'autonomie financière, le forçat opterait pour une autre vie que celle de la prison ; il n'en sera rien. Aidé en cela par la fatalité qui le poursuit – il n'a pas encore *"discharged his apprenticeship to mischance"* (185) et le dynamitage de la digue le force à quitter le bayou, le grand forçat va poursuivre son but initial, c'est-à-dire regagner ce qu'il appelle – et le mot est révélateur – *"home"*, la prison : *"He thought of home...known before."* (118). Après une étape à la Nouvelle-Orléans où il travaillera dans une plantation de canne à sucre, puis à Baton-Rouge où il est embauché dans une scierie (il sera obligé de quitter cette ville parce qu'il a des ennuis à propos d'une femme : *"What trouble? – Women. It was a fellow's wife."* 235), le grand forçat peut enfin retourner au pénitencier : il rapporte l'esquif, ses vêtements et se débarrasse enfin de la femme et de l'enfant. L'ironie finale est que, considéré par l'administration comme *"either dead or free"*, on organise à son intention une parodie de procès où il en prend pour dix ans de plus, ce qu'il accepte sans broncher : *"All right, the convict said. If that's the rule"* (233) Il est à noter que son récit se termine par une interjection qui résume la problématique essentielle des personnages masculins du roman, à savoir : *"Women— !"* (239) et il n'est pas indifférent de savoir que le tiret pudique qui clôt sa tirade censure un mot qui, dans le manuscrit original, n'était autre que *"shit"*. Ce qui, au vu des éléments d'information déjà fournis, se passe de commentaire !

Le grand forçat serait donc, selon M. Gresset : « cet héroïque anti-héros, ce pauvre prince des scandalisés, ce Pierrot de la contingence à qui tout arrive alors qu'il ne demande rien, affronté comme il est aux plus invraisemblables débordements organiques, internes comme externes. » (*Thèse*)

Nous ne savons rien de précis concernant la jeune femme anonyme, ce qui permet de voir en elle l'incarnation, le symbole même de la féminité et de la fécondité : *"the entire body, the deformed swell of belly bulging the calico"* (107) ; *"pregnant and female life"* (110). Impassive, résignée mais tirant sa force de cette

inertie, la femme anonyme qui n'est, au fond, qu'un "monstrous sentient womb" (116) et qui descend – comme le grand forçat – de « la même souche rustique d'un lointain Abraham » ("the same dim hill-bred Abraham", 178), met au monde un enfant dans un lieu qui est également symbolique puisqu'il s'agit d'un tertre indien, comparé, deuxième image biblique à « une Arche de terre sortie de la Genèse » (163), allusion bien évidente à l'Arche de Noé, au déluge et à la régénération de l'humanité après la crue purificatrice. Le grand forçat et la jeune femme, qui n'ont pas de noms, incarnent finalement une sorte d'Adam et Ève postlapsaires (autre suggestion du critique McHaney : "The tall convict and his consort, the pregnant female who descends from a tree, act as King and Queen of May, whose cosmic ritual marriage and childbearing symbolically causes the fecundation of the earth")⁹. Le grand forçat serait l'homme naturel ou primitif¹⁰ emporté avec sa compagne vers les temps primordiaux où la terre n'était que marais grouillant et fécond ; avec l'enfant, le trio formerait l'image de la famille primitive.

Concernant le parallèle entre Charlotte et la femme enceinte : si cette dernière incarne Ève, Charlotte représente Lilith, c'est-à-dire la femme créée avant Ève, en même temps qu'Adam. Lilith deviendra l'ennemi d'Ève, l'instigatrice des amours illégitimes, la perturbatrice du lit conjugal. Son domaine sera fixé dans les profondeurs de la mer. En tant que femme supplantée ou abandonnée, au bénéfice d'une autre femme, Lilith représentera les haines antifamiliales, la haine des couples et des enfants. Elle n'a pu s'intégrer dans les cadres de l'existence humaine, des relations interpersonnelles et communautaires ; elle est rejetée dans l'abîme, au fond de l'océan où elle ne cesse d'être tourmentée par une perversion du désir, qui l'éloigne de la participation aux normes : "Lilith refused to assume the recumbent position in intercourse believing herself Adam's equal and became a destroyer of children. One of the two harlots of Jerusalem who appeared before Solomon for judgment on the custody of the child; the one who did not protest the child's being cut in two is Lilith." (McHaney)

Il est un autre couple dont il faut dire quelques mots parce qu'il remplit par rapport à Charlotte et à Harry une évidente fonction de contrepoint ; c'est celui que forment le médecin et sa femme. Le médecin auquel Willbourne fait appel est décrit comme étant "a shortish, fattish untidy man" de 48 ans ; son portrait connote le manque de virilité ("soft woman's hands", 10) et révèle à quel point l'influence paternelle a été déterminante, comme dans le cas de Harry. C'est le père qui lui choisit une femme ("picked out a wife for him", 6) ; celle-ci est décrite de manière tout aussi négative : c'est "a grey shapeless woman" (9), stérile ("the stale bed of his childless wife", 11) et masculine : "[the voice of] the grey gorgon wife, more masculine than the man's voice" (202) Ce portrait physique peu flatteur n'est nullement compensé par le portrait moral, car le couple incarne le conformisme le plus étroit, le pharisaïsme le plus mesquin et le provincialisme le plus borné. Tous deux se refusent, par exemple, à reconnaître l'évidence, c'est-à-dire que Harry et Charlotte sont un couple illégitime parce que la simple mention de cette situation scandaleuse ("They are not married", 9) les obligerait à les chasser et surtout à leur rendre la loyer déjà encaissé (le médecin est qualifié de "stingy") pour se conformer à leur éthique petite-bourgeoise et hypocritement puritaine : "Yet they both refused to say it...the rent money.", 9) Le couple ne veut pas savoir, ne veut rien savoir ; il vit retranché derrière une barrière, un écran qui le coupe de la vie, de la souffrance, de la passion ; il s'est desséché et fossilisé : cf. à propos du médecin, "the provincial protestant, the Baptist born" dont "the dessicated spirit had contrived to retire into pure morality" (197) ; de même, son épouse, "a grim Samaritan", "Medusa-headed" (203) ; le seul geste qu'elle fasse à l'égard des deux amants – l'offre d'une casserole de *gumbo* – est davantage motivé par le sentiment de devoir que par une authentique charité (qui, étymologiquement, veut dire « amour ») chrétienne : "lending an air of awkward kindness...duty." (10)

"Duty/Respectability" : on retrouve les deux « vertus » que Charlotte et Harry abhorrent par-dessus tout. Ce que le médecin ne peut pardonner à Harry, c'est, entre autres, de l'avoir arraché à sa quiétude, à son confort moral ("peace of mind", 14), d'avoir déchiré un voile ("VEIL", 14 anagramme de EVIL : "and he again

9. Il y a là une référence indirecte à un autre classique de la littérature américaine, le conte "The Maypole of Merrymount" de N. Hawthorne, dont nous proposons une lecture symbolique dans l'article intitulé "Le bâton et le glaive" accessible sur HAL-Archives ouverte sous la référence : Hal-01739474.

10. Si le civilisé (représenté par Willbourne) se définit par l'indécision et l'introversion, le primitif (le grand forçat) se définit par ses actes.

with that sense of imminence¹¹, of being just beyond a veil from something, of groping just without the veil...the shape of truth", 11) laissant apparaître une réalité déplaisante : "He spoke aloud...Where do women bleed?" Comme Willbourne, le médecin a, dans sa jeunesse, laissé passer le moment où il aurait pu connaître l'amour, la passion physique et peut-être aussi, le côté sordide de la vie : "Because I am at the wrong age for this....I did not think that I deserved this." (14) Tout ce que le médecin avait forclos fait soudain irruption dans sa vie ; l'arrivée de Charlotte et de Harry est, de ce point de vue, semblable à la manifestation inattendue et dérangement des pulsions ou de l'inconscient. Il est, à son corps défendant (l'expression s'impose), "dragged into this bright wild passion" (196) et forcé de prendre connaissance d'une réalité qu'il avait censurée : "Why did you have to tell me?... taken away." « Where ignorance is bliss, 'tis folly to be wise » dit le proverbe. Le parallèle précédemment esquissé entre Harry et le médecin (à savoir que le premier aurait très certainement fini comme le second n'eût été la présence et l'influence de Charlotte) se confirme : Harry tire le médecin de sa « barricade d'éternelle innocence » tout comme Charlotte l'a tiré, lui, de sa naïveté ; les deux événements ont les mêmes répercussions pour le jeune médecin et le vieux, qui se demande, car tel est bien, au fond, le cœur du problème : "Am I to live for ever behind...a chicken in a pen?" (14)

Le cas de Charlotte et Harry fait exploser, le cadre ou les limites dans lesquelles le médecin et son épouse se sont efforcés de confiner leur existence : ils se caractérisent par la mesure, l'économie, la parcimonie et ils sont brusquement mis en présence d'une expérience qui, telle la crue du fleuve, excède toutes les limites et c'est là, de leur point de vue, le scandale insupportable : "This is too much...known." (196) D'où, très précisément, l'appel à la Loi, aux institutions, etc. pour faire « tout » rentrer dans l'ordre, dans cet ordre sécurisant que ce couple frileux ne peut supporter de voir violer, et la dernière remarque de la femme du médecin confirme cette interprétation : "Suffer fiddlesticks...he mustn't." (203) Les conventions, les hiérarchies, les usages garants d'un bon ordre social et moral ont été bafoués, foulés aux pieds : tel est le crime inexpiable des deux amants.

