Symboles et actions symboliques dans le roman *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner

Călin-Horia BÂRLEANU
calin_b23@yahoo.com
Ştefan cel Mare University of Suceava (Romania)

Abstract: Despite the hypotheses and theories, countless already, which claim that Benjamin Compson would be an *imago Christi* or that he's closer to the animal kingdom, rather than the human one, Faulkner introduces him in the middle of "his" family projected in the novel, as son, brother, and after all, simply as human. Through the character that opens the narrative flows of the novel we get access to a world, with its own family customs, in which sometimes the gestures conceal, as well as the eyes have the ability to distort the essence of the truth. The debut of the novel, beyond Benjy's inner flow, is marked by a few details that become relevant when it is discussed the perception, imaginary and the differences occurred in the register of meanings.

Key-words: *psychoanalysis, symbol, unconscious, synesthesia.*

William Faulkner embrasse sa propre histoire, mais il le fait d'une manière strictement personnelle, en se détachant non seulement des figures proéminentes de son arbre généalogique, mais aussi de son nom. Selon la plupart des biographes, y compris des roumains, suite à une erreur du typographe lors de l'impression du volume de poésies de 1929, son nom se trouve changé. Il est impossible pour le chercheur de dire si le nouveau nom est est dû au hasard ou c'est le résultat d'un jeu. D'habitude, si un événement fortuit est positivement valorisé, cela pourrait signifier qu'il avait été déjà fantasmé, imaginé, désiré à un certain moment de l'existence. L'écrivain prend son parti et choisit de se faire connaître non sous le nom de ses ancêtres Faulkner, mais sou celui que le typographe lui donne par erreur, Faulkner.

Chez nous, Radu Lupan, partant d'une intuition psychologique, étudie attentivement les détails graphologiques et il constate, que, après 1924, l'écrivain américain « signait tantôt W. Falkner, tantôt William Faulkner avec une hésitation évidente dans sa signature même. » (Lupan, 1999 : 36). Toujours fidèle à la psychanalyse, l'un des instruments d'analyse à même d'apporter une nouvelle vision sur certains thèmes débattus par des générations entières de commentateurs, nous ne saurons ignorer le lien entre le nom de famille et l'image mentale du

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

père. A ce sujet, en parlant de Leonid Dimov, Corin Braga utilise la psychanalyse pour étayer l'hypothèse freudienne émise dès la formulation du complexe d'œdipe : l'*imago* paternel représente dans la même mesure une source de règles ou de lois, mais aussi de conflits générés justement par la présence agressive et permanente de l'ordre : « Lacan a défini la fonction psychologique exercée par la figure paternelle comme *nom-du-Père* ou la *fonction du père symbolique* » (Braga, 2011 : 106). Autrement dit, une transformation a lieu au niveau des processus intérieurs, de l'imaginaire vers le symbolique, par « la sortie du monde maternel peuplé des fantasmes et des illusions du Moi et l'entrée dans le monde paternel, gouverné par le logos, la raison et la loi » (Braga, 2011 : 144).

L'éloignement du spectre paternel par l'adoption d'un nouveau nom qui, phonétiquement, évoque le peuple en général, indifféremment des particularités raciales ou culturelles (*folk* et Faulkner ont une prononciation presque identique par rapport à Falkner) semble préparer l'un des grands thèmes de la littérature de l'écrivain américain : la discrimination, la lutte de classe, les stéréotypes. Dans *Les invaincus,* Faulkner construit un monde où deux garçons, Bayard et Ringo, peuvent être amis sans tenir compte de la couleur de la peau, unis par la même figure paternelle aux traits extraordinaires : « En fait, le colonel John Sartoris est, mise à part sa présence passagère dans la vie de famille à cause de la guerre, une présence sur qui Bayard, son fils et narrateur de cette histoire projette des croyances formées au niveau sensoriel » (Bârleanu, 2016 : 245). La figure imposante du Colonel bien enracinée dans la famille doit faire place à un homme nouveau, capable des mêmes faits grandioses et civilisateurs. S'il s'agissait de placer l'œuvre entière de Faulkner dans l'une des deux directions du roman proposées par Marthe Robert, *le Bâtard* et le *Héros* ou *L'enfant trouvé*, tout en tenant compte de l'indifférence manifestée par l'écrivain à l'égard de son nom de famille ainsi que de ses agissements au sein de la dynamique familiale, nous verrions alors un imaginaire faulknérien animé du désir ou plutôt du besoin compulsif de créer, d'innover, d'engendrer des formes romanesques nouvelles, allant jusqu'à des territoires et des générations entières d'êtres humains. La chercheuse française définit le héros romantique comme « quelqu'un qui ne veut devoir sa vie à personne, né en dehors des lois naturelles, sans accouplement, il est celui qui s'engendre lui-même, le fils de dieu (le divin enfant formant avec ses parents une triade narcissique) ou à un niveau plus humain, le fils de ses œuvres » (Robert, 1972, 1983 : 78).

