



**HAL**  
open science

**“ Curse on the South and on our family ” : Les familles dysfonctionnelles et le Vieux Sud dans As I Lay Dying, Absalom, Absalom! et The Sound and the Fury**

Noa Kalifa

► **To cite this version:**

Noa Kalifa. “ Curse on the South and on our family ” : Les familles dysfonctionnelles et le Vieux Sud dans As I Lay Dying, Absalom, Absalom! et The Sound and the Fury. Littératures. 2024. dumas-04647990

**HAL Id: dumas-04647990**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04647990>**

Submitted on 15 Jul 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

Institut du Monde Anglophone

Spécialité : Études anglophones



**« Curse on the South and on our family » : Les familles  
dysfonctionnelles et le Vieux Sud dans *As I Lay Dying*,  
*Absalom, Absalom!* et *The Sound and the Fury***

Mémoire de Master 2

Mention : LLCER Monde Anglophone – Langue, Littératures et Sociétés

Domaine : Littérature américaine

Présenté par Noa Kalifa

Sous la direction de Béatrice Pire

Soutenu le 27 Juin 2024



## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de mémoire Béatrice Pire d'avoir accepté de diriger ce travail, ainsi que pour ses conseils et la confiance qu'elle m'a accordée tout au long de ces deux années.

Je remercie également mon ancienne professeure d'anglais, Isabelle Van Peteghem-Tréard, qui m'a fait découvrir Faulkner et m'a mise sur la voie de ce sujet.

Merci à mes parents pour leur soutien financier et leurs encouragements, ainsi qu'à ma petite sœur Salomé.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude pour mes camarades de promotion, pour leur solidarité et la motivation qu'ils m'ont donnée. Merci à mes amies, en particulier Émilie, Sarah et Maëlle, qui m'ont redonné de l'énergie quand j'en avais besoin ; et à la BNF d'être ouverte le dimanche.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements</b>	<b>1</b>
<b>Table des matières</b>	<b>3</b>
<b>Liste des abréviations</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>6</b>
<b>I. La dissolution familiale : des rôles familiaux dysfonctionnels et conflictuels</b>	<b>13</b>
<b>A. Les parents ou la source d'une famille désunie</b>	<b>14</b>
1. Les mères comme « centres absents »	14
2. Les pères passifs, symboles de « la tradition patriarcale en déclin »	21
<b>B. Les enfants ou la lutte avec les attentes familiales</b>	<b>26</b>
1. Les filles : le corps et la sexualité comme instruments de rébellion	27
2. Les fils : entre jalousie, rivalité et sacrifices	33
<b>C. Les dynamiques familiales globales : violence, conflits et menace d'inceste</b>	<b>38</b>
1. <i>As I Lay Dying</i> : une « quête ironique » qui révèle des tensions sous-jacentes	39
2. <i>The Sound and the Fury</i> : la dissolution d'une famille de l'aristocratie sudiste	41
3. <i>Absalom, Absalom!</i> : l'ascension et la chute tragique d'une famille de planteurs	44
<b>II. La dissolution linguistique : la langue du chaos et de la dégénérescence</b>	<b>46</b>
<b>A. La fragmentation et la répétition comme expression du chaos</b>	<b>47</b>
1. Le motif du double et les effets de miroir	47
2. Un nœud complexe et fragmenté de chronologies	49
<b>B. La folie, l'angoisse et l'effondrement de la langue</b>	<b>51</b>
1. Des narrations erratiques reflétant une « détérioration psychologique »	52
2. Une oscillation entre clairvoyance et folie	54
3. Vivre c'est « se préparer à rester mort très longtemps » : l'omniprésence d'une perception cynique et lugubre de l'existence	57
<b>C. Le rejet de la langue : la langue comme processus d'aliénation</b>	<b>59</b>
1. Parce que les mots n'arrivent plus à signifier	59
2. Le silence comme réponse aux limites de la langue	61

<b>III. Le déclin du Vieux Sud comme cause des dysfonctions</b>	<b>64</b>
<b>A. Faulkner et « le fardeau du passé sudiste »</b>	<b>65</b>
1. L'« obsession du passé » caractéristique de la conscience sudiste	65
2. L'illustration de l'échec du modèle économique et social du Vieux Sud	70
3. La « malédiction » sudiste, source de dégénérescence générationnelle	73
<b>B. Le rôle crucial de la communauté dans le maintien de l'ordre moral et social sudiste</b>	<b>77</b>
1. La polyphonie communautaire	78
2. La tutelle des femmes dans la société sudiste	81
3. Le sang, la lignée et l'entre-soi	85
<b>Conclusion</b>	<b>89</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>93</b>

## Liste des abréviations

AA : *Absalom, Absalom!*

AILD : *As I Lay Dying*

TSTF : *The Sound and the Fury*

## Introduction

« Yes, fatality and curse on the South and on our family as though because some ancestor of ours had elected to establish his descent in a land primed for fatality and already cursed with it, even if it had not rather been our family, our father's progenitors, who had incurred the curse long years before and had been coerced by Heaven into establishing itself in the land and the time already cursed ». (AA, 21)

Au centre d'une grande partie des œuvres de William Faulkner se trouve une famille sudiste en proie à une crise à la fois familiale et sociétale. La situation familiale centrale des textes de Faulkner a été étudiée par de nombreux critiques qui ont permis de mettre en relief sa vision d'un Sud fondé et centré sur la famille<sup>1</sup> motivant la place essentielle que Faulkner attribue à la famille, au clan et à la communauté. Les analyses des familles décrites par Faulkner se focalisent essentiellement sur un membre d'une famille précise, ou bien sur toute une famille, mais j'envisage d'étendre ces analyses afin de créer une typologie de la famille faulknérienne telle qu'elle est généralement représentée dans ses textes. Un tel examen nécessite donc une exploration de toutes les caractéristiques communes à ces familles afin de faire ressortir une continuité thématique dans la représentation de familles sudistes en conflits. Au sein de cette continuité, on trouve d'abord une famille centrale qui correspond à la famille nucléaire, avec deux parents et plusieurs enfants, et seulement quelques allusions aux grands-parents. Ces histoires explorent toutes les fautes et les échecs de ces familles, ainsi que leur relation compliquée à l'histoire et aux valeurs du Vieux Sud. J'ai choisi de me concentrer sur trois romans de William Faulkner afin de démontrer la similarité de ses représentations de familles sudistes : *As I Lay Dying*, *The Sound and the Fury*, et *Absalom, Absalom!*. Ces trois romans prennent place dans le comté fictif de Yoknapatawpha et racontent l'histoire d'une famille qui se désintègre progressivement en alternant les points de vue des différents membres de cette famille. *As I Lay Dying* décrit le voyage de la famille Bundren vers Jefferson déclenché par la mort d'Addie, la mère de cette famille, dont le dernier souhait était d'être enterrée avec ses parents dans une ville voisine. Au cours de ce voyage semblable à une épopée ironique dans le Sud rural, la famille Bundren ne cesse de rencontrer des obstacles qui révèlent des tensions familiales. Le récit dévoile progressivement le caractère d'Addie et ses effets sur ses enfants : son refus assumé de ne

---

<sup>1</sup> Traduction de « his family-based, family-centered South » tiré de Kinney, A. F. (1989). The Family-Centered Nature of Faulkner's World. *College Literature*, 16(1), 88.

pas être une mère ni une femme aimante illustre son refus de se conformer aux rôles familiaux traditionnels. Addie et Anse apparaissent comme les éléments déclencheurs des tensions familiales, qui reposent principalement sur une compétition entre leurs enfants pour obtenir l'attention et l'amour de leurs parents. Le cercueil d'Addie que sa famille transporte au gré des éléments incarne à la fois le poids des traditions sudistes dont ils s'éloignent et le poids de l'absence parentale à laquelle ils tentent de faire face.

À travers l'histoire des familles Compson et Sutpen, William Faulkner dépeint la transition vers le Nouveau Sud après la Guerre de Sécession, qui a particulièrement affecté l'aristocratie sudiste dont le statut et le mode de vie reposaient sur le maintien de l'esclavage. L'aristocratie sudiste correspond à la classe des planteurs, qui pour une grande majorité n'étaient pas issue d'une véritable lignée d'aristocrates, à l'exception de quelques familles issues de la noblesse coloniale installée en Virginie. Toutefois, les planteurs entretenaient cette image grâce à des manières, valeurs et modes de vie imités de l'aristocratie anglaise et de la *Cavalier culture*. Parmi ces valeurs, on retrouve l'importance de l'honneur, du raffinement et de la galanterie. La société sudiste, dont le système social reposait sur la possession de terres, le pouvoir et le raffinement<sup>2</sup>, était ainsi scindée en deux catégories pour les personnes blanches : la classe dominante des planteurs ou aristocratie sudiste, et les *poor whites*. Après la Guerre de Sécession, les fondements de cette aristocratie s'effondrent, et leur image aussi : beaucoup perdent leur fortune et leur prestige, fondés sur l'esclavage et sur des valeurs archaïques de l'aristocratie anglaise. *The Sound and the Fury* décrit l'extinction progressive de la lignée Compson, une famille d'anciens planteurs qui tente de préserver son statut dans le Sud d'après-guerre. Le récit est centré sur Caddy Compson, une jeune fille qui pendant son adolescence commence à explorer sa sexualité et par conséquent se détourne des valeurs aristocratiques sur lesquelles reposent les vestiges du statut social de sa famille. Ses trois frères, Benjy, Quentin et Jason, narrent la ruine de leur famille à travers trois des quatre sections de l'œuvre. Leurs trois narrations explorent la manière dont ils font face à l'affirmation sexuelle de Caddy et à l'égocentrisme de leurs parents à trois périodes différentes. La division familiale, incarnée par les parents et leurs enseignements contradictoires, laissent leurs enfants en désarroi, luttant pour s'adapter à la configuration du Nouveau Sud. *The Sound and the Fury* et *As I Lay Dying* sont souvent analysés conjointement à cause de leur structure similaire, avec un changement de narrateur à chaque chapitre et un mélange de points de vue de la famille et d'autres membres de la communauté.

---

<sup>2</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, 36.

Ils sont pourtant peu analysés avec *Absalom, Absalom!*, qui dépeint également la dissolution d'une famille sudiste, tout en mettant en avant le rôle de la Guerre de Sécession dans cette dissolution. Ce roman souligne les aspects les plus sombres de l'histoire et des traditions sudistes, notamment en ajoutant une dimension raciale quasiment absente d'*As I Lay Dying* et seulement présente dans *The Sound and the Fury* avec la famille Gibson. *Absalom, Absalom!* décrit l'ambition sans fond et la cruauté de Thomas Sutpen, qui tente d'établir une dynastie grâce à sa plantation, à travers le récit de plusieurs personnages qui racontent leur interprétation de son histoire à Quentin Compson. Cette histoire révèle le tabou du métissage dans la société sudiste par la présence du personnage Charles Bon, le fils de Sutpen qu'il renie à la découverte du métissage d'Eulalia Bon. Charles Bon constitue le premier échec de Sutpen dans sa recherche effrénée pour un héritier, et il revient le hanter plus tard en créant un conflit avec ses autres enfants, Judith et Henry Sutpen. Ce conflit mène à la désintégration de sa descendance dans une fin semblable au dénouement d'une tragédie. Ces trois romans représentent donc un bon échantillon de ce qui fait la famille faulknérienne et ses troubles, avec différentes classes sociales : une famille pauvre du Sud rural, une famille de l'aristocratie sudiste et l'ascension d'un homme pauvre qui tente de faire partie de l'aristocratie en créant une dynastie.

Le destin de ces familles est indissociable de leur environnement, le comté de Yoknapatawpha, inspiré par le comté de Lafayette dans le Mississippi. C. Vann Woodward souligne la relation étroite entre le Sud et les écrits de William Faulkner dans le chapitre qui lui est dédié : « For Faulkner, fourteen of his nineteen novels, including of the great ones, center on one mythic country of his native state, and the others, but for one, on other parts of the Lower South. [...] Faulkner [...] never threw off the bonds of family, clan, proliferating relatives, and community »<sup>3</sup>. Ces romans mettent en avant les valeurs sudistes et leur transmission aux nouvelles générations, qui semblent porter avec elles les fautes de leurs ancêtres, ce qui mène à la désintégration de la lignée familiale. C'est ce que dévoilent les conséquences désastreuses de la Guerre de Sécession sur le projet dynastique de Thomas Sutpen : l'histoire sudiste est essentielle dans ce roman, mais également dans toutes les autres œuvres de William Faulkner de manière plus ou moins explicite. La représentation de trois générations (avant, pendant et après la Guerre de Sécession) montre la corrélation étroite entre les événements du récit et l'histoire sudiste. Bien que l'utilisation de termes comme « le Sud » et « sudiste » paraissent généralisant et sans réalité concrète, l'emploi

---

<sup>3</sup> Woodward, C. V. (2008). *The Burden of Southern History*. Louisiana State University Press.

qu'en fait Joseph W. Cash s'avère être utile pour parler des romans de Faulkner. Il définit « le Sud » comme une région marquée par une histoire et des coutumes qui diffèrent du reste des États-Unis et qui correspond presque entièrement aux États Confédérés :

« Nevertheless, if it can be said there are many Souths, the fact remains that there is also one South. That is to say, it is easy to trace throughout the region (roughly delimited by the boundaries of the former Confederate States of America, but shading over into some of the border states, notably Kentucky, also) a fairly definite mental pattern, associated with a fairly definite social pattern—a complex of established relationships and habits of thought, sentiments, prejudices, standards and values, and associations of idea, which, if it is not common strictly to every group of white people in the South, is still common in one appreciable measure or another, and in some part or another, to all but relatively negligible ones »<sup>4</sup>.

Pour expliquer la relation entre le Sud d'après-guerre et le Vieux Sud, Cash décrit le Sud comme un arbre ancien marqué par les saisons et les âges, dont les racines se trouvent dans le Vieux Sud<sup>5</sup>. Le terme « Vieux Sud » est donc pertinent ici pour désigner le mode de vie et les coutumes du Sud des États-Unis d'avant la Guerre de Sécession, en opposition au « Nouveau Sud », terme utilisé pour marquer les changements amenés par l'abolition de l'esclavage dans cette région. Bien que le Vieux Sud soit généralement restreint aux années 1800-1860, il peut alors être également invoqué pour parler des événements des romans qui prennent place après la Guerre de Sécession, puisque les traditions du Vieux Sud persistent encore après la guerre. C'est ce que souligne Betram Wyatt-Brown : « “Old South” refers to traits and styles of actions with distant origins and with manifestations still observable in Southern life today »<sup>6</sup>, grâce à la transmission des souvenirs et des habitudes qui y étaient associés. Dans les œuvres de Faulkner, le Vieux Sud persiste en effet sous la forme de fantômes qui hantent les personnages et il provoque une instabilité de la chronologie du récit, avec une narration qui ne cesse de mélanger des souvenirs aux événements présents. Le thème le plus récurrent des textes de Faulkner est le portrait du Sud comme une région empreinte d'une atmosphère de décadence, comme si l'histoire de cette région en faisait une zone particulièrement propice à la corruption morale, ce que Joseph W. Cash corrobore : « And though Faulkner had denied that he has any interest in anything but the individual, there is in his works a kind of fury of portraiture, a concentration on decadence and social horrors »<sup>7</sup>. Cette décadence s'exprime d'abord dans la représentation de familles désunies,

---

<sup>4</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, viii.

<sup>5</sup> *Id.*, x.

<sup>6</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 17.

<sup>7</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, 386.

et John Easterbrook souligne à juste titre que cette désintégration de la famille faulknérienne, majoritairement causée par ses patriarches, en fait une métaphore du destin du Vieux Sud et de sa déchéance<sup>8</sup>. L'étude de la désintégration familiale dans les œuvres de Faulkner se prête à une analyse psychanalytique, comme beaucoup de critiques l'ont fait, ainsi qu'à une analyse de la « dysfonction familiale ». Ce concept, qui vient de la psychologie contemporaine et plus particulièrement de la théorie des systèmes familiaux, est maintenant un terme courant et populaire qui désigne tous les comportements problématiques au sein d'une famille. Ce terme est depuis peu utilisé pour analyser les œuvres de Faulkner, comme le montre le recueil d'essais publié en 2013 *Family Dysfunction in William Faulkner's As I lay dying*<sup>9</sup> et l'article de Gary Storhoff qui l'utilise pour analyser la famille Compson<sup>10</sup>. Storhoff résume avec justesse ce qui rend les œuvres de Faulkner particulièrement propices à ce type d'analyse : « In Faulkner's "family-centered literature", we discover the ravages of alcoholism and its effects on the family, miserable marriages that lead to spousal abuse, threat of sibling incest and sibling violence, violence against infants and children and violence of adult children against their parents. In short, Faulkner's families are (to use the popular term) a "dysfunctional" lot indeed! »<sup>11</sup>. Ces caractéristiques propres aux familles dysfonctionnelles énoncées par Storhoff peuvent également s'appliquer à beaucoup d'autres écrits de Faulkner, et notamment aux deux autres romans sélectionnés. Les tensions familiales s'expriment systématiquement dans un usage particulier de la langue dans les différentes narrations des personnages : leurs pensées intérieures rendent compte de la dysfonction familiale par le biais d'un langage fragmenté et d'un traitement chaotique du temps qui poussent les personnages au seuil de la folie. Mon objectif est donc d'articuler une analyse de ces familles dysfonctionnelles et des symptômes de cette dysfonction dans la narration avec l'histoire sudiste et le déclin des valeurs du Vieux Sud après la Guerre de Sécession. Ces trois phénomènes ont déjà été étudiés séparément, mais pas ensemble dans un lien de causalité et comme une continuité thématique applicable à beaucoup d'œuvres de Faulkner. De plus, beaucoup de critiques se sont arrêtés à la représentation des valeurs sudistes comme cause de la désintégration familiale. Neil T. Phillips analyse par exemple *Go Down, Moses, Absalom, Absalom!* et *The Sound and the Fury* afin de démontrer que la

---

<sup>8</sup> Easterbrook, J. (2004). Sins of the Father: Patriarchy and the Old South in the Early Works of William Faulkner. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 6, 63.

<sup>9</sup> Johnson, C. D., (Ed.). (2013). *Family Dysfunction in William Faulkner's As I lay dying*. Greenhaven Press

<sup>10</sup> Storhoff, G. (1998). Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 465-482.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 465.

dissolution des familles au cours des œuvres est provoquée par les valeurs oppressives du comté de Yoknapatawpha que les personnages n'arrivent plus à appliquer. L'importance des valeurs comme l'honneur et la chasteté est effectivement mise en avant dans les œuvres de Faulkner, particulièrement dans *The Sound and the Fury*. Linda W. Wagner définit ainsi les valeurs de la famille Compson : « Time, women (as the responsibilities of men, as extensions or "proofs" of men's personal virtue), and that devout concept of honor [...] are near-obsessions to both Quentin and Jason. And a Compson has certain beliefs: that integrity is more important than success; that men are the heads of their households, respected in their communities and by their children and servants; that men rely on their ancestry for much of their pride; that men are morally and physically stronger than women, and must protect them »<sup>12</sup>. L'impossibilité pour Quentin et Jason de vivre selon ces valeurs aristocratiques dans le Nouveau Sud est en effet en partie responsable de la désintégration familiale, mais il y a également à l'œuvre l'idée d'un déclin inévitable du Sud qui provoque le destin tragique des personnages. Faulkner lui-même lors d'une interview à l'Université de Virginie en 1957 confirme que les actions des enfants des familles centrales à ses œuvres ne viennent pas seulement d'une mauvaise transmission de valeurs, mais plutôt d'une transmission de fautes héritées du passé sudiste, particulièrement de la Guerre de Sécession :

« Q: Mr. Faulkner, I'd like to ask you a question about Quentin and his relationship with his father. I think many readers get the impression that Quentin is the way he is to a large extent because of his father's lack of values, or the fact that he doesn't seem to pass down to his son many values that will sustain him. Do you think that Quentin winds up the way he does primarily because of that, or are we meant to see, would you say, that the action that comes primarily from what he is, abetted by what he gets from the father?

A: The action as portrayed by Quentin was transmitted to him through his father. There was a basic failure before that. The grandfather had been a failed brigadier twice in the Civil War. It was the—the basic failure Quentin inherited through his father, or beyond his father. It was a—something happened somewhere between the first Compson and Quentin. The first Compson was a bold ruthless man who came into Mississippi as a free forester to grasp where and when he could and wanted to, and established what should have been a princely line, and that princely line decayed »<sup>13</sup>.

Les trois aspects majeurs de la dissolution familiale dans les œuvres de Faulkner sont donc les tensions familiales, la crise engendrée par les valeurs et les traditions sudistes, et enfin l'idée que ces problèmes sont une manifestation de difficultés à confronter le passé sudiste. J'articule ces trois aspects ensemble afin de proposer une analyse globale et approfondie de

<sup>12</sup> Wagner, L. W. (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 561.

<sup>13</sup> Gwynn, F. L., Blotner, J. L. et Day, D. (1995). *Faulkner In The University*. University Press Of Virginia, 2-3.

la famille faulknérienne, de ses expressions et de ses causes. Cette analyse va d'abord porter sur une définition de la famille faulknérienne et des différents rôles familiaux qu'elle contient, c'est-à-dire la manière dont les pères, mères, fils et filles de ses œuvres créent des familles dysfonctionnelles. J'étudie ensuite la façon dont cette dysfonction familiale est perceptible dans la narration fragmentée qu'utilise William Faulkner, qui reflète le chaos et la dissolution inévitable de ces familles. J'envisage enfin la source de ces familles dysfonctionnelles, que j'attribue au déclin du Vieux Sud et aux difficultés des personnages à faire face au passé sudiste.

## I. La dissolution familiale : des rôles familiaux dysfonctionnels et conflictuels

Les trois romans du corpus présentent des familles dysfonctionnelles en péril avec des caractéristiques similaires. Dans cette partie, j'analyse les différents membres de la famille nucléaire, c'est-à-dire les mères, les pères, les fils et les filles, et la façon dont leur rôle familial est représenté dans chaque roman. Dans la psychologie contemporaine, une « famille dysfonctionnelle » désigne un schéma familial dans lequel les parents entravent le développement et l'épanouissement de l'enfant, ce qui l'amène à s'isoler et à développer des troubles comportementaux. L. K. Mphaphuli définit ainsi la famille dysfonctionnelle :

« Dysfunctional families are characterised by multiple conflicts, tense relationships, chaos, neglect, abuse, poor communication, lack of empathy and secrecy to an extent that the emotional and physical needs of the family members are not met, especially children. Conflicts are often between parents, parent-child conflict or sibling rivalries. [...] Instead of expressing their concerns and resolving issues in a positive manner, members in some dysfunctional families normalise their situation and get accustomed to condoning unacceptable behaviour such as abuse, victimisation and conflict, and they sweep issues under the carpet. [...] In dysfunctional families, communication is replaced with shouting, screaming, arguing and silence ».<sup>14</sup>

Ces caractéristiques reprennent exactement les tensions à l'œuvre dans la famille faulknérienne et les comportements problématiques qu'elle contient. Reprendre cette notion me permet alors d'analyser les trois familles du corpus à la fois en les comparant au modèle familial traditionnel du Vieux Sud et en caractérisant les différents rôles dysfonctionnels adoptés par les membres de ces familles. Cette démarche s'inspire de la théorie des systèmes familiaux, développée par le psychiatre américain Murray Bowen en 1966, qui insiste sur l'interconnexion des membres d'une famille et sur la manière dont leurs interactions engendrent des comportements « problématiques » et « non-problématiques »<sup>15</sup>. Cette perspective met l'accent sur les différents systèmes dans lesquels un individu se trouve, à la fois ceux internes (les dyades et dynamiques familiales) et externes à la famille (contextes sociaux, économiques, historiques, religieux...), comme causes principales de son comportement. S. Wegscheider-Cruse, qui a étudié la théorie des systèmes familiaux, identifie en 1981 les rôles adoptés par les enfants de familles dysfonctionnelles pour décrire

---

<sup>14</sup> Mphaphuli, L. K. (2023). *The Impact of Dysfunctional Families on the Mental Health of Children*. IntechOpen eBooks.

<sup>15</sup> Johnson, B. et Wendel A. R. (2016). "Family Systems Theory". *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Family Studies*, 782.

les systèmes familiaux qui se créent autour d'un parent alcoolique (« the Dependent »)<sup>16</sup>. Elle décrit cinq rôles familiaux : *the enabler*, *family hero*, *scapegoat*, *lost child*, et *mascot*. Gary Storhoff, dans son article « Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma »<sup>17</sup>, utilise ces rôles familiaux pour analyser *The Sound and the Fury*, puisque la présence d'un père alcoolique permet d'appliquer cette théorie. Toutefois, afin de catégoriser la famille faulknérienne telle qu'elle est représentée dans nombreuses de ses œuvres, même dans celles qui ne comportent pas de parent alcoolique, je choisis de créer des rôles familiaux propres aux romans de Faulkner. En m'inspirant de ces rôles sans pour autant les reprendre tels quels, j'entreprends ici de créer une typologie de la famille faulknérienne et des rôles spécifiques qu'elle contient, pour pouvoir expliquer les nombreux conflits présents dans les familles et les relations complexes qui y sont présentes. J'identifie six rôles familiaux présents dans les familles du corpus : les mères absentes, les pères égoïstes et passifs, les filles qui se servent de leur sexualité comme instrument de rébellion, les fils qui endossent le rôle de chef de famille, les fils introspectifs et autodestructeurs, et enfin les fils enfantins et isolés.

## A. Les parents ou la source d'une famille désunie

### 1. Les mères comme « centres absents »<sup>18</sup>

Les trois figures maternelles centrales du corpus sont Addie Bundren, Caroline Compson et Ellen Coldfield. Ces trois personnages sont caractérisés par leur absence fondamentale en tant que mères et leur difficulté à accepter les attentes sudistes relatives au rôle des femmes. C'est la raison pour laquelle j'emprunte l'expression « centre absent » à Susan V. Donaldson, qui l'utilise pour caractériser les narrations de *The Sound and the Fury* et *As I Lay Dying*, qui sont « marqués par de l'absence et des centres absents, adoptant une configuration du désir »<sup>19</sup>, ce qui peut également s'appliquer au rôle incarné par ces mères au sein de leur famille. En effet, les trois mères du corpus négocient leur fonction maternelle en ayant soit une relation d'emprise sur leur enfant, soit un refus total de remplir leur rôle de mère tel que le définit M. Berger :

« Nous parlons volontiers de l'empathie, de l'accordage, notions essentielles, mais on passe vite sur la fin d'une phrase de Winnicott : une mère-environnement de

---

<sup>16</sup> Wegscheider, S. (1981). *Another chance: Hope & Health for the Alcoholic Family*. Science and Behaviour Books.

<sup>17</sup> Storhoff, G. (1998). Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 465–482.

<sup>18</sup> Traduction de l'expression « missing centres » utilisée dans Donaldson, S. V. (1993). Faulkner and Sexuality. *Faulkner Journal*, 9(1/2), 3.

<sup>19</sup> *Ibid.*

bonne qualité est «une personne veillant à écarter l'imprévisible et qui, d'une façon active, soigne et dirige». J'insiste sur le mot «dirige». Il est nécessaire que soient proposés au sujet, depuis sa naissance jusqu'à la fin de son adolescence, un fond relationnel stable, prévisible, et un amour inconditionnel sous la forme de préoccupation maternelle primaire ou de contrat narcissique familial »<sup>20</sup>.

En marge de cette définition de ce qui constitue une « bonne mère » du point de vue du développement de l'enfant, la mère faulknérienne est une mère distante, parfois égoïste, qui peine à accepter la place limitée des femmes dans la société sudiste.

Addie Bundren représente l'archétype de la mère faulknérienne qui ne se soucie pas d'adhérer au rôle attribué aux femmes et, dans son cas, le rejette même complètement : elle se revendique comme une mère égoïste qui n'aime qu'un seul de ses enfants, Jewel, son fils issu de sa liaison avec le pasteur du village. Bien que le personnage d'Addie soit au centre du roman *As I Lay Dying* et qu'elle soit à l'origine de leur voyage éprouvant vers Jefferson, à première vue c'est avant tout un personnage absent. Elle est d'abord absente de la majorité de l'œuvre à cause de son décès au début du roman, et elle est également émotionnellement détachée de ses enfants et de son mari qu'elle hait. Toutefois, les monologues successifs de l'œuvre démontrent qu'elle continue de hanter les personnages en étant à la fois la source de leur souffrance psychologique et de leurs péripéties pour l'enterrer auprès de ses parents, ce qui, d'après William Rossky, fait d'elle le « centre psychologique »<sup>21</sup> de l'œuvre : « She is surely a psychological force acting upon the rest of her family. To a degree, at least, the children do react to and complete themselves in terms of Addie's attitudes towards them »<sup>22</sup>. L'unique monologue d'Addie, présent au milieu de l'œuvre, laisse deviner que son dernier souhait n'est qu'une manière pour elle de se venger et de rejeter la famille qu'elle a fondée avec Anse :

« But then I realized that I had been tricked by words older than Anse or love, and that the same word had tricked Anse too, and that my revenge would be that he would never know I was taking revenge. And when Darl was born I asked Anse to promise to take me back to Jefferson when I died, because I knew that father had been right ». (AILD, 156)

Elle se détache à la fois du rôle attendu des mères et des femmes mariées. Ainsi, elle exprime dans ce monologue son ressentiment envers son mari et son absence de remords pour son infidélité. Charles Palliser qualifie ce chapitre de « cri de douleur » résultant de ses

---

<sup>20</sup> Berger, M. (2016). Chapitre 3. La violence dans la parentalité familiale et professionnelle: Violence organisatrice ou désorganisatrice. Dans Albert Ciccone (Ed.), *Violences dans la parentalité* (pp.41-53). Dunod.

<sup>21</sup> Traduction de l'expression « psychological center » utilisée dans Rossky, W. (1962). *As I Lay Dying: The Insane World. Texas Studies in Literature and Language*, 4(1), 90.

<sup>22</sup> *Ibid.*

expériences passées : « A cry of desperate anguish born of a hopeless and frustrated hunger that, continually deceived and cheated, has embittered and enraged her »<sup>23</sup>. En effet, ce chapitre recense les différents événements qui ont engendré son caractère froid et distant envers tous les gens autour d'elle, dont les membres de sa famille. Ces événements alimentent sa cruauté et son sadisme qu'elle revendique pleinement, comme le démontre l'ouverture de son monologue qui dépeint le plaisir qu'elle prend à punir ses élèves en les fouettant : « I would look forward to the times when they faulted, so I could whip them. When the switch fell I could feel it upon my flesh; when it welted and ridged it was my blood that ran, and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me! Now I am something in your secret and selfish life, who have marked your blood with my own for ever and ever » (AILD, 153). L'évocation d'un besoin de marquer le corps de l'autre afin d'y imposer sa présence fait écho à la pulsion d'emprise développée par Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* puis reprise par le psychiatre Roger Dorey, qui identifie deux caractéristiques de la relation d'emprise : une « appropriation par dépossession de l'autre », ainsi que l'inscription d'une trace ou d'une marque sur le corps de l'autre pour témoigner de sa soumission<sup>24</sup>. La rancœur accumulée par Addie à cause du nihilisme que lui a enseigné son père se transforme donc en désir d'attester de sa propre existence en marquant le corps de ses élèves afin de s'inscrire dans leur vie de manière tangible. Ce même nihilisme lui fait questionner l'amour, le mariage et la maternité : elle décrit l'amour comme une tromperie et les relations sexuelles comme un vol d'une partie d'elle, ce qui constituerait la source de son amertume et de sa haine. Ses grossesses successives sont décrites comme une obligation et une violation de sa personne et de son corps, notamment pour Cash, le fils aîné : « I knew that it had been, not that my aloneness had to be violated over and over each day, but that it had never been violated until Cash came » (AILD, 156). Après la naissance de Jewel issu de sa liaison, la naissance de ses deux derniers enfants est présentée comme un simple compromis envers son mari pour compenser sa liaison : « I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of » (AILD, 160). Loin de la vision chrétienne de la maternité comme d'une bénédiction, Addie rejette l'idée même de la maternité et perçoit ses enfants comme des fardeaux qu'elle doit à son mari. Cora Tull, qui représente un rappel des

---

<sup>23</sup> Palliser, C. (1986). Predestination and Freedom in *As I Lay Dying*. *American Literature*, 58(4), 561.