Le quatrième couple du roman – Buck et Bill Buckners – couple légitime, se trouve confronté au même problème que Charlotte et Harry : un enfant non voulu. Harry fera avorter Bill après avoir subi les pressions – financières du mari – et celles, sentimentales, de Charlotte : "Suppose it was us" (137) Étape décisive pour Harry, non seulement parce qu'il se trouve confronté à un choix crucial – accepter d'intervenir, c'est franchir un pas de plus dans la dissidence morale et sociale – mais aussi parce que c'est renoncer à toute dignité, sacrifier quelque chose d'essentiel : "Yes, he thought quietly...this in time." (138)

Dieu/La Divinité

Faulkner croit en Dieu et n'a pas peur du mot : « Si vous ne tenez pas compte de Dieu, vous n'aboutissez nulle part, » a-t-il confié à un interviewer. « Naturellement, a-t-il ajouté, je ne parle pas d'un Dieu personnifié ou mécanique ; non, mais d'un Dieu amplitude de l'Humanité, un Dieu qui se trouve dans l'éternité de l'instant. » Dieu est constamment présent dans son œuvre, mais il ressemble au Jéhovah implacable de l'Ancien Testament poursuivant de son courroux l'homme coupable qu'il punit jusqu'à la 3^e et 4^e génération. Dans *Go Down Moses*, Faulkner en fait « ce juge, cet architecte, cet Artiste [qui] a toléré peut-être. Ou du moins n'a rien fait ; a vu et n'a rien pu ; ou n'a pas vu ; a vu et n'a pas voulu, ou peut-être n'a-t-il pas voulu voir – buté, impuissant, ou aveugle : lequel ? » Dans *Absalom Absalom*, il est « le Destin, la Destinée, le châtement, l'ironie – le metteur en scène, appelez-le comme vous voudrez... » Dans *Sartoris*, Faulkner le compare à un joueur d'échecs déplaçant ses pions avec lassitude et indifférence, mais c'est dans *The Wild Palms* qu'il pousse le plus loin l'irrévérence : Dieu devient « *the Cosmic Joker* » (185), le Farceur Cosmique, aux desseins impénétrables et dont les décrets sont souvent en contradiction avec nos notions humaines de justice.

Pour W. Faulkner, l'existence du Mal dans la Création pose un problème torturant : pourquoi Dieu accepte-t-il de coexister avec le Mal ? De même, il constate que : « *Life is not interested in good or evil.* » (*Paris Review*) et résout pas davantage le problème du libre-arbitre ; les personnages sont accablés par une Fatalité contre laquelle ils ne peuvent rien ; ils sont d'avance « *damned and doomed* » (60). W. Faulkner croit à la prédestination, mais il transpose ce concept théologique sur le plan du monde physique et rend ses

11. Sentiment typiquement faulknérien que Willbourne éprouve également, cf. 144 : "Something is about to happen to me. Wait. Wait."

protagonistes prisonniers d'un inflexible déterminisme physiologique ; ils sont entraînés par une nécessité intérieure. Malgré ce, W. Faulkner croit à la possibilité du libre-arbitre ; en dépit de l'amoralisme de sa vie, l'homme a un sens moral : « [L'homme] est tôt ou tard obligé de choisir entre le bien et le mal parce que sa conscience morale exige cela de lui afin qu'il puisse vivre en paix avec lui-même. » (*Paris-Review*) L'œuvre de W. Faulkner, malgré son persistant parfum de scandale, reste donc, éminemment, celle d'un moraliste, mais Faulkner lui-même « porte témoignage de l'homme plutôt que de Dieu » (*"I bear witness. – To what? God? – To man. God don't need me. I bear witness to Him of course, but my main witness is to man."* A Fable)

Ces remarques succinctes nous fourniront une toile de fond pour aborder la question de la divinité dans *The Wild Palms* dont la présence se manifeste essentiellement sur un mode ludique et/ou ironique ; c'est, on l'a vu, le Farceur Cosmique qui s'acharne sur le forçat, frustre la réalisation de son seul et plus cher désir – se rendre, retourner au pénitencier – et fait naître mille obstacles sur son chemin : « la voix, l'accusation, le cri de l'irrévocable, définitive répudiation du vieux Manipulateur primitif et sans foi de toute convoitise, de toute folie et de toute injustice. » (173/253, M.-E. Coindreau). Il n'est pas impossible de voir dans les pérégrinations du grand forçat une sorte d'Odysée parodique où il incarnerait Ulysse, où Ithaque serait représentée par Parchman et où Pénélope – selon la suggestion irrévérencieuse de je sais quel critique, aurait pour contrepartie, la mule, fidèle compagne du forçat : "*his mule...trying to get into the narrow bed with him*" (165) !

Quoi qu'il en soit, la Fatalité s'acharne bien sur un seul homme avec une constance telle que le grand forçat en reste pantois : après avoir failli se noyer, après avoir perdu la pagaie et trouvé – comble de l'horreur – une femme enceinte, le grand forçat croit avoir enfin atteint un havre de paix dans la cabane du Cajun, las, il lui faut déguerpir car on va faire sauter la digue ; c'est le troisième coup du sort, il y en aura d'autres (dix ans de plus à tirer en prison) :

« Une fois, il l'avait accepté, deux fois il avait même pardonné, mais trois fois, il se refusait catégoriquement à le croire, surtout quand il avait enfin compris que cette troisième fois allait être provoquée non par la puissance aveugle du volume et du mouvement, mais par une volonté et par des mains humaines : que maintenant le plaisantin cosmique, déjoué par deux fois, s'abaissait dans sa fureur vindicative à employer la dynamite. » (185/270)

Dans l'univers des sections intitulées *Wild Palms*, on trouve aussi la même divinité ironique présidant aux destinées des petits-bourgeois qu'il manipule comme des pions sur un échiquier :

« Le ver condamné, ignorant de toute passion, mort à toute espérance et sans même le savoir, oublieux et inconscient en présence des ténèbres, de l'inconnu, du Grand Farceur qui prend son temps avant de le faire sauter. » (95/138)

Willbourne sera aussi victime du Grand Farceur qui se jouera de lui en lui faisant accomplir ce qu'il présente comme étant "*clowning*" (211), pitreries que souligneront les commentaires ironiques du vent "*risible, jeering, constant*" (204), qui est, en quelque sorte, la voix du Farceur cosmique.

THEMES ET MOTIFS DANS *THE WILD PALMS*

« L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel. » (D. de Rougemont)

Amour/Argent/Société

Thème essentiel d'un roman que W. Faulkner a défini comme étant "*a story of two types of love*" ; la critique lui a emboîté le pas ; pour McHaney : "*The Wild Palms is a tragic tale of romantic love*" ; M. Gresset, le grand spécialiste français, a une approche plus nuancée ; pour lui :

« *Les Palmiers sauvages* sont ce roman sur l'amour plutôt que roman d'amour où le sexe devient *fatum*. Roman de la faillite par contre : tant il est vrai que, chez Faulkner, toute fiction est, d'une manière ou d'une autre, fiction de la faille (plan physique-métaphysique) ou de la défaillance (plan érotique-ontologique. » (*Thèse*, 530)

Roman sur l'amour impossible ou l'impossibilité de l'amour, ajouterai-je à mon tour, car dans l'œuvre de Faulkner « tout se passe comme si le présent était interdit d'amour. » (239) ; l'amour chez W. Faulkner se situe dans le passé, dans l'enfance, dans le souvenir, et ses ennemis, dans le présent, la société, la sexualité. Il convient de noter également que maints personnages faulknériens "*think in terms of sexual desire and aphrodisia, but not love.*" Ces deux aspects se retrouvent dans la définition que Willbourne propose lorsqu'il imagine l'entrevue entre Charlotte et Rittenmeyer : "*the two people between whom something like love must have existed once, or who at least had known together the physical striving with which alone the flesh can try to capture what little it is ever to know of love.*" (157-58)

Un des aspects les plus curieux de la philosophie sous-jacente de l'œuvre est l'équation entre l'amour et l'argent comme si l'amour avait, au fond, une valeur marchande : cf. p. 27 : "*I have repudiated money and hence love.*" Au fond, l'amour et l'argent représentent ce qu'on ne saurait posséder (« L'amour, a dit Lacan, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas. »). Willbourne parle même, quand il manie le chèque de \$ 300 que lui a remis Rittenmeyer, d'une « forme de masturbation » et bizarrement, déclare : "*I am still and probably will always be, in the puberty of money*" (69) ; l'association se retrouve également dans l'expression "*emotional currency*" (98). Charlotte elle-même définit l'amour en termes économiques : "*the value of love is the sum of what you have to pay for it and any time you get it cheap you have cheated yourself*" (37) et Willbourne utilise une curieuse image pour évoquer l'avortement : "*I loved her. He could have said it: A miser would probably bungle...the very iron flanks that held the money.*" (208) Association aussi audacieuse que troublante par les connotations qu'elle suggère : coffre = ventre, matrice ; argent = enfant, etc. La vie des protagonistes est traversée par l'argent ("*How good making money was*" 183) et cette situation reflète l'importance de tout ce qui touche à l'argent dans la société moderne dont le roman fait, en quelque sorte, le procès ; Willbourne évoque à la p. 210 : "*the cheap money with which the world was now glutted and cluttered.*"