L'homme-miroir

Malgré les innombrables théories et hypothèses soutenant que Benjamin Compson serait un *imago Christi* ou quelque chose de plus proche du règne animal que de l'humain, Faulkner l'introduit au sein de « sa » famille projetée dans le roman en tant que fils, frère, en définitive en tant qu'être humain. Par l'intermédiaire du personnage qui déclenche le flux narratif du roman, on a accès à un monde familial avec ses propres habitudes où les gestes, tout comme le regard, ont la faculté de cacher et de dénaturer l'essence de la vérité. La vision de Benjy est sincère, dépouillée des artifices de l'esthétique ou des préjugés culturels construits que l'enfant s'approprie au cours de son devenir depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûr, en passant par l'adolescence. Tout événement apparaît différemment aux yeux de Benjy et des autres personnages, car seule une perception naïve et toute simple de la réalité permet un rapprochement de la vraie nature des actions surprises dans leurs déroulement. Les yeux des autres membres de la famille Compson mentent, parce qu'ils observent tout à travers un système d'attentes et de conditionnements propres où la perception de la réalité dépend autant des prophéties que des attentes ou des frustrations.

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

La méthode d'analyse proposée ici est une quantitative et qualitative, analytique des séquences où Benjy devient un portail pour ceux qui l'accompagnent, mais qui l'ignorent, comme d'habitude. Les autres, les frères, les parents, le personnel soignant, peuvent s'y voir, mais à chaque fois ils choisissent de détourner leur regard ou de déterminer le comportement souhaité chez le frère atteint d'une maladie mystérieuse. Cette maladie est source d'un bruit de fond incompatible avec la socialisation et avec tout processus intérieur. Lorsque Benjy se met à hurler, il ne se passe plus rien, plus rien n'existe, tant que le bruit émis par l'homme à l'esprit d'un enfant exerce sa pression violente sur l'entourage. L'image d'un homme de trente-trois ans hurlant de toutes ses forces, sincèrement, pour exprimer son horreur est saisissante par son impact auditif et visuel.

A part le flux intérieur de Benjy, l'incipit du roman contient quelques détails significatifs au niveau de la perception et de l'imaginaire différenciés. L'univers, le monde du héros sont rapidement décrits par la frontière en situant le protagoniste, dès les premiers mots, à l'écart, ostracisé, repoussé par le groupe de l'activité ludique ou sportive : « A travers la barrière, entre les vrilles des fleurs, je pouvais les voir frapper » (Faulkner)[1]. La frontière, les autres éléments symboliques (comme l'association fleurs-Caddy, dont la signification se révèle plus tard) et l'action qui évoque une certaine violence, traduite de l'original « hitting », sont des noyaux qui seront développés par la suite. A la lecture, on apprend que la barrière est l'un des éléments essentiels de l'existence de Benjy que celui-ci peut franchir rarement et seulement dans certaines circonstances, par dessus où à travers. Elle sépare la maisonnée familiarisée avec sa maladie du monde extérieur étranger, aussi grand que plein de préjugés, pareil à ce groupe restreints de joueurs. Le héros suit un match de golf sans pouvoir y participer. On comprend au fil des pages qu'il est exclu dès le début des activités normales, étant tout juste toléré, à l'instar de Gregor Samsa au sein de sa propre famille au moment où sa métamorphose devient une réalité visible, acceptée. La manière unique dont Benjy voit et comprend le monde devient petit à petit un témoignage du fait que sa raison, prise au piège de la maladie, participe toujours aux processus de compréhension, d'explication et d'interprétation des événements, quelque complexes qu'ils soient.