<sup>24</sup> Pinel, J.-P. (2012). Roger Dorey, « La relation d'emprise » (1981), *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 24, 1981, 117-140. Dans Jean-Yves Chagnon (Ed.), *45 commentaires de textes en psychopathologie psychanalytique* (pp. 139-146).

valeurs chrétiennes dans l'œuvre, souligne l'égoïsme d'Addie et considère qu'elle n'est « pas une vraie mère »<sup>25</sup> parce qu'elle se soucie plus d'elle-même que de ses enfants. Toutefois, Addie a peu de considération pour les réflexions de Cora, car elle remet en question le mot même de maternité et le poids moral qui lui est attribué. Ainsi, le personnage d'Addie peut se prêter à une analyse féministe, comme l'a fait Amy Louis Wood<sup>26</sup> en expliquant que son monologue peut être interprété comme une rébellion contre une culture oppressive envers les femmes en adoptant les rôles de femme adultère et de mère à sa façon, en leur retirant toute connotation morale. Elle envisage donc Addie comme une mère qui résiste au rôle qui lui est imposé en s'exprimant à travers sa « sexualité égoïste »<sup>27</sup>. Cette négociation qu'elle effectue avec les normes imposées aux femmes permet à ce personnage de mettre en perspective le caractère oppressif de ces attentes tout en redéfinissant sa propre autonomie et son identité. Ainsi, Addie se présente comme une mère absente et distante qui refuse de se conformer aux rôles féminins strictes d'épouse loyale et de mère aimante, et son dernier souhait d'être enterrée à Jefferson constitue une partie de sa revanche contre son mari et ses enfants qui l'ont, d'après elle, trompée et dupée en la forçant à endosser ces rôles.

Caroline Compson, la mère des trois premiers narrateurs de *The Sound and the Fury*, est également une mère distante, mais contrairement à Addie qui l'explique par son ressentiment et son désir de vengeance, Mrs. Compson est distante à cause de son profond égocentrisme. En effet, elle se victimise constamment et ne considère ses enfants qu'en fonction de ce qu'ils peuvent lui apporter. Ses paroles tout au long de l'œuvre se résument à des plaintes : elle ne cesse de s'apitoyer sur son sort parce qu'elle n'est plus en mesure de vivre comme la *Southern lady* qu'elle était destinée à être. Bien que la relation adultère de son frère mette en péril la réputation de sa famille, elle insiste sur le mérite de son nom de jeune fille, Bascomb, et sur leur statut social lorsque son mari les rabaisse : « My people are every bit as well born as yours » (TSTF, 35). Cette fierté liée à son appartenance à la haute société fait d'elle l'un des personnages qui rappellent le plus le statut social de la famille Compson et les attentes qui y sont associées. Elle se préoccupe énormément de leur réputation et du respect des normes sociales, ce qui se traduit principalement par son insistance pour que Caddy se comporte comme une *lady*. Toutefois, ce rappel des règles de conduite constitue la seule attention qu'elle accorde à ses enfants. Linda W. Wagner résume

---

<sup>25</sup> Traduction de « not a true mother », ALLD p.157.

<sup>26</sup> Wood, A. L. (1993). Feminine Rebellion and Mimicry in Faulkner's "As I Lay Dying." *Faulkner Journal*, 9(1/2), 99–112.

<sup>27</sup> Traduction du terme « selfish sexuality », *id.*, p. 99.

donc ainsi ses préoccupations : « She knows only her own necessities for survival—hers, and beloved brother Maury's, and (she says) Jason's »<sup>28</sup>. La majorité de ses propos cherche à montrer que tous les gens autour d'elle conspirent pour son malheur, ce qui explique ses plaintes répétitives, telles que « I know I'm just a trouble and a burden to you » (TSTF, 154) et « I'll be gone soon » (TSTF, 51). Dans les narrations de Benjy et de Quentin, elle est une figure effacée et physiquement distante puisqu'elle est majoritairement au lit à cause de sa mauvaise santé. Seules Dilsey et Caddy prennent soin de Benjy, qui voit en elles des figures maternelles de substitution, tandis que Quentin est conscient que sa mère ne voit en lui qu'un moyen d'élever son statut s'il finit son éducation à Harvard. Quentin, face au constat qu'il est isolé dans son désespoir et va décevoir sa famille, se lamente alors de ne pas avoir réellement de mère : « If I'd just had a mother so I could say Mother Mother » (TSTF, 145). L'impossibilité pour lui de dire qu'il a une mère souligne l'absence de Mrs. Compson et son manque d'affection envers lui, ce qui ne lui laisse que les enseignements cyniques de son père comme appui. Mrs. Compson ne dissimule pas son favoritisme et révèle même à Jason être contente que Quentin soit mort plutôt que lui : « You are my only hope [...] Thank God if he had to be taken too, it is you left me and not Quentin » (TSTF, 170). Même son amour pour Jason semble être un pur calcul d'intérêts, puisqu'elle ne le protège que parce qu'il subvient aux besoins de la famille après la mort de son mari. Son manque d'attention envers ses autres enfants s'explique par le fait qu'ils l'ont tous déçue d'une façon ou d'une autre : Benjy parce qu'il souffre d'un handicap mental et donc nuit à sa réputation, Quentin à cause de leurs sacrifices financiers infructueux pour l'envoyer à Harvard et Caddy parce qu'elle entache leur honneur à cause de l'échec de son mariage. Son insistance sur la sexualité de Caddy et la nécessité de la contrôler atteste d'une forme d'emprise maternelle sur sa fille, une notion développée par Françoise Couchard à propos de « l'emprise et l'inquisition maternelles sur les fantasmes sexuels et sur la vie sexuelle de la fille » :

« La mère qui a vécu dans l'antique mirage qu'une fille appartient avant tout à celle qui l'a faite et à qui elle ressemble, ressent devant cette proximité du père et de sa fille un arrière-goût d'abandon. Et, lorsque la fille nouera ses premières amitiés amoureuses, certaines mères seront incapables de le supporter, vivant ce début de vie amoureuse comme une désertion de leurs filles. Elles oscilleront alors entre différents types de violence, faisant incursion dans l'intimité de la jeune fille par des questions indiscrettes sur d'éventuels passages à l'acte sexuels »<sup>29</sup>.

Mrs. Compson veut en effet que Caddy suive les codes associés à leur position sociale, et se permet une intrusion dans l'intimité de sa fille parce qu'elle perçoit ses premiers amours

<sup>28</sup> Wagner, L. W. (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 571.

<sup>29</sup> Couchard, F. (1991). *Emprise et Violence Maternelles : Étude d'Anthropologie Psychanalytique*. Dunod, 75.

comme une trahison ; plus Caddy revendique ses propres choix, plus Mrs. Compson pense qu'elle ne cherche qu'à la contrarier. Son insistance sur la souffrance que ses enfants lui apportent et l'idée qu'ils sont une punition pour elle permettent de mettre en lumière le manque d'amour qu'elle présente pour les enfants qui n'ont pas rempli ses attentes : « what have I done to have been given children like these Benjamin was punishment enough and now for her to have no more regard for me her own mother I've suffered for her dreamed and planned and sacrificed » (TSTF, 85-86). Ce passage témoigne également de son sentiment de culpabilité, puisqu'elle se présente comme la seule cause possible des malheurs de ses enfants. Cette attitude correspond au « fantasme de culpabilité » parental défini par Albert Ciccone, lorsqu'un parent se demande « ce qu'il a bien pu faire pour qu'un tel événement tragique et injuste lui arrive »<sup>30</sup>, notamment si son enfant a un handicap ou une psychopathologie. Ciccone identifie deux fonction de ce fantasme de culpabilité : l'atténuation du caractère traumatique de l'évènement, « le sujet devenant actif là où il subit passivement », et le « mouvement d'appropriation » qu'il engendre, le sujet se plaçant au centre d'un événement extérieur. Cette analyse permet de comprendre la culpabilité énoncée par Mrs. Compson comme un phénomène principalement lié à un « mouvement d'appropriation » exacerbé ; elle se sent effectivement coupable du handicap mental de Benjy, mais aussi des choix de Caddy, du suicide de Quentin, et de chaque déception causée par ses enfants qu'elle s'approprie comme une punition préméditée. Le roman apparaît alors complètement dénué de véritables figures maternelles, puisque les mères refusent de remplir leur fonction maternelle, ou bien sont empêchées de la remplir pleinement. Linda W. Wagner affirme que tous les personnages féminins de l'œuvre sont envisagés dans la manière dont ils remplissent un rôle maternel. Elle déclare que Caroline refuse de remplir ses obligations de mère : « More important than the fact that there are no mothers in *The Sound and the Fury* is the fact that Mrs. Compson seems bent on refusing a motherly role »<sup>31</sup>.

*Absalom, Absalom!* présente plusieurs mères qui sont les différentes femmes avec lesquelles Thomas Sutpen tente de fonder une famille ; c'est-à-dire Eulalia Bon, Ellen Coldfield, l'esclave noire qui n'est pas nommée et qui donne naissance à Clytie, et Milly Jones. Chacune d'entre elles est caractérisée par son absence notable et son faible pouvoir d'action. Ellen Coldfield, la seconde épouse de Thomas, est la mère la plus présente

---

<sup>30</sup> Ciccone, A. (2016). Chapitre 6. Effets sur la parentalité d'une anomalie, un handicap ou une psychopathologie précoce chez un enfant. Dans Albert Ciccone (Ed.), *Violences dans la parentalité* (p. 91-106). Dunod.

<sup>31</sup> Wagner, L. W. (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 554–575.

puisqu'elle donne naissance à ses deux seuls enfants légitimes, Judith et Henry. Elle reste toutefois un personnage secondaire qui fait partie des nombreux personnages féminins du roman qui deviennent des figures spectrales à cause de leur vie infructueuse. Tout au long du roman, Ellen est mise en lien à son exploitation : sa famille et son mari ne la perçoivent que comme une marchandise échangeable. Robert Dale Parker la qualifie ainsi d'objet d'échange dans une transaction entre son père et Thomas Sutpen, qui ne la voit que pour le statut économique et social qu'elle lui apporte : « The wedding [is] the metonymy of Ellen's position as object of exchange »<sup>32</sup>. Ellen est impuissante dans cet échange et dans le reste de son mariage, ce qu'elle compense en fuyant la réalité pour se réfugier dans un monde imaginaire, c'est pourquoi Miss Rosa l'appelle à plusieurs reprises « a blind romantic fool » (AA, 15). Cette description témoigne de la naïveté fondamentale d'Ellen, qui explique le fait qu'elle accepte aussi facilement d'exaucer tous les désirs de son père, de Thomas et de sa tante. Le fait que sa première apparition la présente comme un objet d'échange met en avant sa passivité face aux événements du récit, ce qui apparaît comme la conséquence de son objectivation première. Ainsi, une fois qu'elle donne naissance à un héritier masculin, Thomas Sutpen la délaisse puisqu'il estime qu'elle a rempli sa fonction d'épouse. Elle ne retrouve du pouvoir dans le roman et dans sa famille que par sa contribution à l'union entre Judith et Charles Bon, qui peut alors être interprétée comme un moyen d'affirmer sa présence en étant cette fois celle qui dirige l'échange : « After she marries, Ellen tries again to reassert agency through social display. As before she was the object of men's exchange, now she tries to convert Charles Bon into the object of women's exchange »<sup>33</sup>. Le rôle de ce personnage est donc de mettre en avant à la fois la cupidité de Thomas, qui profite de sa naïveté afin d'accomplir son *design*, mais aussi de dévoiler la vie infructueuse des femmes dont le pouvoir d'action est limité par les définitions restrictives de leur rôle social et familial. Tout au long de l'œuvre, Ellen reste prisonnière de son mariage, de sa solitude, des attentes familiales et sociétales, dont elle ne s'échappe que par des distractions superficielles. Contrairement à Addie et à Mrs. Compson, elle accepte le rôle de mère et d'épouse qui lui est attribué, bien qu'elle en souffre, mais les rejoint par sa passivité qui fait d'elle un autre « centre absent ».

---

<sup>32</sup> Parker, R. D. (1996). The Other Coldfields: Gender, Commerce, and the Exchange of Bodies in *Absalom, Absalom!*. In Kinney, A. F. (Ed.). *Critical Essays on William Faulkner: the Sutpen Family*. (pp. 239-247). G. K. Hall.

<sup>33</sup> *Ibid.*

## 2. Les pères passifs, symboles de « la tradition patriarcale en déclin »<sup>34</sup>

Loin d'être des chefs de famille protecteurs et pourvoyeurs, Anse Bundren, Mr. Jason Compson III et Thomas Sutpen participent tous à la désintégration de leur famille, voire la déclenchent. Ils représentent également l'effondrement du patriarcat, ce que John Easterbrook estime être central dans l'ordre du Vieux Sud : « Faulkner believed that the Old South was inextricably linked with patriarchy and that the father's authority within the family served as a model for many aspects of the Old South. Consequently, Faulkner represents the failure of the Old South through the failure of its patriarchs »<sup>35</sup>. Le déclin des trois familles du corpus semble en effet être lié à l'échec du père, qui ne parvient pas à les guider et à préserver l'unité de la famille. Ils sont tous les trois incapables de s'adapter aux changements engendrés par les différentes péripéties de l'œuvre et mènent leur famille à leur perte, notamment à travers les enseignements qu'ils transmettent à leurs enfants. À propos de la fonction paternelle et de la transmission du nom dans la famille nucléaire, Aubeline Vinay et Chantal Zaouche-Gaudron affirment :

« Ainsi, parce que c'est le père qui transmet son nom à l'enfant, il permet à celui-ci de trouver une place dans l'espace social [...] Il en revient alors au père d'agir pour permettre à l'enfant d'accéder au monde social et de sortir de la fusion relationnelle qui l'unit à sa mère depuis la naissance. Dans ces perspectives, la présence du père et son action symbolique sont les seuls actes qui garantissent à l'enfant l'acquisition de l'autonomie psychique. Ainsi, dans les modèles pour penser la famille nucléaire, la parole du père revêt un caractère essentiel pour le développement de l'enfant »<sup>36</sup>.

Le père faulknérien est en effet le symbole de la transmission d'un héritage social, économique et historique, incarné par sa parole qui hante ses enfants. L'inadéquation de la parole du père avec le monde dans lequel vivent les personnages est alors ce qui entraîne la déchéance de leur famille.

Anse Bundren est un parent égoïste qui vit aux crochets de ses enfants et de ses voisins. En tant que père, il privilégie à plusieurs reprises ses propres intérêts au détriment de ceux de ses enfants, tout en se plaçant en position de victime de sa situation. Il ne narre que trois sections du roman et est le plus souvent passif face aux différents événements de l'œuvre. Les narrations des autres personnages révèlent son hypocrisie, que Vernon Tull

---

<sup>34</sup> Traduction de l'expression « decaying patriarchal tradition » utilisée dans King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 77.

<sup>35</sup> Easterbrook, J. (2004). Sins of the Father: Patriarchy and the Old South in the Early Works of William Faulkner. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 6, 63.

<sup>36</sup> Vinay, A. et Zaouche-Gaudron, C. (2017). *Psychologie de la famille*. Dunod, 48.

résume en soulignant la vacuité de ses discours d'apitoiement : « The only burden Anse Bundren's ever had is himself » (AILD, 65). Anse est le contraire d'un pourvoyeur pour la famille Bundren : il est paresseux et ne travaille pas, mais fait travailler les autres à sa place, sous prétexte que suer le rend malade. Anse se repose continuellement sur ses voisins pour l'aider, notamment Vernon Tull qui l'aide en donnant du travail à ses enfants, mais également sur tous les autres personnages qui l'aident au long du voyage. Pourtant, il répète qu'il ne doit rien à personne et qu'il n'a pas besoin de l'aide des autres : « we wouldn't be beholden » (AILD, 101). John Earl Bassett le décrit alors comme un « parasite » pour sa famille : « As tight with his money as Addie is with her affection, Anse [...] is a parasite, not a provider or model for his children. In one way or another he steals from Dewey Dell, Cash, and Jewel »<sup>37</sup>. Il n'est en effet d'aucune aide face aux différents obstacles rencontrés par la famille pendant le voyage, par exemple lorsque l'attelage de mules se noie tandis qu'il laisse ses fils s'en occuper. Au lieu de s'inquiéter pour la blessure de Cash, il se replace au centre de la situation, déclarant simplement : « Was there ere such a misfortunate man » (AILD, 140). William Rossky résume donc ses monologues comme étant l'expression d'un égocentrisme qui lui fait voir chaque obstacle rencontré comme la punition d'une force vengeresse : « Anse sees everything in ludicrously narrow, personal terms. From his toothlessness to the building of the road, all his tribulations are somehow the work of a personally inimical, vengeful something or someone »<sup>38</sup>. Afin de renvoyer l'image d'un père et d'un mari dévoué, il ment sur les raisons qui le poussent à emmener sa famille jusqu'à Jefferson. Il prétend en effet à tous les gens autour de lui qu'il entreprend ce voyage pour mener à bien le dernier souhait d'Addie, mais dévoile à plusieurs reprises que le véritable motif de ce voyage est d'obtenir de nouvelles dents. Cette promesse louable à Addie sert donc d'alibi pour une préoccupation personnelle, ce qui ajoute une dimension absurde au voyage. Tous ses discours faussement modestes à propos de leur voyage et les sacrifices de ses enfants paraissent alors ironiques, par exemple lorsqu'il avoue avoir choisi de vendre le cheval de Jewel afin de garder de l'argent pour de nouvelles dents :

« 'For fifteen years I ain't had a tooth in my head,' he says. 'God knows it. He knows in fifteen years I ain't et the victuals He aimed for man to eat to keep his strength up, and me saving a nickel here and a nickel there so my family wouldn't suffer it, to buy them teeth so I could eat God's appointed food. I give that money.

---

<sup>37</sup> Bassett, J. E. (1981). "As I Lay Dying": Family Conflict and Verbal Fictions. *The Journal of Narrative Technique*, 11(2), 127.

<sup>38</sup> Rossky, W. (1962). *As I Lay Dying: The Insane World*. *Texas Studies in Literature and Language*, 4(1), 92.

I thought that if I could do without eating, my sons could do without riding. God knows I did' ». (AILD, 174)

Il met donc continuellement les autres dans des situations défavorables afin de prioriser ses propres intérêts, et ce trait est exagéré au point d'être comique, notamment lors de la scène du décès d'Addie qui se conclut sur les paroles froides d'Anse : « 'God's will be done,' he says. 'Now I can get them teeth' » (AILD, 46). On retrouve un contraste comique similaire à la fin de l'œuvre, à la conclusion d'un voyage éprouvant qui se termine sur les paroles d'Anse qui présente sa nouvelle femme : « 'It's Cash and Jewel and Vardaman and Dewey Dell,' pas says, kind of hangdog and proud too, with his teeth and all, even if he wouldn't look at us. 'Meet Mrs Bundren,' he says » (AILD, 240). Cette scène finale laisse une impression d'ironie de l'œuvre et de retour à la case départ. Anse est le seul personnage fier d'avoir accompli ce voyage, alors même que sa femme est décédée, que Cash a été gravement blessé à la jambe et que Darl a été interné, ce qui participe au comique de la scène. En ce sens, Anse est un père qui observe passivement les conflits familiaux et qui ne protège que ses intérêts personnels, même au dépens de ses enfants.

Mr. Jason Compson III est un père absent et alcoolique qui se montre incapable de préserver la gloire passée de sa famille. Il est peu présent dans l'œuvre puisqu'il décède peu après la deuxième section de l'œuvre, et apparaît surtout à travers les enseignements qu'il a inculqués à ses enfants. Sa philosophie cynique et fataliste provoque sa passivité lors des différents moments décisifs du roman alors qu'il est conscient de la déchéance progressive de sa famille. Sa vision extrêmement cynique du monde lui fait considérer chaque action comme inutile et dénuée de sens. Ainsi, il considère qu'il est futile d'essayer de changer les choses ou d'essayer d'accomplir quoi que ce soit. La seule chose qu'il reste à faire est pour lui d'être un *gentleman* qui s'occupe des femmes autour de lui. Ses propos fatalistes hantent particulièrement Quentin et précipitent son désespoir, qui constitue l'une des étapes majeures du déclin de la famille Compson :

« Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune Father said. A gull on an invisible wire attached through space dragged. You carry the symbol of your frustration into eternity ». (TSTF, 84)

Quentin tire de cette éducation l'impression qu'il ne peut rien faire pour changer la situation de sa famille, liée au déshonneur de Caddy qu'il n'arrive pas à accepter. Ce paragraphe résume en réalité la trajectoire que prend Quentin : il est malheureux à cause des actions de Caddy et du manque de réaction de sa famille, puis devient obsédé par le passage du temps qui accentue son malheur, et voit la mort comme la seule solution pour mettre fin à sa

frustration. Bien que Mr. Compson soit une figure paternelle très passive dans l'œuvre, il reste donc très influent sur le comportement de ses enfants. Gary Storhoff, en appliquant les rôles familiaux désignés par Sharon Wegsheider-Cruse, fait donc de Mr. Compson l'alcoolique autour duquel la famille s'organise, expliquant qu'il étouffe constamment les émotions des membres de sa famille : « [he] stanches the family's emotional bleeding with his ever-constant "hushing", his self-deceptive embrace of stoicism, and his refusal to acknowledge the emotions of his children »<sup>39</sup>. De cette manière, Mr. Compson engendre inconsciemment la fin tragique de Quentin par l'éducation qu'il lui donne, qui est aussi empreinte de notions morales associées à leur milieu social. Mr. Compson est en effet à l'origine des principes d'honneur et de vertu qui obsèdent Quentin et qui correspondent aux codes de l'aristocratie du Vieux Sud : il lui apprend qu'un homme doit être galant, courageux, et prêt à défendre l'honneur de sa famille. Ainsi, il félicite Quentin lorsqu'il découvre que celui-ci a frappé un camarade qui embêtait une fille de sa classe, et l'encourage à poursuivre ses études pour maintenir la réputation de leur famille. De plus, il lui transmet une vision paternaliste des femmes qui encourage la préoccupation démesurée de Quentin pour sa sœur : « Because women so delicate so mysterious Father said. Delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced » (TSTF, 108). Quentin assimile cette idée que les femmes sont des êtres délicats et irrationnels qui doivent être protégés, et ayant appris qu'elles doivent préserver leur chasteté, il se sent donc responsable des actions de Caddy. Néanmoins, c'est bien la contradiction entre ces enseignements moraux et leur pratique qui provoque la détresse de Quentin, car Mr. Compson fait preuve d'indifférence et de passivité face à la sexualité de Caddy et la grossesse extraconjugale qui en résulte. Il explique à son fils que c'est le résultat d'un défaut féminin auquel il ne peut rien faire car elles sont naturellement tentées par le mal. Son nihilisme l'empêche de prendre les devants pour corriger le comportement de Caddy et ainsi vivre selon les principes moraux qu'il prône, ce que Quentin n'arrive pas à concevoir. Mr. Compson faillit alors à son rôle de père aux yeux de Quentin, qui tente d'endosser son rôle et de préserver la vertu et l'honneur de sa famille. La passivité de Mr. Compson mène donc à son échec en tant que chef de famille, puisqu'il est témoin de la chute de sa famille mais ne fait rien pour l'empêcher, persuadé qu'il ne peut pas contrôler ce qui leur arrive.

Thomas Sutpen est à la fois à l'origine de l'ascension sociale et économique de sa famille, mais aussi de leur ruine. En effet, il leur a donné leur statut social en tant que

---

<sup>39</sup> Storhoff, G. (1998). Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 470.

fondateur de la plantation « Hundred », mais il est aussi à l'origine de l'extinction de sa descendance. Il n'est pas aussi passif que les deux pères précédents, mais mène tout autant sa famille à leur perte. Son histoire est racontée à travers les différentes versions proposées par les interlocuteurs de Quentin Compson, qui voit dans l'histoire de Thomas Sutpen un reflet de sa relation avec le Vieux Sud. Thomas Sutpen est avant tout un « père dynastique »<sup>40</sup> qui cherche à tout prix à avoir un héritier pour la plantation qu'il a fondée. Carolyn Porter définit ainsi un « père dynastique » : « What “makes” a dynastic father, Faulkner here indicates, is a son, and as *Absalom* amply illustrates, that son must bear the father's name. That is, he must be a recognized heir, legally capable of passing on that name to *his* son, and so on [...] A dynastic father, then, would seem to be a particular kind of father, one who belongs to that tiny subset of all fathers in which we find the “founders” of great families, among whom—a tinier subset still—are also to be found hereditary monarchs »<sup>41</sup>. Son histoire relate en effet son ambition sans limite et cette recherche effrénée pour un héritier, ainsi que ses nombreux mariages pour atteindre son but de former une dynastie qui perdurera après sa mort. Il ne considère ses enfants que comme des moyens de consolider son statut économique et social, ignorant leurs désirs personnels. Le *design* de Thomas Sutpen, qui consiste à dépasser la pauvreté dans laquelle il a passé son enfance pour devenir riche grâce à sa plantation, tourne autour de la notion d'« enfant imaginaire » développée par Aubeline Vinay et Chantal Zaouche-Gaudron, qu'elles définissent comme un « enfant parfait, souvent idéalisé dans le fantasme parental, qui est nécessairement en décalage avec l'enfant réel »<sup>42</sup>. Le décalage entre l'enfant réel et l'enfant imaginaire, avec toutes les attentes qui y sont associées, engendre alors un choc émotionnel chez le parent, qui s'accompagne d'un « travail de deuil ». C'est ce choc qui pousse Sutpen à renier brutalement son premier fils Charles Bon, issu de son union avec Eulalia Bon, qui s'avère être métissé et ne correspond donc pas à cet enfant fantasmé. D'après Vinay et Zaouche-Gaudron, pour les pères « étant privés dans leur corps de cet “impossible à naître”, l'enfant, expression d'un désir d'enfance, est là pour dire, pour mettre en actes, combler, voire réparer »<sup>43</sup>. Sutpen cherche en effet à réparer son enfance avec son *design*, afin que ses propres enfants ne grandissent pas dans la pauvreté comme lui et pour sauvegarder son succès grâce à la filiation. Lorsque Charles

---

<sup>40</sup> Traduction de l'expression « dynastic father » utilisée dans Porter, C. (1998). *Absalom, Absalom!*: (Un)Making the Father. Dans Weinstein, P. M. (1998). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. (p. 168-196). Cambridge University Press.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Vinay, A. et Zaouche-Gaudron, C. (2017). *Psychologie de la famille*. Dunod, 34.

<sup>43</sup> *Ibid.*

revient vers lui pour être reconnu comme son fils, Thomas Sutpen refuse afin de préserver le statut de sa famille auquel il tient tant. Son désir d'avoir à tout prix une lignée blanche souligne son adhérence aux principes racistes sudistes ainsi que son égoïsme, qui finissent par le mener à sa perte. La revanche de Charles détruit la descendance de Mr. Sutpen lorsque son fils légitime, Henry, découvre que sa sœur s'apprête à épouser un homme métissé et le tue puis s'enfuit, laissant Thomas Sutpen sans héritier. Henry reproduit la même erreur que son père en empêchant Charles d'être lié aux Sutpen parce qu'il a été élevé avec le même principe raciste originaire de Virginie appelé « la règle de l'unique goutte de sang », qui soutient qu'une personne est considérée comme noire si au moins un de ses ancêtres est noir<sup>44</sup>. Thomas Sutpen provoque ainsi involontairement la déchéance de sa famille à cause de son premier rejet de Charles Bon, qui constitue la faute originelle qui a des réverbérations tout au long du roman et rend impossible sa quête d'un héritier ainsi que le maintien de son statut social et économique, que Shreve résume en soulignant l'ironie de son histoire « So he just wanted a grandson [...] That was all he was after. Jesus, the South is fine, isn't it. It's better than the theatre, isn't it » (AA, 217). La référence au personnage biblique d'Absalom dans le titre met en avant l'échec de Mr. Sutpen pour trouver un héritier : David est affligé par la mort de son fils qui devait lui succéder sur le trône, de la même manière que Sutpen assiste à la mort de ses fils et n'a plus personne pour lui succéder sur le trône symbolique de sa plantation.

## **B. Les enfants ou la lutte avec les attentes familiales**

D'après Albert Ciccone, au sein de la structure familiale, les enfants ont pour principale fonction d'assurer le « besoin d'immortalité »<sup>45</sup> parental, qui a pour conséquence d'imposer à l'enfant « tous les rêves et désirs que les parents n'ont pas mis à exécution » mais aussi de « réparer l'histoire parentale ». Les conflits familiaux dépeints dans le corpus reposent sur la capacité des enfants à se conformer aux désirs et aux attentes de leurs parents, et le rejet qui s'ensuit lorsqu'ils n'y parviennent pas. On retrouve dans les trois romans un favoritisme de la part des parents, qui aiment certains enfants plus que d'autres, ce qui engendre de fortes tensions dans la fratrie. Vinay et Zaouche-Goudron mettent en avant la « dimension verticale » et la « dimension horizontale » présentes dans les relations fraternelles :

---

<sup>44</sup> Davis, J. (2014). *Mixed Race America - Who Is Black? One Nation's Definition*. Pbs.org.

<sup>45</sup> Ciccone, A. (2016). Chapitre 1. La parentalité soignante. Dans Albert Ciccone (Ed.), *Violences dans la parentalité* (pp. 7-25). Dunod.

« Une série d'études relatives à la fratrie a contribué à explorer les processus des dimensions verticale et horizontale des relations. Dans la dimension verticale qui concerne la relation entre les parents et les enfants, il est possible de distinguer trois processus psychologiques : la rivalité, l'intrusion et le déplacement œdipien. Dans la dimension horizontale de la fratrie qui impacte les relations sociales ultérieures, deux processus sont observés : la différenciation moi-autrui et la compétence imaginative »<sup>46</sup>.

Dans la dimension verticale de l'expérience fraternelle, c'est-à-dire les relations entre frères et sœurs, les œuvres du corpus soulignent que c'est la jalousie et la rivalité qui priment, notamment à cause de comparaisons effectuées entre les enfants, par eux-mêmes ou par d'autres personnages. Vinay et Jayle mettent l'accent sur la jalousie inhérente à la différenciation moi-autrui : « La jalousie fraternelle va s'organiser dans une relation de similitudes, d'indifférenciation et de différenciation »<sup>47</sup>. Cette jalousie engendre un processus d'intrusion dans la vie du frère ou de la sœur, un rejet de l'autre, ou un conflit violent entre les enfants concernés, ce qui rend les relations fraternelles dysfonctionnelles.