L'argent, qui n'a qu'un langage ("*money has but one language*", 182), est devenu lui-même une langue universelle dans laquelle tout peut trouver sa traduction. Le temps, par exemple, qui est, c'est bien connu, de l'argent (l'équivalence apparaît, p. 183 : "*It was a question of the money in terms of time, days.*"), mais aussi les sentiments, le bonheur, la vie, etc. c'est devenu l'étalon universel et dans un monde dominé par les notions de valeur marchande et d'échange, l'homme se définit comme le point de passage ou de convergence d'opérations économiques, le simple régulateur de la circulation des biens et de la loi de l'offre et de la demande. N'oublions pas que ce livre, composé entre septembre 1937 et juin 1938 porte encore l'ombre du désastre, de la débâcle financière de 1929 (un critique fait justement remarquer que l'atmosphère du roman est plus proche de celle des années de crise que de la période où il fut écrit, la fin des années 30. Nous reviendrons sur ce point). Prévalent donc la valeur marchande, le chiffre et le nombre qui en sont la traduction ; l'existence est chiffrée, réifiée, mesurée à l'aune de critères artificiels. Willbourne se démène pour « établir un équilibre entre son compte en banque décroissant et les pages tournées de ses livres de cours » (26), fait le bilan de sa vie en termes économiques (« C'est donc là le prix de ces vingt-six années, les 2000 dollars que j'ai réussi à faire durer pendant quatre d'entre elles en ne fumant pas, en gardant ma virginité au point qu'elle a failli pourrir en moi, etc..." 147/213) et mesure le temps qui passe au regard de sa provision de boîtes de conserves : "*he now thought...the accumulating days.*" (81)

Notons également un certain parallèle entre morale économique et, disons, morale sexuelle ; même avarice qu'il s'agisse de sentiments ou d'argent ; on évite la dépense, le gaspillage : le vieux médecin conserve la clientèle paternelle, "*losing nothing to it and adding nothing to it*" (6) et accroît son patrimoine à coup de petits profits minables. Willbourne vit en retrait, au ralenti ("*fœtus-like state*" 80) ; il utilise ses forces avec parcimonie ; il ne vise qu'une contraction de la dépense, qu'elle soit pécuniaire ou affective (cf. toutes les images de passivité, d'impuissance et de castration). Il est inapte à la passion comme à l'amour, qui sont folle dépense, gaspillage, don de soi. C'est en termes semblables que l'on peut, comme le fait le narrateur, opposer la Société et la Nature : « la Nature gaspilleuse ennemie de toute mathématique, féconde à l'excès, foncièrement désordonnée, illogique et informe. » (83/120) Ce qu'illustre, en contrepoint, l'épisode de "Vieux Père" saturé d'images et de symboles connotant la fécondité, l'excès, la richesse. La société serait ainsi "*antagonistic to love*" : "*Love, if you will. Because it can't last...French post-cards.*" (98) Jésus a été supplanté par Mammon et Vénus est moins la déesse de l'amour, de la « vénusté » que de la vénalité. Au fond, W. Faulkner, d'après un critique américain, suggère que la société moderne, à la différence de l'ancienne, n'a plus de place pour l'amour ; d'où le thème de la société moderne vue comme "*A Wasteland*" :

“The man who has adapted to modern society is a kind of human cash-register. The mechanized, industrialized society dehumanizes man by forcing him to cultivate false values and by encouraging atrophy of essential human virtues: courage, fortitude, honesty and goodness.” (Volpe, 21)

“Faulkner presents social man as the end-product of a process of psychological conditioning that practically eliminates his chance of responding naturally to the experiences of his existence.” (24)

L’amour de Willbourne et de Charlotte s’inscrit, de façon très symbolique, dans un cadre bourgeois. Représentant un aspect de la révolte contre les conventions et la respectabilité bourgeoises, cette passion mêle la rébellion byronienne à l’exaltation romantique de l’amour (« L’hostilité de Faulkner pour l’univers bourgeois [...] se confond avec sa haine de la sexualité.” Backman). Ainsi, placé sous le signe du destin, l’amour a pour ennemi mortel la société ; l’amour offense la société. Les rapports entre Charlotte et Harry relèvent d’un individualisme romantique négateur de la société. Cette dernière a finalement deux armes contre les amants : l’argent et la respectabilité. Dès que Harry et Charlotte risquent de s’embourgeoiser, dès que leur liaison risque de devenir acceptable aux yeux de la société, c’est-à-dire de se couler dans le moule du « travail-famille-patrie » ou de sa variante « métro-boulot-dodo », les deux amants battent en retraite (c’est, par exemple, l’exil volontaire dans la mine de l’Utah : “*I had turned into a husband, he said. That was all... after he learns how.*” (95-96) et “*I had become the Complete Householder. All I lacked was official sanction in the form of a registered social security number as head of a family.*” (96) Noter l’ironie de la suite : Harry sera finalement jugé par “*a banker*” (222) c’est-à-dire quelqu’un qui a précisément pour fonction de “*keep the books balanced*” (138). Henry en vient ainsi à prendre le contrepied des valeurs traditionnelles : “*But it was only recently I have clearly seen, followed out the logical conclusion... thrall and slave to respectability as any.*” (96) Et ce renversement trouve sa contrepartie au plan psychologique dans l’attitude paranoïaque de Harry qui projette sur un “*They/Them*” aussi anonyme qu’insaisissable son propre fantasme de persécution : “*Because this Anno Domini... to conform or die.*” (101)

C’est à présent le moment de rappeler l’ironie sous-jacente à l’attitude de Charlotte et de Harry, car leur conception même de l’amour n’est, au fond, qu’un “*by-product of the very civilization that they consider their enemy, rather than an ideal which the civilization has cheapened.*” (Volpe, 216) Comme ce critique l’écrit plus loin : “*the love Harry and Charlotte seek is the romantic love, idealized to the point of absurdity, of pulp fiction.*” C’est “*Nous Deux*” version américaine. Cette conception exaltée et exigeante de l’amour (“*It doesn’t die. It just leaves you, goes away if you are not good enough, worthy enough*”, 61), qui en fait une sorte de Saint Graal uniquement accessible à un petit nombre d’élus, aboutira à un échec : pareil amour ne peut que se terminer par un désastre non pas parce qu’il tourne le dos à la société mais parce qu’il va à l’encontre de la vie et de la nature. Selon la critique O. Vickery, en prenant le parti d’isoler leur amour, de le couper de tout, Charlotte et Harry rompent l’équilibre entre l’homme, la société et la nature.

Je serais tenté de suivre la conclusion paradoxale mais pertinente de L. Volpe, qui répond à l’opinion de Harry Wilbourne selon laquelle : « tout se borne à une question de rythme. On naît submergé, dans un défilé anonyme où tout le monde marche au pas, par les myriades anonymes de son temps et de sa génération. On perd le rythme une fois, un seul faux pas, et on périt sous les piétinements de la foule. » (41/59) que :

“Charlotte and Harry are not out of step with their generation and time. They are so much in lockstep with it that they are out of step with life itself. They are personifications of their society, carrying to an extreme one of the symbols that their culture has substituted for reality [...] Their journey towards love inevitably becomes a flight not simply from society but from life itself. Harry’s own limitations, rather than the pressures of society have stunted the romance...” (221)

Notons, en revanche, que si le forçat a également une conception très livresque de la passion et éprouve une défiance très nette à l’égard de la société, il réussit cependant (dans les chapitres intitulés “*Old Man*” décrivant, selon la belle expression de O. Vickery : “*A Love-affair of the Elements*”) à atteindre une certaine forme d’amour fait d’abnégation et de don de soi – qui est à l’opposé de la passion stérile de Charlotte et Harry – et qui s’approche du plus noble des sentiments humains : l’oblativité :

« Je la (section "Wild Palms") renforçai à nouveau par une autre section de l'histoire antithétique qui est celle d'un homme qui atteint l'amour et qui, dans tout le reste du livre, essaie d'y échapper, au point qu'il retourne volontairement en prison, afin d'être en sécurité. » (W. Faulkner, *Lettres Modernes I*, 54) Cf. l'opinion d'un critique : "*Society is the goal of the convict and the point of departure for Harry and Charlotte*"

L'équilibre des rapports entre le forçat et la jeune femme naît de leur rôle respectif au sein de la cellule familiale ; leur personnalité étant subordonnée à la vie familiale, ils ne sont que les représentants anonymes de l'Homme et de la Femme.

L'érotisme

Quelques observations inspirées par l'essai de G. Bataille déjà mentionné. L'érotisme se différencie de l'activité sexuelle de reproduction ; c'est le domaine de la violence et de la violation, c'est l'expérience des limites, de l'interdit et de la transgression ; à ce titre, l'érotisme peut parfois se définir comme une expérience religieuse ou métaphysique (quête de l'unité, de la continuité). Le passage de l'état normal à celui du désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu : ce qui est jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées, c'est-à-dire de ces formes de vie sociale régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes. L'érotisme est une exubérance de la vie (dont Bataille affirme qu'elle est essentiellement excès et prodigalité) et ce qui est d'abord sensible dans l'érotisme, c'est l'ébranlement, par un désordre pléthorique, d'un ordre expressif d'une réalité parcimonieuse, d'une réalité fermée.