Par conséquent, la participation des sens, la synesthésie analysée minutieusement par Aliz Marosvölgyi (Farkas) (2017 : 99-102), devient un réflexe, parmi les peu de moyens dont le personnage dispose, d'intérioriser par tous les moyens le stimulus, l'information, pour leur donner un sens , pour accéder au sens de l'ordre si important, comme le montre le premier chapitre. Le geste répétitif de frapper la balle semble préoccuper beaucoup le héros, vu que sur la première page ce geste est mentionné six fois : « je pouvais les voir frapper », « ils ont frappé», « il a frappé et l'autre a frappé aussi aussi », « il a frappé », « ils frappaient un peu » (Faulkner). L'incompréhension du jeu et la façon dont l'auteur utilise le verbe « frapper » suggère dans l'imaginaire du héros une interprétation naïve, basée sur les seuls gestes qui puissent avoir une signification mis dans un contexte situationnel précis. C'est ainsi que cela s'éclaircit au cours du premier chapitre : Benjy est familiarisé avec la violence ou avec les agressions en général, surtout au niveau physique. Dans un autre fragment, il voit l'interaction du père avec les enfants comme dans un miroir qui reflète quelque chose qu'il appelle « raclée ». Évidemment, dans ce cas il faut se montrer un peu plus prudent que d'habitude, car là où « les yeux mentent » par les déterminations et l'incapacité des individus de voir ce qui est, les mots et les gestes mentent aussi, invariablement. C'est dans ce contexte qu'il faut placer la fuite de Quentin, par exemple, devant la fillette que lui, et seulement lui, voit comme une égarée.

[1] Pour les citations tirés du roman *Le bruit et la fureur*, nous avons eu recours à la version française consacrée appartenant à Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1972. (n.tr.)

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

La barrière devient un élément symbolique dans le roman du moment où les personnages semblent s'y rapporter dans des situations qui évoquent la transgression des règles, la conquête de la liberté ou du moins, son illusion. L'espace délimité par la barrière s'impose non seulement dans la conscience de celui qui doit rester caché, enfermé dans son périmètre, mais aussi dans celle des frères et des aides-soignants qui ressentent le besoin, la pulsion de passer au-delà ce qui, au niveau symbolique, signifie changer du milieu. Faulkner construit un espace physique, Yoknopatawpha, mais, avec la subtilité de celui qui comprend le fonctionnement des processus cognitifs et affectifs. En fait, c'est au-delà de cet espace qu'il construit le vrai monde. C'est le monde intérieur des réflexes de la mémoire qui porte les personnages à leur insu vers des événements passés qui donnent une signification au présent. L'espace construit par Faulkner dans *Le bruit et la fureur* suppose dès la première séquence, opposition et délimitation, prise de conscience par la comparaison. Le syntagme « A travers la barrière » qui ouvre le roman, les fleurs décrites et le retour obsessionnel vers elles représentent des éléments constitutifs de l'espace faulknérien qui suggèrent que le monde de Benjamin se réduit à la perception immédiate, physique, sensorielle, tandis que le monde des autres est décrit en termes qui projettent l'espace tridimensionnel, illimité : « là-bas au loin » ou le verbe « s'éloigner » répété deux fois sur la première page, ou « chercher dans l'herbe ». Par opposition à la liberté de mouvement des joueurs de golf, Benjy a un mouvement unidirectionnel sans aucune préoccupation et sans aucun besoin de choisir un côté ou un autre.

« J'ai longé/suivi la barrière » devient le refrain du héros au premier chapitre du roman, répété ou suggéré dès la première page, constamment, tout le long du premier chapitre ainsi que dans d'autres fragments. Les lignes droites que parcourt Benjy sont pareilles au regard qui ne peut percevoir rien d'autre en dehors de son champ visuel. Lorsque Benjy arrive au bout de la barrière qui limite son monde, par une coïncidence introduite par l'auteur (qui, dès la première page suscite la perplexité d'un lecteur moins averti), on apprend qu'il communique mieux par les pleurs et ses dérivés comportementaux. Nous laisserons la parole à l'écrivain dans quelques brèves citations :

> « – Ici, caddie ». Il a frappé. Ils ont traversé la prairie. Cramponné à la barrière, je les ai regardés s'éloigner. »
>
> « – Écoutez-moi ça, dit Luster. A-t-on idée de se conduire comme ça, à trente-trois ans! […] Quand vous aurez fini de geindre. » (Faulkner, 1972)