### **1. Les filles : le corps et la sexualité comme instruments de rébellion**

Les filles de ces familles sont soumises à une surveillance de leurs relations amoureuses et sexuelles par les membres de leur famille. Toutefois, leur refus de se conformer aux normes sudistes de chasteté féminine devient le symbole d'une déchéance morale. J'analyse ici trois filles qui reproduisent ce schéma : Dewey Dell Bundren, Caddy Compson et sa fille Quentin Compson. J'omets Judith Sutpen, qui fait aussi l'objet de la surveillance de ses relations amoureuses par son frère et son père qui interviennent pour empêcher son mariage avec Charles Bon, mais qui ne se rebelle ni ne s'épanouit dans sa sexualité à cause de l'échec de son mariage. La relation mère-fille est particulièrement développée dans les trois œuvres du corpus, avec une insistance sur l'emprise de la mère sur sa fille. Françoise Couchard met l'accent sur la spécificité de la relation mère-fille et le processus d'emprise qui s'y immisce :

« Une des premières illustrations de cette *emprise* de la mère sur la fille se manifeste dans l'imposition des modèles que les femmes se transmettent de génération en génération et qui entourent déjà le berceau de la fille. Quant à l'empreinte laissée sur la peau, elle apparaît à travers le modelage de l'image corporelle et des apparences extérieures, selon les canons de beauté et de séduction mis au service des hommes, mais définis par les mères »<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Vinay, A. et Zaouche-Gaudron, C. (2017). *Psychologie de la famille*. Dunod, 96.

<sup>47</sup> Vinay, A. et Jayle S. (2011). « Faire Fratrie : Réflexions Autour Du Lien Fraternel ». *Neuropsychiatrie de L'enfance et de L'adolescence*, 59(6), 342-47.

<sup>48</sup> Couchard, F. (1991). *Emprise et Violence Maternelles : Étude d'Anthropologie Psychanalytique*. Dunod, 2.

La tension principale présente dans le corpus entre les filles et le reste de leur famille repose en effet sur leur capacité à se conformer au modèle féminin qui leur est imposé, en particulier à propos de leur sexualité. Couchard poursuit en repérant deux positions que la fille peut adopter face à cette emprise : soit elle tente de « ressembler le plus possible à sa mère, adhérant aux mêmes valeurs »<sup>49</sup>, soit elle s’y oppose en adoptant « des idées et des choix diamétralement opposés à ceux attendus par la génitrice » même si ce n’est que pour prouver qu’elle est différente. Dewey Dell, Caddy et Miss Quentin adoptent toutes les trois cette deuxième position, puisqu’elles rejettent les codes de leur mère en instrumentalisant leur corps et leur sexualité pour se rebeller.

Dewey Dell est la seule fille de la famille Bundren et la seule figure féminine qui demeure après le décès d'Addie. Tout comme Caddy Compson, une part importante de son personnage tourne autour de sa sexualité et de la grossesse qu'elle tente d'interrompre secrètement. Son premier monologue revient sur sa première relation sexuelle avec Lafe, qu'elle décrit comme un acte résultant d'une pulsion incontrôlable que souligne la répétition de la phrase « I cannot help it » (AILD, 21). Dewey Dell est consciente que sa sexualité est à garder secrète pour éviter d'être rejetée et marginalisée, ce qui provoque une forme de paranoïa chez ce personnage obsédé par la grossesse qui résulte de cette rencontre. En effet, elle suspecte immédiatement Darl de savoir ce qu'il s'est passé sans même qu'il ne le lui dise. Plus tard, lorsqu'elle trouve Vardaman dans un box alors qu'elle pensait être seule dans la grange en pensant à Lafe, elle le réprimande et l'accuse de l'espionner. Elle souhaite désespérément préserver son secret, ce qui la pousse même à dénoncer l'incendie volontaire de Darl à Gillespie. La manière féroce dont elle se jette sur Darl et sa fureur lors de son arrestation expriment sa rébellion contre l'intrusion de Darl dans sa vie sexuelle : « She jumped on him like a wild cat so that one of the fellows had to quit and hold her and her scratching and clawing at him like a wild cat » (AILD, 218). Elle prend les devants pour préserver le secret de sa sexualité socialement inacceptable car en dehors du mariage. Son second monologue, qui fait allusion à sa grossesse, dépeint sa vision des gens et de son fœtus dans des termes purement anatomiques :

« It's like everything in the world for me is inside a tub full of guts, so that you wonder how there can be any room in it for anything else very important. He is a big tub of guts and I am a little tub of guts and if there is not any room for anything else important in a big tub of guts, how can it be room in a little tub of guts. But I know it is there because God gave women a sign when something had happened bad ». (AILD, 52)

---

<sup>49</sup> *Id.*, p.12.

Elle décrit ici Lafe et elle-même comme de simples « cuves remplies de boyaux »<sup>50</sup>, terme qui éclaire sa perception de son enfant comme un intrus à l'intérieur de son corps, mais qui illustre également son utilisation d'une « langue du corps »<sup>51</sup>. Ce passage évoque aussi ce que Danièle Brun appelle la « folie de la maternité »<sup>52</sup>, qui correspond à l'obsession de la future mère pour la sensation du bébé qui grandit en elle : « La fille devenant mère se sent habitée par le bébé qui joue et bouge dans ses intérieurs ». Brun envisage cette folie comme étant « à la fois un état et un lieu où se transpose l'image de la mère que la fille imagine dotée d'un intérieur de rêve »<sup>53</sup>. Toutefois, l'absence de la mère empêche cette transposition, cet « intérieur de rêve » ici substitué par la « petite cuve remplie de boyaux », image qui souligne son incapacité à accepter la présence du fœtus. Dewey Dell met également en avant sa solitude liée à l'impossibilité pour elle de parler de sa grossesse, ce qui l'empêche de demander de l'aide. Ses répétitions frénétiques de la phrase « he could do so much for me », en référence au docteur Peabody, reflètent son ressentiment envers lui parce qu'il ne l'aide pas alors qu'elle-même est impuissante face à sa grossesse. Son obsession liée à sa volonté d'avorter est accompagnée tout au long de l'œuvre d'une exploration toute aussi obsédante de sa sensualité. Elle apparaît profondément connectée à son corps et à ses sensations, ce qu'elle décrit notamment en rapport avec la vache de la famille : « She nuzzles at me, snuffing, blowing her breath in a sweet, hot blast, through my dress, against my hot nakedness, moaning » (AILD, 55). Elle présente ici le souffle de la vache comme un élément déclencheur de sensualité et montre plus tard une forme d'affinité avec elle en se comparant à elle : « What you got in you ain't nothing to what I got in me, even if you are a woman too » (57). Dewey Dell multiplie les allusions au corps et à la nudité, qu'elle rapporte souvent à la nature et à sa proximité avec elle, ce à quoi son prénom fait allusion : « I feel like a wet seed wild in the hot blind earth » (57). Deborah Clarke affirme que l'identification de Dewey Dell à la nature lui permet de contourner le sujet de sa sexualité et de sa grossesse, qu'elle ne parvient à admettre que de manière figurée : « She never once articulates her condition directly and, in fact, displaces her own fertility onto the natural world »<sup>54</sup>. Elle est en effet l'un des personnages qui semblent le plus connectés à la terre et aux animaux, et par extension à la sensualité mais aussi à la fertilité. Elle apparaît ainsi comme un personnage

---

<sup>50</sup> Traduction de « tub full of guts » (AILD,52)

<sup>51</sup> Traduction du terme « language of the body » utilisé dans Clarke, D. (1992). *Robbing the mother : Women in Faulkner*, 59.

<sup>52</sup> Brun, D. (2011). *Mères majuscules*. Odile Jacob, 49.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Clarke, D. (1992). *Robbing the Mother : Women in Faulkner*. University Press of Mississippi, 59.

féminin qui se définit par sa sexualité et par son fort rapport au corps, qui sont les thèmes principaux de ses monologues. Ces préoccupations l'obsèdent tellement qu'elle ne peut pas se concentrer sur la perte de sa mère, et ne semble la regretter que parce qu'elle est partie avant de pouvoir conseiller Dewey Dell sur sa grossesse. Addie constituait en effet la seule figure féminine autour de Dewey Dell et sa perte élimine sa seule possibilité de se confier. Addie a en effet failli à son rôle de « professeur de sexualité »<sup>55</sup> en laissant Dewey Dell seule face à l'exploration de sa sexualité et de la grossesse involontaire qui s'ensuit. Elle tente à tout prix d'avorter, au point de faire preuve de naïveté en passant par des moyens risqués, par exemple en cherchant de l'aide auprès de personnages masculins qui la trompent ou refusent de l'aider. La conclusion de l'œuvre n'offre aucune résolution pour ce personnage qui n'a ni réussi à interrompre sa grossesse et ni fait son deuil.

Caddy Compson et Miss Quentin Compson, les deux filles de la famille Compson dans *The Sound and the Fury*, sont toutes deux définies par leur affirmation sexuelle que les autres membres de la famille tentent de réprimer. Caddy est centrale à l'œuvre car elle obsède ses trois frères pour différentes raisons. Pour Benjy, Caddy hante sa narration parce qu'il ne cesse de rebasculer dans ses souvenirs avec elle du temps où ils étaient enfants. Il attend toujours son retour parce qu'elle était la seule, hormis Dilsey, à prendre soin de lui. Pour Quentin, elle est une véritable obsession, et la grande majorité de la section qu'il narre tourne autour de sa détresse liée à la sexualité de Caddy et ses conséquences sur la réputation de sa famille. Il cherche à contrôler la sexualité de Caddy pour protéger son honneur et défendre les valeurs de sa famille. Jason est aussi hanté par Caddy, parce qu'il estime qu'elle est la cause de tous ses malheurs depuis qu'il a perdu l'emploi à la banque promis par son ancien mari. Il considère également que c'est de sa faute s'il a une bouche à nourrir en plus, puisque ses parents ont recueilli la fille de Caddy, Miss Quentin, dont il estime que le mauvais caractère est un trait hérité de sa mère. Caddy se trouve ainsi au centre des narrations de ses frères, mais ne narre elle-même aucune section du roman. Deborah Clarke affirme que le roman n'est donc pas à propos de Caddy elle-même, mais à propos des réactions de ses frères : « This is not a novel about Caddy, despite Faulkner's claims, but about her brothers' responses to her, about how men deal with women and sexuality. In fact, Faulkner's almost obsessive insistence on Caddy's importance begins to sound defensive, an apology, perhaps, for essentially writing her out of the text »<sup>56</sup>. Elle se différencie des autres membres de sa famille par sa nature affectueuse et en essayant d'être une figure maternelle de substitution

---

<sup>55</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>56</sup> Clarke, D. (1992). *Robbing the Mother : Women in Faulkner*. University Press of Mississippi, 31.

pour ses frères. Elle est régulièrement associée à la vitalité et à la nature, en particulier par Benjy qui répète « Caddy smelled like trees » (TSTF, 4) lorsqu'il se remémore leurs souvenirs d'enfance. Il associe cette odeur à son innocence d'enfant et au bien-être qu'elle lui apportait, ce qui change lorsqu'elle grandit et commence à explorer sa sexualité. Ce changement trouble son goût pour l'ordre, ce qu'il met en mot en détachant Caddy de cette odeur « I couldn't smell trees anymore » (33). Bien qu'elle se sente coupable de son comportement en sachant qu'il perturbe Benjy et Quentin, elle continue à multiplier les partenaires sexuels. Ce comportement est annoncé dès son enfance par la valeur symbolique de ses sous-vêtements souillés par la boue après avoir joué dans la rivière, ce que Faulkner estimait être la vision centrale du roman et une scène qui dévoile le caractère de Caddy, à la fois courageuse, pleine de vie et sensuelle : « And the symbolism of the muddy bottom of the drawers became the lost Caddy »<sup>57</sup>. Le fait qu'elle soit ensuite réprimandée pour avoir mouillé sa robe annonce également le rejet qu'elle subit plus tard à cause de sa sexualité que sa famille tente de réprimer. À la découverte de ses premières relations amoureuses, Mrs. Compson estime déjà que Caddy n'est plus sa fille :

« with that damn family and her not making any effort to control her nor any one of them, like that time when she happened to see one of them kissing Caddy and all next day she went around the house in a black dress and a veil and even Father couldn't get her to say a word except crying and saying her little daughter was dead ». (TSTF, 195)

Cependant, malgré les sermons de sa mère qui tente de lui inculquer les valeurs d'une *lady*, Caddy poursuit ses aventures amoureuses et s'en sert pour s'échapper des attentes oppressantes de sa famille. Avec sa grossesse hors mariage et son divorce, la famille Compson finit par la renier et tente d'effacer son existence à cause de la honte qu'elle leur a apportée. Sa mère la qualifie alors de « fallen woman » (TSTF, 187), parce qu'elle a rejeté les codes aristocratiques auxquels la famille Compson s'accroche. Daniel Joseph Singal estime donc que c'est la haine de Caddy envers sa mère qui la pousse à mettre totalement de côté les codes de *Southern Lady* qui lui ont été imposés : « Like Quentin's, the roots of Caddy's compulsion lie in her twisted identification with the Compson past. Out of deserved hatred for her mother, she has deliberately repudiated the identity of a Southern Lady, yet she still feels the moral strictures associated with that identity »<sup>58</sup>. Caddy construit en effet son identité en opposition à sa mère, ce qui la motive à rompre avec le passé de sa famille,

---

<sup>57</sup> Gwynn, F. L., Blotner, J. L. et Day, D. (1995). *Faulkner In The University*. University Press Of Virginia, 31.

<sup>58</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 176.

sans pour autant parvenir à se défaire de son poids et son jugement. Sa sexualité incarne donc sa rébellion et son moyen d'échapper aux attentes de sa famille qu'elle ne voulait pas suivre, et sa fille suit le même modèle.

Miss Quentin, la fille de Caddy Compson, est abandonnée par sa mère et devient aussi marginale qu'elle à cause de ses relations sexuelles, tout en étant confrontée à l'autorité extrême de Jason avec qui elle est en conflit permanent. Miss Quentin est une enfant rebelle qui grandit dans un environnement hostile, avec Jason qui se montre cruel envers elle et Mrs. Compson qui la considère comme responsable du sort de Caddy : « You will never know the suffering you've caused » (TSTF, 169). Jason la provoque constamment et la surveille de manière disproportionnée parce qu'il essaye de l'empêcher d'avoir des relations sexuelles. Les très nombreux parallèles entre Caddy et Miss Quentin soulignent le fait qu'elle suit le même chemin que sa mère, notamment lorsque Benjy superpose la vision de Miss Quentin sur la balançoire avec son petit-ami et le souvenir de Caddy au même endroit avec son premier petit-ami. Les superstitions de Mrs. Compson concernant Miss Quentin donnent également l'impression qu'elle est inévitablement destinée à reproduire les mêmes choix. Mrs. Compson souhaite en effet que Miss Quentin ne connaisse pas l'identité de sa mère et qu'elle ne dorme pas dans son berceau pour éviter qu'elle ne l'influence d'une quelconque manière : « But she must never know. She must never even learn that name. Dilsey, I forbid you ever to speak that name in her hearing. If she could grow up never to know that she had a mother, I would thank God » (TSTF, 169). L'insistance sur le symbole du berceau et sur les secrets familiaux qu'il renferme se rapproche de ce que Serge Lebovici appelle les « fantômes » de la chambre de l'enfant :

« La chambre de l'enfant imaginé peut être hantée par les “fantômes” dont la présence est liée à la biographie des parents : il s'agit souvent des “secrets de famille” que la mère révèle plus au moins facilement lorsqu'elle tient son bébé dans ses bras. Parfois ils s'expriment avant la naissance, en relation avec le désir de grossesse, le choix du prénom ou le sexe de l'enfant »<sup>59</sup>.

Cette superstition de Mrs. Compson évoque en effet la possibilité de « transmission inter- et transgénérationnelle »<sup>60</sup> que la chambre de Caddy incarne. Miss Quentin finit effectivement par multiplier les partenaires sexuels tout comme sa mère, mais contrairement à elle Miss Quentin n'éprouve aucun remords ni culpabilité pour ses actions. Elle utilise même sa sexualité pour volontairement faire enrager Jason et se venger de sa cruauté envers elle. Tout

---

<sup>59</sup> Lebovici, S., Solis-Ponton, L. et Barriguete, J. (2002). III – L'arbre de vie, l'empathie métaphorisante, l'érection. Dans Leticia Solis-Ponton (Ed.), *La parentalité: Défi pour le troisième millénaire* (pp. 49-59). Presses Universitaires de France.

<sup>60</sup> *Ibid.*

au long de la section narrée par Jason, elle se rebelle sans cesse contre son autorité, complotant pour reprendre l'argent qu'il lui a volé et s'enfuit de la maison. Miss Quentin justifie son comportement en rejetant la faute sur Jason à cause des maltraitances qu'il lui fait subir et qui l'ont obligée à devenir tout aussi cruelle que lui : « If I'm bad, it's because I had to be. You made me. I wish I was dead » (TSTF, 221). Paradoxalement, c'est donc parce que Jason et Mrs. Compson tentent à tout prix de l'empêcher de devenir comme Caddy qu'elle reproduit le même schéma : elle voit sa fuite comme la seule manière d'échapper à l'emprise de Jason et de pouvoir être indépendante.

## 2. Les fils : entre jalousie, rivalité et sacrifices

Le corpus compte plusieurs fils qui peuvent être regroupés en trois types distinctifs : les fils qui endossent le rôle de chef de famille, les fils autodestructeurs, et enfin les fils enfantins et isolés.

Jewel Bundren, Cash Bundren et Jason Compson endossent le rôle de chef de famille pour compenser la passivité de leurs parents. Jason et Jewel présentent de très nombreuses similarités concernant leur rôle au sein de leurs familles respectives. Jewel est très secret et essaye constamment de se distinguer de ses frères et sœurs, ce qu'il montre en se détachant physiquement d'eux lorsqu'il monte son cheval afin de ne pas voyager dans le chariot de la famille. Ce cheval, qu'il a acheté en secret en travaillant de nuit sans que sa famille ne s'en aperçoive, représente son désir d'indépendance et souligne le fait qu'il soit fondamentalement différent du reste de la famille Bundren puisqu'il est né d'une union extraconjugale. William Faulkner a souligné l'importance de ce cheval pour Jewel en qualifiant cet achat d'emblème de son statut d'« alien » au sein de sa famille : « An indication, a simple quick way to show that he did not belong to that family. That he was the alien there »<sup>61</sup>. Jason Compson est également mis à l'écart du reste de sa famille, mais pas toujours volontairement. Les souvenirs d'enfance décrits par Benjy montrent en effet qu'il est considéré par sa famille comme un antagoniste depuis son plus jeune âge. Ses frères et sœurs se méfient de lui, tandis que Mr. Compson le punit injustement dès qu'il pleure sous prétexte qu'il dérange les révisions de Quentin. Linda W. Wagner affirme que Jason finit simplement par se conformer au rôle d'antagoniste qui est attendu de lui et que son attitude est principalement défensive<sup>62</sup>. Il développe ainsi son ressentiment envers Caddy dès son

---

<sup>61</sup> Gwynn, F. L., Blotner, J. L. et Day, D. (1995). *Faulkner In The University*. University Press Of Virginia, 109.

<sup>62</sup> Wagner, L. W. (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 557.

enfance, parce qu'elle est à la fois proche de Quentin, de Benjy et de leur père, tandis que lui est toujours mis à l'écart. Jason est aussi un personnage très antipathique à cause de la brutalité de ses propos : il est le plus cruel et violent de la famille Compson, ce qui est montré dès l'ouverture de la section qu'il narre avec « Once a bitch always a bitch, what I say » (153). Ce langage cru est principalement adressé aux femmes et aux domestiques, qu'il n'hésite pas à menacer lorsqu'il estime qu'ils ne font pas assez bien leur travail : « let these damn trifling niggers starve for a couple of years, then they'd see what a soft thing they have » (162). Jason et Jewel sont également les deux seuls enfants aimés de leur mère, et aussi bien Addie Bundren que Caroline Compson les appellent leur « salut ». Mrs. Compson considère Jason comme son salut parce qu'elle estime qu'il est le seul de ses enfants qui tient d'elle et le seul sur lequel elle peut compter pour diriger la famille : « since I first held him in my arms I knew then he was to be my joy and my salvation » (TSTF, 86). Addie exprime un sentiment similaire qu'elle mêle à des symboles religieux lorsqu'elle explique à Cora qu'elle est consciente de son péché mais que Jewel la sauvera de sa punition : « He is my cross and he will be my salvation. He will save me from the water and from the fire. Even though I have laid down my life, he will save me » (AILD, 152). Bien que Jason et Jewel soient isolés du reste de leur famille, ils finissent toutefois par endosser le rôle de chef de famille au cours des œuvres. Après la mort de Mr. Compson, Jason prend en effet sa place en devenant la seule source de revenu de la famille. En cela, Jason reste « le seul Compson responsable »<sup>63</sup>, tel que le souligne Linda W. Wagner, parce qu'il n'a pas d'autre choix que de travailler pour nourrir sa famille tout en tentant de préserver leur réputation qui se dégrade :

« Everything Jason does stems from his desperate need to put up a front, to keep the Compson name—such as it is now—intact. It is Jason, not Quentin, who speaks again and again of responsibilities of one's own flesh and blood, of the ancestry of the family. Jason is proud of being a Compson. But he can be proud only if he protects the family name—from poverty, from slander »<sup>64</sup>.

Toutefois, il profite de cette position d'autorité pour voler l'argent de sa mère et celui de Miss Quentin dans leur dos, sous prétexte qu'il a toujours été défavorisé par rapport à ses frères et sœurs. Son absence de remords s'explique par le fait qu'il envisage ses actes de cruauté comme de maigres rétributions pour les opportunités qu'il a manquées, notamment en travaillant dur pour compenser la passivité de ses parents : « I never had time to go to Harvard like Quentin or drink myself into the ground like Father. I had to work » (TSTF,

---

<sup>63</sup> Traduction de « the responsible Compson », *id.*, p. 555.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 564.

154). Jewel et Cash Bundren, de manières différentes, assument également la responsabilité parentale pour compenser la passivité de leur père. Au cours de l'œuvre, Jewel passe d'un membre de la famille distant et solitaire à celui qui prend la responsabilité de protéger le cercueil d'Addie. Il réalise la prophétie de sa mère en la sauvant littéralement de l'eau et des flammes lorsqu'il récupère son cercueil tombé dans la rivière et lorsqu'il le sort de la grange en feu. Son héroïsme et son sens du sacrifice sont mis en avant lors de ces deux événements et font de lui un protecteur de la volonté de sa mère. Cash Bundren se caractérise aussi par son sens du sacrifice, mais poussé jusqu'à l'absurdité. Ainsi, il se précipite pour empêcher le cercueil de tomber dans la rivière mais blesse sa jambe gravement. Malgré sa blessure, Cash insiste pour que sa famille poursuive son voyage en minimisant sa souffrance, ce qui le mène à perdre sa jambe. Sa volonté d'être toujours arrangeant afin de ne pas être un fardeau devient alors une forme d'héroïsme absurde, surtout face à Anse qui, au contraire, ne sacrifie jamais ses propres intérêts. Ses trois premiers monologues sont très brefs et traitent uniquement du cercueil et du procédé suivi pour le faire tenir, mais à la fin du roman il devient le narrateur principal, compensant alors l'absence de Darl dans la narration et dans leur famille.

Quentin Compson, Darl Bundren et Henry Sutpen correspondent aux fils introspectifs, tourmentés et autodestructeurs. Tous trois connaissent une fin tragique à la suite d'une descente progressive vers la folie. Darl Bundren domine d'abord la narration de *As I Lay Dying* et paraît être le narrateur le plus fiable de l'œuvre grâce à ses descriptions détaillées et sa capacité à connaître tous les secrets des personnages. Toutefois, ce don mystérieux et son incapacité à faire le deuil d'Addie le plongent progressivement dans la folie. Son dernier monologue montre le changement drastique qui a eu lieu au cours de l'œuvre, avec son rire frénétique et l'utilisation de la troisième personne du singulier pour parler de lui-même : « Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams » (AILD, 234). Sa famille le place dans un asile psychiatrique suite à l'incendie qu'il a déclenché dans la grange de Gillespie, qui les hébergeait pour la nuit. La réticence de Darl à mener à bien le voyage tout au long de l'œuvre suggère qu'il souhaite y mettre fin à travers cet incendie : connaissant tous les enjeux du voyage et les motivations secrètes de chacun, Darl reconnaît l'absurdité du voyage étant donné tous les obstacles rencontrés et les sacrifices nécessaires pour parvenir à destination. L'internement de Darl permet alors à sa famille de préserver leurs secrets et de se protéger de son comportement destructeur. Pour Quentin Compson et Henry Sutpen, ce sont des considérations morales qui les poussent vers la mort. Quentin est obsédé par les codes

moraux sudistes et n'arrive pas à accepter la déchéance sociale et morale de sa famille. Tandis que Jason n'a « au contraire jamais connu de soucis autres que matériels »<sup>65</sup>, Quentin ne se préoccupe que de notions abstraites comme l'honneur, qui pour lui est symbolisé par la virginité de Caddy. Parce qu'il se sent impuissant face au déshonneur qu'elle apporte à sa famille, il choisit de se suicider à la fin de la section qu'il narre pour mettre fin à son tourment. La superposition de nombreux souvenirs qu'il ressasse sans cesse reflète son attachement au passé et son incapacité à avancer dans le présent. Cette section décrit également toutes les situations dans lesquelles il tente de vivre selon les règles morales inculquées par son père, mais sans y parvenir. Daniel Joseph Singal affirme toutefois que le trouble de Quentin ne vient pas tant du fait qu'il ne parvient pas à vivre selon des codes de conduite désuets, mais plutôt de son incapacité à rassembler et faire fonctionner ensemble les « fragments d'identités diverses et souvent antithétiques dont il a hérité »<sup>66</sup>. Ces fragments sont constitués des discours contradictoires entre les paroles et les actions de son père ainsi que les croyances de sa mère : « Quentin has received both his [father's] intense intellectuality and idealism and the cynical view that man is the sum of his misfortunes [...] from his rigid, insecure, hypochondriac mother Quentin has been endowed with a fanatical devotion to purity and penitence »<sup>67</sup>. L'impossibilité pour Quentin de rassembler ces fragments d'identité est donc ce qui déclenche à la fois la fragmentation narrative de sa section et son isolement au sein de sa famille. Henry Sutpen est aussi tourmenté par les actions de sa sœur lorsqu'il se rend compte que son ami Charles Bon, avec qui elle va se marier, est en fait leur demi-frère et qu'il est également métissé. Il accepte d'abord leur mariage malgré sa nature incestueuse, mais il n'accepte pas la découverte de la conception de Charles et le tue, ce qui souligne l'incontestabilité de l'interdiction des mariages mixtes dans le Vieux Sud. Bien que Henry et Quentin soient tous deux des personnages introspectifs et sensibles qui font face à un dilemme moral, leurs réactions sont très différentes. Contrairement à Quentin qui se montre impuissant face au comportement de Caddy, Henry ne reste pas passif et va jusqu'à tuer Charles pour empêcher la déchéance que le métissage apporterait à sa famille aux yeux de la société sudiste. Richard H. King compare Henry et Quentin pour démontrer que leur fin tragique est le résultat de leur faiblesse, contrairement à leurs sœurs : « Henry is the “weaker” of the two [Judith and Henry], just as Quentin is

---

<sup>65</sup> Traduction de « In strong contrast, Jason has never known any concerns except material ones », *id.*, p. 564.

<sup>66</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 175.

<sup>67</sup> *Ibid.*

weaker than his sister Caddy. Yet Henry ends up having to kill his black half-brother, Bon, while Quentin cannot kill his sister's suitors »<sup>68</sup>. Ils endossent donc le même rôle dans leur famille, tous les deux tourmentés par les relations amoureuses de leurs sœurs, mais Henry y met fin en tuant Charles tandis que Quentin met fin à sa propre vie.

Enfin, Benjy Compson et Vardaman Bundren adoptent le rôle des fils enfantins et isolés. Cette catégorie se rapproche du rôle de « lost child » que Sharon Wegscheider-Cruse définit comme un enfant qui est souvent invisible dans sa famille, qui communique peu et qui s'isole dans un monde imaginaire<sup>69</sup>. Les chapitres narrés par ces deux personnages sont en effet à la fois simples par le langage qu'ils utilisent et complexes par leur écriture déroutante qui atteste de leur tendance à s'éloigner de la réalité pour basculer dans un monde imaginaire. Benjy Compson est le premier narrateur de *The Sound and the Fury*, et son handicap mental rend sa narration difficile à déchiffrer, notamment à cause de son oscillation constante entre présent et souvenirs passés. Benjy ne saisit pas le concept de temps linéaire, et crée des associations entre des éléments du présent et des souvenirs qu'il revit alors pleinement. Il ne parle pas mais s'exprime en gémissant ou en hurlant. Son vocabulaire limité explique que la grande majorité de sa section soit composée de dialogues. La plupart des souvenirs qu'il convoque sont liés à Caddy, car elle est celle qui s'occupait le plus de lui lorsqu'ils étaient enfants. Seule Caddy comprend ce dont il a besoin et le console lorsqu'il pleure, comme lorsqu'elle comprend que c'est son nouveau parfum qui perturbe Benjy : « So that was it. And you were trying to tell Caddy and you couldn't tell her » (TSTF, 35). Benjy est en effet très attaché à l'ordre et à la routine, ce qui l'amène à être très agité quand Caddy change à l'adolescence et entame ses premières relations amoureuses. Vardaman, le plus jeune enfant de la famille Bundren, possède également un vocabulaire très limité et sa narration reflète les pensées et réactions d'un enfant qui fait face aux événements du roman. Il est également isolé de sa famille parce que son jeune âge le maintient en dehors des préoccupations de sa famille. Il est très perturbé par la mort de sa mère, parce qu'il ne comprend pas le concept de mortalité. Lorsque le corps d'Addie est placé dans le cercueil fabriqué par Cash, Vardaman y perce alors des trous par peur qu'elle ne puisse pas bien respirer puisqu'il ne comprend pas ce que signifie être mort. Il ne comprend la mort d'Addie qu'en l'associant au poisson qu'il a nettoyé pour le repas, le transformant alors en « not-

---

<sup>68</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 122.

<sup>69</sup> Wegscheider, S. (1981). *Another chance: Hope & Health for the Alcoholic Family*. Science and Behaviour Books, 127.

fish » (AILD, 47). Il en vient donc à la conclusion suivante : « My mother is a fish » (73). Darl alimente ses réflexions sur l'existence et la mortalité en confirmant que la mère de Vardaman est un poisson, mais que celle de Jewel est un cheval. Cette déclaration peut servir à souligner le fait que Jewel est différent, puisqu'il n'a pas le même père, ou bien à montrer qu'il est très attaché à sa mère tout comme il l'est à son cheval. Darl conclut que lui-même n'a pas de mère, puisqu'elle n'a jamais été présente pour lui. Vardaman imagine que si sa mère est bien un poisson, alors elle n'est pas dans le cercueil, ce qui lui permet de surmonter l'absence de sa mère et la vision du cercueil et des vautours qu'il attire. Michel Delville compare la rhétorique de Darl à celle de Vardaman, qu'il qualifie de « rhétorique de la perte »<sup>70</sup>, parce que les mots qu'il utilise sont « symboles de choses absentes » : « His words are symbols of absent things; they aim at reorganizing his experience and (re)constructing a new sense of himself and his relationship to his environment »<sup>71</sup>. Grâce à cette rhétorique, Vardaman cherche à substituer sa mère décédée par une vision purifiée et compréhensible pour lui, et la phrase « my mother is a fish » finit par lui offrir une substitution dans la langue en créant un leitmotiv reflétant l'avancement de son deuil.

