

## Jefferson et Memphis dans l'univers de Faulkner

Bandry Michel

### Pour citer cet article

Bandry Michel, « Jefferson et Memphis dans l'univers de Faulkner », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/757>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/757>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/757.pdf>

### Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

## JEFFERSON ET MEMPHIS DANS L'UNIVERS DE FAULKNER.

En signant fièrement «William Faulkner, unique possesseur et propriétaire» au bas de la carte du Comté de Yoknapatawpha qu'il nous livrait lors d'une réédition de *Absalom, Absalom!* (1), Faulkner indiquait clairement l'importance que revêtait pour lui ce comté imaginaire si semblable à ce qu'il appelait par ailleurs son «petit timbre poste de sol natal» (2).

On peut s'interroger sur cette volonté qu'a eue l'écrivain de donner une représentation topographique de l'espace où se déroule sa fiction. Est-ce un geste un peu vain de créateur affirmant ses prérogatives et tentant de fixer graphiquement son univers ? Est-ce tout simplement par souci d'aider le lecteur à s'orienter dans un labyrinthe d'intrigues compliquées ? Les deux peut-être, mais cette carte a aussi une autre fonction que celle de permettre de situer l'action des différentes parties de l'oeuvre, elle rappelle opportunément l'importance du LIEU dans l'univers de Faulkner et surtout les rapports entre ses diverses composantes. Elle matérialise graphiquement, par exemple, l'éloignement, par rapport à Jefferson, de Frenchman's Bend, ce hameau qui est encore à la fin des années vingt, sinon «l'Arcadie sauvage» (3) qu'il était au début du siècle, du moins un endroit dont il est presque impossible de partir comme en témoignent les tribulations de la famille Bundren avec le cercueil de la mère (4), un endroit où l'on peut impunément se livrer à la distillation clandestine de whisky (5).

Elle établit également une sorte de hiérarchie spatiale entre les différents points du comté. Le chef-lieu, Jefferson, est situé au centre de la carte. Et au coeur même de la ville, à l'intersection des deux routes qui partagent le comté en quatre parties presque égales, se trouve le tribunal. Cette représentation graphique de la position centrale du tribunal, et de la prison voisine, est un rappel de l'importance de ces deux établissements dans la chronique de la vie de Yoknapatawpha. Lieu d'aboutissement de l'intrigue de plusieurs romans, ces deux édifices sont le symbole de la justice, le symbole surtout des efforts des hommes pour imposer un ordre obéissant à la morale contre les forces sombres de l'anarchie, de la violence collective qui n'est qu'un des masques que prend la peur séculaire de l'homme (6). Le long prologue de *Requiem for a Nun* (7) associe lui aussi étroitement ces deux édifices à la vie de la cité depuis sa création : la prison est à l'origine de la fondation de la cité, tribunal et prison sont, au cours des années, les témoins de son existence, les piliers sur lesquels reposent les conventions régissant, et permettant, la vie en société. Ainsi, tant historiquement que géographiquement, le tribunal et la prison sont au coeur de la vie de la cité. Il semble que la ville s'est développée dans l'espace à partir de ces deux bâtiments, tout comme elle s'est développée dans le temps en assumant le rôle de chef-lieu du comté que lui conférait la présence dans ses murs de ces deux monuments garants de la vie sociale. Ainsi, la carte, en plaçant Jefferson au centre même du comté, indique-t-elle son importance dans la vie de celui-ci.

Certes, Faulkner n'a pas inventé la place du tribunal. Son Jefferson ressemble beaucoup à Oxford, Mississippi, et il suffit au visiteur de se planter devant la statue du soldat confédéré pour s'en convaincre (8). Mais là n'est pas l'important, et la carte nous le rappelle en indiquant l'emplacement d'endroits où se sont déroulés des événements de fiction, la maison où Joe Christmas a été

tué (9), ou bien celle des Compson (10), illustrant ainsi le désir qu'avait Faulkner de «sublimier le réel dans l'apocryphe» (11).