Souvent, c'est grâce à d'autres personnages qui se reflètent en Benjy et qui réagissent à son comportement que le lecteur comprend ce qui se passe. Dans la vision intérieure du protagoniste avec son comportement réflexe, souvent inconscient, les événements passent inaperçus. En fait, Faulkner introduit deux éléments essentiels qui s'éclaircissent d'habitude le long du roman, indifféremment de la sensation générale, dans le registre de l'étrange et de l'incompréhensible : la relation caddie-Caddy et l'univers limité par la barrière. La réalité où il doit vivre ne change en rien le fait que Benjamin Compson est un être humain et, avec son esprit d'enfant, il est animé d'un désir naturel d'explorer par ses sens (réduits, sans doute, à l'âge d'un enfant qui fait ses premiers pas) le monde dont il ne connaît et ne peut comprendre presque rien. Le lecteur pris au dépourvu et qui n'a pas l'habitude ou la patience de garder ce qu'il n'a pas compris dans un « tiroir entrouvert », peut oublier que les pleurs sont aussi en lien avec l'appellatif « caddie » qui, selon la définition du dictionnaire, désigne la personne au service d'un joueur de golf et qui est chargée de transporter son étui à clubs et qui peut offrir, si c'est le cas, assistance et conseils au joueur. On apprend ainsi un peu la manière dont le héros se rapporte à Caddy

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

par l'homophonie des deux mots et surtout par le fait qu'il est prêt à fondre en larmes dès que le nom de sa sœur est invoqué par hasard, juste parce qu'il se souvient d'elle.

L'espace intérieur construit par Faulkner se caractérise par l'opposition des éléments statiques et dynamiques qui construisent l'imaginaire du protagoniste. Un drapeau, objet inanimé, la balle, se transforment en porteurs de message de par leur présence et la façon dont ils semblent s'animer. Par exemple, « le drapeau a claqué sur l'herbe brillante et sur les arbres », « un oiseau s'est rapproché », « le drapeau claquait sur la prairie » deviennent sur la même page des indices de la façon dont Benjy perçoit le monde. Tous les verbes qui évoquent la liberté de mouvement sont mis en opposition avec la réalité où vit Benjy : « je les suivais le long de la barrière », « Nous avons longé la barrière et nous sommes arrivés à la clôture du jardin », « Cramponné à la barrière, je les ai regardés s'éloigner ». La réduction des dimensions à une seule, linéaire, ne signifie pas que le peu d'éléments statiques ou dynamiques qui arrivent à la conscience diminuée du héros ne provoquent pas de réactions qui, à leur tour, deviennent des sources de significations, le plus souvent ignorées par ceux qui le soignent. Le comportement de Benji nous est décrit non seulement de l'intérieur de sa vision, mais aussi à travers son entourage, ceux qui ont la mission de le contenir et surtout de *le faire taire*, dans n'importe quel contexte ou quelles que soient les circonstances. Sans vouloir hâter les conclusions de notre analyse, nous dirions déjà que les efforts des autres pour garder le héros de ce premier chapitre obéissant, passif et silencieux se heurtent toujours à une résistance et à un bruit imperturbable, manifestations de l'agonie et du désordre d'une vie indomptée, indifférente au codes sociaux : « – Quand vous aurez fini de geindre, dit Luster. J' peux pas les faire revenir de force, hein? Si vous ne vous taisez pas, mammy n'fêtera pas votre anniversaire. » (Faulkner, 1972).

On observe dans le roman que le plus souvent, Benjamin n'est pas conscient de ses réactions limitées aux pleurs et au cri. C'est grâce à la partie objective, étrangère à son monde, que l'on apprend pourquoi il se manifeste bruyamment ou ce qui a déclenché son mécanisme d'autodéfense. C'est toujours par un « reflet de miroir » que l'on apprend que Benjy ne peut plus avancer avec ses frères et une partie des aides-soignants : « – Attendez une minute, dit Luster. Vous v'là encore accroché à ce clou. Vous n' pouvez donc jamais passer par ici sans vous accrocher à ce clou? » (Faulkner, 1972).