### **C. Les dynamiques familiales globales : violence, conflits et menace d'inceste**

Les trois romans du corpus mettent en scène des conflits qui divisent des familles centrales de différentes catégories sociales et dans différents cadres. J'analyse ici la particularité des troubles présents dans chacune de ces familles et qui les rendent dysfonctionnelles. Parmi ces troubles, on trouve d'abord la violence et le manque d'attention, qui s'expriment à plusieurs niveaux : entre les parents, entre les enfants, et dans les relations enfants-parents. Le détachement des parents et les conflits parfois violents entre les enfants, comme précédemment développés, participent à une atmosphère de violence qui règne dans les trois romans. À cela s'ajoute la dimension de l'inceste, présente dans les trois œuvres du corpus sous la forme d'une menace d'inceste fraternel. En effet, l'absence parentale donne lieu à un déplacement du complexe d'Œdipe sur le frère ou la sœur qui est alors fantasmé et devient un objet de désir. Bien que ce thème soit présent sous la forme d'allusions dans *As I Lay Dying*, notamment avec l'intrusion de Darl dans l'intimité de Dewey Dell, il est explicitement mentionné dans *The Sound and the Fury* et *Absalom*,

---

<sup>70</sup> Traduction de l'expression « rhetoric of loss » utilisée dans Delville, M. (1994). Alienating Language and Darl's Narrative Consciousness in Faulkner's "As I Lay Dying." *The Southern Literary Journal*, 27(1), 64.

<sup>71</sup> *Ibid.*

*Absalom!*. Pour Lévi-Strauss (*Les Structures élémentaires de la parenté*, 1949) et Freud, (*Totem et tabou*, 1913), l'interdit de l'inceste est une règle à caractère universel nécessaire pour structurer une société. Lévi-Strauss insiste sur le fait que cet interdit encourage l'exogamie, en fonction de ce que chaque groupe social entend par un « proche parent ». Toutefois, pour les classes sociales des familles Compson et Sutpen, l'endogamie présente certains attraits, notamment la préservation de leur position sociale et de leurs valeurs. Françoise Couchard explique que la « séduction endogamique » est liée à ce phénomène, car elle est « aussi la conséquence de la faveur accordée, dans maintes cultures dites traditionnelles, aux unions à l'intérieur du clan. Le mariage endogamique, qui n'exclut pas l'alliance entre cousins germains, prône la “prohibition de l'échange” qui remplace celle de l'inceste. Nous croyons que cette faveur du mariage “entre soi” édulcore toute relation avec l'étranger et pimente au contraire la vision des femmes de l'intérieur »<sup>72</sup>. L'insertion d'une menace d'inceste peut donc servir à souligner l'importance de l'entre-soi dans les classes sociales décrites, mais aussi à corroborer l'impression de décadence et dégradation de ces mêmes groupes. L'omniprésence de ce thème rejoint également la représentation récurrente du déclin du patriarcat central aux sociétés sudistes, dont l'un des principes était l'autorité du frère sur sa sœur, qui est ici poussée jusqu'à la tentation d'inceste.

### **1. *As I Lay Dying* : une « quête ironique »<sup>73</sup> qui révèle des tensions sous-jacentes**

Au centre des dynamiques de la famille Bundren se trouve l'absence de la mère, Addie, qui engendre les tentatives des autres membres de la famille pour combler ce manque et surmonter sa perte. Au fil des chapitres, elle est assimilée au cheval de Jewel, au poisson de Vardaman, au cercueil fabriqué par Cash et aux buses qui volent au-dessus de son cadavre. Cette recherche de substituts à travers les animaux et objets rencontrés par ses enfants montre qu'elle continue à hanter les personnages après sa mort : elle ne disparaît pas mais se transforme sans cesse. Son cercueil, qui constitue un fardeau dans leur voyage, représente également le poids de la perte d'Addie et le déséquilibre engendré dans la famille, ce qui en fait une incarnation de la dysfonction familiale. Michel Delville considère donc que c'est avant tout un roman à propos de l'expérience de perte d'un être cher : « The monologues or voices exhibit at least so many strategies aiming at enabling the Bundrens to overcome the trauma of death and loss. In fact, all of the Bundren characters except Darl seem to be

---

<sup>72</sup> Couchard, F. (1991). *Emprise et Violence Maternelles : Étude d'Anthropologie Psychanalytique*. Dunod, 81.

<sup>73</sup> Traduction de l'expression « ironic quest » utilisée dans Kerr, E. M. (1962). “As I Lay Dying” as Ironic Quest. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 3(1), 5–19.

relatively successful in dealing with Addie's absence »<sup>74</sup>. Ce cercueil est une source de conflits qui engendre des accidents et blessures chez ceux qui essayent de le protéger, et son acheminement met en lumière les secrets de tous les membres de la famille. Le voyage à Jefferson dévoile en effet de nombreuses tensions sous-jacentes dans la famille, notamment à cause des sentiments conflictuels que les enfants d'Addie éprouvent pour elle. Jewel et Darl Bundren présentent la source de tensions la plus importante dans *As I Lay Dying* à cause de leurs buts opposés dans le voyage entrepris par leur famille. Elizabeth Hayes qualifie Darl de « saboteur » du voyage, tandis que Jewel fait tout pour respecter le dernier souhait de sa mère d'être enterrée à Jefferson, ce qui est pour lui un moyen de faire son deuil<sup>75</sup>. Ces rôles opposés créent une forte animosité dans la famille à cause de leurs querelles constantes, qui sont aussi liées au favoritisme de leur mère envers Jewel. John Earl Bassett affirme qu'au cœur de ces tensions se trouve un sentiment de trahison : « Every member of the family displays toward Addie a latent hostility that seems caused by a sense of betrayal »<sup>76</sup>. Bien que le roman soit centré sur l'absence et le deuil, chaque membre de la famille semble en effet éprouver du ressentiment envers Addie, en particulier Darl parce qu'elle lui préfère Jewel, et Dewey Dell parce qu'elle n'a pas pu l'aider durant sa grossesse. Darl se trouve également au centre de ces tensions grâce à sa capacité à connaître les secrets de chacun, notamment avec Dewey Dell qui se méfie de lui parce qu'il est le seul au courant de sa grossesse secrète. Elle décrit l'intrusion de Darl dans son intimité dans des termes qui vont jusqu'à évoquer un regard presque incestuel, ses yeux déshabillant littéralement sa sœur : « [His eyes] begin at my feet and rise along my body to my face, and then my dress is gone; I sit naked on the seat » (AILD, 104). Alors qu'à première vue ils semblent solidaires dans leur objectif commun d'atteindre Jefferson, ils sont en réalité tous préoccupés par leurs propres problèmes et intérêts, ce qu'André Bleikasten démontre en soulignant qu'ils ne restent unis que pour la survie de la famille : « Their fiercely clannish solidarity in the face of outside danger is no victory over individual anguish; it serves only to mask the conflicts smoldering within the family »<sup>77</sup>. Ces conflits atteignent leur paroxysme lorsque Darl est placé de force dans un asile après leur arrivée à Jefferson, ce qui apparaît comme un déchaînement de violence accumulée. Le voyage, loin d'être l'accomplissement honorable et

---

<sup>74</sup> Delville, M. (1994). Alienating Language and Darl's Narrative Consciousness in Faulkner's "As I Lay Dying." *The Southern Literary Journal*, 27(1), 62.

<sup>75</sup> Hayes, E. (1992). Tension between Darl and Jewel. *The Southern Literary Journal*, 24(2), 49.

<sup>76</sup> Bassett, J. E. (1981). "As I Lay Dying": Family Conflict and Verbal Fictions. *The Journal of Narrative Technique*, 11(2), 127.

<sup>77</sup> Bleikasten, A. (2016). *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Indiana University Press, 152.

héroïque de la dernière volonté d'Addie, s'avère être une épopée ironique pour tous les membres de la famille afin de satisfaire leurs motivations égoïstes pour aller à Jefferson. Elizabeth M. Kerr qualifie le roman « d'épopée ironique » à cause des motivations propres aux personnages sans lien avec Addie, qu'elle décrit ainsi :

« Anse longs for new teeth and, secretly, a new wife. Cash, the carpenter, has saved money for a graphophone. Dewey Dell wants bananas and an abortion. Vardaman wants to look at a toy train in a store window but will take bananas as second best delight. Darl and Jewel, the rejected and the favorite son, are the only ones concerned chiefly with the ostensible object of the quest »<sup>78</sup>.

L'aspect ironique de la quête tient également à tous les obstacles rencontrés par la famille Bundren qui témoignent d'un héroïsme vain et absurde. Les risques pris par la famille et les dangers qu'ils affrontent paraissent d'abord dignes d'une épopée, ce qui est annoncé par le titre de l'œuvre, qui provient du chant XI de l'*Odyssée* d'Homère. Les péripéties du roman telles que la traversée du cours d'eau et l'incendie de la grange font écho à l'origine épique du titre, or l'héroïsme présent dans ces scènes est fortement atténué par l'ironie de la révélation présente dans le monologue d'Addie. Si elle ne les pousse à mener ce voyage que pour se venger, alors tous ces actes héroïques ne sont qu'un moyen de les torturer inutilement. Tous les obstacles rencontrés sont alors dénués de sens et presque tragico-comiques, puisqu'ils ont des conséquences réelles pour la famille Bundren mais ne sont que le fruit d'un mauvais tour d'Addie.

## **2. *The Sound and the Fury* : la dissolution d'une famille de l'aristocratie sudiste**

*The Sound and the Fury* met en place la dissolution de la famille Compson à travers la corruption des valeurs sudistes qui donne lieu à sa déchéance morale et sociale. Jean Rouberol souligne que cette déchéance fait écho à la dissolution plus générale de l'aristocratie sudiste dans le Nouveau Sud : « En effet, devant le défi des temps nouveaux, il n'y a pour la classe des planteurs que deux solutions : renoncer à l'ancienne éthique, abandonner le code, et adopter les valeurs de l'Amérique industrielle, ou s'isoler dans le souvenir de la grandeur passée »<sup>79</sup>. La famille Compson ne s'adapte pas aux nouvelles réalités d'après-guerre et reste enlisée dans sa gloire passée et les valeurs qui y sont associées. Cet écart qui se creuse de plus en plus entre la famille Compson et le Nouveau Sud provoque en partie la dysfonction familiale, dont Richard H. King énumère les

---

<sup>78</sup> Kerr, E. M. (1962). "As I Lay Dying" as Ironic Quest. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 3(1), 6.

<sup>79</sup> Rouberol, J. (1982). *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Didier Erudition, 122.

symptômes : « The disorder in the Compson family is embodied in both Benjy's and his brother Quentin's difficulties with time, in the other brother Jason's disordered sense of values, in their sister Caddy's promiscuity, and in the cynicism of the father and the neurotic self-pity of their mother »<sup>80</sup>. Les valeurs aristocratiques énoncées par Mr. Jason Compson sont en effet constamment mises à mal lorsque Quentin tente de les appliquer, ce qui les rend archaïques et inadaptées au monde d'après-guerre tout en appuyant la régression du statut social de la famille Compson. Ainsi, lorsque Quentin tente de faire preuve de galanterie en aidant la petite fille italienne à rentrer chez elle, il se fait frapper par sa famille qui l'accuse de l'avoir kidnappée, et lorsqu'il donne un coup de poing à Herbert qui dénigre les femmes il finit également roué de coups. L'absence fondamentale d'amour au sein de la famille correspond également à un symptôme de leur division. Mr. Jason Compson et Mrs. Caroline Compson sont tous les deux distants et ne font preuve d'aucune affection envers leurs enfants, parmi lesquels seule Caddy représente une figure aimante et bienveillante, notamment envers Quentin et Benjy. Son départ, après avoir été reniée, met en avant l'absence d'espoir pour la famille Compson. Quentin éprouve bien de l'amour pour Caddy, mais celui-ci est obsessionnel et surprotecteur, et aucun des enfants restants (Jason, Miss Quentin, Benjy) ne se marie ni ne semble capable d'éprouver de l'amour. Le fantasme d'inceste exprimé par Quentin représente l'incarnation de la dysfonction familiale, ainsi que l'exemple principal de la corruption des valeurs sudistes. Le faux aveu de Quentin à son père qu'il aurait mis enceinte sa sœur est pour lui une manière de sauver son honneur en purifiant son péché de sexualité hors mariage par celui de l'inceste, pourtant encore plus répréhensible : « If it could just be a hell beyond that: the clean flame the two of us more than dead. Then you will have only me then only me then the two of us amid the pointing and the horror beyond the clean flame » (TSTF, 98). Richard Godden affirme que Quentin et Jason ne peuvent pas séparer la chasteté de leur sœur de la notion d'inceste : « He appears to believe that incest might serve if not to heal the hymen at least to involve the incestuous pair in shame so great as to "isolate" them from "the loud world". For Jason, too, the question of a sister's virginity is inseparable from incest. He must have noticed that Caddy chose to call her fatherless child Quentin »<sup>81</sup>. Quentin considère en effet l'inceste comme un moyen de garder sa sœur pour lui seul et de la préserver du jugement du monde extérieur, une forme

---

<sup>80</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 81.

<sup>81</sup> Godden, R. (2004). William Faulkner. In Gray, R. J., Robinson, O. (Eds). *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. (p. 436-452). John Wiley & Sons, Incorporated.

de compromis entre l'expression de la sexualité de Caddy et le maintien de la réputation de leur famille. Jason, quant à lui, voit la perte de la virginité de sa sœur en association avec l'éducation à Harvard de Quentin, comme si ces deux événements étaient le fruit d'un pacte fraternel tacite voué à lui nuire par tous les moyens. L'anthropologue Maurice Godelier affirme que la condamnation de l'inceste fraternel est universelle sauf pour quelques rares sociétés dans lesquelles ce tabou était levé pour des raisons religieuses :

« En Perse, selon l'imaginaire de la religion d'État mazdéenne, l'humanité était en effet née d'un triple inceste entre les dieux [...] Dans la société, une minorité d'individus étaient, eux aussi, appelés à s'unir avec leur sœur selon un rite particulier (xwêtdas). Cette union n'était pas vécue comme un inceste, mais comme la réplique, par les humains, d'un acte divin : elle contribuait à élargir le domaine du bien et à repousser le mal dans l'Univers et dans la société. On promettait aux individus mariés selon ce rite une première place au Paradis. Dans ces sociétés, l'union d'un frère et d'une sœur était une manière de sublimer l'inceste en un acte mystique qui faisait participer les humains au monde divin »<sup>82</sup>.

Quentin envisage l'inceste d'une manière similaire, comme un acte de sublimation afin de purifier le péché de Caddy. De cette manière, Quentin considère la possibilité de commettre l'inceste avec Caddy comme une idée toute aussi abstraite que les principes d'honneur et de chasteté qui le hantent, une tentative désespérée pour ne pas être confronté au déshonneur. Daniel Joseph Singal corrobore cette interprétation en considérant la confession de Quentin comme une stratégie visant à rendre la perte de la virginité de Caddy à la fois « pure et imaginaire » : « Quentin's strategy, therefore, is designed to expiate his guilt and simultaneously to restore Caddy's purity by turning an actual evil into a pure and imaginary one. That was, he and Caddy would be isolated in their own special hell »<sup>83</sup>. La manière dont la famille Compson fonctionne témoigne également d'une confusion des rôles familiaux qui participe à rapprocher les frères et sœurs tout en brouillant les limites de leurs relations. Bertram Wyatt-Brown relie donc la possibilité d'inceste entre Caddy et Quentin à cette confusion des rôles familiaux, qui est la conséquence de l'absence parentale : « Serious confusion of roles, one suspects, arose from the practice of burdening older children with the supervision of the younger ones [...] In William Faulkner's *The Sound and the Fury*, the problem was vividly portrayed. Young Caddy had to serve as surrogate mother for the mentally retarded Maury (Benjy) and little Quentin in the stead of the neurotic Compson mother, while Jason, the eldest brother, was forced to be a replacement for the alcoholic

---

<sup>82</sup> Godelier, M. (2021, Mars 26). « Toutes les sociétés humaines font de l'inceste un tabou mais cette universalité revêt des formes très différentes ». *Le Monde.fr*.

<sup>83</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 177.

father »<sup>84</sup>. Ce déplacement du rôle maternel sur Caddy rend les enfants Compson tous très dépendants les uns des autres, ce qui peut donner lieu à une confusion des émotions qui les lient, et donc à la possibilité d'inceste.

### **3. *Absalom, Absalom!* : l'ascension et la chute tragique d'une famille de planteurs**

Contrairement aux romans précédemment évoqués, *Absalom, Absalom!* dépeint à la fois l'ascension sociale et financière puis la chute funeste d'une famille propriétaire d'une plantation. La structure de l'œuvre est similaire à celle d'une tragédie, avec de forts éléments d'ironie et de fatalité, ce que Melvin Backman souligne en comparant le roman à l'histoire d'Œdipe : « All the relationships in the Sutpen family are invested with a peculiar irony, doom, and tragedy, as if a curse had been placed on them like the curse on the House of Oedipus. Incest, fratricide, and the fall of a family are all aspects of both curses »<sup>85</sup>. En effet, la famille Sutpen s'éradique presque d'elle-même en raison de l'hybris de Thomas Sutpen, qui entraîne la mort successive de ses fils qui constituaient les héritiers qu'il désirait désespérément. Sa longue recherche sans aboutissement d'un héritier donne lieu à une fin tragique dans laquelle Thomas Sutpen finit seul, victime de sa cupidité et de sa cruauté. Le rejet de son fils Charles, lui-même le résultat du rejet auquel il a été confronté lorsqu'il était enfant, constitue sa faute originelle qui revient le hanter et perturbe son projet au moment où celui-ci est sur le point de se réaliser. Le roman explore ainsi la relation entre le passé et le présent, et la responsabilité à faire face aux fautes commises dans le passé. Le cours de l'histoire est présenté comme une force tragique inéluctable qui précipite la chute de la famille Sutpen. Le lien entre la Guerre de Sécession et la fin tragique de famille Sutpen en fait également un roman qui mélange des aspects de tragédie et de roman de plantation. *Absalom, Absalom!* joue avec les attentes liées aux romans de plantation en présentant des similarités et des différences avec ce genre, comme le montre Richard H. King. Il souligne que la plantation « Hundred » de Thomas Sutpen, le confédéré Charles Bon et la *plantation belle* Judith, sont tous des caractéristiques du roman de plantation ; cependant, certaines de ces attentes sont renversées. Ainsi, Sutpen n'est pas un aristocrate mais un sudiste pauvre, et Charles Bon n'est que « white passing », ce qui participe à la déconstruction du roman de plantation<sup>86</sup>. L'inceste présent dans l'œuvre participe également à cette déconstruction en

---

<sup>84</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 144.

<sup>85</sup> Backman, M. (1965). Sutpen and the South: A Study of *Absalom, Absalom!* *PMLA*, 80(5), 602.

<sup>86</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 72.

déformant les clichés de la famille de planteurs. Daniel Joseph Singal qualifie la relation entre Judith, Henry et Charles Bon de « triangle d'inceste » : « In addition to the heterosexual incest that arises when Bon and Judith fall in love, there are unequivocal indications of platonic incest between Judith and Henry as well as homosexual interest between Henry and Bon »<sup>87</sup>. Henry est en effet fasciné par Charles et son élégance cosmopolite, au point de laisser entendre une certaine attirance envers lui. Le couple formé par Judith Sutpen et son demi-frère Charles Bon pose un dilemme moral à Henry qui finit par les accepter, jusqu'à ce qu'il apprenne que Charles est métissé. Lévi-Strauss, en parlant de « sociétés hautement différenciées », explique que l'endogamie peut devenir un « calcul délibéré pour maintenir certains privilèges sociaux ou économiques » : « La formule, positive en apparence, de l'obligation de se marier à l'intérieur d'un groupe défini par certains caractères concrets (nom, langue, race, religion, etc.), est donc l'expression d'une simple limite, socialement conditionnée, du pouvoir de généralisation »<sup>88</sup>. En ce sens, ce n'est pas l'inceste qui pose problème à Henry Sutpen mais bien la violation de ce principe d'entre-soi qui, dans le Vieux Sud, exclut un mariage entre un membre d'une famille blanche de planteurs et une personne possédant un ancêtre noir. La prohibition de l'inceste est donc subordonnée au principe d'endogamie prôné par la société dans laquelle la famille Sutpen vit, ce qui met en relief le fondement réel de la société sudiste, qui est la hiérarchie raciale. L'inceste, bien que moralement répréhensible, constitue une menace moindre pour la réputation et le statut social de la famille Sutpen comparé au métissage, ce que Faulkner utilise pour critiquer les principes sur lesquels reposent la société sudiste. La récurrence de ce thème dans le corpus participe à illustrer la dissolution de l'unité familiale en transgressant les limites relationnelles, sociétales et morales. Tous ces éléments de brouillage, de transgression et de décadence ont pour conséquence une dissolution linguistique qui fait de la fissure de la langue un reflet de la fissure familiale.

---

<sup>87</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 192.

<sup>88</sup> Lévi-Strauss, C. (1981). *Les structures élémentaires de la parenté*. Mouton et Co.

## II. La dissolution linguistique : la langue du chaos et de la dégénérescence

Le style d'écriture des œuvres du corpus, complexe et fragmenté, peut être considéré comme l'incarnation du trouble des personnages et le symbole de la dysfonction familiale. La technique moderniste du flux de conscience utilisée dans certains passages des œuvres permet à Faulkner de représenter le monologue intérieur des personnages, avec des pensées parfois désordonnées et répétitives, ainsi que des collages de différents souvenirs qui brouillent la chronologie de la narration et participent à l'intensité émotionnelle des œuvres. Les trois romans du corpus présentent des thèmes récurrents qui participent à une impression de chaos et de décadence, notamment les réflexions sur l'absence de sens quant à la langue et à la vie, menant parfois à la folie et à une déstructuration de la narration qui se trouve brouillée par la fragmentation.

Les trois romans contiennent des narrateurs non fiables qui offrent des perspectives très différentes, voire parfois contradictoires, sur les événements du récit. *As I Lay Dying* et *The Sound and the Fury* utilisent une structure très similaire qui en fait des romans très modernistes et psychologiques, avec plusieurs chapitres narrés par différents personnages donnant leur propre point de vue sur les événements. Le premier alterne entre les points de vue de différents personnages, qui ne font pas tous partie de la famille centrale, dans la continuité chronologique des événements mis à part le monologue d'Addie. Pour cette raison, il est considéré comme un « roman familial polyphonique »<sup>89</sup> avec ses douze narrateurs relatant cinquante-neuf monologues en tout. Le second contient quatre sections dont l'ordre ne correspond pas à la chronologie des événements, les trois premières sections étant narrées par les fils Compson et la dernière par leur domestique, Dilsey. *Absalom, Absalom!* Contient également une succession de points de vue sur l'histoire de Thomas Sutpen, mais qui sont donnés à l'intérieur de dialogues avec Quentin Compson, qui sert de récepteur pour ces témoignages. La multiplicité de discours qui n'obtiennent pas de conclusion en fait une œuvre centrée sur le processus de sa propre narration<sup>90</sup> plus que sur la cohérence des récits de chaque personnage.

---

<sup>89</sup> Amfreville, M. (2017). *As I Lay Dying* : le texte de la psychose. *Études anglaises*, 70, 309-322.

<sup>90</sup> Traduction de « focused above all on the processes of its own storytelling » utilisé dans Millgate, M. (2019). William Faulkner | Biography & Works. *Encyclopaedia Britannica*.

## A. La fragmentation et la répétition comme expression du chaos

### 1. Le motif du double et les effets de miroir

L'utilisation de doubles et d'effets de miroir participe aux distorsions narratives en donnant un mouvement cyclique au récit avec des personnages qui semblent pris dans une spirale infernale de répétition. Le dédoublement des noms dans *The Sound and the Fury* est l'une des manifestations les plus flagrantes du motif du double, avec deux personnages appelés Quentin, deux Jason et deux Maury. Le fait que ces noms soient partagés par deux générations différentes sert à établir un contraste entre ces personnages et à mettre en évidence le cycle d'échecs de la famille Compson, qui reste enlisée dans des principes dépassés d'honneur et de *gentility* malgré leur déclin notoire. Dans la section de Benjy, qui fait des va-et-vient sans cesse entre passé et présent, le dédoublement des noms apparaît comme un piège de la narration qui brouille la compréhension du texte en générant de la confusion à propos de quel Quentin, Jason ou Maury il est question. Miss Quentin, la fille de Caddy, est nommée en hommage à son oncle qui s'est suicidé peu avant sa naissance. Ce geste peut être interprété comme un symbole de la culpabilité de Caddy quant à la détresse de son frère, qui a sombré dans la dépression en partie à cause de ses choix. Ces deux personnages sont toutefois totalement opposés, et la sexualité assumée de Miss Quentin donne une connotation ironique à ce nom, puisqu'elle ne respecte en rien les principes de son oncle. Mr. Jason Compson III, le père de famille, décède peu après Quentin, et son fils Jason IV prend sa place de chef de famille. Ils partagent donc un rôle similaire dans l'œuvre, bien que leurs personnalités soient très différentes comme le souligne Mrs. Compson qui répète que son fils Jason tient beaucoup plus de la lignée Bascomb que de la lignée Compson. Ce dédoublement invite donc le lecteur à mettre en parallèle la situation familiale avant et après la mort de Mr. Jason Compson III. Enfin, Maury est à la fois le nom de naissance de Benjy et le nom du frère de Mrs. Compson, Maury Bascomb. Le changement de nom de Benjy sert à le détacher de la lignée Bascomb après la découverte de son handicap mental, et témoigne donc de l'attachement de Mrs. Compson à la réputation de sa famille et à la préservation de leur statut. Cette abondance de doubles dans le récit le rend parfois déconcertant et confus, tout en participant à l'impression de décadence de la famille Compson, puisque la deuxième génération corrompt les principes de la précédente. Freud identifie le motif du double comme le phénomène le plus susceptible de produire un sentiment d'inquiétante étrangeté, notamment dans le cas de personnages à l'apparence semblable « forcément tenus pour identiques » ou de personnages qui s'identifient à un autre

au point de créer un phénomène de « dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi »<sup>91</sup>. Pour les personnages précédemment mentionnés, ce n'est pas leur apparence mais l'impression de décadence générationnelle soulignée par le dédoublement des noms qui participe à un sentiment d'inquiétante étrangeté. Freud souligne que c'est « le facteur de répétition non intentionnelle » qui rend une chose étrangement inquiétante parce qu'elle impose donc « l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de hasard » (87). C'est en effet cette répétition inattendue qui met en avant le déclin de la famille Compson, qui prend la tournure d'un destin tragique inévitable. L'inquiétante étrangeté à l'œuvre dans le roman participe à l'atmosphère sombre du *Southern Gothic*, qui est complétée par la langue fragmentée, les thèmes comme le suicide et l'inceste, ainsi que le déclin sociétal et familial dans lequel sont pris les personnages.

D'autres duplications sont à l'œuvre dans le corpus, notamment dans les différentes relations en miroir. Dans *Absalom, Absalom!*, Quentin Compson se trouve au centre des effets de miroir à cause de son incapacité à réconcilier le passé et le présent, ce qui se retrouve notamment dans la relation entre Quentin et Shreve, qui reflète la relation entre Henry Sutpen et Charles Bon comme l'affirme Richard H. King : « The most obvious and central mirroring relationship is the one involving Quentin-Shreve/Henry-Bon [...] the collapse into identity points too the missing word, the absence of the paternal acknowledgment of succession (of similarity not identity) between Sutpen and Bon »<sup>92</sup>. Faulkner utilise également des effets de miroir entre les différentes familles présentes dans les œuvres, ce qui permet de mettre en perspective les familles centrales. Dans *The Sound and the Fury*, les familles Compson et Gibson fonctionnent en miroir : ils vivent sur la même propriété mais connaissent une fin très différente, puisque la famille Compson est la seule qui subit un éclatement familial. La section finale narrée par la domestique Dilsey la présente comme une observatrice détachée du déclin de la famille Compson ainsi que l'unique incarnation des valeurs qu'ils prônent. Dans *As I Lay Dying*, la famille Tull est mise en parallèle de façon similaire avec la famille Bundren, et leurs monologues permettent d'offrir un point de vue extérieur aux comportements et aux relations conflictuelles de ces derniers. Les monologues très critiques de Cora Tull permettent notamment de rendre compte de la perception qu'ont les connaissances de la famille Bundren de leur voyage et de leur caractère, ainsi qu'à semer le

---

<sup>91</sup> Freud, S. (2001). *Das Unheimliche und andere Texte/L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Gallimard, 77.

<sup>92</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 125.

trouble quant aux intentions des personnages. Cora affirme par exemple que Darl est l'enfant d'Addie qui l'aime le plus lorsqu'il lui fait ses adieux, bien que ses actions ne le reflètent pas et le monologue de Darl décrivant cette même scène ne rend pas compte de son affection pour elle. La relation en miroir la plus évidente dans ce roman reste celle de Jewel et Darl, qui sont dépeints à maintes reprises comme des alter ego, en particulier à cause de l'obsession de Darl pour son frère. Linda W. Wagner résume leur relation en affirmant : « Jewel is his alter ego, his torment, his masculine pronoun »<sup>93</sup>. Dans ses monologues, tous les pronoms « il » sans référence explicite se rapportent effectivement à Jewel et son comportement s'oppose toujours à celui de son frère. Elizabeth Hayes souligne que c'est la différence de traitement d'Addie envers ses fils qui alimente l'obsession de Darl pour Jewel ainsi que sa crise existentielle, parce qu'il cherche à comprendre pourquoi sa mère n'aime que son frère : « Jewel does know he exists, but Darl is not certain that he does; Jewel has a mother, but Darl feels that he does not; Jewel and Addie verify one another's existences, but nothing verifies Darl's. For Darl, struggling to come to terms with himself, to resolve his existential dilemma, the bond between Jewel and Addie becomes the central signifier »<sup>94</sup>. Leur relation asymétrique avec Addie constitue donc le cœur des conflits entre Darl et Jewel et la raison de leur représentation comme des alter ego.

## 2. Un nœud complexe et fragmenté de chronologies

La fragmentation temporelle constitue sans doute l'aspect le plus déconcertant des œuvres, puisqu'elle complexifie le récit en le rendant confus et chaotique. La progression non-linéaire du récit est l'exemple le plus flagrant de ce phénomène, particulièrement dans *The Sound and the Fury* qui mélange régulièrement des souvenirs en italiques dans la narration, mais aussi dans *Absalom, Absalom!* qui répète les mêmes événements du point de vue de différents personnages, enrayant l'avancement du récit qui revient sans cesse sur les mêmes faits. Jacques Pothier affirme que cette fragmentation s'explique par le fait que ce roman repose sur le rôle actif du lecteur dans l'assemblage de ces bribes d'histoire : « *Absalom, Absalom !* parle de la fabrication de l'histoire, et plonge les lecteurs dans cette activité, en les forçant à comparer les données, à découvrir les contradictions, à construire le sens dans les béances du récit »<sup>95</sup>. La place du monologue d'Addie dans *As I Lay Dying* laisse d'abord entendre qu'il prend place avant son décès, bien que situé au milieu de

---

<sup>93</sup> Wagner, L. W. (1974). "As I Lay Dying:" Faulkner's All in the Family. *College Literature*, 1(2), 75.

