

**Faculté de droit et de criminologie
École de criminologie**

Au-delà de l'esthétisme, comment la construction d'une œuvre littéraire peut-elle apporter une production de pensées et de vérités en criminologie ?

À partir de l'œuvre de William Faulkner « Sanctuaire », la production de celle-ci serait-elle un surcroît de savoir et que peut-elle enseigner au criminologue ?

Auteur : LEBRUN Bertrand

Promoteur : Professeur MASSON Antoine

Année académique 2022-2023

Master en criminologie à finalité spécialisée : criminologie de l'intervention

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>

Table des matières

Remerciements	5
Avant-propos.....	6
Introduction	9
Première partie : Le choix et la construction de ma question de recherche.....	14
1. Le contexte global de la problématique et le choix de l'œuvre	15
2. Réalité et fiction	18
3. Le schéma de la production littéraire	20
3.1. La réalité.....	21
3.2. De l'irréel à l'inconscient par le symbolique.....	22
3.3. Le Réel.....	26
3.4. L'objet petit a.....	28
3.5. Schématisation	29
4. L'inesthétisme comme une forme d'esthétisme.....	31
5. Une production de savoir	33
Deuxième partie : Le choix de ma méthodologie	37
1. La partie théorique	38
2. La partie empirique	38
Troisième partie : L'approche théorique de ma problématique.....	40
1. Le travail inconscient du texte.....	40
1.1. « Psychanalyse et littérature » de Jean Bellemin-Noël	40
1.2. « Vers l'inconscient du texte » de Jean Bellemin-Noël	45
2. Une psychanalyse impliquée.....	47
3. De la théorie à l'ouverture vers « Sanctuaire ».....	50
Quatrième partie : L'analyse de l'œuvre littéraire	55
1. Présentation de l'œuvre et de son auteur	55
2. Écoute et analyse du roman	58
2.1. Le roman comme propre miroir de l'auteur.....	59
2.2. La comparaison avec la tragédie grecque	61
2.3. De l'origine du mal à la présence irrémédiable de celui-ci.....	62
2.4. La constance du regard	65
2.5. Quand le lecteur devient l'auteur	76
2.6. L'absence de réaction	80
3. Écoute et analyse des différents personnages.....	83

3.1. Popeye	84
3.2. Temple Drake	88
3.3. Lee Goodwin.....	91
3.4. Horace Benbow	92
3.5. Miss Reba.....	95
3.6. Ruby Lamare	96
4. Un détour par le livre « Requiem pour une nonne » de William Faulkner	98
Cinquième partie : Les apports pour la criminologie	103
Sixième partie : Conclusions	105
Septième partie : Et demain.....	108
Bibliographie.....	109
ANNEXES	112
Annexe 1 : Article Libération Marguerite Duras « Sublime, forcément sublime Christine V. »	112
Annexe 2 : « La Liberté guidant le peuple » d'Eugène Delacroix	114
Annexe 3 : Cabane de Bootleggers.....	115
Annexe 4 : « Le cri » d'Edvard Munch	115

Remerciements

Je voudrais rendre hommage et saluer la mémoire du Professeur Christophe Adam. J'ai eu l'honneur de suivre ses cours lors de mes premiers mois de master en criminologie et il a complètement bouleversé ma vision du métier de criminologue, ma façon de raisonner, de penser et de critiquer. J'ai découvert grâce à lui le métier qui sera, je l'espère, le mien dans le futur. En plus d'être un professeur capable d'éveiller des idées, il était un artiste à part entière. Le thème de mon travail est une façon de saluer sa mémoire et de le remercier pour ce qu'il m'a apporté ainsi que l'ouverture intellectuelle qu'il a créée en moi.

Je voudrais remercier mon promoteur, le Professeur Antoine Masson, pour sa compréhension, ses conseils et sa disponibilité qui ont permis à ce mémoire de voir le jour. Il a aussi pris la suite du Professeur Adam dans ma construction intellectuelle et ses cours m'ont apporté la confirmation du choix de mon orientation professionnelle.

Un remerciement très particulier à ma compagne, Pauline et à mes belles-filles, Alice et Lison pour le temps qu'elles m'ont laissé, leur soutien et leur compréhension. L'organisation à la maison m'a permis de combiner vie professionnelle et cursus académique. J'ajouterais encore un merci particulier à ma compagne pour les heures de mise en page et de correction mais aussi pour les encouragements dans les moments de doute.

Merci à ma maman qui a été la première à me dire : « Évidemment qu'on peut reprendre des études à 38 ans » et qui a été la première à croire en moi.

Merci à Céline pour la correction de ce mémoire. J'espère qu'elle a apprécié la lecture de Faulkner.

Merci à l'ensemble du corps professoral et au personnel administratif de l'école de criminologie pour l'ensemble de mes années d'étude.

Merci à celles et ceux qui de près ou de loin ont permis la rédaction de ce mémoire et mon cursus académique.

Avant-propos

Je ne pouvais démarrer la rédaction de ce mémoire sans commencer par une précision d'ordre personnel. Il sera présenté à l'aube de ma quarante-deuxième année. Je ne m'inscris donc pas dans la logique d'une dernière étape avant le début de ma carrière professionnelle mais bien dans le début de mon dernier tiers professionnel ou plutôt dans une autre façon de voir la réalité.

J'étais hanté par les mots et je suis désormais hanté par les maux !