L'érotisme ressortit à la dilapidation (dépense d'énergie, de sentiments, de ressources, don de soi) ; l'union charnelle relève à la fois de la « consommation » (œuvre de chair) et de la « consommation » (dépense) ; c'est un excès faisant pièce à « l'avarice et au calcul froid de l'ordre réel » (G. Bataille, *La Part maudite*, 106). Dans l'érotisme, comme le dit si bien G. Bataille : « JE me perds » (37) ; c'est le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question.

Il y a une parenté entre l'érotisme (orgasme = petite mort) et la mort (rapprochement possible de l'acte d'amour et du sacrifice, de la mise à nu et de la mise à mort ; cf. "*But a thin veil divides love from death.*")

« Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature envisagée comme une débauche d'énergie vive et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité. La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être » (*L'Érotisme*, 69)

Temps et Mémoire

Dimension essentielle de l'œuvre de Faulkner ; sa conception très personnelle du Temps rappelle, par certains côtés, les thèses de Bergson. Faulkner a d'ailleurs déclaré que : « Il n'y a pas de Temps ; je me sens en fait très proche de la fluidité bergsonienne ; il y a l'instant présent dans lequel je fais entrer le passé et le futur et cela est éternité ». Conception à rapprocher de celle de T. S. Eliot dont Faulkner a subi l'influence :

*Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end which is always present.*

Paradoxalement, cependant, les romans de Faulkner explorent rarement le présent ; ils évoquent plutôt « ce qui a été » ou « ce qui aurait pu être ». La conséquence la plus notable de ce parti-pris temporel est, comme l'a fort pertinemment remarqué A. Bleikasten, que

« Faulkner ne saisit jamais l'instance de l'événement mais s'attarde longuement dans ses marges, s'accroche à ses franges, déclinant le presque sous le double aspect, prospectif et rétrospectif, du bientôt et du ne plus et les frappant l'un et l'autre du sceau de la fatalité : bientôt toujours inéluctable que les personnages du romancier appréhendent toujours dans la stupeur de l'imminence ; ne plus toujours irrémédiable qu'ils ressassent sous le poids de leur culpabilité. . . » (*Delta*, 3, p. 165).

Le Temps est au fond l'ennemi, car c'est « le milieu de notre impuissance. C'est par là que nous donnons prise au Destin » (R. Asselineau). De plus, comme l'a écrit J-J. Mayoux à propos des personnages de Faulkner : « Chacun porte son temps en lui même comme une forme propre associée à son projet. » cf. ce que dit Harry p. 99 :

"[...] there is no such thing as time. You know: I was not. Then I am, and time begins, retroactive, is was and will be. Then I was and so I am not and so time never existed. It was like the instant of virginity...fact, that does not actually exist except during the instant you know you are losing it."

Pour Faulkner, il n'y a, au fond, de monde qu'intérieur, et les notions si commodes de passé, de présent et d'avenir qui nous servent habituellement à penser le temps n'ont en fait pour lui aucune valeur absolue. D'où il résulte que le passé n'est pas mort et co-existe avec le présent : "*The past is never dead. It's not even past*" (*Requiem*). Voilà pourquoi le présent « point de jonction entre l'irréversible et l'inéluctable » devient si souvent dans l'œuvre de Faulkner « le psychodrame du passé ». Le Temps, chez Faulkner, est celui de la répétition, du recommencement ; il n'y a jamais de premier coup, tout est marqué au coin du double. Mais si le passé écrase le présent, n'oublions pas que Faulkner affirmait la primauté absolue du présent : « *There is no such thing as was – only is.* » (*Lion...*)

Harry, à la différence du grand forçat, qui n'a pas l'air de trop s'en soucier – les dix ans supplémentaires le laissent indifférent – se préoccupe beaucoup du temps. Il en mesure l'écoulement grâce à ses rangées de boîtes de conserve et entreprend même de fabriquer un calendrier (82-83) qui lui fait prendre conscience de la dualité du temps : soit « un temps statique, qui ne progresse pas », soit, au contraire « le temps devenu celui qui se meut, qui avance lentement, irrésistiblement. » (120) Il présente également sa vie avec Charlotte comme une succession d'éclipses ("*I was in eclipse*" 98), suivies de retours, de rechutes dans le temps, c'est-à-dire, en fait, un sentiment de culpabilité : "*I was outside of time...we know.*" (98) Cependant, c'est l'attitude de Harry par rapport au passé qui est la plus significative et surtout le rôle qu'il assigne au souvenir, à la mémoire – mémoire qui est inscription charnelle, réseau d'empreintes sur un corps vivant : "*That is the substance of remembering – sense, sight, smell : the muscles with which we see and hear and feel – not mind, not thought.*" *Absalom Absalom*, 143). Cf. également p. 221, quand Harry imagine sa propre fin : "*the body...for memory to titillate.*"

Harry finira par degrés, petit à petit, par trouver ce qu'il appelle le mot de l'énigme, à savoir que, ainsi que l'écrit O. Vickery :

"The past can only exist in memory, the present only in man's consciousness, and the future in his hopes and desires. On the basis of this conviction, Harry chooses to live, not because the present has any meaning or the future any hope, but because only through his life and memory can Charlotte and love exist or even prove that they have existed."

"His decision to endure the present for the sake of his memory of the past is a triumphal gesture, asserting the dignity, honor and pride of man who has been strong enough finally to risk the defeat he has already foreseen and foresuffered. *The Wild Palms*, swaying yet resisting, become a symbol of the lovers and of mankind. »

Cf. 227-228 : "*But after all...grief.*"

La décision de rester en vie – si contraire au désir traditionnel de l'amant de rejoindre sa bien-aimée dans la mort – est peut-être une expression de désespoir, la reconnaissance du fait que s'il disparaît après Charlotte rien ne subsistera de leur histoire. Cette attitude illustre ce que Harry déclarait au début du roman p. 75 : "*Nothing can take what I have already had away from me*". J'ajouterai qu'on peut également l'interpréter comme un commentaire de la célèbre phrase de Tennyson : "*It is better to have loved and lost than never to have loved at all.*"

Sexualité/Naissance/Mort/Souffrance

L'œuvre de Faulkner met l'accent sur le lien entre sexualité et mort : « Le sexe et la mort : porte d'entrée et porte de sortie. Comme ils sont en nous inséparables. » (*Monnaie de singe*). Leurs énigmes jumelles hanteront longtemps le romancier et cette préoccupation est particulièrement perceptible dans *The*

Wild Palms : “*Grave-womb or womb-grave, it's all one*” (100). Intuition qui recoupe celle du philosophe G. Bataille faisant de l'érotisme « l'approbation de la vie jusque dans la mort » et du poète anglais qui a écrit : « *But a thin veil divides love from death.* » Au fond, ce que montre le roman, c'est Éros asservi à la pulsion de mort, c'est-à-dire Thanatos ; l'amour de Charlotte et Harry, qui a cherché à se satisfaire d'une stérilité passionnée, n'a rencontré que la mort. Les murmures du vent qui se lève dans les frondaisons des palmiers sont d'abord augures de mort ; ils en manifestent bientôt la présence, avant d'en évoquer le souvenir pour Willbourne assis dans sa cellule.

Charlotte s'efforce de supprimer la vie ; sa conception de l'amour idéal est par définition stérile, car c'est une abstraction qui ne peut se manifester que dans et par la chair et ne peut pas durer. Chaque fois que l'idéalisme fait valoir ses exorbitantes prétentions à régenter la vie, il la mutile et y porte la destruction et la mort.

La parenté entre sexualité et mort est soulignée par l'image de la noyade qui est la mort érotique par excellence ; de la même manière, quand Harry « tombe » amoureux, il est « envahi par la sensation qu'il se noie – désir et volonté – dans le regard jaune ». Charlotte exige de Harry qu'il se plonge, s'immerge totalement dans l'océan de l'amour. Et pour partager cette passion, ils seront amenés non seulement à fuir la société mais encore la vie elle-même. Notons que le grand forçat s'il ne courtise pas la mort cherche également à fuir la vie...

La naissance : en toile de fond, cf. la thèse de G. Bataille : « Envisagée dans son ensemble, la vie est l'immense mouvement que la reproduction et la mort composent. La vie ne cessant pas d'engendrer mais pour anéantir ce qu'elle engendre. » (*L'Érotisme*, 96) La naissance apparaît dans le roman comme un double obstacle : obstacle à l'amour de Charlotte et Harry, obstacle à la volonté de retour du grand forçat. C'est de ce dernier que nous parlerons essentiellement. La naissance est perçue comme un événement traumatique : l'expulsion violente du nouveau-né hors du paradis de paix et de tranquillité que représente le sein maternel, et son entrée dans un monde où il devra faire l'apprentissage de la frustration. La crue symbolise pour le forçat l'éviction violente hors d'un milieu aussi protégé et protecteur que Parchman, la prison, qui est en fait une sorte de substitut, d'archétype maternel. La séparation avec Parchman est un événement aussi traumatique que l'est l'expulsion hors du sein maternel. Traumatisme ironiquement redoublé et aggravé par le fait que le forçat doit le revivre quand il assiste la jeune femme que le destin a placée sur son chemin. Ce fardeau – la mère et l'enfant – empêche de réaliser un désir quasi obsessionnel : regagner le sein perdu : Parchman. Cette interprétation symbolique est corroborée par la fonction très particulière de l'esquif auquel le bagnard voue une indéfectible fidélité ; en fait, cet esquif qu'il ne lâche jamais et qu'il retient par une corde constamment reliée à son poignet – véritable cordon ombilical – est également un substitut du sein maternel : « *a portable womb* » comme l'a écrit un critique. Le forçat ne trouvera la paix que lorsqu'il se sera retranché derrière les murs bien épais de sa prison-matrice.