<sup>94</sup> Hayes, E. (1992). Tension between Darl and Jewel. *The Southern Literary Journal*, 24(2), 57.

<sup>95</sup> Pothier, J. (2003). *William Faulkner, Essayer de tout dire*. Belin, 78.

l'œuvre, or elle semble bien parler depuis son cercueil. Ce monologue renvoie donc à l'ambiguïté du titre de l'œuvre, qui évoque immédiatement la question de la temporalité comme l'analyse Stéphanie Suchet : « Le fait que la temporalité soit une des questions centrales du roman est d'ailleurs manifeste dès le titre, à travers l'utilisation du verbe "lay" qui est à la fois le prétérit de "lie" mais aussi le présent du verbe "lay", qui, bien que transitif, peut être utilisé de manière intransitive dans la langue vernaculaire des fermiers sudistes, d'où la traduction française du titre au présent. Cette ambiguïté est le signe du paradoxe temporel dans lequel les personnages évoluent au cours de ce voyage, forme de bulle temporelle dans laquelle ils doivent admettre la perte de leur mère »<sup>96</sup>. La présence du monologue d'Addie, narré depuis son cercueil, donne presque raison à Vardaman quand il perce des trous dans son cercueil pour qu'elle respire, puisqu'il fait revenir sa voix dans le récit comme si son esprit vengeur la gardait en vie. À l'intérieur de cette « bulle temporelle » s'opèrent plusieurs déformations du cours du temps, qui s'allonge, se bloque ou s'accélère subitement. Mark E. Boren affirme que la progression du temps dans *As I Lay Dying* est parfois freinée, voire bloquée à certains moments de l'œuvre, par exemple dans la scène du décès d'Addie qui survient brutalement lorsque Cash arrête sa scie : « Faulkner allows the narrative to flow for a while, but every so often he blocks it up, as if he momentarily shuts and opens valves in narrative time. The incessant "snoring" of Cash's saw as he fashions Addie's coffin, for example, slows the progress of Addie's death to a trickle, but once the sawing stops, narrative time accelerates »<sup>97</sup>. Enfin, la présence de personnages obsédés par le passé participe à la fragmentation temporelle des œuvres parce que le récit se trouve enchevêtré par des souvenirs appartenant à différentes périodes de temps. Benjy et Quentin Compson traitent tous les deux le temps de manière complexe et fragmentée dans leurs sections respectives, qui sont par conséquent les plus expérimentales et incarnent le mieux les troubles de leur famille. Pour Benjy, le temps est une superposition de séquences temporelles à cause de sa perception non linéaire de la réalité. Sa narration fonctionne en établissant sans cesse des liens entre les événements présents et les souvenirs passés par le biais d'associations. Comme le conclut Ineke Bockting à propos de son traitement de la temporalité, pour Benjy l'expérience et la mémoire sont inséparables : « For him there is no difference between actual experience and memory. His mind registers no distinction between

---

<sup>96</sup> Suchet, S. (2018). Narration et temporalité dans *As I Lay Dying*. Dans Spill F., Préhet G., Liénard-Yeterian M. (Eds.) "*The Wagon Moves*" : *New Essays on William Faulkner's As I Lay Dying*. (p. 179- 187). Editions L'Harmattan.

<sup>97</sup> Boren, M. E. (2002). The Southern Super Collider: William Faulkner Smashes Language into Reality in "As I Lay Dying". *Southern Quarterly*, 40(4), 23-24.

the present and the past, but unremittingly recalls an “exact replica of the incident” »<sup>98</sup>. La section de Quentin envisage également le temps d'une manière inhabituelle, puisqu'il est présenté comme un piège inéluctable qui le pousse dans une impasse. Quentin vit en effet le présent comme une torture qu'il ne peut supporter ni surmonter, car il lui rappelle les choix de Caddy qu'il n'a pas pu empêcher. Comme Ineke Bockting le souligne, Quentin veut « supprimer l'avancement du temps » pour effacer ses erreurs, tandis que Benjy n'est simplement « pas conscient de l'existence du temps »<sup>99</sup>. La scène où Quentin casse sa montre illustre parfaitement l'étendue de son obsession pour le temps : il essaye à tout prix d'échapper au présent qui lui rappelle les choix de Caddy, mais il continue d'entendre le tic-tac de l'aiguille. *Absalom, Absalom!* approfondit cette obsession en la mettant en relation avec le passé sudiste, qui hante Quentin parce qu'il voit l'histoire de Thomas Sutpen comme une incarnation du mal enraciné dans l'histoire du Vieux Sud. Quentin considère Thomas Sutpen comme une allégorie de l'origine du déclin du Sud et de sa propre famille, ce que soutient Richard H. King en envisageant *Absalom, Absalom!* comme un approfondissement de la conscience historique de Quentin « [The novel] widens into a preoccupation with the Southern past. Quentin's historical consciousness is forced back to the origins of the tradition »<sup>100</sup>.

## B. La folie, l'angoisse et l'effondrement de la langue

La thème de la folie est exploré dans les trois romans du corpus et engendre en partie la dissolution linguistique à l'œuvre dans la narration. Plusieurs degrés d'instabilité psychologique sont dépeints dans les textes, avec des personnages qui retrouvent du sens à leur vie ou bien qui n'y parviennent pas et s'enfoncent dans la folie. Dans *As I Lay Dying*, les narrations erratiques de Vardaman, Dewey Dell et Cash révèlent leurs difficultés à surmonter la perte de leur mère, mais leurs narrations retrouvent une certaine stabilité à la fin du roman. En revanche, Darl ne parvient pas à faire sens de la mort d'Addie et sombre progressivement dans la folie. La polyphonie du texte participe également à la dissolution de la langue et à matérialiser la perte de la mère, ce que Marc Amfreville utilise pour affirmer que c'est avant tout un « texte de la psychose » : « Ce roman du morcellement qui procède

---

<sup>98</sup> Ineke Bockting. (1995). *Character and Personality in the Novels of William Faulkner : a Study in Psychostylistics*. University Press Of America, 56.

<sup>99</sup> Traduction de la phrase « Benjy never becomes conscious of time, while Quentin is obsessed with it and wants to cancel it », *id.*, p. 81.

<sup>100</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 119.

d'une fascination pour la mort, tout en clamant avec vigueur le refus, constitue un véritable texte de la psychose, au lieu même où s'entrecroisent l'impossible quête du maternel, le délire d'un roman familial polyphonique répondant à l'inacceptable perte, et l'éclatement qui, contre toute idée reçue, vise à reconstituer l'unité du sujet et à permettre l'écriture »<sup>101</sup>. *The Sound and the Fury* aborde le thème de la folie à travers les trois fils de la famille Compson : le handicap mental de Benjy et son incapacité à accepter le départ de Caddy donne lieu à une narration particulièrement fragmentée et confuse, la section de Quentin qui procède à une désorganisation progressive de la syntaxe culminant dans son suicide, et la rage de Jason lui fait perdre la tête au point de frôler la folie. Darl et Quentin représentent véritablement le bruit et la fureur de personnages tourmentés qui sombrent face à la perte de sens de leur existence. Pour *Absalom, Absalom!*, le récit est centré sur l'exploration de l'hybris de Thomas Sutpen, qui est presque de l'ordre de la folie, et la manière dont les personnages qui l'entourent sont affectés par ce comportement. De plus, des questionnements sur les limites de la langue sont disséminés dans les textes, de manière à appuyer et justifier la dissolution de la langue : pour Addie, Darl, Quentin et d'autres, l'existence perd son sens, donc les mots perdent également leur sens.

### 1. Des narrations erratiques reflétant une « détérioration psychologique »<sup>102</sup>

La présence de personnages angoissés et tourmentés donne lieu à des narrations erratiques et fragmentées. La seconde section de *The Sound and the Fury* retranscrit l'angoisse de Quentin Compson liée à sa perte de repères et son conflit intérieur, engendrés par les messages contradictoires de son père qui le laissent dans l'incertitude. Sa narration devient donc de plus en plus incohérente, mélangeant souvenirs et événements présents, avec des pronoms sans référents, une absence de majuscules et une syntaxe bouleversée. Andrew Papaspyrou analyse la progression de sa narration comme reflétant sa « détérioration psychologique » qui se traduit par une « rupture de la langue »<sup>103</sup>, illustrée par la fin de sa section qui ne tient pas compte des règles de grammaire et de syntaxe :

« youve never done that have you  
 what done what  
 that what I have what I did  
 yes yes lots of time with lots of girls

<sup>101</sup> Amfreville, M. (2017). *As I Lay Dying* : le texte de la psychose. *Études anglaises*, 70, 309-322.

<sup>102</sup> Traduction du terme « psychological deterioration » utilisé dans Papaspyrou, A. (2017). *Spaces of Collapse: Psychological Deterioration, Subjectivity, and Spatiality in American Narratives* [Dissertation, University of Western Ontario]. Electronic Thesis and Dissertation Repository, 32.

<sup>103</sup> Traduction du terme « breakdown of language », *Ibid.*

then I was crying her hand touched me again and I was crying against her damp blouse then she lying on her back looking past my head to the sky I could see a rim of white under her irises I opened my knife ». (TSTF, 128)

Ce passage décrit un souvenir qui précède le départ de Caddy : l'absence de majuscules, de ponctuation et de respect des règles de syntaxe exprime l'agitation de Quentin lors de cette nuit ainsi qu'au souvenir de ce moment. Les retours à la ligne sont les seuls indicateurs du changement de locuteur, mais la typographie n'opère aucune différenciation entre le dialogue et la narration, ce qui laisse au lecteur le rôle de recomposer ces fragments de texte. Les souvenirs désorganisés qui sont mêlés au texte témoignent de sa perte de repère et de contrôle : « Quentin's depression and psychological degeneration are established in the way that he loses control over his words and in the memories that he cannot organize or contain through speech »<sup>104</sup>. Linda W. Wagner analyse le schéma syntaxique utilisé par Quentin en dissociant les fragments venant de Quentin de ceux venant de son père : « The sentence pattern which Faulkner chooses for much of Quentin's section [...] is grimly appropriate: simple and compound sentences, many beginning with *I* and then continuing with the barest description of the action. The longer sentences, more heavily imagistic, are often those of his father's words, or Quentin's echoes of his father's convictions »<sup>105</sup>. Le rythme de cette section, qui devient progressivement plus tortueux et plus rapide jusqu'à la scène finale, atteste de son angoisse qui dégénère, comme le poursuit Wagner : « The long sections of Quentin's monologue have an indelible rhythm—hesitant and tortuous yet building to the more rapid momentum toward the end »<sup>106</sup>.

L'omniprésence de la mort et de l'absence de sens dans *As I Lay Dying* entraîne également des narrations erratiques et déconcertantes, notamment par l'utilisation de répétitions entêtantes qui jalonnent le texte. L'opacité des monologues de Vardaman illustre son tourment et sa difficulté à surmonter la perte de sa mère. La détérioration linguistique à l'œuvre dans sa narration reflète sa détérioration psychologique, sa langue devenant de plus en plus épurée, ce qui prouve son choc et en fait un personnage « aliéné par l'expérience et perdu dans la langue »<sup>107</sup>. Mark E. Boren affirme que le roman montre une réelle fissure entre la narration de Vardaman avant et après la mort d'Addie « Vardaman's consciousness is linguistically moderately sophisticated [...] Soon after the incident, however, the complexity of Vardaman's textual consciousness disintegrates and Vardaman is reduced to

---

<sup>104</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>105</sup> Wagner, L. W. (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 572.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Traduction de la phrase « alienated by experience, lost in language » utilisée dans Boren, M. E. (2002). The Southern Super Collider: William Faulkner Smashes Language into Reality in "As I Lay Dying", 27.

extremely simple sentence constructions, culminating in the one-sentence chapter »<sup>108</sup>. Ce chapitre constitué d'une seule phrase scinde en effet l'œuvre en un avant/après l'expérience traumatique tout en montrant à quel point les personnages en sont perturbés et ne peuvent trouver les mots pour exprimer la force du traumatisme.

## 2. Une oscillation entre clairvoyance et folie

Faulkner utilise la folie comme symptôme de la dysfonction familiale avec Darl Bundren et Quentin Compson, qui sont les personnages de leurs romans respectifs qui parviennent le moins à surmonter l'événement traumatique. Darl est un exemple frappant de la folie selon Faulkner : il est d'abord le narrateur le plus fiable et prédomine les chapitres, mais il finit par avoir la narration la plus obscure et fragmentée à la fin du roman. À travers ce personnage, *As I Lay Dying* explore la frontière étroite qui sépare folie et clairvoyance ainsi que le lien inextricable entre la folie et la langue. La folie y est en effet présentée comme liée à l'impossibilité de donner du sens aux mots et aux expériences vécues, ce que Andrew Papaspyrou corrobore en affirmant que la folie est avant tout une « expérience linguistique » : « *As I Lay Dying* organizes madness as an experience of language, which occurs when linguistic signification breaks down »<sup>109</sup>. En s'appuyant sur les écrits de Derrida et de Foucault, qui soutiennent que la folie affecte la syntaxe de la langue, Papaspyrou résume la folie dans *As I Lay Dying* par l'incapacité à contrôler la langue : « The inability to signify and control language produces insanity because meaning and understanding of the world are no longer possible »<sup>110</sup>. Plusieurs aspects de la folie sont traités dans ce roman : le monologue intérieur de quelqu'un qui devient fou, la réaction de la communauté et la manière dont son équilibre s'en trouve menacé. La folie de Darl est d'abord une forme de clairvoyance qui lui donne intuitivement accès à des connaissances sur les autres personnages et sur ce qu'ils font même lorsqu'il n'est pas présent avec eux. Sa capacité à s'introduire dans les pensées des autres et à connaître leurs secrets met mal à l'aise les gens concernés, ce qui lui donne une réputation d'être « the queer one » (AILD, 136). Avant même que sa narration ne reflète son déclin psychologique, il est donc déjà mis à l'écart du reste de sa communauté qui le perçoit comme une menace puisqu'il s'immisce dans leur intimité. Vernon Tull explique en détail l'effet que lui font les yeux de Darl :

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Papaspyrou, A. (2017). *Spaces of Collapse: Psychological Deterioration, Subjectivity, and Spatiality in American Narratives* [Dissertation, University of Western Ontario], 43.

<sup>110</sup> *Id.*, p. 6.

« He is looking at me. He don't say nothing; just looks at me with them queer eyes of hisn that makes folk talk. I always say it ain't never been what he done so much or said or anything so much as how he looks at you. It's like he had got into the inside of you, someway. Like somehow you was looking at yourself and your doings outen his eyes ». (AILD, 109)

Sa clairvoyance se matérialise donc dans son regard qui a une double fonction : il lui permet de pénétrer l'esprit des gens qu'il observe, mais c'est aussi un miroir qui force les autres à s'auto-évaluer, comme s'ils se regardaient eux-mêmes à travers Darl. Il est donc possible que les yeux de Darl engendrent un sentiment d'inquiétante étrangeté chez les gens qu'il côtoie, ce qui expliquerait pourquoi il est mis à l'écart. Son regard reflète en effet les gens comme un miroir, ce qui crée un « dédoublement du moi »<sup>111</sup>, l'un des facteurs que Freud identifie comme susceptibles de produire un sentiment d'inquiétante étrangeté. La position de Darl au sein de sa famille le rend également central à l'œuvre, puisque d'après le monologue d'Addie il n'est en réalité l'enfant de personne après ses calculs, ce que Homer B. Pettey résume ainsi : « Anse's children are Cash, Dewey Dell, and Vardaman, Jewel is Addie's child. And Darl remains as the true orphan of the family, robbed of a father by Addie's negation and denied a mother by Addie's perverse neglect. Darl's central position in the novel now makes sense, since he is the outcast, kept outside Addie's circle and forced outside the family circle as well »<sup>112</sup>. De plus, Pettey souligne qu'Addie partage le regard pénétrant de Darl, notamment lorsqu'elle arrive à toucher Peabody comme un jet d'eau simplement en posant ses yeux sur lui : « Her omniscience, like Darl's, seems to emanate from perceiving eyes, which can touch without touching and make present what is merely illusory »<sup>113</sup>. Toutefois, la mort prématurée d'Addie ne permet pas de savoir si elle possède la même clairvoyance que Darl, qui en sait autant sur les personnages que le lecteur. Le passage qui décrit la première relation sexuelle entre Dewey Dell et Lefe se conclut en effet sur l'arrivée de Darl qui devine apparemment ce qu'ils ont fait sans l'avoir vu, et Darl laisse entendre qu'il sait que Jewel a un autre père avant même que le monologue d'Addie ne le révèle. Cette capacité lui permet également de narrer la mort d'Addie comme s'il en était témoin alors même qu'il est avec Jewel loin de leur maison, tel un narrateur omniscient. Cependant, au fil du roman, sa narration passe d'un mode introspectif et observateur à un monologue erratique et brisé, reproduisant la « folie » que lui a diagnostiquée sa famille

---

<sup>111</sup> Freud, S. (2001). *Das Unheimliche und andere Texte/L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Gallimard, 77.

<sup>112</sup> Pettey, H. B. (2003). Perception and the Destruction of Being in *As I Lay Dying*. *The Faulkner Journal*, 19(1), 39.

<sup>113</sup> *Ibid.*

après l'incendie qu'il provoque. Son ultime monologue se conclut alors sur une description de son arrivée à l'asile à la troisième personne du singulier :

« There is about it that unmistakable air of definite and imminent departure that trains have, perhaps due to the fact that Dewey Dell and Vardaman on the seat and Cash on a pallet in the wagon bed are eating bananas from a paper bag. 'Is that why you are laughing, Darl?'  
Darl is our brother, our brother Darl. Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams.  
'Yes yes yes yes yes yes yes.' » (AILD, 234)

Ce passage peut être interprété comme l'illustration de la clairvoyance de Darl prenant le dessus sur sa narration, comme s'il était trop plein des pensées des autres au point de couper des siennes et de sa propre perception, puisque Darl répète ici les mots de Vardaman deux pages plus tôt « Darl is my brother. My brother Darl » (AILD, 232). Il se met ici à la place de ses frères et sœurs et décrit leurs actions alors qu'il est déjà loin d'eux, tout en se posant des questions d'un point de vue extérieur, comme s'il n'avait plus aucun contrôle sur lui-même. Le choc provoqué par la mort de sa mère entraîne donc ce que Marc Amfreville appelle le « morcellement du moi » : « Cette atomisation qui fait voler en éclats l'unité du sujet a évidemment pour conséquence une perte du sens de la réalité, telle que celle-ci s'exprime dans le délire, c'est-à-dire dans la construction par le langage et la vision d'une réalité autre, mais qu'elle vise aussi, sur son versant positif, à éviter la dissolution psychique totale »<sup>114</sup>. Ce morcellement est à la fois exprimé dans le morcellement de l'œuvre elle-même, qui est divisée en cinquante-neuf monologues, mais aussi dans leur contenu, qui illustrent l'effet du traumatisme et le chaos qu'il engendre. Le changement dans la narration de Darl est donc à la fois le résultat de son incapacité à faire face au décès de sa mère, ainsi qu'une illustration de la « folie familiale »<sup>115</sup> de la famille Bundren. Papaspyrou affirme à propos de la progression de la narration de Darl que sa folie vient avant tout du fait qu'il se perde dans la langue : « [He] speaks himself deeper and deeper into madness »<sup>116</sup>. Il cherche en effet à trouver un substitut à sa mère dans la langue, mais puisqu'il n'arrive pas à exprimer ce qu'il ressent par les mots, il ne parvient pas à surmonter la perte d'Addie et sombre dans une crise existentielle. De plus, Papaspyrou identifie l'incendie de la grange comme un moyen pour Darl de matérialiser son deuil : « By attempting to burn the barn he *attempts* to rid himself of the oppressive quality of Addie's death », tandis que sa famille et ses voisins

---

<sup>114</sup> Amfreville, M. (2017). *As I Lay Dying* : le texte de la psychose. *Études anglaises*, 70, 309-322.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Papaspyrou, A. (2017). *Spaces of Collapse: Psychological Deterioration, Subjectivity, and Spatiality in American Narratives* [Dissertation, University of Western Ontario], 6.

s'en servent d'échappatoire car ils peuvent alors pointer du doigt l'étrangeté de Darl qu'ils n'arrivaient pas à cerner auparavant : « [It offers] a proof of the madness the community sees in him but cannot adequately describe »<sup>117</sup>. L'incendie de la grange représente en effet une excuse pour isoler Darl, puisqu'il brise l'une des règles de la communauté en brûlant la source de revenus de Gillespie, ce que Cash décrit comme un acte impardonnable : « Because there just ain't nothing justifies the deliberate destruction of what a man has built with his own sweat and stored the fruit of his sweat into » (AILD, 219). Cash remplace ainsi le rôle dominant de la narration de Darl, passant d'un personnage mineur avec des monologues extrêmement courts à une narration beaucoup plus développée et détaillée qui domine la fin du roman. Cash est l'opposé de Darl : il ne se réfugie pas dans la langue mais dans la menuiserie pour surmonter son deuil, ce qui se manifeste d'abord par des monologues uniquement centrés sur la construction du cercueil, puis finit par réussir à retrouver du sens et à combler l'absence de sa mère.

### **3. Vivre c'est « se préparer à rester mort très longtemps »<sup>118</sup> : l'omniprésence d'une perception cynique et lugubre de l'existence**

La folie dont il est question dans ces romans est également illustrée par la vision cynique et morbide de l'existence portée par certains personnages. Cette vision participe à la dissolution linguistique des œuvres en alimentant la folie et l'angoisse des personnages, qui considèrent que si la vie n'a pas de sens, les mots n'en ont pas non plus. Dans *As I Lay Dying*, c'est le chapitre narré par Addie Bundren qui met en lumière cette philosophie : elle se remémore les mots de son père, qui lui a enseigné que la vie n'est qu'une préparation à la mort :

« I could just remember how my father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time. And when I would have to look at them day after day, each with his and her secret and selfish thought, and blood strange to each other blood and strange to mine, and think that this seemed to be the only way I could get ready to stay dead, I would hate my father for having ever planted me. When the switch fell I could feel it upon my flesh; when it welted and ridged it was my blood that ran, and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me! ». (AILD, 153)

Amy Louise Wood utilise ce passage pour démontrer que cela constitue une partie de la rébellion d'Addie dans cette société oppressive, car elle rejette la notion chrétienne d'une vie après la mort succédant à une vie de souffrance. Si la vie n'a de sens qu'en relation à une

---

<sup>117</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>118</sup> Traduction de « getting ready to stay dead », AILD p.160.

mort qui est une consolation, ce en quoi Addie ne croit pas, elle doit alors donner du sens à sa vie d'une autre manière. Addie utilise donc son corps et la violence comme des moyens de véritablement « donner corps » à son existence : « Though she is circumscribed within feminine and bodily meaning, Addie manipulates that identity to bring a sense of power and purpose to her life »<sup>119</sup>. La violence exercée par Addie sur ses élèves est en effet décrite comme un moyen de marquer leur existence en laissant une trace visible sur leur peau, tout en donnant du sens à sa propre existence. Sa violence est donc le résultat de sa rébellion contre la blessure narcissique provoquée par le discours de son père, ce que Françoise Couchard affirme être la cause principale des violences maternelles : « Le désir de maltraiter l'enfant ne surgit pas “naturellement”, il a sa source dans une blessure narcissique, une humiliation permanente faite à la femme, dans son rapport avec l'homme : il serait trop dangereux de s'attaquer directement à ce dernier, le ressentiment et la vengeance sont donc détournés sur l'enfant »<sup>120</sup>. L'idée de vengeance est centrale au personnage d'Addie, dont les actions sont toutes par pure rancune contre son père et contre Anse. Charles Palliser soutient que c'est ce désir de vengeance qui constitue la différence primordiale entre Darl et Addie : « Here lies the crucial difference in temperament and outlook between Darl and Addie: while he fatalistically accepts this bleakly deterministic and death-haunted view of human existence, she passionately rages against it »<sup>121</sup>. La rage d'Addie lui permet en effet de donner du sens à sa vie, tandis que Darl ne parvient pas à redonner du sens à la sienne et à combler l'absence de sa mère.

Mr. Jason Compson III exprime également une vision cynique et fataliste de l'existence, ce qui agit comme un déclencheur de la dysfonction familiale et de la détresse de Quentin. Il répète en effet à ses enfants que la vie n'a aucun sens, elle n'est qu'une série de malheurs que personne ne peut éviter, ce qu'il utilise pour justifier sa propre passivité. Tout au long de la seconde section de *The Sound and the Fury* sont parsemées les leçons de Mr. Compson à Quentin, empreintes de son fatalisme :

« Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune Father said. A gull on an invisible wire attached through space dragged. You carry the symbol of your frustration into eternity. Then the wings are bigger Father said only who can play a harp ». (TSTF, 87)

<sup>119</sup> Wood, A. L. (1993). Feminine Rebellion and Mimicry in Faulkner's "As I Lay Dying." *Faulkner Journal*, 9(1/2), 100.

<sup>120</sup> Couchard, F. (1991). *Emprise et Violences Maternelles : Etude d'Anthropologie Psychanalytique*. Dunod, 34.

<sup>121</sup> Palliser, C. (1986). Predestination and Freedom in As I Lay Dying. *American Literature*, 58(4), 560.

Ce passage résume la situation de Quentin : il ne voit les événements du récit que comme le résultat d'une malédiction dont il ne peut s'échapper, puis finit par être hanté par l'avancement du temps qu'il perçoit comme une torture. En ne lui apportant aucune solution ni réconfort, Mr. Compson participe donc à alimenter son désespoir. Mr. Compson réagit à tous les événements de l'œuvre sous un angle purement philosophique, ce que souligne sa réaction très passive face à la perte de la virginité de Caddy :

« And Father said it's because you are a virgin: dont you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature is hurting you not Caddy and I said That's just words and he said So is virginity and I said you dont know. You cant know and he said Yes. On the instant when we come to realise that tragedy is second-hand ». (TSTF, 97)

Alors que Quentin s'inquiète pour l'honneur de sa famille, son père se contente de réfléchir à la signification de la virginité et décrit la sexualité comme quelque chose qui arrive naturellement aux femmes. Ce discours contredit ce qu'il a enseigné à Quentin sur les valeurs aristocratiques qu'ils sont censés respecter et ne fait qu'augmenter les tensions familiales. Gary Storhoff qualifie la vision de Mr. Compson d'« adoption trompeuse du stoïcisme »<sup>122</sup> à cause des contradictions qu'il émet entre ses enseignements à Quentin et ses actions, ce qui constitue une parade pour échapper à toute responsabilité. La philosophie de Mr. Compson nourrit donc le déclin de sa famille ainsi que l'atmosphère lugubre qui les entoure.

### **C. Le rejet de la langue : la langue comme processus d'aliénation**

La dissolution linguistique à l'œuvre dans les romans de Faulkner s'explique en partie par un rejet de la langue exprimé par certains personnages. Plusieurs passages contiennent en effet un discours qui refuse et anéantit le lien entre les mots et ce qu'ils désignent. Deux cas de figure s'y dessinent : les personnages qui cherchent à utiliser la langue comme substitut pour autre chose, mais s'y perdent (Darl, Quentin, Vardaman), et ceux qui reprennent le contrôle sur la langue en la vidant de son sens (Addie) ou par le silence (Caddy). Dans les deux cas, la langue est envisagée comme un processus d'isolement et d'aliénation où la personne devient étrangère à elle-même et à autrui.

#### **1. Parce que les mots n'arrivent plus à signifier**

Addie Bundren et Quentin Compson soulignent les limites de la langue en la décrivant comme aliénante et incapable de dépeindre la réalité avec précision. Le monologue

---

<sup>122</sup> Traduction du terme « self-deceptive embrace of stoicism » utilisé dans Storhoff, G. (1998). Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 470.

d'Addie articule sa méfiance envers les mots, faisant de son rejet de la langue l'un des aspects fondamentaux de sa rébellion. Elle envisage en effet les mots comme des concepts purement abstraits qui n'ont aucune réalité ni lien avec ce qu'ils désignent. Elle reproche aux mots les « distorsions » qu'ils opèrent sur ce qu'ils désignent, ce que John Earl Bassett explique en soulignant l'écart entre signifiant et expérience : « Addie Bundren repudiates language as a distortion woefully inadequate to experience »<sup>123</sup>. Puisqu'elle rejette à la fois le signifiant et l'utilité même de nommer le signifié, elle rejette alors tout ce que le mot représente, y compris les connotations morales qui lui sont attribuées. Elle soutient donc que des mots comme « maternité » et « amour » sont dénués de sens et qu'ils ont été créés par des personnes qui ne se préoccupaient pas de la chose qu'ils désignent :

« When he was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn't care whether there was a word for it or not. I knew that fear was invented by someone that had never had the fear; pride, who never had the pride... ». (AILD, 155)

En rejetant l'idée même que le mot « motherhood » devrait exister, elle se débarrasse donc par la même occasion de toutes les attentes placées sur les mères et la façon dont elles doivent aimer et élever leurs enfants, ce qui prépare à la suite de son monologue. Addie est aliénée par les mots, par leur poids moral, ce qu'elle combat en vidant la langue de son sens. Cette absence de sens est matérialisée par un espace vide sur la page illustrant l'idée que les mots n'ont aucune réalité et ne se réfèrent plus à rien :

« Why Anse. Why are you Anse. I would think about his name until after a while I could see the word as a shape, a vessel, and I would watch him liquefy and flow into it like cold molasses flowing out of the darkness into the vessel, until the jar stood full and motionless: a significant shape profoundly without life like an empty door frame; and then I would find that I had forgotten the name of a jar. I would think: The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a            and I couldn't think *Anse*, I couldn't remember *Anse* ». (AILD, 157)

Ce passage décrit une visualisation de la dissolution du sens des mots, considérés comme vides de sens mais aussi littéralement comme des espaces de vide. Addie envisage le nom d'Anse comme une forme qui viole son intimité, de la même manière qu'elle décrit ses grossesses comme des intrusions dans sa solitude, ici représentée par un vide dans son corps. Homer B. Pettet identifie la logique contradictoire qu'utilise Addie, qui repose sur un système de formes comblant des vides : « This contradiction allows Addie to separate words from experience and words from people in a system of unstable and unending

---

<sup>123</sup> Bassett, J. E. (1981). "As I Lay Dying": Family Conflict and Verbal Fictions. *The Journal of Narrative Technique*, 11(2), 125.

substitutions »<sup>124</sup>. Transformer Anse en une forme flottante participe à sa vengeance en lui donnant le pouvoir de reprendre le contrôle qu'Anse lui a volé en la mettant enceinte : « For her representational murder takes away the sexual power Anse has over her in procreation. Now, Addie is an independent procreator through the power of language [...] Addie has performed mentally and linguistically Anse's violation »<sup>125</sup>. Toutefois, ce système de formes et de vides ne fait que l'aliéner encore plus du monde en augmentant sa distance avec ses proches et la société. Andrew Papaspyrou résume le rejet de la langue exprimé dans ce monologue en soulignant l'incapacité des signifiants à correspondre réellement aux signifiés : « Addie's declaration challenges the very operation of words by refusing to believe that language has any functional ability to describe anything [...] Creating only a fundamental lack, words reflect the emptiness of the speaker; words can never really speak what they want to say »<sup>126</sup>. Les mots sont donc présentés comme incapables de rendre compte de la réalité et de l'expérience, ce qui est un thème récurrent dans les romans de Faulkner. Eric Larsen affirme que la narration de Quentin Compson contient également l'idée que les mots ne désignent pas réellement l'action qu'ils expriment : « The "word and the act" are, I think, separated for Quentin Compson in *The Sound and the Fury*. [...] The only way Quentin can make tragedy (action) first-hand and meaningful is by committing suicide: there, the idea and the action are one for him »<sup>127</sup>. Ainsi, lorsqu'il prétend à son père être celui qui a mis Caddy enceinte, il n'avoue pas avoir réellement commis cet acte, mais il met en mot son souhait dans l'espoir qu'il devienne réel.