Dans ce genre de situation, il nous semble significatif que Benjy perçoit l'espace comme « un trou » : « Nous sommes arrivés à l'endroit cassé et nous avons passé à travers. » Un autre détail tout aussi important et subtil introduit par l'écrivain est que le trou de la barrière est utilisé comme une porte d'accès ou d'évasion, surtout que la petite aventure des enfants se déroule sous le signe de l'interdiction, ce qui la rend plus palpitante : « *L'oncle Maury a dit qu'il ne fallait pas qu'on nous voie, aussi, nous ferons bien de nous baisser* » (Faulkner, 1972). Mais Benjy s'accroche à un clou et, comme le suggère le texte, ce n'était pas pour la première foi. Ce clou l'empêche de traverser le « trou » de la barrière. Si l'on considère la barrière comme un symbole du monde et ses limites tel que l'envisage l'écrivain américain, alors, dans la même logique, le trou ou surtout la *porte* avec le clou qui attrape systématiquement le héros sont investis aussi d'une valeur symbolique. Par rapport au *destin tragique*, la présence du symbole ne suffit pas à faire de Benjy un *imago Christi*, mais elle parvient à montrer encore une fois d'une manière simple que le héros ne peut pas se départir de son « rôle ». Ainsi la moindre tentative d'évasion est-elle vouée à l'échec, au blocage et au besoin d'une aide extérieure.

Dans ce contexte, il convient de montrer que certains éléments de l'univers constitué au premier chapitre restent étrangers au protagoniste, tandis que d'autres sont perçus d'une manière intime, par des détails qui demandent une capacité d'observation doublée d'une

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

analytique. A titre d'exemple, malgré le fait que Benjy ne remarque pas le clou où il s'accroche chaque fois qu'il traverse la barrière, il a pourtant la capacité d'identifier des éléments du milieu naturel qu'il personnifie et anime. « Le sol était dur » est une remarque qui revient dans le champ de perception de Benjy sous une forme plus détaillée, à peine quelques mots plus loin : « *Le sol était dur, avec des mottes, des nœuds.* » (Faulkner, 1972). Cela veut dire que le héros de Faulkner est capable de combiner les stimuli, de les intérioriser en usant des deux registres fondamentaux de la vie : le sensoriel – tactile et visuel, surtout que les éléments « mottes » et « nœuds » demandent une attention particulière au détails, ainsi qu'un rapprochement, voire un contact direct avec l'objet ainsi décrit. En ce sens, l'exemple suivant est encore plus suggestif : « *les fleurs grattaient et bruissaient contre nous.* » On peut formuler l'hypothèse que les caractéristiques qu'il attribue à la nature ne sont qu'une projection ou une transposition à l'extérieur des émotions vécues et des sensations de sa propre corporalité. Comment décrirait le corps d'un homme un enfant captif à l'intérieur ? Comment sentirait-il le visage au toucher quand à la place d'une peau lisse il rencontrerait une barbe complètement étrangère ? Quel effet pourrait faire à un enfant la présence des rides, comment ressentirait-il ce grand corps étranger, fort et mûr avec des bras et des jambes démesurés face à l'image intérieure de soi ? Tandis que la taille de Benjy semble tout au moins égale à celle de ses frères et même au-dessus de celle des enfants de couleur qui ont la tâche de prendre soin de lui, son corps, tel qu'il se l'imagine dans sa projection intérieure, regarde les autres de bas en haut, comme un constant besoin d'aide et de dépendance. Les fleurs bruissent dans la même mesure où le passage de Benjy à côté ou à travers elles est complètement étranger à la consigne du déplacement en cachette, sans faire du bruit.

En l'absence de la communication par le mot, du moins au niveau superficiel et généralement accepté[2], il est besoin d'une autre présence dans chaque scène ou cadre construit par l'écrivain américain pour que le lecteur comprenne ce qui se passe avec Benjy. Faute de mots et de cognition, le héros est réduit à s'exprimer autrement quand il en ressent un besoin irrépressible : « – Qu'est-ce qu'il a encore? dit maman. / – Il veut sortir, dit Versh. / – Laisse-le faire, dit l'oncle Maury. / […] – Benjamin, voyons, dit maman, si tu ne te tiens pas comme il faut, je t'envoie à la cuisine. » (Faulkner, 1972).