De la naissance à la mort, la souffrance est la compagne quotidienne de la vie d'un homme. Il en est plusieurs types :

– celle qui accompagne la venue au monde et résulte de la perte de l'innocence, innocence qui, chez Faulkner, loin de désigner un état de grâce d'avant la chute, représente la mal en tant qu'il est toujours déjà-là comme foyer de corruption et de mort. L'innocence = le mal à sa racine ; le mal = l'innocence consommée...

– celle qui accompagne la passion (cf. Charlotte : “*Love and suffering are the same thing.*”) L'amour romantique ne va pas sans souffrance ni tragédie dans la mesure où les amants romantiques ne peuvent être épris que de ce qui transcende radicalement l'amour et finit par le vaincre, c'est-à-dire : la mort.

– enfin, il y a celle que Harry décide de s'infliger à la fin du roman en expiation de ce qu'il considère comme un crime ou un péché, c'est-à-dire sa liaison avec Charlotte. Thème chrétien de la rédemption par la souffrance. Willbourne tient à sa douleur comme si elle seule pouvait le défendre du néant, et cette fidélité à la douleur devient – finalement et paradoxalement – choix de vie contre la mort. On retrouve dans la décision finale de Willbourne la définition faulknérienne du thème tragique, à savoir que : « *curled by the tragic need to compromise his freedom, man can still redeem himself through a gesture which may not mitigate his defeat but will declare his humanity in defeat.* » Conception qu'il faut rapprocher de celle de Pascal, écrivant ceci : « Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue parce qu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. »

Figure dans *Requiem for a nun* l'affirmation que « *The salvation of the world is in man's suffering.* », conclusion possible de l'amour impossible que relate *Les Palmiers sauvages*...

ÉLÉMENTS, BESTIAIRE, COULEURS & ODEURS DANS *THE WILD PALMS*

Les Palmiers sauvages sont placés sous le signe des quatre éléments traditionnels des cosmogonies mythiques, à savoir : l'eau, l'air, la terre et le feu, éléments que Gaston Bachelard, qui en fut à la fois le poète et l'analyste, a baptisés « **les quatre hormones de l'imaginaire** ».

L'eau occupe une place capitale dans le roman et, notamment, dans la deuxième section "Old Man" dont elle est l'élément primordial, mais elle n'est pas absente de la première section (même si l'air en mouvement, le vent, en est le symbole majeur) où elle apparaît dans la définition de l'amour – tel que le conçoit Charlotte, c'est-à-dire « une immersion totale dans l'océan de l'amour » – et dans l'image de la noyade qui représente à la fois « la mort érotique par excellence » et l'abdication de toute volonté chez Harry, le protagoniste qui semble se « noyer », "*volition and will, in the yellow stare*", tout comme le forçat manque de se noyer dans "*the yellow flood*" qui se joue de lui.

L'élément liquide inaugure le paradigme de toutes les images liées à l'écoulement, aux fluides, qu'il s'agisse de sang (menstrues, mesure du temps ; hémorragie [avortement de Charlotte : "*the secret irreparable seeping of blood*", (6) ou hémophilie du forçat], du mascaret où l'Apocalypse se manifeste sous la forme d'une « débâcle liquide » et du liquide séminal, car la crue symbolise l'union des éléments, la débauche périodique du Vieux Père : "*he (the old man) had recovered from his debauch...in the willows.*" (194). On peut dire de la section intitulée "Vieux Père" qu'elle est une sorte de rite de la fertilité s'opposant à la stérilité et à la perversité de la passion de Charlotte et Harry, qui se solde par un infanticide volontaire et un homicide involontaire. Vieux Père célèbre les noces de la terre-mère (jument) et du soleil (étalon) : "*the furious embrace of flowing mare earth and stallion sun*" (179). L'eau recouvre et couvre la terre, comme l'homme couvre la femme, d'où ces images de fusion et d'union où s'abolissent distinctions et frontières pour faire apparaître un univers terraqué, symbolisé par le bayou, qui « réalise le mariage substantiel de la terre et de l'eau » (G. Bachelard) : "*the limitless liquid plain*" (50) ; "*the aqueous earth*" (51) ; "*the flat fecund waste, neither earth nor water, where even the senses doubted which was which*" (177). Cette union de l'eau et de la terre, qui donne le limon fécond, se retrouve également dans la première section sous la forme de la glaise que Charlotte pétrit pour faire ses statuettes. G. Bachelard parle à propos du mariage de l'eau et de la terre des « échanges sans fin du masochisme et du sadisme de ces deux éléments » (*Terre et rêveries de la volonté*, 75) et associe le travail de la glaise à « une volonté de puissance spéciale, à la joie mâle de pénétrer dans la substance, de palper l'intérieur des substances, de connaître l'intérieur des grains, de vaincre la terre intimement, comme l'eau vainc la terre » (*Eau et rêves...* 148) Les connotations masculines de cette activité manuelle confirment ce que nous avons dit à propos de Charlotte.

Notons, cependant, que la terre n'est pas toujours dans le roman connotée de manière positive ; quand elle n'est pas recouverte par les eaux séminales du fleuve, la terre s'apparente fort à la « *terre gaste* », stérile et sans chaleur. Ainsi, par exemple, l'épisode de la mine : la terre n'évoque plus qu'un purgatoire glacé, l'atmosphère est quelque peu mortifère ("*moribundity*", 130) et les deux amants ne peuvent entrer en rapport, en contact avec la Nature. De même, le tertre indien évoque une terre peu hospitalière, une sorte de vestige de l'ère des reptiles.

Pour en revenir à l'eau, remarquons qu'elle est de nature complexe (elle coule en 3 strates, 47), ambiguë ou ambivalente ; si l'on peut parler avec G. Bachelard de « la profonde maternité des eaux » (*Eaux et rêves*, 20), c'est aussi un élément qui s'oppose à l'homme et entre en lutte avec lui ("*the innate viciousness of that medium*", 117). Le grand forçat est ballotté par les flots ; le fleuve le poursuit de sa colère. À ce moment-là, écrit Bachelard, « un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine » (21). Le forçat présente d'ailleurs cette fureur des eaux en crue comme la norme alors que les eaux calmes seraient l'exception. Ce renversement de perspective se trouve p. 114 : "*That was when it occurred to him...what it liked to do*". Rappelons enfin que la crue évoque le déluge biblique, instrument de la vengeance de Dieu et élément purificateur. La crue bouleverse le paysage humain, perturbe l'ordre imposé par l'homme, marque la fin d'une période de corruption pour annoncer la régénération de l'humanité, une nouvelle Genèse.

Le feu est bien moins représenté que les trois autres éléments ("*flames of Rome*", 23) ; il apparaît cependant sous une forme symbolique en tant que feu dévorant de la passion, puis vers la fin du roman, sous la forme de la chaleur recherchée par Charlotte et Harry : "*We'll go where it is warm...anyway*" (147) En

revanche, dans la section "Vieux Père", le feu apparaît sous sa forme matérielle ; le forçat allume un feu qui permet de réchauffer la mère et l'enfant ; c'est par le feu qu'il réussit à bricoler une rame de fortune. Le feu est ici associé à la vie, à la cohésion familiales.

L'air est l'élément dominant des chapitres intitulés "*Wild Palms*" ; il se manifeste essentiellement sous la forme du vent furieux, « symbole de la colère pure » (G. Bachelard, *L'Air et les songes*, 256). Si l'histoire de Charlotte et de Harry est une tragédie alors on peut dire du vent qu'il tient le rôle du chœur antique : il apporte une sorte de commentaire ironique, et parfois mesquin, aux actes des deux amants. Il tempête, ricane, siffle et donne de la voix ; cf. p. 204 : "*the black wind again, risible, feeling...in it*" ; "*a cold north wind*" (23) ; "*a hard black wind*" (197) ; "*the taste and smell and feel of the wind*" (5) ; "*the full sweep of the unimpeded sea-wind*" (13).

L'air est à la fois « l'instrument » de l'avortement (« la petite incision pour faire pénétrer l'air ») et puis l'agent d'une sorte de « Némésis cosmique » qui venge l'outrage fait à la nature, à la vie. Le vent se moque de Harry et fait le siège de Charlotte lorsqu'elle agonise ; il essaie de se glisser sous les portes et les fenêtres de la villa et Charlotte, qui voulait mourir dans l'océan (dans un milieu liquide évoquant celui où baigne le fœtus), agonise au milieu d'une tempête agitant l'air torride du Golfe du Mexique. L'air symbolise donc la frustration, la douleur et la mort ; c'est la voix du *Cosmic Joker*.

On ne peut évoquer le vent sans parler de ce qui « unit l'air à la terre, l'inférieur au céleste », c'est-à-dire l'arbre (G. Bachelard, *L'Air et les songes*, 240), un des symboles clés du roman. L'arbre, en tant que symbole, est surdéterminé et polysémique :

– G. Bachelard parle de l'arbre-fleuve et du fleuve-arbre, rapprochement qu'autorise la similitude des formes sinueuses, des bras et de branches, des ramifications, etc.