## 2. Le silence comme réponse aux limites de la langue

Le silence apparaît dans les œuvres comme une solution possible aux limites de la langue. En effet, puisque les mots sont dépeints comme des déformations de la réalité, le silence s'inscrit comme une manière d'éviter ces distorsions, de maintenir la pureté de l'expérience. Ce sont en particulier les personnages féminins des œuvres de Faulkner qui sont silencieuses malgré leur importance au sein du récit. Ainsi, Caddy et Addie sont essentiellement silencieuses tout en étant au centre de leurs romans respectifs. Paul R. Lilly soutient qu'elles sont toutes deux des narratrices qui « transcendent les limites de la forme

---

<sup>124</sup> Pettey, H. B. (2003). Perception and the Destruction of Being in *As I Lay Dying*. *The Faulkner Journal*, 19(1), 36.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>126</sup> Papaspyrou, A. (2017). *Spaces of Collapse: Psychological Deterioration, Subjectivity, and Spatiality in American Narratives* [Dissertation, University of Western Ontario], 45.

<sup>127</sup> Larsen, E. (1967). The Barrier of Language: the Irony of Language in Faulkner. *Modern Fiction Studies*, 13(1), 21.

narrative » parce qu’elles révèlent que le silence est « un stratagème plus pur que l’acte de parole »<sup>128</sup>. Lilly s’appuie sur les paroles de Faulkner à propos de la conception du personnage de Caddy, qui était comme un « rêve » que mettre en mots pourrait corrompre, ce qui explique qu’elle ne narre aucune section de *The Sound and the Fury*. À la place, ce sont ses frères qui racontent son histoire et la façon dont ils ont été affectés par ses actions, ce qui laisse au lecteur la liberté de former une image de Caddy en rassemblant ces différentes versions de son personnage. Addie, bien qu’elle narre le monologue central de *As I Lay Dying*, déforme et rejette la langue, qui devient un instrument de sa vengeance. Lilly soutient que ce monologue, qui rejette la langue et s’exprime après la mort, incarne la conception faulknérienne d’une langue pure libérée du poids des mots : « We can imagine, in short, that her voice speaks the impeccable language because it is free at last of words. The “Addie” monologue is an hypothesis of the poetic speech Faulkner posited as “absolutely perfect” »<sup>129</sup>. Le jeu entre l’absence et la présence des personnages féminins centraux, qui créé parallèlement un jeu entre silence et parole, contribue à leur redonner un pouvoir d’action dans ces œuvres. Ainsi, Caddy et Addie restent en charge de leur langue et leur corps, ce que Deborah Clarke remarque en faisant d’elles des figures de rébellion : « Caddy and Addie, caught in a world which vanquishes women’s bodies, nonetheless exert a powerful control over the literal and figurative, bodies and language, forcing brothers and sons to confront the fragility of their egos in the face of maternal power »<sup>130</sup>.

Dans *As I Lay Dying*, on retrouve d’autres exemples d’un contournement de la langue afin de dépasser ses limites. Les blancs sur la pages constituent l’une des solutions utilisées pour exprimer quelque chose que les mots ne peuvent décrire. On les retrouve dans le monologue d’Addie pour matérialiser sa manière de vider les mots de leur sens, mais aussi dans la narration de Vardaman à la fin du récit : « I hear the cow a long time, clopping on the street » (AILD, 231). Ce blanc inséré au milieu de la phrase indique que le mot « clopping » seul ne rend pas compte de ce son, c’est-à-dire que la dissolution linguistique opérée dans la narration de Vardaman rend les mots incomplets et insuffisants pour décrire la réalité. Puisque aucun mot ne peut décrire exactement son expérience, les blancs prennent la place des mots manquants. La forme hexagonale insérée dans la narration de Vernon Tull (AILD, 76) s’inscrit dans la même démarche : la représentation visuelle vient compléter la

---

<sup>128</sup> Traduction de « speakers who transcend the limits of narrative form » et « purer stratagem than the act of speech » tiré de Lilly, P. R. (1973). Caddy and Addie: Speakers of Faulkner’s Impeccable Language. *The Journal of Narrative Technique*, 3(3), 171.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 175.

<sup>130</sup> Clarke, D. (1992). *Robbing the Mother : Women in Faulkner*. University Press of Mississippi, 30.

description du cercueil d'Addie, comme si les mots ne suffisaient pas pour dépeindre cette forme. Enfin, dans la dernière section de *The Sound and the Fury*, la description du panneau à l'entrée de Mottson passe également par l'insertion d'un œil sur la page afin de faciliter la compréhension, l'image de l'œil remplaçant le mot « eye » dans le slogan « Keep your eye on Mottson » (TSTF, 264). Ces trois exemples correspondent à des stratagèmes pour exprimer le signifié sans passer par les mots, ce qui souligne l'échec de la langue à représenter la réalité.

Les personnages féminins de *Absalom, Absalom!* sont également caractérisés par leur silence notable. Chacune d'entre elles est enfermée à l'intérieur des perceptions des personnages masculins. Même Rosa Coldfield, dont le récit ouvre le roman, est filtrée par l'interprétation de Quentin qui l'écoute, puis est mise de côté pour privilégier la relation entre Henry Sutpen et Charles Bon. Le point de vue de Judith Sutpen, qui est pourtant au cœur du conflit entre Henry et Charles, est très peu exploré. Deborah Clarke affirme que leur silence, qui en fait des personnages qui restent impossibles à déchiffrer, constitue leur pouvoir : « Judith, Rosa, and Clytie remain elusive, both human and otherworldly. This, of course, is due to their gender. They remain inexplicable because, unlike the demonic Sutpen, their motivations cannot be documented »<sup>131</sup>. Ces personnages féminins, par leur silence, sont des figures spectrales, des fantômes insaisissables que la narration ne parvient pas à cerner, ce que Clarke attribue à l'incapacité des personnages masculins à les comprendre dès qu'elles se détachent des normes : « Faulkner's authorial reticence in “explaining” his women leaves them open to the rather clumsy scrutiny of the men, who want them to submit quietly to their places in the patriarchal social order. When the women fail to do so, thereby threatening that order, the men attempt to dismiss them as unreal and thus to remove them from central consideration »<sup>132</sup>. Leur silence représente donc paradoxalement leur pouvoir dans la narration face à la surveillance des personnages masculins, rendant leurs interprétations incomplètes et invérifiables. Ce silence naît en partie de la place restreinte des femmes au sein de la société sudiste, un silence auquel elles n'échappent pas non plus dans la narration qui leur donne une place toute aussi limitée, ce qui souligne le lien fort qui existe entre la société dans laquelle vivent les personnages et leurs troubles.

---

<sup>131</sup> Clarke, D. L. (1986). Familiar and Fantastic: Women in “Absalom, Absalom!” *Faulkner Journal*, 2(1), 66.

<sup>132</sup> *Id.*, p. 63.

### III. Le déclin du Vieux Sud comme cause des dysfonctions

Les romans de Faulkner explorent la manière dont l'histoire et les traditions sudistes affectent les personnages, les paralysent et les empêchent de surmonter le déclin de leur famille. Ses œuvres sont le résultat d'une exploration du lien entre les traditions sudistes et la violence sur laquelle elles reposaient, ce qui engendre une véritable lutte avec le mythe sudiste. Irving Howe définit le mythe sudiste comme l'amalgame des expériences du déclin du Vieux Sud : « Like any other myth, it is a story or cluster of stories that expresses the deepest attitudes and reflects the most fundamental experiences of a people. And its subject, in this case, is the fate of a ruined homeland »<sup>133</sup>. La dysfonction familiale présente dans les trois œuvres apparaît comme une conséquence du déclin du Sud et du poids de son histoire, qui est représenté comme une force mortifère et inéluctable. *Absalom, Absalom!* et *The Sound and the Fury* explorent ce thème le plus explicitement en décrivant le déclin de familles d'anciens planteurs après la Guerre de Sécession, qui provoque l'effondrement de leur statut social et économique. Ce déclin, à la fois familial et régional, est illustré par la corruption des valeurs du Vieux Sud, dont la rigidité et la nature archaïque est rejetée par les nouvelles générations. Benjamin Koch qualifie ces conventions sudistes de « illusions of gentility »<sup>134</sup> en parlant de la société du Mississippi *post-Reconstruction* dans laquelle Faulkner a grandi. Parmi ces codes fondateurs de l'ordre moral sudiste, on retrouve les notions d'honneur, de galanterie, ainsi que la chasteté des femmes et la séparation raciale. Faulkner, dans ces œuvres, montre que ce raffinement n'est qu'une parade qui s'effrite et perd toute sa gloire après la guerre. *Absalom, Absalom!*, à travers le récit de la vie de Thomas Sutpen, révèle que l'histoire du Vieux Sud et les fondations de sa prospérité *antebellum* sont empreintes de cruauté et d'exploitation à tous les niveaux. Quentin Compson incarne alors la jeune génération qui tente de réconcilier ce lourd passé et le présent en essayant de comprendre les événements qui ont précipité la chute de la dynastie Sutpen. Toutefois, cet effort s'avère être vain puisque le passé sudiste, que l'histoire de Thomas Sutpen incarne, continue de le hanter, de la même manière qu'il hante tous les romans de Faulkner.

---

<sup>133</sup> Howe, I. (1951). The Southern Myth and William Faulkner. *American Quarterly*, 3(4), 360.

<sup>134</sup> Koch, B. (2007). The French Quarter Apprentice: William Faulkner's Modernist Evolution. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, 48(1), 56.

## A. Faulkner et « le fardeau du passé sudiste »<sup>135</sup>

Le passé du Vieux Sud constitue un véritable fardeau qui pèse sur les familles du corpus. Ce passé inclut tout ce qui constituait le cœur du modèle économique et social sudiste, dont l'esclavage et la violence qui en découlait, ainsi que l'ordre moral stricte qui maintenait en place ce modèle. La défaite des États Confédérés dans la Guerre de Sécession est également un événement d'importance dans l'histoire sudiste, puisqu'elle marque le début de son déclin et révèle les failles de son modèle. Les idéaux du Vieux Sud perdent leur force après la guerre, n'étant plus présents que sous la forme de fantômes qui hantent les personnages de *Absalom, Absalom!* et *The Sound and the Fury*. David R. Goldfield décrit dans les premières lignes de sa préface la pérennité de la Guerre de Sécession dans la conscience collective sudiste, qui est semblable à un fantôme : « The Civil War is like a ghost that has not yet made its peace and roams the land seeking solace, retribution, or vindication. It continues to exist, an event without temporal boundaries, an interminable struggle »<sup>136</sup>. Le passé sudiste est également perceptible dans les œuvres sous la forme d'une malédiction qui touche tous les personnages en les condamnant à la décadence et à un destin tragique, et représente donc la source de tous les troubles des personnages. J'explore ici la représentation de l'histoire sudiste, le poids de ce passé dans la conscience collective sudiste et la manière dont il affecte les personnages.

### 1. L'« obsession du passé »<sup>137</sup> caractéristique de la conscience sudiste

Le passé sudiste est représenté dans les romans de Faulkner comme une partie intégrante de la vie des personnages, comme si le passé était actuel, ce qu'indique David R. Goldfield dans le titre de son premier chapitre « The Past Is »<sup>138</sup>. Il soutient que les sudistes envisagent l'avancée du temps d'une manière particulière, mélangeant passé, présent et futur : « The immanence of the war is a given for a southerner, as least for white southerners. Southerners tend to live in multiple time zones. Past, present, and future are conflated, and the past is the most important of all »<sup>139</sup>. Le mélange de chronologies dans *Absalom,*

---

<sup>135</sup> Terme emprunté à Woodward, C. V. (2008). *The Burden of Southern History*. Louisiana State University Press.

<sup>136</sup> Goldfield, D. R. (2013). *Still fighting the Civil War : the American South and Southern history*. Louisiana State University Press, 1.

<sup>137</sup> Traduction du terme « obsessive sense of the past » tiré de Howe, I. (1951). *The Southern Myth and William Faulkner*. *American Quarterly*, 3(4), 357.

<sup>138</sup> Goldfield, D. R. (2013). *Still Fighting the Civil War : the American South and Southern History*. Louisiana State University Press, 5.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 15.

*Absalom!* témoigne de cette persistance du passé dans le présent et le futur : le roman rassemble des événements de différentes époques de manière à expliquer le présent et éclairer les événements futurs. Irving Howe affirme que c'est une caractéristique fondamentale de la conscience sudiste, qui reste inextricablement liée au passé, notamment à cause de son isolement du reste du pays pendant et après la Guerre de Sécession : « Perhaps because it had so little else to give its people, the South nurtured in them a generous and often obsessive sense of the past [...] it had been left behind, it was living on the margin of history »<sup>140</sup>. Ce phénomène trouve son expression concrète dans la littérature de la *Southern Renaissance*, puisqu'elle explore la relation des sudistes à leur passé et leurs tentatives pour l'affronter : « The writers and intellectuals of the South after the late 1920s were engaged in an attempt to come to terms not only with the inherited values of the Southern tradition but also with a certain way of perceiving and dealing with the past »<sup>141</sup>. Contrairement à la littérature sudiste *antebellum*, qui se caractérise par son sentimentalisme et la description du raffinement sudiste, la littérature sudiste après la Guerre de Sécession met en avant le Sud comme un espace de décadence et de violence. Ce retour vers le passé témoigne également de la réticence à franchir le fossé entre les principes de la société agraire sudiste et la vie moderne industrialisée. C'est donc le déclin du Sud et l'impossibilité de retrouver le Vieux Sud tel qu'il était avant la guerre qui motive en partie des écrivains comme William Faulkner à se focaliser sur le passé, et à l'envisager sous l'angle d'une dégénérescence. Irving Howe considère que l'attitude de Faulkner par rapport à ce qu'il appelle « le mythe sudiste » est pleine d'ambivalence, notamment parce qu'il s'oppose à ses traditions tout en les acceptant. Ses œuvres sont donc le fruit d'une lutte entre célébration et rejet du mythe sudiste, dont les fragments se retrouvent dans la langue torturée qu'il utilise pour les évoquer<sup>142</sup>.

Le personnage de Quentin Compson incarne le mieux ce mouvement constant entre passé et présent ainsi que la lutte avec le passé sudiste. Susan-Mary Grant appuie cette interprétation en faisant de Quentin l'expression de la relation de Faulkner avec l'histoire sudiste : « It was via the character of Quentin Compson that Faulkner most forcibly expressed both the sense of the past in the present in the South and the oppressive weight of that past. [...] Quentin represents what Simon describes as “a highly self-conscious,

---

<sup>140</sup> Howe, I. (1951). The Southern Myth and William Faulkner. *American Quarterly*, 3(4), 357.

<sup>141</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 7.

<sup>142</sup> Howe, I. (1951). The Southern Myth and William Faulkner. *American Quarterly*, 3(4), 360.

romantic, doomed embodiment of the lost Confederacy” »<sup>143</sup>. Quentin est un personnage soucieux de perpétuer les traditions sudistes mais il est hanté par ce que cachent ses idéaux, c’est-à-dire toute la violence dont Thomas Sutpen est l’allégorie. La famille étant le lieu d’expression privilégié des traditions sudistes, les références constantes de Quentin aux paroles de son père et au passé de sa famille s’expliquent donc par leur parallèle avec le passé sudiste. Richard H. King articule le lien entre les traditions sudistes et la figure du père et du grand-père dans la littérature de la *Southern Renaissance* : « The “object” of their historical consciousness was a tradition whose essential figures were the father and grandfather and whose essential structure was the literal and symbolic family. In sum, the Renaissance writers sought to come to terms with what I call the “Southern family romance” »<sup>144</sup>. Ainsi, Mr. Compson incarne le plus ouvertement la transmission des traditions et de l’histoire sudistes, mais d’autres personnages comme Damuddy entretiennent ce lien entre le passé et le présent. Damuddy, la grand-mère des enfants de la famille Compson, représente les valeurs sudistes sur lesquelles repose le statut de leur famille. Toutefois, sa mort témoigne du déclin de ces valeurs et de leur appartenance au passé. Le fait que les enfants ne soient pas au courant de la mort de Damuddy durant son enterrement est le signe qu’ils grandissent avec ces valeurs sans même savoir qu’elles sont déjà surannées. Les grands-parents, au sein de la dynamique familiale, représentent le passé et la transmission de l’histoire familiale, dans laquelle ils inscrivent la lignée. Cette transmission, constituée de « récits fantasmés ou réels, de valeurs, de cultures, de traditions », participe à créer « le roman familial au sens d’un légendaire familial »<sup>145</sup>. Damuddy est uniquement présente dans l’œuvre par son décès évoqué dans un souvenir d’enfance de Benjy : dans ce passage, l’insistance de Caddy que leur grand-mère n’est pas morte annonce déjà son rejet des traditions que Damuddy représente. L’absence des grands-parents dans le roman suggère une rupture dans la transmission générationnelle, qui reste partiellement opérée par Mr. Compson, notamment envers Quentin au sein de messages contradictoires qui renforcent cette rupture.

Le récit de *Absalom, Absalom!* constitue donc un retour du refoulé pour Quentin Compson, qui découvre à travers l’histoire de Thomas Sutpen ce qui lui a été caché du passé sudiste lors de la transmission familiale. Freud décrit le retour du refoulé comme une

---

<sup>143</sup> Grant, S. M. (2004). Southern Writers and the Civil War. In Gray, R. J., Robinson, O. (Eds.). *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. (p. 93-108). John Wiley & Sons, Incorporated.

<sup>144</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 7.

<sup>145</sup> Vinay, A. et Zaouche-Gaudron, C. (2017). *Psychologie de la famille*. Dunod, 101.

conséquence de l'échec inévitable du processus de refoulement, qui revient sous la forme d'angoisse : « L'ambivalence, qui a permis le refoulement par formation réactionnelle, est aussi le lieu où le refoulé réussit à faire retour. L'affect disparu revient, transformé en angoisse sociale, en angoisse morale, en reproche sans merci, la représentation écartée est remplacée par un *substitut de déplacement*, souvent par déplacement sur l'infime, sur l'indifférent »<sup>146</sup>. Cette angoisse, qui grandit progressivement au long du récit au fur et à mesure des témoignages que Quentin rassemble, s'exprime pleinement dans *The Sound and the Fury*. La section qu'il narre du jour précédant son suicide révèle l'étendue de l'angoisse provoquée par la confrontation des traditions transmises par son père avec le passé sudiste. Le récit légendaire du Sud agraire et de toutes les attentes à remplir pour un fils Compson est alors entaché définitivement par les réalités historiques qu'il découvre. La scène dans laquelle Benjy hurle en voyant le mémorial de la Guerre de Sécession témoigne du déni et de la honte associés au passé sudiste. Daniel Joseph Singal affirme que ce passage représente les sentiments de terreur et de honte refoulés dans la conscience sudiste : « He is the heroic past looking down on him, judging him [...] All the terror and shame lying just below the surface of the southern consciousness is embedded in Benjy's cry. When its complexities have been unraveled, *The Sound and the Fury* is that very bellow placed between the cloth-covered bindings of a book »<sup>147</sup>. Ce retour du refoulé s'exprime également sous la forme de fantômes qui hantent le récit et représentent cette version cachée de l'histoire. Ainsi, tous les personnages féminins de *Absalom, Absalom!* sont des figures spectrales, des fantômes qui appartiennent au passé mais demeurent pour raconter leur histoire. Miss Rosa est constamment comparée à un fantôme qui ne peut qu'exprimer sa frustration et son désir de vengeance, vivant dans une maison « lugubre » semblable à une « tombe » (AA, 10). Sa présence et sa voix transforment Quentin en fantôme lui aussi :

« Then hearing would reconcile and he would seem to listen to two separate Quentins now—the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie even longer than most had, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the South the same as she was—the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of nonpeople, in notlanguage ». (AA, 9)

<sup>146</sup> Freud, S. (1983). *Métapsychologie*. Gallimard, 62.

<sup>147</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 181.

Le langage utilisé par Miss Rosa, décrit ici comme du « non-langage », fait de ceux qui l'écoutent des « non-personnes » qui deviennent à leur tour des fantômes. La deuxième partie de ce passage généralise ce phénomène à tous les sudistes, comme si tous les habitants du Sud devaient tous inévitablement devenir des fantômes. Mr. Compson, pour expliquer les raisons qui poussent Miss Rosa à vouloir raconter son histoire à Quentin, compare aussi toutes les *Southern ladies* à des fantômes après la guerre : « Years ago we in the South made our women into ladies. Then the War came and made the ladies into ghosts. So what can we do, being gentlemen, but listen to them being ghosts? » (AA, 12). Le cercueil d'Addie dans *As I Lay Dying* peut également être le symbole d'un retour du refoulé. Le cercueil représente un fardeau que sa famille transporte jusqu'à Jefferson, quitte à perdre de l'argent et des biens qui lui sont précieux, et va jusqu'à le sauver de l'eau et des flammes. La cruauté de cette vengeance planifiée par Addie et la détérioration psychologique de ses enfants au long de l'œuvre suggère que ce n'est pas simplement le résultat de la mort de leur mère, mais une possible allégorie du retour du refoulé dans la conscience sudiste.

La persistance des notions d'honneur et de *gentility* constitue un autre élément de l'obsession du passé et des traditions sudistes. Ces principes centraux à l'ordre moral sudiste sont également centraux aux trois romans du corpus. Bertram Wyatt-Brown analyse la place de l'honneur dans les œuvres de Faulkner, qu'il assimile à une résistance au nouveau modèle économique d'après-guerre : « William Faulkner wrote of honor with a hard-won, anguished detachment [...] honor in both its heroic and inglorious aspects was the central theme of so much of his work. There was also the same underlying regret for what had disappeared, the same discontent with a new order that was crass, impersonal, with money, not honor, its chief god »<sup>148</sup>. Il distingue également l'honneur, répandu dans toutes les populations sudistes, du raffinement particulier à l'aristocratie sudiste « Gentility, on the other hand, was a more specialized, refined form of honor, in which moral uprightness was coupled with high social position »<sup>149</sup>. C'est ce raffinement que Thomas Sutpen tente à tout prix d'obtenir afin de se donner l'apparence d'un *Southern gentleman*, pour enfin surmonter la honte générée par la catégorie sociale dans laquelle il est né. Toutefois, ce voile de *gentility* ne parvient pas à masquer son appartenance sociale, et Wyatt-Brown affirme que son meurtre par Wash Jones rappelle qu'ils viennent de la même classe sociale, les « poor whites »<sup>150</sup>. En effet, les

---

<sup>148</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 21.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 63.

commentaires désobligeants de Thomas Sutpen envers Milly, la fille de Wash Jones, motivent ce dernier à le tuer pour préserver son honneur, sans prendre en compte le fait que Thomas Sutpen soit propriétaire de la plantation dans laquelle il travaille. La tentative de Sutpen d'obtenir un statut social assez élevé pour faire s'incliner un « poor white » comme Wash Jones est en fin de compte un échec : il ne parvient pas à s'échapper de son passé.

## 2. L'illustration de l'échec du modèle économique et social du Vieux Sud

Au début du XXe siècle, les représentations du Vieux Sud *antebellum* étaient de l'ordre du « Edenic South », c'est-à-dire une image peaufinée d'un Sud agraire harmonieux et raffiné. Joseph W. Cash, dans son analyse de la culture sudiste, définit le Sud Édénique comme une société légendaire faite d'aristocrates planteurs vivant dans des manoirs tels de véritables *gentlemen* anglais : « What had really happened here, indeed, was that the gentlemanly idea, driven from England by Cromwell, had taken refuge in the South and fashioned for itself a world to its heart's desire: a world singularly polished and mellow and poised, wholly dominated by ideals of honor and chivalry and *noblesse* »<sup>151</sup>. Après la guerre, on constate une tentative de modifier les souvenirs du Vieux Sud dans l'imaginaire sudiste en l'embellissant sous couvert de nostalgie. Enjoliver le passé sudiste permettait d'éliminer la violence de l'esclavage et de rendre d'autant plus tragique sa fin, qui signait aussi la fin du modèle économique sudiste. Ce « Sud Édénique » avait pour fonction d'immortaliser un Sud qui méritait d'être défendu au prix de toutes les pertes de la Guerre de Sécession. David R. Goldfield souligne que ces souvenirs fabriqués marquaient l'avènement d'un mode de vie propre à la construction identitaire sudiste, créant par la même façon un imaginaire commun autour duquel rassembler la communauté : « They created a memory of the Old South as a time of happy slaves, gracious masters, and beautiful, chaste women. The creation of an Edenic Old South heightened the tragedy of its destruction »<sup>152</sup>. Faulkner, dans les années 1920, se place en opposition à cet imaginaire en mettant en scène la cruauté inhérente au Vieux Sud. Les thèmes du déclin et de la décadence explorés dans les romans de Faulkner font partie de cette contestation, tout en décrivant un phénomène perceptible dans la société sudiste d'après-guerre. Ce déclin était particulièrement visible dans l'aristocratie sudiste, qui a subi un déclassement graduel que Joseph W. Cash décrit : « Decay, as it came to them, came rather obliquely rather than directly; came, for long at least, and ironically, not so much

---

<sup>151</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, ix.

<sup>152</sup> Goldfield, D. R. (2013). *Still fighting the Civil War : the American South and Southern history*. Louisiana State University Press, 21.

through any even partial surrender to the demands made upon them as through the inevitable consequences of their failure and their refusal thus to surrender. Many of them fell into bankruptcy [...] And if the majority survived, they commonly survived to a steadily declining estate »<sup>153</sup>. Le récit de *The Sound and the Fury* décrit précisément ce déclin progressif de l'aristocratie sudiste : au début du roman la famille Compson possède toujours ses terres, son manoir et ses domestiques, tous caractéristiques des familles d'anciens planteurs. Toutefois, à la fin du roman, les terres de Benjy ont été vendues, puis toute la propriété aussi, et deux des quatre enfants ne sont plus présents. Daniel Joseph Singal fait de la vente de la propriété Sutpen le symbole de la dissolution du Vieux Sud : « The piecemeal sale of their property, down to the last stick of furniture, epitomizes the steady dissolution of the Old South following the Civil War [...] and the Compson children, in all their neurotic complexity, symbolize the central tensions Faulkner perceived in southern life just prior to the Great Depression »<sup>154</sup>. Cette perte de statut social témoigne donc d'un déclin de cette classe sociale, qui se retrouve paralysée, affaiblie et enfermée dans ses traditions, qui sont présentées comme à la fois admirables et stériles. John Easterbrook affirme que c'est l'échec des pères à préparer leurs enfants au monde moderne d'après-guerre qui cause l'éclatement familial, qui reflète en retour l'échec du Vieux Sud : « The failure of these fathers reflects an outdated culture that was striving to survive in an increasingly modern world [...] This results in the failure and death of the Faulknerian family, reflecting the fate of the Old South itself »<sup>155</sup>. Les pères étant porteurs des traditions sudistes dans les romans de Faulkner, leur échec à transmettre ces valeurs à leurs enfants laisse transparaître une critique de l'ordre moral sudiste et de sa rigidité. Easterbrook insiste sur la place centrale du patriarcat dans le modèle social sudiste, ce qui corrobore l'idée que l'échec des patriarches faulkneriens soit une allégorie de l'échec du Vieux Sud.

*Absalom, Absalom!*, à travers le récit de la création puis de l'effondrement de la dynastie Sutpen, illustre également l'échec du modèle économique du Vieux Sud. John P. Anderson utilise la plantation de Sutpen, qui tombe en ruine après la guerre, comme illustration des failles du modèle économique sudiste : « A major point of the novel is that after the War and without slaves, Sutpen's plantation does not work as an economic proposition »<sup>156</sup>. Il

---

<sup>153</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, 157.

<sup>154</sup> Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 176.

<sup>155</sup> Easterbrook, J. (2004). Sins of the Father: Patriarchy and the Old South in the Early Works of William Faulkner. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 6, 63.

<sup>156</sup> Anderson, J. P. (2003). *Faulkner's Absalom, Absalom!: Uncertainty in Dixie*. Universal Publishers, 16.

explique que le système politique et économique du Vieux Sud reposait sur le maintien de ses traditions, incapable de s'ajuster aux nouvelles réalités d'après-guerre : « In this novel the Old South is a dead society. Its life force is gone, leaving behind only the brittle residue of hardened traditions and rigid social mores, the death rattle for a society »<sup>157</sup>. Le roman souligne donc explicitement les effets de la Guerre de Sécession sur le Vieux Sud à travers la destruction de la plantation et de la descendance de Thomas Sutpen. Richard H. King en conclut que le roman renverse à la fois la structure du roman de plantation mais aussi les présupposés sur lesquels il repose : « It obviously does demolish several of the clichés of plantation writing, on its way to an even more thorough annihilation of perhaps the most important premise of this fiction and the ideology that informed it: the idea that the hierarchies enshrined by the plantation system had been ordained by nature »<sup>158</sup>. L'échec de la dynastie Sutpen et la violence nécessaire à sa création en premier lieu anéantit en effet tout l'imaginaire justifiant l'existence de la classe de planteurs, qui n'est alors plus qu'un semblant d'aristocratie reposant sur l'hybris et la cruauté. Le roman met en œuvre une enquête explorant les motivations et les fautes de Thomas Sutpen, ce que Virginia Hlavsa compare à un procès, faisant des neuf chapitres de l'œuvre l'illustration de neuf types de preuves : « In the first four chapters, the testimony by actual witnesses to Sutpen's "crime" violates the four exclusionary rules: irrelevance, hearsay, immateriality, and best evidence withheld. The middle chapter registers the deaths, giving proof of the crime, before the hearings move north. In the last four chapters, pure conjectures by Quentin and Shreve are given increasing weight, because they represent legal procedures: viewing the scene, admissions or confessions, probable reasoning, and finally Faulkner's substantial proof, the old "mindless meat" »<sup>159</sup>. L'accumulation de témoignages et la recherche de preuves sert en effet à condamner Thomas Sutpen, à identifier ses crimes et à comprendre les raisons de sa déchéance. Dans cette configuration, Shreve et Quentin sont les enquêteurs, et le lecteur se voit endosser le rôle du juge : puisque le roman n'offre aucune conclusion après avoir donné toutes ces informations, c'est au lecteur de rassembler ces témoignages et de juger de la culpabilité de Sutpen. En somme, ce que *Absalom, Absalom!* examine, c'est la relation ambiguë des sudistes avec le passé de leur région, qui est évoqué dans un mélange entre nostalgie et honte. C'est ce que la dernière page du roman dévoile dans la conversation entre

---

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press, 73.