Il ne s'agit donc pas seulement de l'utilisation d'un décor, mais bien de la création, à partir d'un lieu familier, d'une réalité autonome, d'une ville avec ses habitants qui devient un des éléments, un personnage presque, principaux et irremplaçables de l'oeuvre. Jefferson est avant tout le point de départ, d'arrivée ou de passage obligatoire de toute action se déroulant dans le comté. Il n'est pas de roman du cycle de Yoknapatawpha où elle ne joue ce rôle. Mais c'est aussi une entité représentant une communauté qui évolue dans le temps, tout en gardant une permanence qui fait des habitants de la fin des années trente – *Intruder in the Dust*, *The Town*, *The Mansion* (12) – les descendants ou les frères de ceux du début du siècle, permanence remarquablement exprimée par le «We» de «A Rose for Emily» (13). Cette communauté ne se limite pas cependant aux seuls habitants de Jefferson car les étrangers finissent par y être sinon intégrés, du moins acceptés et reconnus. Mais surtout, tel le château médiéval abritant les serfs alentour lors des attaques des barbares, Jefferson accueille, le samedi, les gens des fermes du comté qui viennent se mêler à sa population, y trouver une âme, se souder et communier dans l'action collective, même si celle-ci revêt la forme d'un lynchage (14). La ville est le lieu par excellence de cette communion, de cette identification à une communauté, et c'est pourquoi Jefferson se limite, sur la carte et dans l'univers de la fiction, à quelques endroits hautement symboliques, la place devant le tribunal, celui-ci, la prison, les deux banques, l'hôtel, quelques maisons... Car Jefferson doit être un endroit familier où tous se retrouvent, que tous connaissent, le centre même de cet univers clos à l'échelle du comté où des liens de famille ou d'amitié existent depuis des générations entre ses différents habitants, notables ou petits blancs misérables, blancs ou noirs, si bien que les aventures individuelles des différents membres de cette communauté polymorphe s'inscrivent dans une saga collective dont Jefferson est le lieu central.

En enfermant ainsi dans un rectangle Jefferson et le Comté de Yoknapatawpha, Faulkner a volontairement marqué les limites dans lesquelles se déroule l'essentiel de sa fiction. Donnant une forme concrète à sa topologie, il a représenté l'importance des rapports entre les différents éléments de son univers, si bien que le lieu, l'espace sont investis d'une valeur presque dramatique, à l'égal des personnages. Mais il n'est pas de carte qui n'indique la direction vers des endroits situés hors de son champ, inscrivant ainsi l'espace représenté dans un ensemble plus grand et le reliant à d'autres points qui, bien que non présents sur la carte, y figurent au moins par la mention de leur nom. C'est le cas de la petite ville de Motstown où se déroulent des épisodes de *The Sound and the Fury*, ou de *As I Lay Dying*. C'est surtout celui de Memphis, ville qui apparaît dans un grand nombre de romans et de nouvelles, notamment, par ordre chronologique de parution, *Sartoris*, *The Sound and the Fury*, *Sanctuary*, *Light in August*, *Go Down Moses*, «Two Soldiers», *Requiem for a Nun*, *The Mansion* et *The Reivers* (15). Certes, Memphis n'est pas mentionnée sur cette carte, seule est indiquée la direction de Memphis Junction, gare permettant de prendre le train menant à Memphis, mais la présence récurrente de cette grande ville, distante d'à peine quatre-vingts miles de Jefferson, dans l'ensemble de l'oeuvre l'investit d'une valeur tout aussi symbolique que celle de Jefferson. D'ailleurs, sa proximité et ses liens constants avec Jefferson ne sont-ils pas exprimés en partie par le nom même de *Memphis Junction* ?

Memphis est d'abord la grande ville, opportunément située hors du comté.

Alors que Jefferson est surtout un centre très provincial dont le caractère urbain n'apparaît que dans son rôle administratif et ses activités commerciales. Memphis est la métropole où l'on va consulter un spécialiste (*Sartoris, The Mansion*), suivre les cours d'une école professionnelle (*The Sound and the Fury, Sanctuary*), s'engager pour partir à la guerre («Two Soldiers»). On peut aussi s'y livrer discrètement à des amours adultères (*Light in August*), ou tout simplement y faire un séjour tous les ans en descendant toujours au même hôtel. Rien que de très banal pour une société provinciale qui ne peut complètement vivre repliée sur elle-même, d'autant plus que l'activité économique majeure du comté, la culture du coton, dépend en grande partie du marché de Memphis.