– l'arbre est élan vertical, qui s'oppose en tant que tel, aux inéluctables pesanteurs du réel : « L'arbre, écrit G. Bachelard, est un stabilisateur, un modèle de droiture et de fermeté [...] un modèle constant d'héroïque droiture », cf. à ce propos ce qu'écrit M. Gresset : « le forçat, être vertical, est littéralement fasciné par l'immensité du fleuve inondé » par opposition à l'attitude molle, sans vigueur, relâchée et souvent allongée de Harry. Les palmiers lui font, en quelque sorte, la morale, opposent leur verticalité et leur enracinement à son manque de rigueur et ses errances.

– enfin, l'arbre battu par les vents « nous rappelle l'homme, les douleurs de sa condition, une foule d'idées tristes » (*Air et songes*, 247). Le philosophe de la matière ajoute que :

« Par ce spectacle, nous comprenons que la douleur est dans le cosmos, que la lutte est dans les éléments, que les volontés des êtres sont contraires, que le repos n'est qu'un bien éphémère. L'arbre souffrant met un comble à l'universelle douleur. »

L'arbre, agité par la tempête est bien « un corrélat objectif » de l'agitation, de la tempête morale qui accable Harry Willbourne, C. G. Jung fait d'ailleurs de la palme le symbole de l'âme. Il faut, à ce stade, évoquer une autre signification du mot "*palm*" que la traduction française ne peut faire passer, à savoir celui de « paume de la main », double sens capital dans le roman, car il associe le motif de l'arbre et de la main – mains de Charlotte qui aiment "*making things*" (227 ; mains de Harry qui "*forget their cunning*" ; mains du grand forçat si habiles et si fortes qu'il peut tout faire avec. L'association, la double signification apparaît en fait à la p. 215-216 : "*But the palm was there...inexplicable flurry.*" Il y a d'autres remarques très pertinentes sur la symbolique des éléments dans la Préface de M.-E. Coindreau dont la lecture s'impose.

Le bestiaire faulknérien

Deux remarques préliminaires : la nature est intimement liée au comportement humain ; de même qu'il y a une sorte de confusion entre les principes masculin et féminin, une indistinction fondamentale dans l'univers mi-terre, mi-eau de la Louisiane, de même la ligne de partage entre l'humain et l'animal (l'esprit et la matière) s'estompe parfois. Choses, objets, nature et animaux sont souvent dotés de qualités proprement humaines et vice versa ; l'effet produit par ces inversions et associations (procédé typique de la fable) crée une impression de chaos, de désordre : on perd ses repères (cf. "*a collection of little figures – deer and wolfhounds and horses and men and women, lean, epicene, sophisticated, and bizarre, with a quality fantastic and perverse...*" 64). Les images animales sont très importantes dans ce récit où les pulsions, les instincts, la vie primitive et la confrontation avec la nature jouent un grand rôle.

Parlons d'abord du faucon, l'animal fétiche ou totem de W. Faulkner – lié à l'azur, à la pureté, à la noblesse et à la vision souveraine – qui symbolise dans son œuvre une image idéale du moi ; il apparaît dans *The Wild Palms* à plusieurs reprises (notamment p. 162) et il est surtout associé à Charlotte dont la description physique comporte le « sème » animal (cf. “*blank feral eyes*”, 10 ; “*an Arabian mare*”, 30 ; “*the hard cat's eyes*”, 10 ; “*bitch[ing]*”, etc.) et dont les yeux sont de la même couleur jaune que ceux du faucon (162/6). Notons tout de suite que son mari, Rittenmeyer, a pour surnom “*Rat*”, animal aux connotations négatives. Si Charlotte est associée au faucon, à l'oiseau de proie, Harry, son amant, évoque la victime, le gibier : “*She looked at him...the unwinking yellow stare ...in the glare of a torch*” (64) ; “*like a roach in a spider web*” (97). C'est un être pusillanime associé au ver des sables (“*lug*” = *lugworm/clumsy fellow*, 84), au singe (“*You monkey*”, 155) et surtout au moineau : “*And maybe I can be the consort of a falcon, even if I am a sparrow.*” (102) la disparité entre les deux images animales est très révélatrice de la différence de personnalité et de caractère entre les deux protagonistes (cf. la référence de Harry au “*old familiar well-broken nag*” pour qualifier son existence, 99)

Si le gros forçat est comparé à une limace (“*a slug*”, 21), son compagnon semble échapper à toute comparaison animale : serait-ce qu'il incarne l'Homme ? Rien n'est moins sûr ; en revanche, le fleuve qu'il affronte est assimilé tantôt à un anaconda (104) tantôt à un cheval furieux (112, “*the mane of a galloping horse*”). Lors de sa dérive, le grand forçat rencontrera divers animaux tels le faucon, le cerf (73/74 ; 125-126 ; 161) aux riches connotations symboliques : messager du divin, annonciateur de la lumière, il symbolise l'ardeur sexuelle et Origène en fait l'ennemi et le pourchasseur des serpents. Ces derniers sont très présents et l'attitude du bagnard à leur égard est très révélatrice de son caractère et de sa manière de faire face aux obstacles : au lieu d'essayer de les tuer, il prend le parti de les éviter et/ou de les accepter, disons, qu'au fond, il se soumet à ce qu'il ne pense pas pouvoir maîtriser. En revanche, il affrontera à mains nues les alligators, « ces cauchemars du pléistocène » (179), monstres du chaos primitif, symboles de fécondité et de méchanceté.

Les autres comparaisons animales concernent les femmes, assimilées à des oiseaux (41) et les hommes, leurs compagnons, assimilés à des « bœufs stupides » (“*stupid oxen*”, 91, cf. la référence aux “*steers*” dans *The Unvanquished*), ou à des taupes (“*mole-like charwomen*”, 87). Quant aux Noirs, ils n'apparaissent qu'une fois, p. 23 : “*the antlike lines of Negroes*”

Couleurs

C'est le jaune qui est la teinte dominante, couleur maléfique connotant la sexualité, la perversion et la lubricité. C'est aussi, la couleur des eaux du fleuve en crue.

Odeurs

Toute une filière de notations olfactives (“*smell of balsam*”, 82 ; “*smell of swamps and wild jasmine*”, 227, etc.) parcourt le texte et tout d'abord, l'opposition essentielle entre “*the dulcet smell*” (62) et “*the bad smell*” (44 ; 62 ; 69). Cette dernière, la puanteur, apparaît dès la p. 61 : “*If you're no good, if you begin to make a bad smell in it...*” ; corruption, pollution de l'océan par une sorte de pourriture interne ; il y aurait ainsi un principe de corruption à l'intérieur de toute chose. Charlotte la matérialise sous la forme d'une statuette : “*the figure was not three inches tall...a bad smell*” (69). De même, Willbourne, au début de leur liaison pense que leur situation est percée à jour par les passants et imagine “*that they must have disseminated an aura of unsanctity and disaster like a smell.*” (45) Ce miasme représente une sorte de pourrissement interne de l'amour et de la vie ; c'est aussi pour Charlotte le symbole de la perversion du désir, l'emblème de tout ce qui risque de détruire leur amour : un avertissement, un corrélat objectif de leurs peurs.

Références culturelles et littéraires

Elles abondent ; Faulkner en brasse un nombre considérable : *The Wild Palms* est de, de ce point de vue, un bel exemple d'intertextualité : Hercule ; Abraham ; Don Quichotte ; Falstaff ; Roxane ; Cyrano ; Don Juan ; Hélène ; Schopenhauer ; Dante ; Hemingway (références au “*bull fighting*”, 184) ; Garbo ; Sarah Teardale (poétesse sentimentale du début du siècle) ; Wisten, etc.

REFERENCES, REGISTRES, FORMES, STYLE

« Faulkner likened the writing of a novel to “building a hen-house in a high wind” »

Pour l'étude du style, « **cette signature charnelle de l'écrivain** », nous renvoyons à la section correspondante du cours sur *The Unvanquished* (Hal-02973971) et nous contenterons d'ajouter quelques observations spécifiques à *The Wild Palms*.

Rappelons tout d'abord qu'en tant qu'artiste, Faulkner s'exprime essentiellement par la *forme* et que ses idées les plus profondes, les plus intensément ressenties se manifestent par l'intermédiaire des symboles et des images qu'il emploie.

L'importance de la forme est, dans le cas qui nous occupe, soulignée par le fait que le sens (ou les sens/l'essence) du roman réside dans l'interaction de deux histoires à visée allégorique, l'une frisant la tragédie et l'autre, le burlesque. D'où également, cette combinaison de techniques et d'éléments tirés du roman réaliste et du roman métaphysique (disons, en gros, du “romance” au sens américain du terme) et enfin, cette vision particulière, qualifiée par certains critiques, de « *stéréoscopique* », c'est-à-dire qui essaie d'embrasser simultanément tous les aspects d'un événement, qui met en parallèle le déroulement extérieur des événements et les répercussions de ce même événement dans la conscience des personnages, et s'efforce de saisir le particulier avec l'universel. Tout ceci se retrouve donc, dans la structure plus ou moins « en miroir » ou contrapuntique du roman, mais ce n'est là qu'un aspect parmi d'autres d'une œuvre que l'on peut qualifier d'expérimentale en raison des multiples transgressions des normes littéraires qu'elle présente : par exemple les manipulations du point de vue et des relais de narration. Ainsi, Willbourne n'est pas le porte-parole de l'auteur mais la conscience à travers laquelle les événements relatés sont filtrés et réfractés. Les premières pages du roman créent une illusion de simultanéité, de contemporanéité : on entend les coups contre la porte, on assiste au réveil du vieux médecin, etc. mais cette description est elle-même interrompue – « entrelardée » – par les réminiscences du médecin et ce n'est que bien après que l'on se rend compte que tout l'ensemble ne peut être, au fond, que remémoré (par qui ? Willbourne ?) avec pour résultat cet effet typiquement faulknérien de présenter l'événement advenu (ayant eu lieu et donc inéluctable, in-modifiable) comme advenant, arrivant →présentification du passé, accent mis sur les antécédents de l'événement ; Faulkner présente l'advenu comme étant ce qui devait arriver. Artifice narratif redoublé par la fameuse scène où Willbourne imagine l'entrevue entre Charlotte et son mari : description comme ayant effectivement eu lieu d'un événement qui n'est que probable, modalité exclue de l'univers faulknérien.