<sup>159</sup> Hlavsa, V. V. (1985). The Mirror, the Lamp, and the Bed: Faulkner and the Modernists. *American Literature*, 57(1), 27.

Quentin et Shreve, lorsque ce dernier demande à Quentin la raison pour laquelle il déteste le Sud : « “I dont hate it,” Quentin said, quickly, at once, immediately; “I dont hate it,” he said. *I dont hate it* he thought, panting in the cold air, the iron New England dark; *I dont. I dont! I dont hate it! I dont hate it!* » (AA, 378). Ces mots témoignent de sentiments contradictoires envers le passé sudiste, un mélange de fierté, de colère et de culpabilité, qui provoque ici chez Quentin une réaction violente. Il semble en effet éprouver du ressentiment pour ce passé, tout en niant le détester et en essayant de vivre selon son modèle, ce qui reflète aussi l’attitude ambivalente de Faulkner.

### **3. La « malédiction » sudiste, source de dégénérescence générationnelle**

Dans ses romans, Faulkner présente le Vieux Sud comme un espace de détérioration, comme s’il y avait une maladie propre à la région qui provoquait la déchéance inéluctable de tous ses habitants. Ce phénomène est évoqué dans *Absalom, Absalom!* par des noms tels que « fever », « disease » et « sickness » (AA, 12) qui sont liés à une « malédiction » (AA, 21) sudiste. La « fièvre » de Thomas Sutpen, qui correspond à son hybris et sa cupidité, est ici présentée comme un symptôme d’un problème de plus grande ampleur qui affecte tous les personnages. Le narrateur, ici omniscient, appelle le résultat de cette malédiction « unregeneration » en parlant de l’aura qui entoure le fantôme de Sutpen qu’invoque Miss Rosa : « *Itself circumambient and enclosed by its effluvium of hell, its aura of unregeneration* » (AA, 13). Cette expression fait du personnage de Sutpen un catalyseur de destruction, anéantissant toute possibilité de régénération pour sa lignée et pour les personnes qu’il a croisées. Quentin Compson, dans *The Sound and the Fury*, utilise également l’expression « malédiction » pour parler de forces extérieures inévitables qui poussent sa famille vers la déchéance : « *theres a curse on us its not our fault is it our fault* » (TSTF, 133). Ce passage, qui se déroule avant les événements de *Absalom, Absalom!*, montre que Quentin pensait déjà qu’il y avait une malédiction pesant sur la région, et cherchait dans l’histoire de Sutpen son illustration. La répétition de mentions d’une malédiction sur le Vieux Sud renforce l’idée qu’il y a quelque chose d’indescriptible qui provoque la décadence envahissante des œuvres. Cette décadence s’exprime principalement dans la dégénérescence générationnelle à l’œuvre, qui provoque à la fois le déclin progressif du statut des familles centrales et la détérioration psychologique de leurs membres, qui sombrent dans la folie ou la corruption morale. Tous ces phénomènes correspondent à ce que Daniel Joseph Singal

appelle « le mal sudiste »<sup>160</sup>. Ce concept correspond au poids du passé sudiste, que les personnages faulknériens perçoivent comme une « malédiction fataliste »<sup>161</sup> qui plane sur la région, cachée derrière la façade d'un Sud raffiné.

*Absalom, Absalom!* constitue en ce sens un examen des fautes commises par la société sudiste, dont Thomas Sutpen est l'allégorie. Miss Rosa décrit ce « mal sudiste » en parlant de la Guerre de Sécession : « So that people [...] will read it and know at last why God let us lose the War: that only through the blood of our men and the tears of our women could He stay this demon and efface his name and lineage from the earth » (AA, 11). Cet extrait présente la guerre comme nécessaire et inévitable dans l'éradication du mal sudiste, présent dans le personnage de Sutpen et sa lignée. Il est en effet décrit à plusieurs reprises comme un « démon » (AA, 13) et comme la « source du mal » : « I saw that man return—the evil's source and head which had outlasted all its victims—who had created two children not only to destroy one another and his own line, but my line as well » (AA, 18). La description par Miss Rosa du combat entre Thomas Sutpen et l'un de ses esclaves appuie la violence presque inhumaine fondamentale à ce personnage, et motive sa caractérisation de « démon » : « Ellen seeing not the two black beasts she had expected to see but instead a white one and a black one, both naked to the waist and gouging at one another's eyes as if they should not only have been the same color, but should have been covered with fur too » (AA, 29). Les combattants sont assimilés à des animaux faisant preuve d'une violence barbare en complète contradiction avec le raffinement sudiste que Sutpen cherche à atteindre. Cette scène est présentée comme le reflet de la véritable nature démoniaque de Sutpen, et représente la violence sous-jacente à l'aristocratie sudiste, qui repose sur l'exploitation cruelle d'esclaves. Jason Compson présente une incarnation différente du « mal sudiste » dans *The Sound and the Fury* par sa cupidité et sa cruauté. Contrairement à son frère Quentin qui reste paralysé par le passé, Jason se détache autant que possible du passé sudiste et de ses traditions, représentant ainsi les idéaux capitalistes et matérialistes du Nouveau Sud. De la même manière que Thomas Sutpen, il incarne l'ambition cruelle et égoïste, ainsi que l'avarice sans limite. La description que fait Miss Rosa de la cupidité de Thomas Sutpen peut alors tout aussi bien s'appliquer à Jason Compson : « He was accustomed to having money and intended to have it again and would have no scruples about how he got it » (AA, 20). Singal affirme que Faulkner envisage l'innocence caractéristique de la Frontière américaine comme

---

<sup>160</sup> Traduction du terme « southern evil » utilisé dans Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press, 153.

<sup>161</sup> *Id.*, p. 154.

source du « mal sudiste » : « If a curse did lie on the South, then, once could trace its origin not to slavery or racial segregation—important though they were—but to this trait of stubborn, pervasive, disabling innocence that arose through the frontier character of southern society and caused southerners to adopt identities hopelessly inauthentic, based on mythology rather than actual historical roots »<sup>162</sup>. L'histoire de Thomas Sutpen fonctionnerait alors comme une explication de la naissance et de l'échec du modèle de *gentility* sudiste: les deux seraient nés d'une répression de leur nature provinciale et de la honte qu'elle leur provoquait. Singal s'appuie sur l'événement qui constitue l'épisode traumatique de l'enfance de Thomas Sutpen, c'est-à-dire son rejet à l'entrée du manoir où travaillait son père par une domestique noire. À la découverte de sa différence de classe avec le propriétaire du manoir, l'ego de Sutpen est fortement touché : la honte associée à cet événement, causé par son innocence et son ignorance de la stratification de la société sudiste, le motive à tout faire pour connaître une ascension sociale. Son objectif est bien de recréer la situation traumatique en inversant les rôles afin d'avoir la position dominante, en devenant donc lui-même un propriétaire de plantation. Ses tentatives pour obtenir la réputation et le statut d'un *Southern gentleman* ne sont alors rien de plus que des faux-semblants, une supercherie pour dissimuler son innocence rurale. Bertram Wyatt-Brown soutient que c'est son ignorance de l'impact de cet épisode traumatique et de la furie qu'elle a engendrée en lui qui l'empêchent d'obtenir le statut désiré : « Numb, unaware of his inner fury, Sutpen had translated outrage into cold ambition, and had become determined to achieve that mastership [...] Yet as Faulkner makes clear, Sutpen—not being raised to *noblesse* and the art of leadership—cannot acquire the necessary bearing as he strives to move ahead. It is a deep repression of self-knowledge, not his class origin, that prevents him »<sup>163</sup>. Bien que cette interprétation fonctionne pour comprendre les motivations du personnage de Thomas Sutpen, elle minimise la place de la violence propre au système sudiste, qui semble être au cœur de la « malédiction ».

Deux aspects de la violence sudiste sont développés dans les romans de Faulkner : la violence qui découle de l'esclavage, et celle qui découle du principe d'honneur. L'origine de la « malédiction sudiste » semble au premier abord venir du passé esclavagiste du Vieux Sud, comme le montre Dayton Kohler : « The early settlers in the South were aristocrats, like the Sartorises and Compsons, and ambitious men of no family background, like Thomas

---

<sup>162</sup> *Id.*, p. 190.

<sup>163</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 63.

Sutpen. They took their land from the Indians, built their houses, planted their crops, in a determination to found a permanent social order for their children. But, because they accepted the institution of slavery, there was an element of guilt in their design, a curse on their way of life and even on the land itself »<sup>164</sup>. Les œuvres suggèrent en effet que la dégénérescence des familles centrales est héritée de leurs ancêtres, dont les fautes ont été passées de génération en génération jusqu'au temps du récit, particulièrement pour les familles Compson et Sutpen. En dehors des aspects les plus évidents de la violence inhérente à l'esclavage et la ségrégation, Faulkner met en lumière la violence opérée par les enfants ayant grandi dans un foyer possédant des esclaves ou serviteurs. Bertram Wyatt-Brown souligne les fondements historiques de ce phénomène dans les familles de planteurs : « Southerners themselves often lamented that the presence of slaves gave a child a convenient scapegoat, a means to vent frustrations and test boundaries of acceptable conduct toward inferiors. Those habits of physical violence and overlordship continued into adult life »<sup>165</sup>. C'est notamment ce que montre la cruauté affichée par Jason et Miss Quentin Compson, motivée par leur sentiment de supériorité. Ils grandissent tous les deux entourés de la famille Gibson et savent parfaitement qu'ils ont un statut social supérieur à eux, d'une part parce qu'ils sont blancs et d'autre part parce que leur famille a fait partie de l'aristocratie sudiste. Cette distinction fondamentale entre leur classe sociale permet à Jason et à Miss Quentin de déverser leur colère sur leurs domestiques et d'avoir des comportements violents envers eux. C'est par exemple ce que dévoile la scène dans laquelle Jason commence à devenir violent envers Miss Quentin, et lorsque Dilsey s'interpose, il la fouette avec sa ceinture et menace de la frapper. De même, dans la section narrée par Jason, il ne cesse de répéter qu'il devrait laisser leurs domestiques mourir de faim pour leur faire comprendre qu'ils sont entièrement sous son autorité. La cruauté de Jason envers la famille Gibson est explicitement reliée au fait que sa famille dominait autrefois la ville grâce à leur plantation : « You don't know what goes on I says, you don't hear the talk that I hear and you can just bet I shut them up too. I says my people owned slaves here when you were all running little shirt tail country stores and farming land » (TSTF, 203). C'est cette situation que Jason cherche à retrouver, notamment en voulant faire travailler leurs domestiques comme des esclaves : il envisage la supériorité que lui donne l'histoire de sa famille et leur statut social comme quelque chose qui lui est dû. De plus, la place centrale de l'honneur dans l'ordre moral sudiste encourage également des comportements violents, ce qui est montré à maintes

---

<sup>164</sup> Kohler, D. (1949). William Faulkner and the Social Conscience. *College English*, 11(3), 121-122.

<sup>165</sup> *Id.*, p. 152.

reprises dans les œuvres. Le besoin de défendre son honneur est en effet utilisé pour justifier des crimes, parce que la violence était perçue comme le seul moyen de réparer son honneur, comme le montre Joseph W. Cash : « One of the notable results of the spread of the idea of honor, indeed, was an increase in the tendency to violence throughout the social scale. [...] These men of the South would go on growing in their practice of violence in one form or another [...] because of the feeling, fixed by social example, that it was the only quite correct, the only really decent, relief for wounded honor »<sup>166</sup>. C'est ce que l'on voit par exemple lorsque Quentin frappe un garçon qui embêtait une fille de sa classe, son père ne le réprimande pas parce qu'il défendait une fille et faisait donc preuve d'honneur. Le meurtre de Charles Bon est également une illustration flagrante de l'utilisation de la violence dans le but de défendre son honneur : Henry tue Charles afin d'éviter un mariage mixte avec sa sœur, ce qui entacherait grandement la réputation de sa famille et transgresserait l'ordre moral. Dans la logique d'Henry, le tuer est donc le seul moyen de défendre l'honneur de sa sœur, en condamnant fermement toute association possible avec une personne métissée. Le fait qu'Henry le tue sans plus de réflexion lorsqu'il apprend que Charles est métissé, alors qu'il a eu un dilemme moral à propos de la relation incestuelle entre Charles et sa sœur, tourne en ridicule les limites du code d'honneur sudiste : l'interdit de l'inceste peut être contourné aux yeux d'Henry, mais surtout pas le métissage.

### **B. Le rôle crucial de la communauté dans le maintien de l'ordre moral et social sudiste**

Au sein de la société sudiste, la communauté est centrale dans le maintien de l'ordre moral et social. La communauté détermine l'honneur, la réputation et le raffinement d'un individu, ce qui correspond à une partie des conditions d'appartenance à l'aristocratie sudiste. L'honneur, l'un des principes fondamentaux des mœurs sudistes, est décrit par Bertram Wyatt-Brown comme inséparable du jugement de la communauté : « The internal and external aspects of honor are inalienably connected because honor serves as ethical mediator between the individual and the community by which he is assessed and in which he also must locate himself in relation to others. Honor is therefore self-regarding in character. One's neighbors serve as mirrors that return the image of oneself »<sup>167</sup>. Dans les romans de Faulkner, les voisins, domestiques et autres servent en effet de miroirs aux

---

<sup>166</sup> Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books, 76.

<sup>167</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 14-15.

familles centrales. Cette omniprésence de la communauté permet de donner un point de vue extérieur sur les événements du récit et sur les comportements des personnages principaux, tout en reflétant leur place et réputation dans la société sudiste. La communauté sert également de rappel de l'ordre moral dans la manière dont les comportements des personnages sont jugés en fonction de leur conformité avec les principes moraux sudistes. C'est notamment par la honte et la mise à l'écart que le jugement de la communauté maintient le *status quo*, laissant peu de place à l'individualisme et à la libre pensée. En ce sens, la communauté exerce une pression sur les personnages, et peut constituer une menace lorsqu'ils s'éloignent trop des normes.

### 1. La polyphonie communautaire

Les trois romans du corpus incluent des perspectives extérieures sur les événements du récit par le biais de narrations parallèles à celles des membres des familles centrales. Ces narrateurs traduisent la voix de la communauté sudiste à laquelle ils appartiennent et appuient la manière dont les personnages principaux s'éloignent des traditions. Dans *As I Lay Dying*, la famille Tull et Peabody sont les figures prépondérantes du jugement de la communauté et participent à ce que Linda W. Wagner définit comme un « chœur de voix extérieures »<sup>168</sup>. Cette accumulation de points de vue sur la famille Bundren crée une véritable polyphonie communautaire qui met en avant les différentes caractéristiques de la société sudiste. Le fait que quasiment chaque personnage croisé par la famille Bundren raconte sa version des événements dans un chapitre dédié permet de prendre du recul sur leur voyage et leurs comportements. Vernon Tull apparaît comme l'un des narrateurs qui comprend le mieux la situation grâce à sa proximité avec Anse et ses enfants. Ainsi, il est le seul qui interprète le voyage de la famille Bundren comme le résultat des tensions familiales, ce que Linda W. Wagner résume à une lutte de pouvoir : « Tull sees the struggle over Addie's death wish for what it is, a power struggle within the family »<sup>169</sup>. Cora Tull représente quant à elle le jugement religieux de la communauté et l'hypocrisie dont elle peut faire preuve : elle juge constamment la famille Bundren tout en répétant que seul Dieu peut juger. Elle commente la philosophie d'Addie avec mépris, ce qu'elle cache sous une façade de femme pieuse qui cherche à la remettre sur le droit chemin. Toutefois, cette polyphonie communautaire essentielle aux œuvres présente des divergences majeures : aucune de ces

---

<sup>168</sup> Traduction de « chorus of outside voices » tiré de Wagner, L. W. (1974). "As I Lay Dying:" Faulkner's All in the Family. *College Literature*, 1(2), 80.

<sup>169</sup> *Ibid.*

perspectives n'est réellement fiable, et le récit reste ambigu quant à l'interprétation à privilégier. La structure même du roman *Absalom, Absalom!* repose sur l'accumulation de points de vue extérieurs sans réponse finale, ce qui rend difficile de savoir quelle interprétation est la plus proche de la vérité. Tous les narrateurs ont un parti pris clairement défini qui filtre leur récit et laisse place à des incohérences. Lynn G. Levins identifie ce qui différencie les différentes versions de l'histoire de Thomas Sutpen : la version de Mr. Compson est semblable à une tragédie grecque, parce qu'il présente Sutpen comme une figure héroïque confrontée aux forces d'un destin tragique<sup>170</sup>. Il applique son cynisme à son récit afin d'illustrer l'idée que les hommes sont faibles et ne peuvent jamais atteindre l'objet de leurs désirs. Mr. Compson possède un point de vue rationnel et détaché des événements, contrairement à Miss Rosa qui ne peut décrire les événements sans y mêler sa haine pour Thomas Sutpen. Levins rapproche donc sa version d'un mystère gothique, puisqu'elle décrit Thomas Sutpen comme un être démoniaque dont les motivations ne peuvent pas être comprises : « Because Rosa Coldfield immerses the created events in the unreality of a dream-vision, which is without logic and reason, Sutpen's actions are presented to the reader without explanation, and hence without the plausibility afforded by a cause-effect sequence »<sup>171</sup>. Son récit de l'arrivée de Sutpen à Jefferson reflète parfaitement cette idée : il apparaît soudainement, d'une manière presque surnaturelle, sans que personne ne connaisse son nom ni son histoire.

Les romans de Faulkner dévoilent également les mécanismes de conformisme des communautés sudistes. Le jugement de la communauté, omniprésent dans les œuvres, montre en effet le processus d'identification de ceux qui appartiennent à la communauté et le rejet de ceux qui se détournent de ses normes. L'exemple le plus évident de ce phénomène est l'aliénation de Darl au sein de sa communauté, ce qui culmine lors de son internement à l'asile psychiatrique. Le texte, sa famille et sa communauté diagnostiquent sa folie, qui est principalement déduite des effets de son regard sur les autres comme précédemment analysé. Ce diagnostic est donc utilisé comme un moyen de maintenir l'ordre social et de réguler les comportements non conformistes. Marybeth Southard analyse ce qui fait de Darl un personnage atypique, ce qu'elle attribue à sa manière de troubler les limites personnelles et les concepts binaires : « Throughout the text, Darl becomes an impending threat because he queers the boundaries between masculinity/femininity, self-coherence/self-dissolution,

---

<sup>170</sup> Levins, L. G. (1970). The Four Narrative Perspectives in "Absalom, Absalom!" *PMLA*, 85(1), 39.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 37.

public/private, and dependence/independence »<sup>172</sup>. Elle poursuit en démontrant que sa famille doit nécessairement exclure Darl parce qu'ils dépendent économiquement de la communauté et doivent donc se conformer à leurs normes : « The Bundrens are especially insistent on fitting into Southern mores and gender norms because their survival rests on their ability to elicit pity and receive charity. Therefore, the family rejects Darl to rid themselves of the threat he poses to their public reputation and economic situation through his acts of queering boundaries »<sup>173</sup>. C'est en effet Vernon Tull qui donne du travail aux fils Bundren, et lors de leur voyage la famille Bundren dépend de toutes les personnes qu'ils croisent pour leur fournir de la nourriture et un toit. De plus, ils sont d'autant plus dépendants de la communauté que Anse ne travaille pas, mais s'appuie à la place sur ses voisins pour l'aider tout en prétendant ne vouloir rien devoir à personne. Joel Williamson analyse la manière dont la communauté sudiste s'assure du conformisme de ses membres en leur attribuant à chacun un rôle précis et en identifiant qui y appartient et qui n'y appartient pas, afin de donner l'apparence d'une organisation harmonieuse. C'est ce qu'il appelle le concept de « placeness »<sup>174</sup>, essentiel à la culture sudiste, qui correspond à l'attribution d'une place pour toute chose et toute personne, sans possibilité de se détourner de cette place. Il affirme que l'amplification de ce phénomène dans le Sud est née de la nécessité de maintenir les populations noires à leur place pendant les périodes d'esclavage et de ségrégation. Williamson explique la manière dont les communautés sudistes s'occupaient des individus refusant de s'aligner aux rôles qui leur étaient prescrits par un processus qu'il appelle l'« effet de perle » : « Supposedly, the pearl begins with a grain of sand that invades the oyster's shell and irritates the animal within. The oyster responds by lacquering over the particle until it becomes a marvelously smooth, lustrous ball »<sup>175</sup>. Cette métaphore illustre le processus de maintien de l'ordre social et moral en imposant des règles et rôles sans possibilité de s'auto-définir en dehors de ces normes : lorsqu'un individu s'en éloigne, la communauté le replace dans l'ordre défini. Dans les trois romans, on retrouve l'omniprésence du jugement de la communauté dans la préoccupation des familles pour leur réputation. Mrs. Compson dans *The Sound and the Fury* est extrêmement soucieuse de se conformer aux normes aristocratiques, ce qui est notamment montré par sa préoccupation

---

<sup>172</sup> Southard, M. (2013). "Aint None of Us Pure Crazy": Queering Madness in "As I Lay Dying." *Faulkner Journal*, 27(1), 48.

<sup>173</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>174</sup> Williamson, J. (1993). *William Faulkner and Southern History*. Oxford University Press, 403.

<sup>175</sup> *Id.*, p. 402.

pour son nom de famille, qu'elle préserve en allant jusqu'à renier Caddy et à changer le prénom de Benjy.

Dans *Absalom, Absalom!*, Thomas Sutpen entretient une relation ambivalente avec la communauté de Jefferson : il est parfois accepté, et parfois mis à l'écart parce que les habitants ont peur de lui, mais il ne parvient jamais à réellement s'intégrer. Donald M. Kartiganer souligne que Sutpen incarne en réalité une version pure et brute de l'essence des principes sudistes : « If Sutpen horrifies the community, it is largely because he is a pure, naked version of its own deepest principles, the incarnation of those values and attitudes that enable a slave system to survive. The dismay which Jefferson feels regarding him does not alter the fact that it is the community itself that has created that code of conduct which he follows obsessively; Sutpen's face is the community's own »<sup>176</sup>. La réaction ambivalente de la communauté résulte de la manière dont Thomas Sutpen personnifie l'essence du planteur sudiste, mais sans les raffinements superficiels qui la couvrent habituellement. C'est pour cette raison que Miss Rosa répète que Sutpen est un planteur, mais qu'il n'a rien d'un *gentleman* à cause de sa cruauté éhontée. Pourtant, tous les planteurs font preuve de cette cruauté, à la seule différence qu'ils la dissimulent, ce que Kartiganer corrobore : « The real code here, apart from the grace, the gentleness, the courtesy which Sutpen assuredly lacks, is the refusal to recognize simple human value and the conviction that some men are born to dominate others »<sup>177</sup>. L'absence de semblants de raffinement chez Sutpen expose donc son absence de morale, ce qui menace la réputation de Jefferson et explique leur méfiance envers lui.

## 2. La tutelle des femmes dans la société sudiste

Pendant les périodes couvertes par les œuvres, les femmes sudistes étaient soumises à des codes très stricts encadrant leur sexualité et leur comportement, ce qui était utilisé pour définir leur valeur sociale. Les hommes de leur entourage (le père, le frère, le mari) étaient chargés de faire respecter ces codes, puisque les femmes étaient sous leur tutelle. D'une part, à cause de leur statut juridique et social inférieur aux hommes, et d'autre part parce que la vertu d'une femme déterminait l'image de toute sa famille. Les règles morales dédiées aux femmes étaient pleines d'ambiguïté et de contradictions. Être le siège moral de leur famille leur donnait un certain pouvoir sur les hommes autour d'elles, puisqu'elles pouvaient déterminer leur réputation, mais cela renforçait également la tutelle exercée sur elles.

---

<sup>176</sup> Kartiganer, D. M. (1965). Faulkner's *Absalom, Absalom!*: The Discovery of Values. *American Literature*, 37(3), 291.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 292.

Bertram Wyatt-Brown affirme que c'est ce qui constitue le double statut des femmes, à la fois impuissantes par leur statut social inférieur mais puissantes par leur influence morale : « They could damage or destroy male reputation, that of their own men or of others. They could make complaints publicly about men's failings as providers, lovers, and family leaders »<sup>178</sup>. Les relations sexuelles hors mariage d'une femme constituaient alors une trahison de sa famille entière, puisque les hommes de sa famille étaient censés la contrôler et la protéger : « The unchaste wife or daughter did not betray herself alone. She exposed her male family members to public censure. The inner life of the family was inseparable from its public appearance. Since there was little recognition of a morality apart from community custom, the erring woman had to be condemned along with the husband, father, or brother who was unable to or unwilling to control her or to avenge the seducer or rapist »<sup>179</sup>. L'honneur d'une famille entière reposait sur les actions de la mère et de la fille. Pour préserver leur réputation, beaucoup de familles exerçaient donc une surveillance accrue des jeunes filles, notamment pendant leur adolescence, afin de s'assurer de leur chasteté. Cette surveillance de la sexualité des femmes est omniprésente dans les œuvres de Faulkner, notamment à travers le personnage de Caddy dont la sexualité obsède toute sa famille. Dans *The Sound and the Fury*, on trouve en effet de nombreux discours qui appuient le lien entre sexualité et morale, particulièrement par Mr. Compson et Quentin :

« Father and I protect women from one another from themselves our women Women are like that they don't acquire knowledge of people we are for that they are just born with a practical fertility of suspicion that makes a crop every so often and usually right they have an affinity for evil for supplying whatever the evil lacks in itself for drawing it about them instinctively as you do bed-clothing in slumber fertilizing the mind for it until the evil has served its purpose whether it ever existed or no ». (TSTF, 81)

Ce passage met en avant l'idée que si les hommes doivent contrôler les femmes de leur entourage, c'est avant tout parce qu'elles sont des êtres irrationnels possédant naturellement une « inclination pour le mal ». La surveillance des femmes est ici justifiée par la protection des femmes contre leur nature malfaisante, ce qui renforce leur manque d'autonomie illustré par l'adjectif possessif « our women ». Ce qui fait une *Southern lady*, c'est donc un combat contre sa nature afin de remplir les critères définissant une femme vertueuse. Cette définition ne laisse aucune place pour un entre-deux, ce que Mrs. Compson souligne : « I was taught that there is no half-way ground that a woman is either a lady or not » (TSTF, 86). D'après

---

<sup>178</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 52.

<sup>179</sup> *Id.*, p. 54.

les préceptes présents dans le roman, une *lady* est une femme raffinée, chaste et silencieuse, tandis qu'une femme qui n'est pas une *lady* est tout l'opposé. Toutes les qualités associées à une *lady* reposent ainsi sur sa soumission à la volonté de l'homme, comme le montre Wyatt-Brown : « The familiar stereotyping of Southern ladyhood—the glorification of motherhood, the sanctity of virginity, and the noble self-sacrifice of the matron—had a very important social purpose. Such concepts ensured at least outward submission to male will »<sup>180</sup>. Ces attentes confinent les femmes au cercle familial, sans possibilité de s'échapper ni du cadre domestique ni de leur dépendance au père ou au mari. C'est la souffrance liée à cette condition sans échappatoire qu'exprime Rachel Samson, qui aide la famille Bundren pendant leur voyage : « I just wish that you and him and all the men in the world that torture us alive and flout us dead, dragging us up and down the country— » (AILD, 101). Elle se lamente du fait que la dépouille d'Addie soit transportée à travers la campagne pour signifier que même après la mort les femmes ne sont pas laissées en paix et continuent d'être soumises à la volonté des hommes.

L'indépendance des femmes représente alors une menace pour l'ordre social sudiste puisqu'elle met en péril l'autorité masculine en son centre. La rébellion de Caddy, qui est une assertion de son indépendance envers les membres de sa famille et les attentes qu'ils placent sur elle, bouleverse la structure patriarcale de sa famille en compromettant l'autorité de son père et de ses frères sur elle. Susanna Hemsptead analyse le personnage de Caddy en rapport avec la manière dont elle défie l'autorité masculine : « Female independence is inexorably a threat to male authority and masculinity, which counts on the subjectification of certain lesser bodies. As Caddy's transgressions mount, maleness collapses around her »<sup>181</sup>. Les transgressions commises par Caddy sont envisagées sous des angles différents au cours du roman : Hemsptead affirme que Quentin la « fétichise » en l'envisageant sous l'angle d'une essence féminine idéalisée dont elle s'éloigne, tandis que Jason revient toujours au fait que l'indépendance de Caddy ait compromis son avenir. Jason minimise la rébellion de Caddy en la rapportant à un type de femme qui ne cherche qu'à nuire aux hommes, ce que révèle la phrase qu'il répète tout au long de sa section « Once a bitch, always a bitch » : « This phrase, appearing at the beginning and the end, frames Jason's entire section, revealing how profoundly haunted by his sister's defiant presence he is, while

---

<sup>180</sup> *Id.*, p. 234.

<sup>181</sup> Hemsptead, S. (2017). "Once a Bitch, Always a Bitch": Rereading Caddy in *The Sound and the Fury*. *The Faulkner Journal*, 31(1), 27.

simultaneously gendering that defiance in an attempt to discredit it »<sup>182</sup>. Bien que cette phrase soit prononcée à propos de Miss Quentin, Jason voit à travers elle la résistance de Caddy à l'autorité masculine qui l'obsède. Miss Quentin recrée la rébellion de Caddy en résistant avec férocité à l'autorité de Jason, qui est devenu chef de famille. Toutes les deux résistent à l'autorité familiale, et par extension à l'autorité patriarcale, auxquelles elles ne peuvent échapper qu'en fuyant leur foyer. Puisque c'est la lignée de Caddy qui survit, étant donné que Benjy et Jason n'ont pas d'enfant, le roman met à l'œuvre le déclin de la tradition patriarcale centrale à la société sudiste par l'indépendance de Caddy et de Miss Quentin.

Les œuvres envisagent également la manière dont les femmes sont utilisées et échangées comme des biens économiques en fonction de ce qu'elles apportent aux hommes. Dans *Absalom, Absalom!*, les personnages féminins sont considérés comme des marchandises échangées par les hommes, pour servir les ambitions des hommes. Elizabeth Muhlenfeld résume ainsi le rôle des femmes dans le roman : « What all the female characters in the novel have in common is that each is *used* »<sup>183</sup>. Elles sont en effet vues comme des objets échangeables au sein de mariages ayant pour but d'élever ou maintenir leur statut social. Le mariage entre Ellen Coldfield et Thomas Sutpen est entièrement envisagé par ce dernier et par Goodhue Coldfield comme une transaction sociale permettant au premier d'acquérir de la respectabilité et au deuxième de maintenir sa position sociale. Cependant, les femmes utilisées par Thomas Sutpen participent à briser la dynastie qu'il tente de construire : Eulalia en lui donnant un fils métissé qu'il renie, Ellen Coldfield en lui donnant un fils qui renie son nom, Miss Rosa en refusant de l'épouser sous ses conditions et Milly Jones en lui donnant une fille alors qu'il cherche un héritier. Muhlenfeld souligne que la description de ces personnages féminins comme des fantômes appuie d'autant plus l'idée que les pressions sociales les ont privées de leur autonomie et de leur force vitale : « Since Faulkner draws many characters who exude this ghost-like image, the implication would seem to be that he is rather unusually concerned with examining those social and psychological forces which render so many women's lives fruitless or ineffectual »<sup>184</sup>. Sans la possibilité de se définir hors de leur relation au père et au mari, ces femmes sont prisonnières du cercle familial et se transforment alors en figures spectrales qui hantent leur maison et la narration.