Ce n'est pourtant pas cet aspect de la grande ville qui domine dans la relation Jefferson-Yoknapatawpha / Memphis. Bien plus que la métropole financière et artistique où les provinciaux peuvent venir veiller à leurs affaires et se frotter au beau monde, Memphis est avant tout, pour les habitants du Comté de Yoknapatawpha, la ville-tentation, la Babylone du péché, capitale de la prostitution et de la pègre.

Comment en serait-il autrement alors que les seuls habitants de Memphis qui viennent se mêler aux gens du comté sont ou des prostituées ou des gangsters ? C'est le cas de Lorraine, la maîtresse de Jason, qu'il appelle lui-même «une honnête putain» (*The Sound and the Fury*). C'est aussi celui de Bobbie Allen que l'on a fait venir de Memphis pour remplir la double fonction de serveuse et de prostituée dans le restaurant d'une bourgade (*Light in August*). Le plus représentatif de tous est Popeye (*Sanctuary*) qui vient prendre livraison de l'alcool distillé clandestinement par Lee Goodwin et introduit dans le monde innocent de Frenchman's Bend la violence sous toutes ses formes. Personnage dont l'apparence physique semble dépourvu de tout caractère humain, dont les gestes (allumer une cigarette, sortir son pistolet, tenir le volant, frapper...) semblent n'être que des actions mécaniques, Popeye incarne le mal, un mal associé à la Memphis dont il est un des seigneurs.

«Memphis, c'est là qu'est le fric !», comme le disent à vingt-cinq ans d'intervalle Otis de *The Reivers* et Tommy de *Sanctuary*, le second pour expliquer pourquoi Lee Goodwin ne se contente pas de la clientèle locale, le premier en découvrant avec émerveillement la corruption qui règne dans cette ville. Rappelons qu'Otis doit avoir une quinzaine d'années, qu'il en paraît dix, ce qui ne l'empêche pas de se lamenter d'avoir perdu tant de temps dans une ferme d'Arkansas avant de connaître la ville magique où ses divers talents devraient lui apporter la fortune. Et c'est pratiquement cette Memphis-là seulement qui apparaît dans les romans de Faulkner, celle des maisons de prostitution, des maisons de jeux, des gangsters. *Sanctuary* notamment en donne une image bien conforme aux clichés de l'époque sur les liens entre la pègre et le reste de la population, notables compris. Nous ne citerons, à titre d'exemple, que cette fière déclaration de Reba Rivers, la patronne de la maison close où Popeye va séquestrer Temple :  
Anybody in Memphis can tell you who Reba Rivers is. Ask any man in the street, cop or not. I've had some of the biggest men in Memphis right here in this house, bankers, lawyers, doctors — all of them. I've had police captains drinking beer in my dining room and the Commissioner himself upstairs with one of my girls. They got drunk and crashed the door in on him and found him buck nekkid, dancing the Highland fling. A man fifty years old, seven foot tall with a head like a peanut. He was a fine fellow. He knew me. They all know Reba Rivers. Spent their money here like water, they have. They know me. I ain't

never double-crossed nobody, honey (16).

L'intérêt du personnage de Reba Rivers, archétype même de la fonction sociale qu'elle occupe, est qu'il apparaît également dans *The Reivers* dont l'action se passe au début du siècle, quelque vingt-cinq ans avant celle de *Sanctuary*, et une comparaison entre la peinture donnée des mêmes personnages et des mêmes lieux dans deux romans écrits à trente ans d'intervalle permettra d'apprécier la place tenue par Memphis dans le monde de Faulkner.