Chaque réplique est générée par le comportement et l'attitude de Benjy, cet émetteur infatigable d'un bruit de fond qui, sans être vraiment un cri, il en dérive et produit les mêmes effets. Source intarissable de bruit, que ce soit un hurlement émis en l'absence d'autres moyens de communication, une plainte, des pleurs ou une lamentation bruyante, Benjy obtient à l'aide des autres, la reconstitution partielle ou approximative de son message sans mots. Un simple « Tais-toi maintenant ! » jeté partout au héros du premier chapitre du roman signifie qu'il s'est mis à émettre l'un de ses bruits. A part les indices directs, toute fracture dans le discours des autres, dans leur routine, suggère que le protagoniste se sert de son unique outil de communication : un comportement dérivé du cri ou des pleurs ou carrément le hurlement et les pleurs. Le calme tellement souhaité ou invoqué par la mère vis-à-vis du comportement de son fils réfère à cette seule dimension de l'existence de celui-ci. Elle le considère comme « la punition de Dieu », ce qui montre non seulement la conscience d'une faute ou d'un péché, mai aussi le besoin de l'expier. Pour sa famille, autant que pour ceux qui le soignent, Benjy existe *tant qu'il hurle, pleure, geint*.

[2] L'une des théories de base de la communication soutient qu'approximativement 30 % de ce que l'on communique arrive chez le récepteur par les mots, le reste du message étant codifié par le langage non-verbal et paraverbal. Le mot a donc tout au plus une influence secondaire, surtout si l'on considère le paradoxe de la dépendance du mot spécifique chez la communauté globale contemporaine. Il semble que la situation est similaire en musique, où les instruments ont été peu à peu surclassés par le message transmis en vers.

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

Le bruit incommode qui effraie les autres devient à la fois le seule moyen de communiquer et d'affirmer son existence parmi les autres. Et c'est justement cette ultime dimension de la vie qui lui est constamment supprimée par presque tous les personnages de son entourage !

La difficulté de lecture de ce roman réside dans les détails significatifs qui complètent le modèle comportemental et le sens de la vie de Benjamin Compson. Libre de sortir de la maison, celui-ci arrive toujours, par réflexe, à la même barrière. Par la répétition des mêmes scènes, Faulkner met en évidence par des détails des actions qui deviennent symboliques. Les gestes répétitifs dépassent la simple obsession d'un individu malade. La citation suivante vient illustrer nos propos :

> « – Où donc que vous allez? dit Versh. Vous ne pensez pas que nous allons en ville? » Nous marchions dans les feuilles bruissantes. La grille était froide. « Vous feriez mieux de garder vos mains dans vos poches, dit Versh. Vous allez les geler sur cette grille. […] La grille était froide.
>
> – Tiens, v'là des noix. Chic! Grimpez à L'arbre. Regardez cet écureuil, Benjy.
>
> Je ne pouvais pas sentir la grille du tout, mais je sentais l'odeur du froid brillant. » (Faulkner)

En outre, on peut remarquer que l'intention de Benjy est de quitter la maison et les autres, de se déplacer vers la ville, loin du foyer familial. Cette intention est ignorée de tous ceux qui le soignent, déjà contents avec la suppression de ses demandes et de toute manifestation indésirable.

Le discours intérieur de Benjy est organisé de telle manière que la répétition des mêmes structures dans des situations similaires suggère l'absence de conscience de l'individu. Dans ce cas, les feuilles bruissent toutes seules, et non à cause de son déplacement. Comme nous l'avons déjà montré, l'écrivain investit son personnage de la capacité de personnifier presque tout objet de l'univers étroit où il vit, conformément à un réflexe humain inconscient, terrain sans doute fertile pour une analyse anthropologique. Chez les psychanalystes tels Freud et Jung, autant que chez les anthropologues renommés, l'enfance reste une période de développement humain semblable à celui d'une période commune de l'évolution : la primitive. La comparaison tient debout si l'on regarde la première enfance dans laquelle le héros reste bloqué et son attitude envers presque tous les objets qui l'entourent. On peut invoquer l'*animisme*, la croyance selon laquelle tous les objets cacheraient une âme et donc ils seraient vivants. Par la répétition du geste de se cramponner à la grille, Faulkner nous montre l'homme-enfant vraiment intéressé à la vie de l'autre côté du symbole de la limitation, de la fermeture. Benji ne longe pas simplement la grille, il s'y cramponne à chaque pas, en suit la ligne toujours en contact avec le fer et surtout indifférent à la sensation désagréable, douloureuse au contact du fer glacé.