Il faut noter aussi les relais de narration dans “Vieux Père” où le bagnard dont les aventures sont d'abord racontées par un narrateur anonyme, mais adoptant le point de vue du bagnard, prend ensuite en charge – quand il a terminé son périple et vaincu les obstacles posés sur son chemin – le récit de ses propres tribulations = accession au statut de narrateur, domaine du Dire après avoir affirmé sa supériorité dans le domaine de l'Action et de l'Acte, dignité apparemment refusée à Willbourne.

Mais la littérature est aussi « travail sur le langage » (R. Barthes) et Faulkner, c'est évident, en aime le matériau, c'est-à-dire, les mots, c'est “*a verbal voluptuary*”, d'où la variété et la richesse du lexique employé, mais à la différence de *The Unvanquished* et d'autres romans, *Les Palmiers sauvages* sont moins ancrés dans le terroir du Yoknapatawpha ; le dialogue du grand forçat avec ses compagnons de cellule témoigne cependant de cette langue fruste où fourmillent incorrections et déformations.

Autres sources caractéristiques du style faulknérien : la tradition biblique et le fonds classique

La Bible : chez de nombreux écrivains américains et notamment sudistes, la Bible est le ferment de la création romanesque ; il suffit pour s'en convaincre de relever les multiples références bibliques contenues dans les titres de roman : *Absalom, Absalom* ; *Go Down Moses* ; *Jordan County*, etc. « La Bible, comme l'écrit M. Blanchot, détient tous les livres, fussent-ils les plus étrangers à la révélation, au savoir, à la poésie, à la proverbialité bibliques, parce qu'elle détient l'esprit du livre. » W. Faulkner ne fait pas exception à la règle ; la Bible a toujours été pour lui une source de d'images, de thèmes et de rythmes (“*I read in and out of the Old Testament every year*”), et dans le cas qui nous occupe, la preuve en est fournie par le titre originel des *Palmiers Sauvages* : *Si Je T'Oublie Jérusalem*. Tirée du Psaume 137, cette référence (affirmant la loyauté des juifs envers leur patrie durant leur captivité à Babylone) contient en filigrane les motifs de l'exil, de la nostalgie et de l'aspiration au retour vers la cité-mère lors de la captivité des Hébreux dans la cité ennemie de

Babylone. Notons que l'épisode de la captivité sert dans la Bible de prétexte à une réflexion eschatologique (l'eschatologie traite de la fin du monde, de la résurrection et du jugement dernier) et met l'accent sur l'importance de la mémoire et du souvenir qui permettent de garder l'espoir dans une période d'épreuves. Ce canevas se retrouve dans *The Wild Palms* avec d'importantes modifications et adaptations dues essentiellement au jeu de l'ironie. Quels parallèles peut-on esquisser ?

– Cadre : Chicago et La Nouvelle-Orléans sont les incarnations modernes de la Babylone antique, ville de perdition et de corruption ;

– Équivalents de la Jérusalem biblique : pour Harry, plusieurs interprétations : son instabilité, sa perpétuelle fuite en avant manifestent en quelque sorte un désir d'auto-punition pour son péché originel, c'est-à-dire l'oubli de ce qui équivaut à Jérusalem : la vie monacale de l'hôpital et l'ascèse qu'impose sa carrière. Il s'est égaré, il s'est laissé détourner du droit chemin en cédant à la tentation ; il s'est écarté de la loi divine et paternelle ou, du moins, de sa forme dégradée : la moralité bourgeoise.

– On peut également prétendre qu'il est indigne de cette Jérusalem que représente l'amour idéal de Charlotte, même si cette conception romantique et passionnée est quelque peu dégradée par la concupiscence ("*bitching*").

Quoi qu'il en soit, Harry accueillera sa condamnation au pénitencier comme une sorte de bénédiction car il retrouvera ainsi un milieu proche de la vie érémitique qu'il ne peut oublier. Pareillement, le grand forçat fait tout ce qu'il peut pour regagner au plus vite sa Jérusalem, c'est-à-dire le bagne, Parchman où il sera à l'abri des sollicitations et des tribulations du monde extérieur. Bien évidemment, les Jérusalem du forçat et de Willbourne sont des caricatures de la Jérusalem biblique ; elles présentent d'ailleurs par rapport à l'original, une inversion qui n'est pas dénuée d'intention ironique. Comme le fait remarquer un critique français, Babylone – la prison, la ville de perdition – est dans la Bible associée à une prostituée, donc féminine, alors que le Dieu dont les Hébreux sont séparés lors de leur captivité est perçu comme masculin ; à l'inverse l'hôpital et le pénitencier, qui sont essentiellement – dans le roman tout au moins – des lieux masculins, occupés par des hommes, connotent la sérénité et la quiétude du sein maternel.

En dehors de cette image fondamentale, on trouve de multiples références à la Bible et notamment à l'Ancien Testament ; rappelons, par exemple, que "Vieux Père" décrit une cure qui n'est pas sans rapport avec le Déluge (cf. l'arche terrestre : "*the earthen Ark out of Genesis*", 164). Le bagnard et la jeune femme sont présentés comme descendants de quelque "*hill-bred Abraham*". Si Charlotte et Harry incarnent Adam (79) et Lilith, l'autre couple représente Adam et Ève. Il y a d'autres références plus ponctuelles : Moïse/Moses apparaît p. 28 ; Solomon p. 35, le bagnard comme Jésus monte au Golgotha, etc. Le palmier dont le nom hébreu est *Thamar* est indirectement lié au thème de l'inceste (Thamar, sœur d'Absalon, fils de David qui tue son demi-frère Amnon pour le punir du viol de sa sœur, et se révolta contre son père...) cf. ce qui dit Charlotte au début du roman : "*And if thy right eye offend thee, pluck it out, and cast it from thee*" (44) = mise en garde contre l'adultère ; p. 71 est une référence au chapitre 16 : 19-21 : "*There was a certain rich man [...] and fared sumptuously every day. And there was a certain beggar, named Lazarus [...] And desiring to be fed with the crumbs which fell from the rich man's table : moreover the dogs came and licked his sores*" ; p. 103 : "*like a translation out of Isaiah*" (« comme dans une ascension du livre d'Isaïe ») : 51-6 : "*and they that dwell therein [the earth] shall die in like manner [vanish away like smoke]* ; p. 153 référence à Genesis 2 : 23 : "*Bones of my bones, flesh of my flesh [Eve]*"

Le fonds classique → « *Faulkner was a verbal voluptuary with a lust for Latin borrowings* » → goût pour les mots d'origine latine, si étrangers, au fond, au génie de la langue américaine (*dessicated spirit* ; *irrevocable* ; *embryo* ; *sanctity* ; *apostate* ; etc.), pour les composés et les accumulations d'adjectifs (cf. p. 5 ; 65 ; 142 ; 204).

Nombreuses manifestations de ce qu'on pourrait appeler le style « apophasique » de Faulkner, qui définit êtres, choses et sentiments par ce qu'ils ne sont pas : *unsanctity* ; *incontrovertible* ; *unmathematical* ; *a not-you* [99] ; *unfrantic* ; *unchallengeable* ; *unhurried* ; "*unimpeded...unseen...unkempt*" [13]) et qui, grand rhétoricien, oppose et équilibre les termes négatifs aux termes positifs.

La logique de développement du récit, c'est une fiévreuse prolifération, un essaimage d'où cet « empâtement » du langage : on voit bien moins mais on « sent » mieux. L'écriture de Faulkner est un

emportement dionysiaque et dévastateur ; une écriture biologique, organique, palpable et physique = un fleuve d'écriture.

LES PALMIERS SAUVAGES ET LA PHILOSOPHIE DE SCHOPENHAUER

Avec G. Bataille dont les deux essais (bien postérieurs à la publication des *Palmiers sauvages*), *La Part maudite*¹² [1949] et *L'Érotisme* [1957], apportent un éclairage original sur l'arrière-plan philosophique du roman de Faulkner, Schopenhauer – que l'auteur avait lu – représente l'autre source philosophique sous-jacente des réflexions de l'écrivain d'Oxford. Nous en ferons une présentation succincte.