Dans *Sanctuary*, le quartier chaud, la maison close de Miss Reba et ses occupants sont tout à fait conformes à la représentation conventionnelle de l'époque, y compris celle de la corruption. Cette corruption est cependant beaucoup plus générale qu'il n'y paraît à première vue, car tout est perverti et rien n'est vrai. Tout ce qui a un rapport avec ce monde est fondé sur le faux, le parodique, à l'image de l'amour vénal dont la maison de Miss Reba est le temple. Impuissant, Popeye fournit un amant à Temple et ne connaît le plaisir qu'en tenant le rôle du voyeur. Cette inadéquation du personnage avec ce qu'il représente est d'ailleurs constante, puisque Popeye qui tire sa puissance du trafic de l'alcool ne peut en boire une goutte sous peine de mourir. La fausseté de ce monde apparaît dans deux scènes désopilantes du chapitre 25 où une cérémonie funèbre dégénère en beuverie et en bagarre, et où quatre patronnes de bordel sirotent force gin et bière en une parodie de respectable thé mondain tout en dissertant sur la folie des hommes, tandis qu'un enfant vide les fonds de verre de bière et d'alcool dès qu'il peut échapper aux regards de ces dames. L'humour noir de ces deux scènes introduit dans le roman un élément de dérision qui éclaire parfaitement la tonalité de l'oeuvre où le paraître est l'opposé de l'être chez tous les personnages. C'est le cas de Gowan, le «gentleman» virginien dont l'ivresse et la lâcheté sont l'origine directe des événements menant à la mort de deux hommes. C'est celui de Temple, fille de juge qui se découvre une âme de putain et enverra froidement un homme à la mort pour sauver sa réputation, imitant en cela Narcissa Benbow dont la belle conscience puritaine ne peut supporter que l'acte de charité de son frère puisse encourir la censure des bourgeoises bien pensantes de Jefferson. En fait, Memphis, royaume même du faux-semblant, agit comme un double et un révélateur de Jefferson dont la foule aveugle lynchera un innocent, imitant en cela Popeye, assassin lui aussi d'un innocent. Pour parfaire cette image d'un monde où les valeurs sont inversées, la prostituée de *Sanctuary*, Ruby Lamar, est la seule femme capable d'un véritable amour.

Ce personnage de putain au grand coeur se retrouve dans *The Reivers* avec Everbe. Dans ce dernier roman, Memphis se limite à la maison de Miss Reba. Il n'y a pas de gangsters, il n'y a que Miss Reba, ses pensionnaires et son protecteur. Il ne s'agit plus (ou pas encore) d'un monde noir où règnent le crime et la corruption, mais ce monde est néanmoins marqué par la différence entre le paraître et l'être. On y trouve la même parodie de respectabilité sur un mode à peine moins ironique ou satirique, avec le personnage de M. Binford qui tient sous une férule sévère toutes ces demoiselles pour assurer la bonne marche de la maison et maintenir sa réputation. En outre, les prostituées et leur patronne sont de braves filles dont les propos salaces cachent mal une bonté foncière et une sagesse résignée. Il s'agit donc ici d'une représentation presque idyllique qui se justifie parce que le regard qui est posé sur ce monde est celui d'un enfant. Celui-ci, Lucius, impressionne Miss Reba et ses pensionnaires par sa bonne éducation et sa droiture naturelle et il influence involontairement leur comportement dans la mesure où elles s'efforcent d'être dignes de son respect. Ainsi, le jeune fils d'une des bonnes familles de Jefferson qui lui a inculqué les principes moraux et

personnels lui permettant de se conduire avec probité et loyauté à une action redemptrice sur ces pécheresses. Et donc, à l'inverse de ce qui se passe dans *Sanctuary* où Memphis sert de révélateur à ce qui est «mal» dans Jefferson, *The Reivers* propose une situation où Jefferson incarné par Lucius révèle ce qui est «bon» dans Memphis.

Etre amené à parler de Memphis en termes de bien et de mal, c'est lui reconnaître dans l'univers de Faulkner un rôle symbolique comparable à celui que joue Jefferson. Un tel jugement peut s'appuyer sur l'existence de plusieurs caractéristiques récurrentes constamment liées à Memphis dans toute l'oeuvre et, notamment, en une sorte de coda, dans *The Reivers*.