La plupart des stimuli extérieurs dirigés vers le héros ratent leur cible à cause de l'incongruence entre l'homme et le monde. Ainsi, l'écureuil ou toute autre tentative de la famille de distraire son attention ne réussit pas, surtout lorsque Benjy se trouve dans la nature, là où les stimuli sont vraiment puissants. Par exemple, le froid et la lumière du jour (opposés à la lumière et la chaleur du feu à effet presque narcotique) sont les seules impressions qui pénètrent dans la conscience limitée mais assoiffée de connaissance et de l'intimité du contact avec tout ce qui parvient jusqu'à lui. Le tableau sensoriel spécifique au héros de Faulkner contient, à côté de l'exploration tactile et visuelle (réduite), le sens olfactif qu'il utilise dans les relations sociales, notamment avec sa sœur Caddy.

La lecture du roman demande un exercice d'imagination, mais aussi d'empathie de la part de celui qui a l'intention de percer toutes les significations proposées par l'auteur

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)

américain. Si la lecture par imagination spécifique à ce type de démarche est naturelle, l'empathie la transforme en une besogne plutôt déplaisante, pour ne pas dire incommode, comme le bruit émis par Benjy en présence de ses proches. La construction « je sentais l'odeur du froid brillant » exige un exercice rarement demandé au lecteur avec une telle subtilité. La chercheuse Aliz Marosvölgyi (Farkas) consacre un chapitre spécial à cet habilité de Benjy, intitulé *Synesthésia* où, avec la maturité scientifique et l'équilibre d'une méthode analytique impeccable, elle démonte des hypothèses proposées par d'autres chercheurs et insuffisamment soutenues par le texte concernant cet aspect. Par exemple, toute suggestion relative à la capacité surnaturelle du protagoniste de sentir la mort ou la maladie en général par le sens olfactif a été une exagération qui a poussé l'analyse du roman et du personnage dans une direction imméritée (Marosvölgyi (Farkas), 2017: 99-100). La chercheuse met la *synesthésie* en relation avec une étape de l'existence qui précède la vie, sans invoquer la pulsion de vie et de mort (Éros et Thanatos) lorsqu'elle analyse un fragment où le personnage écoute tomber la nuit. Néanmoins, elle évoque l'hypothèse de l'étape prénatale où se trouve l'homme-enfant bombardé par des stimuli généraux. Le froid avec la lumière représentent sans doute des stimuli d'une intensité hors commun, surtout quand ils sont concurrencés par des éléments domestiques ou d'un autre registre, imperceptibles chez un observateur inexpérimenté ou dépourvu d'acuité visuelle. L'affirmation « Je ne pouvais pas sentir la grille du tout » et l'apparition de l'odorat en relation avec le froid demandent, comme nous le disions, de l'empathie pour l'individu dont les mains ont glacé à cause de la température très basse et qui, privé du sens tactile, amorti, il perçoit et intériorise la réalité par d'autres voies disponibles. Le froid qui engourdit les mains refroidit suffisamment le métal pour qu'il soit perçu par n'importe qui jusqu'à l'organe olfactif, provoquant la réactions des poumons qui se contractent dans l'air trop froid. Ce n'est qu'en se laissant transposer dans le cadre projeté par l'écrivain, comme d'un saut, que le lecteur aura accès à la grille des sensations et du vécu complexe de l'un des personnages les plus insolites de la littérature universelle.

(Traduction du roumain par Corina Iftimia)

Bibliographie

BÂRLEANU, Călin-Horia, (2016), *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.
BRAGA, Corin, (2011), *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom.
FAULKNER, William, (1978), *Neînfrânții*, În româneşte de Virgil Ştefănescu- Drăgăneşti, Bucureşti, Editura Univers.
FAULKNER, William, (1966), *Ursul. Nuvele*, Traducere şi prefaţă de Radu Lupan, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.
FAULKNER, William, (1971), *Zgomotul și furia*, În româneşte de Mircea Ivănescu, Bucureşti, Editura Univers.
LUPAN, Radu, (1997), *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
MAROSVÖLGYI (FARKAS), Aliz, (2017), *William Faulkner, The Sound and the Fury*: *Textual Representation of Human Behavior in Benjy's section*, Teză de doctorat, Coordonator ştiinţific prof. Univ. Dr. Rodica Dimitriu, Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi.
ROBERT, Marthe, (1983), *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Editura Univers.

BDD-A28743 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:21 UTC)