---

<sup>182</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>183</sup> Muhlenfeld, E. S. (1972). *Shadows With Substance and Ghosts Exhumed: The Women in "Absalom, Absalom!"* *The Mississippi Quarterly*, 25(3), 290.

<sup>184</sup> *Id.*, p. 291.

### 3. Le sang, la lignée et l'entre-soi

Dans les romans de William Faulkner, le sang est un motif récurrent associé à une obsession pour la lignée et la transmission familiale. La société sudiste considérait les liens du sang primordiaux : de la même manière que le nom, ils déterminaient la réputation et le caractère d'une personne. Bertram Wyatt-Brown identifie le lien fort entre le sang et la détermination morale dans la société sudiste : « "Blood" was not an abstract concept but a determination that could so type a child that a sense of unworthiness could well develop. Like horses, human beings were supposed to exhibit traits of lineage [...] On the other hand, "bad blood" was also supposedly a fair predictor of future prospects »<sup>185</sup>. Puisque le sang était envisagé comme un facteur de déterminisme, le poids des traditions et de l'histoire familiales était d'autant plus accablant qu'il signifiait une transmission de la gloire mais aussi des fautes des parents. Les liens du sang pouvaient donc être vus comme une prison dont on ne peut s'échapper, ou bien comme un moyen de préserver l'identité familiale. Neil T. Phillips analyse le thème du sang dans les œuvres de Faulkner et détermine que cette continuité thématique s'explique par le fait que les familles centrales tentent de préserver leur identité à travers le sang : « As a possible way to insulate against looming cultural forces while establishing a visible presentation of unity, the family takes on a key significance for creating and maintaining identity through blood »<sup>186</sup>. Lorsque l'un des membres de la famille s'éloigne de l'identité familiale, ce personnage est alors rejeté sous prétexte de ne pas avoir de leur sang. Mrs. Compson considère ainsi que seul Jason a hérité de son sang parce qu'il manifeste des traits attribués à la famille Bascomb : « The others don't love me they have never loved anything with that streak of Compson selfishness and false pride Jason was the only one my heart went out to without dread » (TSTF, 85). Dans *The Sound and the Fury*, on retrouve de nombreuses instances de séparation de la lignée en fonction du caractère. La section narrée par Jason Compson est particulièrement hantée par le sang et ce qu'il signifie. Mrs. Compson lui répète que Miss Quentin est liée à eux par le sang et qu'ils doivent donc s'en occuper peu importe son comportement « She's kin to you, your own flesh and blood » (TSTF, 178). Cependant, Jason a du mal à accepter cette responsabilité, notamment parce qu'il considère que Miss Quentin possède un « bad blood » hérité de sa mère qui la rend incontrôlable et irrattrapable : « Like I say blood always tells. If you've got

---

<sup>185</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 119.

<sup>186</sup> Phillips, N. T. (2011). *Bad Blood: The Southern Family in the Work of William Faulkner* [MA thesis, University of Massachusetts Amherst], 3.

blood like that in you, you'll do anything » (TSTF, 202). « Bad blood » est défini par Jason comme une contestation de l'autorité masculine, et est en ce sens toujours associé aux femmes. Susanna Hemsptead affirme donc que les préoccupations autour du sang dans le roman sont toujours en lien avec la masculinité : « The anxieties around “blood,” or lineage and inheritance course through the novel, always already rooted in maleness and masculinity. Caddy's refusal to submit and her inherently feminine ability to conceive and bear life are therefore a direct threat to the propagation of a male-centered Compson [...] Caddy births another woman; furthermore, rather than inheriting Compson blood, Miss Quentin inherits the nature of opposition »<sup>187</sup>. Caddy et Miss Quentin s'affirment en effet en opposition aux membres masculins de leur famille et se détachent de leur héritage Bascomb et Compson, contrairement au reste de leur famille qui s'affilie toujours à l'un ou à l'autre. Hemsptead poursuit donc en identifiant le « bad blood » de Caddy et de sa fille comme une troisième catégorie, séparée du sang Bascomb et Compson : « Miss Quentin's staunch resistance to Jason's will is, then, ultimately the result of Jason's insistence on suppressing the bad blood he believes she has inherited from Caddy, who, as a woman, possesses a third kind of blood from the mix of Bascomb and Compson: disobedient »<sup>188</sup>. Cette distinction permet à Jason d'isoler le cas de Miss Quentin et de rejeter leur lien de parenté, puisqu'il la considère à part de sa lignée et des traditions qui y sont associées.

Dans *Absalom, Absalom!*, le sang est également chargé d'un déterminisme en lien aux fautes commises par les ancêtres. Le sort tragique des enfants de Thomas Sutpen est envisagé dans l'œuvre comme la conséquence des péchés de leur père, transmis dans leurs gènes. Neil T. Phillips analyse les liens du sang dans le roman comme une transmission du passé du père, que sa descendance est vouée à répéter : « Ironically Sutpen's past transfers fluidly to his children when they too begin to replicate his actions consciously, thus indicating the true power of blood in Faulkner's works as the sins of the fathers are always in some form conveyed upon successors »<sup>189</sup>. Le sang est également envisagé comme un instrument de séparation raciale, puisque l'obsession de Sutpen de trouver un héritier est indissociable de son rejet de son premier fils, Charles Bon, lorsqu'il découvre qu'il est métissé. Ce rejet constitue la faute originelle de Thomas Sutpen, puisque Charles revient ensuite tuer son unique héritier légitime. Clytie, l'enfant issu de l'union de Thomas Sutpen

---

<sup>187</sup> Hemsptead, S. (2017). “Once a Bitch, Always a Bitch”: Rereading Caddy in *The Sound and the Fury*. *The Faulkner Journal*, 31(1), 33-34.

<sup>188</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>189</sup> Phillips, N. T. (2011). *Bad Blood: The Southern Family in the Work of William Faulkner* [MA thesis, University of Massachusetts Amherst], 4.

à l'une de ses esclaves, représente un entre-deux : elle est métissée et ne s'intègre ni à la famille Sutpen ni au reste des esclaves, et elle se trouve également dans un entre-deux du récit puisqu'elle fait partie des enfants de Thomas Sutpen mais reste en dehors de l'intrigue principale. Thadious M. Davis soutient donc que Clytie est une fusion des deux mondes de la société sudiste : « Clytie is symbolically and literally a fusion of the two worlds of Southern life; yet, unlike the other mixed-bloods in the novel, Clytie does not experience the world as a black person »<sup>190</sup>. Les inquiétudes liées au sang dans le roman rendent compte de la division de la société sudiste et de son rejet des positions d'entre-deux qu'incarne Clytie. Ce tabou du métissage s'explique par le fonctionnement de l'ordre social du Vieux Sud, fondé sur la division raciale. Les enfants métissés constituaient une menace pour ce système parce qu'ils brouillaient les distinctions raciales au cœur des justifications utilisées pour le maintien de l'esclavage. Bertram Wyatt-Brown explique que le métissage était considéré comme un crime similaire à l'inceste : « In the catalog of Southern nightmares, none loomed more ominously than the notion of a pairing of sister with black male. [...] Henry Hughes, a young intellectual of Port Gibson, Mississippi, declared in a proslavery treatise, "Hybridism is heinous. Impurity of race is against the law of nature. Mulattoes are monsters... The same law which forbids consanguineous amalgamation forbids ethnical amalgamation. Both are incestuous. Amalgamation is incest." The chain of logic was an expression of Southern ascriptive sanctities: family, blood, gender, race »<sup>191</sup>. C'est exactement ce tabou qu'illustre la relation entre Judith Sutpen et Charles Bon, qui est à la fois incestueuse et allait donner lieu à un mariage mixte.

Dans les romans du corpus, la sexualité et la morale reposent sur une division raciale. *The Sound and the Fury* explore particulièrement ce thème à travers les réactions des personnages à l'expression de la sexualité de Caddy. Quentin associe plusieurs fois la promiscuité de Caddy à la sexualité des femmes noires, notamment lorsqu'il appelle les aventures de Caddy « blackguards ». Bien que le mot « blackguard » ne soit explicitement raciste, il associe tout de même un comportement immoral à la noirceur, ce qui est développé à d'autres moments de l'œuvre où la débauche sexuelle est explicitement associée aux populations noires : « Why won't you bring him to the house, Caddy? Why must you do like nigger women do in the pasture the ditches the dark woods hot hidden furious in the dark

---

<sup>190</sup> Davis, T. M. (1996). The Sutpens and the Blacks. In Kinney, A. F. (Ed.). *Critical Essays on William Faulkner: the Sutpen Family* (p. 134-142). G. K. Hall.

<sup>191</sup> Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press, 312.

woods » (TSTF, 77). Richard Godden analyse le lien entre le désir incestuel de Quentin envers Caddy et le tabou du métissage dans ce passage : « By contemplating sex with his sister he joins the other suitors, all of whom are “blackguards” (the epithet is carefully chosen and much repeated) [...] Given that Caddy acts like “nigger women” in “the dark woods,” it follows that those who come to her may well be “dark” or even “black,” and so deserving of the term “blackguard” »<sup>192</sup>. Godden affirme que Jason effectue cette même association avec la sexualité de Miss Quentin : « A similar fear of racial crossing haunts Jason’s recognition that Miss Quentin is of his “flesh and blood.” [...] Jason is attracted to his niece, whom he likens to “a nigger wench”, believing that she “act[s] like [a] nigger” because “it’s in her blood”. Since he shares her blood, it is a short step from his claim that “blood always tells” to the recognition that what it tells may be a tale of mixed race »<sup>193</sup>. Ce rapprochement entre des comportements immoraux et les populations noires révèle le racisme de l’ordre moral sudiste, qui est construit sur des distinctions raciales. Ainsi, la débauche sexuelle est associée à des femmes noires, tandis que la chasteté est attendue des femmes blanches quelle que soit leur classe sociale. Faulkner dévoile dans ses œuvres l’influence de ces stéréotypes dans la société sudiste et la façon dont ils reposent sur des distinctions strictes que menace tout type de nuance et de mélange (le métissage, l’inceste).

---

<sup>192</sup> Godden, R. (2004). William Faulkner. In Gray, R. J., Robinson, O. (Eds). *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. (p. 436-452). John Wiley & Sons, Incorporated.

<sup>193</sup> *Ibid.*

## Conclusion

L'objectif de cette étude a été de proposer une articulation des nombreuses continuités thématiques gravitant autour des familles représentées par William Faulkner. La recherche universitaire sur les textes de Faulkner est vaste et très disséminée, et bien que les études comparatives de ses œuvres ne soient pas rares, elles s'attellent souvent à démontrer un point de comparaison précis sans s'intéresser au réseau de continuités dans lequel ses textes sont pris. Nourri d'une grande partie de cette recherche, cette étude a tenté de donner une vue d'ensemble sur ces analyses afin de les articuler de façon cohérente dans une chaîne d'effets et de conséquences dont chaque maillon lie la famille faulknérienne au Vieux Sud. L'univers faulknérien, ancré dans le comté de Yoknapatawpha, est avant tout une société qui rassemble des personnages aux histoires et classes sociales différentes autour d'une fatalité commune. Cette cohérence thématique crée des familles sudistes en péril, mises à mal par des forces historiques inéluctables qui les précipitent vers une fin tragique. Les familles représentées par William Faulkner correspondent au schéma typique des familles dysfonctionnelles, notamment dans la manière dont elles génèrent un climat de conflits, de silence et de violence. La dysfonction familiale s'exprime majoritairement dans l'attitude des personnages face à la sexualité, en particulier celle des femmes, que les parents et les frères répriment. Ce contrôle de la sexualité mène paradoxalement à des désirs d'inceste fraternel, né en partie de l'absence parentale qui engendre un déplacement du complexe d'Œdipe sur le frère ou la sœur. La violence est alors centrale à tous les niveaux des relations familiales, et se manifeste par de nombreuses tensions qui mènent à un éclatement familial. L'identification de rôles familiaux récurrents dans le corpus, inspirés de la psychologie contemporaine de la famille, a permis de souligner l'existence d'une famille faulknérienne spécifique avec des caractéristiques relationnelles et linguistiques propres, mais toujours dysfonctionnelle. Ces caractéristiques linguistiques se concentrent autour d'une dissolution de la langue et du sens des mots, ce qui constitue le symptôme primordial de la dysfonction familiale. La fragmentation de la narration est en effet indissociable de la dissolution familiale puisqu'elle en est l'illustration linguistique : l'exploration de la folie, de la clairvoyance et du nihilisme sont le reflet dans la narration de la fissure familiale, qui provoque chez les personnages ce que Stéphanie Eyrolles appelle une quête identitaire infructueuse dans la narration : « Les personnages du corpus semblent donc atteindre une forme de complétude et d'identité personnelle par la médiation de leur narration. Pourtant, aucun d'entre eux ne trouve l'intégrité à la fin des romans, comme le prouvent notamment

le suicide de Quentin et la folie de Darl »<sup>194</sup> mais aussi l'ultime rejet de la langue, qui n'apporte pas les réponses attendues. La cause de cette dissolution familiale et linguistique peut être attribuée aux réalités historiques sudistes, dans lesquelles sont prises les trois familles centrales du corpus. Ce lien est à la fois évident dans l'appartenance de ces familles au comté du Yoknapatawpha, dont la géographie est inspirée du comté de Lafayette dans le Mississippi, et dans les références omniprésentes au passé et aux valeurs sudistes. Les détails de ce lien entre les familles dysfonctionnelles et le Vieux Sud restent pourtant vagues et peu clair : ce lien s'exprime majoritairement dans une atmosphère générale de déclin inéluctable, qui agit comme une malédiction sur les personnages qui semblent voués à une fin tragique. L'objet de ma troisième partie a donc été d'explicitier ces liens par une analyse des caractéristiques de la conscience sudiste obnubilée par le passé et en particulier par sa défaite dans la Guerre de Sécession. Les répercussions de cette défaite dans la société sudiste ont également mené à une analyse des failles de son modèle économique et social appuyé par la perpétuation de valeurs restrictives et oppressantes fondées sur la séparation raciale. L'esclavage apparaît alors comme la faute originelle du Vieux Sud, et cette faute demeure dans la transmission générationnelle de l'histoire et des valeurs du Vieux Sud qui n'apportent que déchéance aux personnages. Tous ces éléments reviennent à l'identification par Woodward des thèmes centraux dans les œuvres de Faulkner : la famille, le clan et la communauté, trois des piliers fondamentaux de la société sudiste. L'importance de l'identité sudiste a donc motivé un élargissement de l'étude hors du système familial afin d'inclure les autres systèmes dans lesquels sont pris les personnages du corpus : la communauté et l'histoire.

Comme le remarque Gary Storhoff, les analyses de familles fictionnelles telles que celles que cette étude a entrepris font face à un dilemme lié à leur nature fictive : « Of course, this approach, which discloses the whole fictional family and its operations, challenges a contemporary literary shibboleth: the admonition against treating any text, especially Faulkner's, as "realism". Much current criticism commits itself [...] to the view that literature is "nothing but a collection of signs and interpretation of signs". However, these assumptions close off analysis of the character's psychology where fruitful questioning should be encouraged »<sup>195</sup>. En effet, la position centrale des familles dans les textes de Faulkner et leur

---

<sup>194</sup> Eyrolles, S. (2016). Explorer la faille : Identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner [Thèse, Université Paris Saclay]. HAL science, 339.

<sup>195</sup> Storhoff, G. (1998). Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 481.

rattachement aux réalités géographiques et historiques du Sud rend leur analyse pertinente et inépuisable. Storhoff poursuit par conséquent en rappelant que Faulkner lui-même considérait ses personnages comme de vraies personnes qui pourraient tout à fait exister dans sa ville natale : « Faulkner himself thought of his characters as “real”, as convincing imitations of human actions. To him, they were “flesh-and-blood people that will stand up and cast a shadow”. He described them as “people that I have known all my life in the country I was born in” »<sup>196</sup>. Les personnages de Faulkner se prêtent donc particulièrement à des analyses psychologiques et psychanalytiques, notamment à cause de l'utilisation de la technique du flux de conscience qui donne un accès direct à la psyché des personnages en capturant leur processus de pensée. Étant donné la nature particulièrement fragmentée du corpus, cette étude a donc tenté de faire ressortir les liens disséminés dans les textes entre les relations familiales, la narration fragmentée et l'histoire sudiste, et ainsi proposer une conclusion à des textes qui n'en atteignent pas, comme le conclut Stéphanie Eyrolles : « Comme pour les personnages du corpus, le sens se dissémine pour le lecteur en raison des ambiguïtés et des contradictions internes de l'œuvre. Comme Quentin, Miss Rosa, Hightower et les autres, le lecteur est confronté à la différence des sens et doit accepter cette indétermination s'il veut avoir une chance d'approcher la compréhension, sans jamais l'atteindre complètement puisque, comme le langage chez les personnages, elle se dérobe dès qu'elle apparaît »<sup>197</sup>.

Au déclin sociétal et à l'éclatement familial s'oppose tout de même certaines figures d'espoir, en particulier Dilsey Gibson et sa famille. Concluant *The Sound and the Fury* avec sa section qui narre la fin de la famille Compson après le départ de Miss Quentin, Dilsey apparaît comme une figure durable qui résiste au déclin : « I've seed de first en de last » (TSTF, 252). Spectatrice du désastre, elle subsiste pour raconter les derniers instants de la gloire de la famille Compson après les avoir soutenus durant toute sa vie. Faulkner la décrit ainsi comme un personnage qui incarne bonté et espoir : « [Quentin's] mother wasn't much good and he had an idiot brother, and yet in that whole family there was Dilsey that held the whole thing together for no reward, that the will of man to prevail will even take the nether channel of the black man, black race, before it will relinquish, succumb, be defeated »<sup>198</sup>. La position finale de sa section conclut le roman sur une famille sudiste qui reste unie,

---

<sup>196</sup> *Id.*, p. 481-482.

<sup>197</sup> Eyrolles, S. (2016). Explorer la faille : Identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner [Thèse, Université Paris Saclay]. HAL science, 343.

<sup>198</sup> Gwynn, F. L., Blotner, J. L. et Day, D. (1995). *Faulkner In The University*. University Press Of Virginia, 5.

contrairement à *Absalom, Absalom!* où le seul survivant de la lignée est l'« idiot » Jim Bond qui disparaît et à *As I Lay Dying* qui se conclut sur une scène finale ironique et presque absurde qui semble effectuer un retour à la case départ. La position intermédiaire de Dilsey, à la fois proche de la famille Compson et à l'écart de leurs conflits, en fait l'un des seuls personnages qui échappe à la dissolution familiale et linguistique ; elle représente ainsi un potentiel futur dans l'univers Faulknerien enlisé dans le passé et la déchéance.

## Bibliographie

- **Sources primaires :**

Faulkner, W. (1996). *As I Lay Dying*. Vintage Classics.

Faulkner, W. (1995). *The Sound and the Fury*. Vintage Classics.

Faulkner, W. (1995). *Absalom, Absalom!*. Vintage Classics.

- **Sources secondaires :**

### Sur William Faulkner et ses œuvres :

Amfreville, M. (2017). *As I Lay Dying* : le texte de la psychose. *Études anglaises*, 70, 309-322. <https://doi.org/10.3917/etan.703.0309>

Anderson, J. P. (2003). *Faulkner's Absalom, Absalom!: Uncertainty in Dixie*. Universal Publishers.

Backman, M. (1965). Sutpen and the South: A Study of Absalom, Absalom! *PMLA*, 80(5), 596–604. <https://doi.org/10.2307/460853>

Bassett, J. E. (1981). "As I Lay Dying": Family Conflict and Verbal Fictions. *The Journal of Narrative Technique*, 11(2), 125–134. <http://www.jstor.org/stable/30225019>

Bleikasten, A. (2016). *The Ink of Melancholy : Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Indiana University Press. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/lib/sorbnouv/detail.action?pq-origsite=primo&docID=4746225>.

Bocking, I. (1995). *Character and Personality in the Novels of William Faulkner : a Study in Psychostylistics*. University Press Of America.

Boren, M. E. (2002). The Southern Super Collider: William Faulkner Smashes Language into Reality in "As I Lay Dying". *Southern Quarterly*, 40(4), 21-38. <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/southern-super-collider-william-faulkner-smashes/docview/1416165197/se-2>

Clarke, D. (1992). *Robbing the Mother : Women in Faulkner*. University Press of Mississippi, 30-67. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/sorbnouv/detail.action?docID=866930>.

- . (1986). Familiar and Fantastic: Women in “Absalom, Absalom!” *Faulkner Journal*, 2(1), 62–72. <http://www.jstor.org/stable/24907599>
- Collins, C. (1957). The Pairing of “The Sound and the Fury” and “As I Lay Dying.” *The Princeton University Library Chronicle*, 18(3), 114–123. <https://doi.org/10.2307/26402986>
- Delville, M. (1994). Alienating Language and Darl’s Narrative Consciousness in Faulkner’s “As I Lay Dying.” *The Southern Literary Journal*, 27(1), 61–72. <http://www.jstor.org/stable/20078112>
- Donaldson, S. V. (1993). Faulkner and Sexuality. *Faulkner Journal*, 9(1/2), 3–12. <http://www.jstor.org/stable/24907651>
- Easterbrook, J. (2004). Sins of the Father: Patriarchy and the Old South in the Early Works of William Faulkner. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 6, 59-84. <https://scholarcommons.sc.edu/tor/vol6/iss1/5/>
- Eyrolles, S. (2016). Explorer la faille : Identité et narration dans l'œuvre de William Faulkner [Thèse, Université Paris Saclay]. HAL Science. <https://theses.hal.science/te1-01628462>
- Gwynn, F. L., Blotner, J. L. et Day, D. (1995). *Faulkner In The University*. University Press Of Virginia. <https://archive.org/details/faulknerinuniver0000unse/page/2/mode/2up?q=primarily>
- Hayes, E. (1992). Tension between Darl and Jewel. *The Southern Literary Journal*, 24(2), 49–61. <http://www.jstor.org/stable/20078044>
- Hemsstead, S. (2017). “Once a Bitch, Always a Bitch”: Rereading Caddy in *The Sound and the Fury*. *The Faulkner Journal*, 31(1), 23–42. <https://www.jstor.org/stable/26831505>
- Johnson, C. D., (Ed.). (2013). *Family Dysfunction in William Faulkner’s As I lay Dying*. Greenhaven Press.
- Kartiganer, D. M. (1965). Faulkner’s *Absalom, Absalom!*: The Discovery of Values. *American Literature*, 37(3), 291–306. <https://doi.org/10.2307/2923261>
- Kerr, E. M. (1962). “As I Lay Dying” as Ironic Quest. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 3(1), 5–19. <https://doi.org/10.2307/1207376>
- Kinney, A. F. (1989). The Family-Centered Nature of Faulkner’s World. *College Literature*, 16(1), 83–102. <http://www.jstor.org/stable/25111805>
- . (Ed.). (1996). *Critical Essays on William Faulkner: the Sutpen Family*. G. K. Hall.

- Koch, B. (2007). The French Quarter Apprentice: William Faulkner's Modernist Evolution. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, 48(1), 55–68. <http://www.jstor.org/stable/4234243>
- Kohler, D. (1949). William Faulkner and the Social Conscience. *College English*, 11(3), 119–127. <https://doi.org/10.2307/585974>
- Larsen, E. (1967). The Barrier of Language: the Irony of Language in Faulker. *Modern Fiction Studies*, 13(1), 19-31. <http://www.jstor.org/stable/26278644>
- Levins, L. G. (1970). The Four Narrative Perspectives in “Absalom, Absalom!” *PMLA*, 85(1), 35–47. <https://doi.org/10.2307/1261429>
- Lilly, P. R. (1973). Caddy and Addie: Speakers of Faulkner's Impeccable Language. *The Journal of Narrative Technique*, 3(3), 170–182. <http://www.jstor.org/stable/30225528>
- Millgate, M. (2019). William Faulkner | Biography & Works. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/William-Faulkner>
- Muhlenfeld, E. S. (1972). Shadows With Substance and Ghosts Exhumed: The Women in “Absalom, Absalom!” *The Mississippi Quarterly*, 25(3), 289–304. <http://www.jstor.org/stable/26474073>
- Palliser, C. (1986). Predestination and Freedom in *As I Lay Dying*. *American Literature*, 58(4), 557–573. <https://doi.org/10.2307/2926441>
- Papasprou, A. (2017). *Spaces of Collapse: Psychological Deterioration, Subjectivity, and Spatiality in American Narratives* [Dissertation, University of Western Ontario]. Electronic Thesis and Dissertation Repository. <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=6103&context=etd>
- Petty, H. B. (2003). Perception and the Destruction of Being in *As I Lay Dying*. *The Faulkner Journal*, 19(1), 27-46. <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/perception-destruction-being-as-i-lay-dying/docview/219145367/se-2>
- Phillips, N. T. (2011). *Bad Blood: The Southern Family in the Work of William Faulkner* [MA thesis, University of Massachusetts Amherst]. ScholarWorks@UMass Amherst. <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1768&context=theses>
- Porter, C. (1998). *Absalom, Absalom!*: (Un)Making the Father. Dans Weinstein, P. M. (1998). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. (p. 168-196). Cambridge University Press.

- Pothier, J. (2003). *William Faulkner; Essayer de tout dire*. Belin.
- Rossky, W. (1962). *As I Lay Dying: The Insane World*. *Texas Studies in Literature and Language*, 4(1), 87–95. <http://www.jstor.org/stable/40753582>
- Singal, D. J. (1994). *The War Within : from Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. University Of North Carolina Press. <https://archive.org/details/warwithfromvic0000sing/mode/2up>
- Southard, M. (2013). “Aint None of Us Pure Crazy”: Queering Madness in “As I Lay Dying.” *Faulkner Journal*, 27(1), 47–63. <http://www.jstor.org/stable/24908411>
- Storhoff, G. (1998). Faulkner’s Family Crucible: Quentin’s Dilemma. *The Mississippi Quarterly*, 51(3), 465–482. <http://www.jstor.org/stable/26477080>
- Suchet, S. (2018). Narration et temporalité dans *As I Lay Dying*. Dans Spill F., Préhet G., Liénard-Yeterian M. (Eds.) “*The Wagon Moves*” : *New Essays on William Faulkner’s As I Lay Dying*. (pp. 179- 187). Editions L’Harmattan.
- Wagner, L. W. (1974). “As I Lay Dying:” Faulkner’s All in the Family. *College Literature*, 1(2), 73–82. <http://www.jstor.org/stable/25111019>
- . (1971). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), 554–575. <http://www.jstor.org/stable/27542559>
- Williamson, J. (1993). *William Faulkner and Southern History*. Oxford University Press.
- Wood, A. L. (1993). Feminine Rebellion and Mimicry in Faulkner’s “As I Lay Dying.” *Faulkner Journal*, 9(1/2), 99–112. <http://www.jstor.org/stable/24907657>

### **Sur le contexte historique, géographique et littéraire :**

- Cash, W. J. (1941). *The Mind of the South*. Vintage Books. <https://archive.org/details/mindofsouth00cashrich/mode/2up>
- Davis, J. (2014). *Mixed Race America - Who Is Black? One Nation’s Definition*. Pbs.org. <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/jefferson/mixed/onedrop.html>
- Goldfield, D. R. (2013). *Still fighting the Civil War : the American South and Southern history*. Louisiana State University Press. <https://archive.org/details/stillfightingciv0000gold/page/338/mode/2up?q=faulkner>
- Gray, R. J., Robinson, O. (Eds.). (2004). *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Howe, I. (1951). The Southern Myth and William Faulkner. *American Quarterly*, 3(4), 357–362. <https://doi.org/10.2307/3031466>

- King, R. H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening Of The American South*. Oxford University Press.
- Rouberol, J. (1982). *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Didier Érudition.
- Woodward, C. V. (2008). *The Burden of Southern History*. Louisiana State University Press.
- Wyatt-Brown, B. (1982). *Southern Honor : Ethics and Behavior in the Old South*. Oxford University Press.  
<https://archive.org/details/southernhonoreth0000wyat/page/502/mode/2up?q=faulker>

### Sur la psychologie de la famille :

- Brun, D. (2011). *Mères majuscules*. Odile Jacob. <https://doi.org/10.3917/oj.brun.2011.01>
- Ciccone, A. (Ed.). (2016). *Violences dans la parentalité*. Dunod.  
<https://doi.org/10.3917/dunod.cicco.2016.01>
- Couchard, F. (1991). *Emprise et Violence Maternelles : Étude d'Anthropologie Psychanalytique*. Dunod.  
[https://archive.org/details/empriseetviolenc0000couc\\_19s2/mode/2up](https://archive.org/details/empriseetviolenc0000couc_19s2/mode/2up)
- Freud, S. (2001). *Das Unheimliche und andere Texte/L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Gallimard.
- . (1983). *Métapsychologie*. Gallimard.  
<https://archive.org/details/metapsychologie0000freu/page/26/mode/2up?q=retour>
- Godelier, M. (2021, Mars 26). « Toutes les sociétés humaines font de l'inceste un tabou mais cette universalité revêt des formes très différentes ». *Le Monde.fr*.  
[https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/03/26/maurice-godelier-toutes-les-societes-humaines-font-de-l-inceste-un-tabou-mais-cette-universalite-revet-des-formes-tres-differentes\\_6074513\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/03/26/maurice-godelier-toutes-les-societes-humaines-font-de-l-inceste-un-tabou-mais-cette-universalite-revet-des-formes-tres-differentes_6074513_3232.html)
- Johnson, B. et Wendel A. R. (2016). "Family Systems Theory". *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Family Studies*.  
[https://www.researchgate.net/publication/314932341\\_Family\\_Systems\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/314932341_Family_Systems_Theory)
- Lévi-Strauss, C. (1981). *Les Structures élémentaires de la parenté*. Mouton et Co.  
<https://archive.org/details/lesstructuresele0000levi>
- Mphaphuli, L. K. (2023). The Impact of Dysfunctional Families on the Mental Health of Children. *IntechOpen eBooks*. <https://doi.org/10.5772/intechopen.110565>
- Pinel, J.-P. (2012). Roger Dorey, « La relation d'emprise » (1981), *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 24, 1981, 117-140. Dans Jean-Yves Chagnon (Ed.), 45

- commentaires de textes en psychopathologie psychanalytique* (pp. 139-146). Paris: Dunod. <https://doi.org/10.3917/dunod.chagn.2012.02.0139>
- Solis-Ponton, L. (Ed.). (2002). *La parentalité : Défi pour le troisième millénaire*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.soli.2002.01>
- Vinay, A. et Jayle S. (2011). « Faire Fratrie : Réflexions Autour Du Lien Fraternel ». *Neuropsychiatrie de L'enfance et de L'adolescence*, 59(6), 342–47. [www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0222961711000961](http://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0222961711000961)
- Vinay, A. et Zaouche-Gaudron, C. (2017). *Psychologie de la famille*. Dunod. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.3917/dunod.vinay.2017.02>
- Wegscheider, S. (1981). *Another chance : Hope & Health for the Alcoholic Family*. Science and Behaviour Books. <https://archive.org/details/anotherchancehop00wegs/page/46/mode/2up?view=theater>