Il y a d'abord une sorte d'inévitabilité de Memphis comme destination d'un voyage que tout homme est amené à faire. Ainsi, à partir du moment où Lucius a tacitement accepté d'être le complice de Boon Hogganbeck, il sait que leur escapade les mènera à Memphis :

... that's right, Memphis, as our destination has never been mentioned, either to you or between Boon and me. Why should it have been ? Where else did we have to go ?... (17)

Il en est de même pour l'itinéraire qui les mènera non pas à l'hôtel où descend toujours sa famille, mais tout droit chez Miss Reba, vers cette petite maison entourée d'une cour sans herbe où arriveront vingt-cinq ans plus tard Popeye et Temple et les deux rustauds Virgil et Fonzo (*Sanctuary*). En entrant dans cette maison inconnue, Lucius sent une odeur indéfinissable :

... at once I smelled something ; the whole house smelled that way. I had never smelled it before. I didn't dislike it ; I was just surprised, I mean, as soon as I smelled it, it was like a smell I had been wanting all my life to smell (*T.R.*, p. 99).

Venant après le récit des difficultés de la route qui les a menés à Memphis, avec toute une série d'obstacles (incluant le passage d'un gué où il faut payer celui qui vous permet d'atteindre l'autre rive) qui menacent à chaque fois de détruire l'automobile «empruntée», cette remarque confère au voyage de Lucius un caractère initiatique évident. Ses aventures à Memphis, la perte de la voiture et la série d'événements qui s'ensuivront marqueront le passage du narrateur sinon à l'âge adulte, du moins à celui où il lui faut assumer la responsabilité de ses actes.

Au cours de son équipée, Lucius découvre que Memphis appartient, semble-t-il, à l'expérience commune de tous les hommes, blancs ou noirs, riches ou pauvres. Ned, leur compagnon noir, connaît très bien Memphis, ses lois et le quartier où Boon les emmène. Le policier brutal qui les persécute à Parsham reconnaît tout de suite en Miss Reba et ses amies des habitantes de Catalpa Street (*T.R.*, p. 207) et s'affirme client de la maison concurrente de celle de Miss Reba. Quant à Boon, il essaie maladroitement de faire comprendre à Lucius que pour devenir un homme, il faut passer par là (*T.R.*, pp. 104—105). Il en est de même dans d'autres romans ou nouvelles. C'est à Memphis que l'on trouve de l'alcool (Boon dans *Go Down Moses*), des prostituées ou une arme à feu (*The Mansion*). Les deux nigards de *Sanctuary* vont d'instinct à la maison de Miss Reba et Clarence Snopes y retrouve la trace de Temple. Memphis joue ainsi le rôle d'un pôle d'attraction où l'on trouve le plaisir des joies défendues, caractéristique renforcée par son extraterritorialité par rapport au Comté de Yoknapatawpha. Cette sortie obligée du comté implique une sorte de libération des règles de vie de la communauté, libération symboliquement marquée par l'itinéraire que l'on doit suivre. Il est semé d'embûches comme dans *The Reivers*, ou bien il implique,

pour celui qui emprunte le moyen de transport le plus courant dans les romans, le chemin de fer, un choix : le trajet n'est pas direct et le voyageur doit changer de train à Memphis Junction, comme s'il lui était laissé une ultime possibilité de rebrousser chemin. Le seul qui se rende facilement et directement à Memphis est Popeye, mais il utilise une voiture rapide et retourne dans le monde d'où il vient. Pour les autres, l'accès à Memphis n'est aisé qu'une fois franchies les limites du comté (*T.R.*, pp. 93-94).

Ainsi, l'inéluctabilité de Memphis, le choix nécessaire, les difficultés du trajet, l'affranchissement qu'il représente, tout concourt à faire de cette ville une étape obligée dans la vie d'un homme, une épreuve nécessaire à son développement personnel. Cependant, ce moment rituel du passage à un autre âge de la vie n'est pas tant un instrument de transformation de l'individu qu'un révélateur de sa propre nature.