Arthur Schopenhauer est un philosophe de la première moitié du XIX^e siècle (1788-1860) dont la pensée contient en puissance nombre des thèmes freudiens, marxistes et nietzschéens. La philosophie de Schopenhauer est une réflexion sur l'idée de causalité et la découverte de l'impossibilité dans laquelle est l'homme de penser réellement la nécessité est probablement l'intuition maîtresse du philosophe de Francfort. Son œuvre maîtresse, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (publiée en 1819 puis en 1844) contient un certain nombre de réflexions et d'aperçus éclairant le roman de Faulkner d'un jour nouveau. La thèse de l'influence des idées de Schopenhauer dans l'œuvre du romancier sudiste a été soutenue par un universitaire américain, Thomas Lafayette McHaney, dans un doctorat présenté en 1969. Reconnaissons tout de suite qu'il y a des parallèles indéniables entre l'œuvre de Faulkner et la philosophie de Schopenhauer, mais que ces similitudes sont beaucoup moins systématiques que ne l'affirme le critique américain. Nous évoquerons les principaux points de contact entre la philosophie de Schopenhauer et celle qui sous-tend *Les Palmiers sauvages*. Dans *Le Monde comme volonté...* Schopenhauer décrit l'homme (et le monde) comme étant asservi à un principe instinctif et inconscient qu'il appelle la **Volonté**. Le terme est d'ailleurs source d'ambiguïté car la volonté, telle que l'entend Schopenhauer, n'a rien de commun avec le libre-arbitre ou la volition ; c'est une puissance muette et aveugle, non-préméditée, non-intelligente et paradoxalement non-voulue. Elle représente notre essence la plus intime, mais c'est aussi celle de chacun de ces animaux, de chacun de ces végétaux, tous attachés passionnément aux fonctions qui font durer et eux-mêmes et leur espèce. C'est encore elle qui s'exprime dans les grandes forces de la nature matérielle : la pesanteur, la lumière, l'électricité n'en sont que des aspects. On peut la définir comme une tendance, un effort permanent et continu que nous sentons en nous et qui nous porte irrésistiblement à vouloir-vivre. Spinoza écrivait que le

12. Dans cet essai, Bataille s'attaque à l'impensé de la théorie économique classique fondée sur les dogmes de la rareté, du productivisme et de l'utilitarisme, à savoir *la production à des fins inutiles*, d'où cette notion de "part maudite", c'est-à-dire cette fraction de leurs ressources que les sociétés humaines destinent à la consommation violente ou somptuaire :

« L'activité humaine n'est pas entièrement réductible à des processus de production et de conservation et la consommation doit être divisée en deux parts distinctes. La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive : il s'agit donc simplement de la condition fondamentale de cette dernière. La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités, qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production. Bien qu'il soit toujours possible d'opposer les unes aux autres les diverses formes énumérées, elles constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens. » (27)

Deux pratiques de l'excès retiendront tout particulièrement l'attention de G. Bataille : le sacrifice et l'érotisme :

« L'une et l'autre ont partie liée avec la notion de sacré dans la mesure où elles sont radicalement séparées du cours habituel – profane – de l'existence. Cette séparation se produit à la fois par le haut et par le bas : dans l'érotisme comme dans le sacrifice, l'homme obéit simultanément à un mouvement ascendant qui le met en rapport avec un ordre supérieur (le divin, la sainteté, l'amour et la mort idéalisés) et à un mouvement descendant qui le met en rapport avec un ordre inférieur (la souillure, le sang, l'amour et la mort matérialisés). Se fondant sur les acquis de l'histoire des religions, Bataille montre que le sacrifice correspondait à une exigence de sacré – une exigence d'excès – inhérente à l'humanité. Que celui-ci ait disparu sous l'effet du christianisme ne signifie pas que cette exigence a également disparu, mais qu'elle se maintient sous d'autres formes, principalement dans la pratique de l'érotisme. » (E. Tibloux, G. Bataille)

fond de chaque être est « une tendance à persévérer dans son être » (le “*conatus*”, l’effort pour persévérer dans son être) et c’est une excellente définition de la volonté schopenhauerienne que certains commentateurs baptisent parfois d’un terme qui a notre préférence : vouloir-vivre, puissance spirituelle, toujours tendues vers la conservation et l’expansion de la Vie. Et c’est ainsi que l’individu à travers la sexualité apparaît comme l’instrument du vouloir-vivre : il en effet étrange et quelque peu ironique que « l’individu consacre tout le sérieux dont il est capable, toute son énergie, toute sa passion à la recherche d’un plaisir dont le bénéficiaire exclusif est l’espèce. » (Clément, Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l’absolu*, 82). C’est aux dépens de l’individu que l’espèce se maintient et prospère (Schopenhauer écrit que : « L’individu est l’expression dans le temps de l’espèce qui est hors du temps. ») D’où, également, le corollaire suivant : rien ne naît et rien ne meurt : disparaît seulement un certain mode de représentation du monde lié à l’intellect d’un individu particulier.

Autres idées exprimées dans *Le Monde...* :

– la vie est atroce, sinistre et haïssable. Ce n’est pas dans une autre vie que réside l’enfer ; nous y sommes entièrement et perpétuellement plongés. Schopenhauer écrit : « La vie n’est pas là pour qu’on en jouisse, mais pour qu’on subisse, pour qu’on s’en acquitte. » Trois raisons à cette vision pessimiste de la vie :

– Prépondérance de la douleur. La douleur, c’est la vie elle-même. Elle seule est dans notre sensibilité un élément positif ; le plaisir, la joie ne sont que négatifs. Ils se réduisent à des intervalles entre deux souffrances.

– Le fait que tout désir est une déception non encore reconnue. Toute satisfaction est une déception reconnue. Seule la douleur s’expérimente, pas la satisfaction.

– L’ennui : lié au fait que l’homme est incapable de bonheur.

Peut-on échapper à l’emprise de la volonté ? Par une forme de régénérescence spirituelle passant par l’Art, source d’extase qui permet à notre intelligence de s’affranchir du vouloir-vivre, de cesser de se mettre au service des instincts brutaux de la vie. Mise entre parenthèses de l’affectivité dans l’expérience esthétique... Passant aussi par l’ascèse : l’ascète renonce au vouloir-vivre ; il refuse de se reproduire et de faire souche de malheureux et de souffrants ; la mortification de la volonté peut conduire à la négation de la volonté elle-même, c’est-à-dire à la délivrance : « Le seul acte de notre liberté : la cessation de toute convoitise » ; « Une chasteté volontaire est le premier pas sur la voie de l’ascétisme ou de la négation du vouloir-vivre ».

Donc, on parvient au détachement progressif du vouloir-vivre par *la contemplation* (à travers l’art) ; par *la communion* (à travers la pitié ; identité de tous les êtres au sein d’une même volonté) ; par le *détachement suprême*, le *nirvâna* : négation pure et simple de la volonté. L’art, la morale de pitié et l’ascétisme constituent les trois véritables remèdes à l’ennui.

– L’antiféminisme de Schopenhauer : la femme = “*sexus sequior*”, le sexe de seconde zone de l’espèce humaine, “*instrumentum diabolicum*” ; Schopenhauer parle de « sa chienne de sexualité » (rappelle le “*bitching*” de Charlotte)

– Dernier point, qui peut avoir quelque rapport avec le roman de Faulkner : selon Schopenhauer accéder à la morale, c’est abandonner le monde, résigner la volonté, ne plus rien vouloir de moral ou d’immoral ; fin de toute participation aux peines et aux besoins du monde = morale de dégageant, c’est-à-dire non pas manière de se conduire dans le monde, mais plutôt une manière de le quitter.

Qu’est-ce qui dans *Les Palmiers sauvages* peut se rattacher à la philosophie de Schopenhauer ? Outre la mention du nom du philosophe (73), celui du protagoniste *Will*bourne, adversaire ou victime du vouloir-vivre ? Le mode de vie de Willbourne semble bien avoir pour objectif de frustrer le vouloir-vivre : “*he floated effortlessly and without volition*” / “*I will not even need to want it*” (27) d’où le choix de l’ascétisme (*monastic life*, 26), d’une castration symbolique (*St Anthony*, 75) et le désir de parvenir à un ébat quasi végétatif (*drowsy and foetus-like life*, 80) une sorte de *nirvâna*. Harry, conformément aux thèses de Schopenhauer, a instinctivement compris que la voie de la sagesse ou du contentement passe par le refus du vouloir-vivre, la négation de la vie qui n’est qu’un cycle sans fin de douleur et d’ennui ; cf. l’équation de la vie et de l’amour avec la souffrance p. 37 du roman. Quand Charlotte tombe enceinte, le piège du vouloir-vivre s’est refermé sur lui puisque, contre son gré, il a transmis la vie ; le vouloir-vivre s’est servi de lui comme instrument pour se perpétuer. C’est ainsi qu’il convient d’expliquer pourquoi Harry rejette l’enfant et rate l’avortement.

Autre réaction qui illustre une idée de Schopenhauer – « *Possession takes away the charm* » – Harry se détache de Charlotte après quelques mois passés ensemble.

McHaney fait une remarque intéressante, qui explique bien le choix de Harry à la fin du roman ; « *Harry*, dit-il, a appris à racheter son passé comme l'enseigne Zarathoustra : "*and every 'It was' to transform, until the Will saith : 'But so did I will it ! So shall I will it...'*" Les paroles de Harry sont presque une paraphrase de celle du philosophe : "*Not could. Will. I want to...Yes...between...*"

La conception du temps se rattache à la théorie de la représentation de Schopenhauer : cf. p. 99 : "*There is no such thing as time, etc.*".

Le Voile/Veil (7 ; 14) ; selon Schopenhauer le voile de Maya, celui de la fantasmagorie et de l'illusion nous enveloppe.

Enfin, dernière remarque, qui englobe l'ensemble du roman et confirme sa double dimension tragico-comique, mise en lumière par la critique :

« The life of every individual, if we survey it as a whole and in general is really always a tragedy, but gone through in detail it has the character of a comedy. For the mishaps of every hour are all through chance, which is ever bent upon some jest, scenes of comedy. »