Ceci apparaît de façon caricaturale dans *Sanctuary* avec la méprise de Virgil et Fonzo quand ils prennent la maison de Miss Reba pour une pension de famille. Il ne s'agit pas ici d'une manifestation de l'innocence de campagnards naïfs, mais tout simplement d'une preuve de leur stupidité car ils n'ont de cesse de trouver ailleurs ce qu'ils ont sous la main. Ce n'est ni la pureté ni l'innocence qui sont un obstacle au déniement de ces deux benêts, mais leur stupidité qui ne fait que retarder le moment où ils pourront agir conformément à leur nature grossière. On sait bien d'ailleurs depuis *The Hamlet* (18) que les paysans ne sont pas de naïfs innocents, surtout s'ils s'appellent Snopes, et Memphis sert comiquement de révélateur à leur stupidité et au conflit opposant leur ladrerie foncière et leurs appétits libidineux. Il en est de même pour la majorité des visiteurs de Memphis qui y découvrent leur véritable nature et suivent les penchants de celle-ci grâce à l'absence des différentes formes de censure le plus souvent occultes sévissant à Jefferson. L'exemple extrême de la fonction éclairante de Memphis à cet égard est la découverte par Temple Drake de ce qu'elle est vraiment dans le bordel de Miss Reba.

Le rôle initiatique de Memphis en fait donc le plus souvent l'instrument de la reconnaissance par chacun de sa véritable personnalité en lui permettant, par la levée des interdits, de laisser libre cours aux tendances profondes de celle-ci. Cette reconnaissance est le plus souvent consciente car un voyage à Memphis conserve toujours un caractère clandestin et dans la conversation, Memphis a toujours le caractère d'un objet de référence connu des initiés seulement. Ceci est prouvé a contrario par l'itinéraire de Lucius. Son aventure à Memphis est un véritable rite de passage à la maturité, mais ce passage ne doit rien à la découverte de la prostitution et de l'alcool, il se fait par l'obligation où se trouve Lucius d'assumer les conséquences de ses actes... et de ceux des autres. Cela aurait pu aussi bien se passer à Jefferson, comme c'est le cas pour Chick Mallison dans *Intruder in the Dust*.

Il n'en reste pas moins que Faulkner a choisi Memphis comme cadre de cette prise de conscience, et dans la mesure où *The Reivers* est son dernier roman et prend la forme de l'évocation, par un grand-père égrenant des souvenirs devant ses petits enfants, d'une époque révolue, il est intéressant d'apprécier les raisons qui ont dicté à Faulkner le choix de Memphis. Il entre manifestement dans *The Reivers* le parti pris de gommer les aspects maléfiques de la ville. Le regard clair que pose l'enfant sur la ville accorde à chacun des circonstances atténuantes : Mr Binford a ses faiblesses qui l'humanisent ; Miss Reba est, à sa façon, une grande dame ; et si Ned triche et entraîne les autres dans les pires aventures, c'est pour aider un sien cousin. En outre, les figures autoritaires de l'histoire, le

grand-père notamment, sont accessibles à ces considérations et capables de comprendre les mobiles des fautifs.

Il y a donc chez Faulkner une volonté évidente d'atténuer l'image négative de Memphis dans *The Reivers*, et peut-être faut-il trouver dans cette volonté l'explication d'une réutilisation, sur le mode mineur, des caractères mythiques de la ville-tentation. On pourrait bien sûr y voir seulement le désir d'un auteur vieillissant d'évoquer un passé paré des couleurs de l'enfance. En regard de la très grande cohérence interne de toute l'oeuvre, il s'agit plutôt d'un parti pris délibéré de présenter deux images différentes de la ville. Différentes mais complémentaires en même temps car il n'y a pas vraiment de rupture entre la Memphis de *The Reivers* et celle de *Sanctuary* : l'évolution du personnage de Miss Reba est tout à fait cohérente en fonction du temps écoulé, et Otis n'annonce-t-il pas, à posteriori, Popeye ? Ainsi, plus que le point de vue indulgent d'un vieillard se penchant avec nostalgie sur un passé idéalisé, la représentation plus optimiste de Memphis avec tous ses caractères mythiques que donne *The Reivers* reflète plutôt une intention bien précise. En d'autres termes, l'écart de vingt-cinq années qui sépare la Memphis de *The Reivers* de celle de *Sanctuary* a une plus grande signification que celui de trente-et-un ans séparant la publication des deux romans. En effet, la dimension du passé est déterminante dans *The Reivers*. L'équipée des «larrons» est une escapade dont le principal instigateur apparaît comme doublement excusable. D'abord, il est irresponsable et la relation qui le lie au père et au grand père du jeune héros est tout à fait anachronique au moment de la narration. Ensuite, il ne peut résister à la tentation que représente l'automobile, cette nouveauté fabuleuse au moment où se passe l'action.

On est au début du siècle, c'est-à-dire à une époque où règnent encore les valeurs traditionnelles d'une société paternaliste, et notamment l'honnêteté, le respect de la parole donnée, le respect d'autrui, le sens des responsabilités et de l'honneur. Ces valeurs ont cours à Jefferson et peuvent même influencer Memphis quand un enfant en est l'authentique porteur. Tandis que ce temps est révolu à l'époque de *Sanctuary*. Memphis ne peut pas vraiment contaminer le Comté de Yoknapatawpha à l'époque de *The Reivers*, alors que vingt-cinq ans plus tard, le pire de Memphis est dans le comté avec Popeye et ses hommes de main, et Memphis sert de révélateur à Jefferson. Le meilleur indice de la disparition de ce temps idyllique est peut-être le rôle différent joué par l'automobile dans l'un et l'autre romans. Alors que dans *The Reivers* le voyage en automobile est une fête et un parcours semé d'embûches dont la multiplicité est un signe de l'éloignement, et surtout de l'isolement, du Comté de Yoknapatawpha, dans *Sanctuary*, Popeye couvre la distance à toute vitesse sans même se soucier des obstacles. Le progrès matérialiste représenté par la puissante machine est l'instrument de l'emprise grandissante et irrésistible de la grande ville sur un monde rural qui a perdu ses défenses et son âme. Et l'on peut voir dans la course de la rapide automobile de Popeye à travers les sous-bois de Frenchman's Bend le symbole de la fin d'une société dont les valeurs étaient assurées de demeurer tant qu'elle pouvait rester enfermée dans l'étroit espace d'un comté dont «l'unique possesseur et propriétaire» pouvait compter les âmes.



NOTES

- (1) William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, Random House, New York, 1936. Il s'agit de l'édition Modern Library de 1951.
- (2) Jean Stein, «William Faulkner : An Interview», *The Paris Review*, Spring 1956, pp. 28–52.
- (3) Cleanth Brooks, William Faulkner. *The Yoknapatawpha Country*, Yale University Press, New Haven, 1963, p. 167.
- (4) William Faulkner, *As I Lay Dying*, Jonathan Cape & Harrison Smith, New York, 1930.
- (5) William Faulkner, *Sanctuary*, Jonathan Cape & Harrison Smith, New York, 1931.
- (6) Notamment dans *Sanctuary, Intruder in the Dust*, Random House, New York, 1948.
- (7) William Faulkner, *Requiem for a Nun*, Random House, New York, 1951.
- (8) Voir notamment à ce sujet : Calvin S. Brown, «Faulkner's Localism», pp. 3–24 in Evans Harrington and Ann J. Abadie, eds, *The Maker and the Myth : Faulkner and Yoknapatawpha*, University Press of Mississippi, Jackson, 1978.
- (9) William Faulkner, *Light in August*, Smith and Haas, New York, 1932.
- (10) William Faulkner, *The Sound and the Fury*, Jonathan Cape and Harrison Smith, New York, 1929.
- (11) Jean Stein, *op. cit.*
- (12) William Faulkner, *The Town*, Random House, New York, 1957.  
William Faulkner, *The Mansion*, Random House, New York, 1959.
- (13) William Faulkner, «A Rose for Emily», *Collected Stories of William Faulkner*, Random House, New York, 1950, pp. 119–130.
- (14) *Sanctuary, Intruder in the Dust*.
- (15) William Faulkner, *Sartoris*, Harcourt Brace, New York, 1929.  
William Faulkner, *Go Down Moses*, Random House, New York, 1942.  
William Faulkner, «Two Soldiers» in *Collected Stories*, pp. 81–89.  
William Faulkner, *The Reivers*, Random House, New York, 1962.
- (16) *Sanctuary*, édition Modern Library.

- (17) *The Reivers*, édition Vintage. Les autres citations tirées de ce roman ou références à ce roman figureront désormais dans le texte lui-même sous les initiales *T.R.*
- (18) William Faulkner, *The Hamlet*, Random House, New York, 1940.