La littérature et le cinéma furent mes premières amours. Découvrir Boris Vian et Stanley Kubrick quand on a seize ans peut créer une vocation. Je ne suis pas sorti indemne de « J'irai cracher sur vos tombes » et d'« Orange mécanique ». Si nous embrassons tous le désir secret de faire de sa passion son métier, je n'ai pas réussi à prendre cette voix, du moins pour le moment. Je ne rentrerai pas dans le mélodrame d'une carrière artistique brisée sous la pression parentale de faire des études « sérieuses » mais plutôt dans un manque de courage face à mon refus de la réalité. *« Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. A. Camus. »*¹

J'ai choisi une certaine conventionnalité en me tournant vers les ressources humaines, la communication, le sport, l'immobilier et la politique pour rendre mon monde supportable tout en gardant la littérature et le cinéma comme moyen d'évasion. Au fil des méandres tortueux de mon parcours personnel et professionnel, mon amour pour les mots est resté une forme de jardin secret qui ne fut altéré que par une crise de milieu de vie ou de la quarantaine. C'est ce qui m'a conduit à vouloir reprendre des études universitaires. Mon attrait pour les romans, les films policiers, les séries et les documentaires sur les crimes m'ont poussé vers la criminologie. Cela peut paraître réducteur mais c'est l'explication première de ma présence dans ce cursus. Ma conventionnalité persistante m'a fait partager avec une grande partie de l'opinion publique, un certain intérêt pour les criminels et les passages à l'acte monstrueux. S'agirait-il d'une façon de réveiller en nous des tendances effrayantes, l'envie de se faire peur, d'affronter ses angoisses et d'aboutir à

¹ A. CAMUS, Caligula, Paris, Gallimard, 1944.

l'équation mystérieuse : j'ai peur de ce que je ne comprends pas ou de ce que je ne sais pas expliquer et c'est pour cette raison que cela m'intéresse.

Dans un dernier acte de mon parcours académique, matérialisé par ce mémoire, je dois reconnaître que le métier de criminologue est très loin des séries comme « Mindhunter » ou des personnages des romans policiers. Néanmoins, je pense que nous étions nombreux et nombreuses lors de notre inscription en criminologie à ressentir secrètement l'envie de devenir celui ou celle qui résoudra les grandes affaires criminelles. Je le vois comme une forme de réminiscence d'un rêve enfantin quand nous nous imaginons star de football, chanteur, comédien ou réalisateur. Rechercher une place centrale, faire et réussir ce que les autres ne font pas ou n'ont pas réussi, être l'objet des attentions, exister dans le regard des autres. Nous pouvons rêver d'être quelqu'un d'autre mais c'est surtout rêver d'être vus différemment dans le regard des autres qui reste présent.

J'ai passé quatre années particulières pour terminer mon parcours académique tout en travaillant à temps plein dans les sphères politiques et parlementaires. Mes études et mon métier se sont mêlés dans un quotidien troublé par une crise sanitaire, un climat en déroute, un contexte géopolitique précaire et un avenir incertain. Je pensais savoir ce que je voulais faire de mon avenir lors de mes premiers cours, je ne suis plus du tout sur la même longueur d'onde aujourd'hui. Je désirais découvrir la vérité concernant « l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy » ou sur « les tueurs du Brabant ». Je souhaitais répondre aux sacro-saintes questions « QUI ? » et « COMMENT ? ». J'ai acquis un autre curseur interrogatif et c'est le « POURQUOI ? » qui est mon moteur aujourd'hui.

Après de longues réflexions, rencontres et lectures, c'est à ce « POURQUOI » que j'ai décidé de consacrer le reste de ma carrière professionnelle, à savoir un travail avec les auteurs d'infractions à caractère criminel. Il ne s'agit pas dans mon chef d'une révélation divine et je ne compte pas combattre tous les maux mais je choisis un segment sur lequel œuvrer afin d'apporter une petite pierre à l'édifice. Servir l'intérêt général et combattre l'étiquetage du sens commun m'animent.

Ce mémoire s'inscrit comme la première étape dans ma volonté d'établir un dialogue et une écoute différente auprès des auteurs d'infractions criminelles. La finalité étant de pouvoir établir une zone intermédiaire et commune au dialogue entre les auteurs et les

victimes. C'est pourquoi, je vais l'écrire comme le premier acte du reste de ma carrière professionnelle et de mon développement intellectuel.

Mon envie de créer, mon intérêt pour le cinéma et la littérature, mon parcours académique et professionnel en criminologie ne seront pas trois segments distincts de ma personne qui vont s'exprimer dans des temps et des supports différents mais vont se rejoindre dans une action commune. C'est dans cette logique que mon mémoire et ma carrière professionnelle future s'inscriront.

Par cet avant-propos, je voulais effectuer une parabase pour définir mes intentions latentes qui vont bien au-delà de la simple rédaction de ce travail.

Introduction

Tant dans mon parcours professionnel de collaborateur parlementaire que dans mon cursus académique, j'ai été frappé par l'existence d'un besoin constant. Que ce soit auprès d'associations d'aide aux victimes, des victimes ou de leur famille directement, il y a des questions lancinantes qui peuvent se résumer en un mot : « pourquoi ». Nous retrouvons la douleur psychologique engendrée par le besoin de comprendre la raison pour laquelle la personne a été victime d'une agression à caractère criminel et cette douleur se propage auprès de l'entourage.

De l'autre côté, il y a l'auteur qui détient la possibilité d'expliquer ses actes et de répondre à la question du « pourquoi ». Pouvons-nous dire que toutes les conditions soient réunies afin qu'il puisse avouer ses actes et y donner un sens ? Il y a un paradoxe car l'appareil judiciaire dans son ensemble va attendre des aveux de l'auteur, tout en lui permettant de garder le silence ou de ne pas s'incriminer lui-même. La vraie question n'est-elle pas de se demander si les différents interlocuteurs sont capables d'entendre les explications données par l'auteur ? La place d'une écoute réelle est-elle possible ? Selon moi, un fossé va inévitablement être créé entre l'auteur et la victime. L'espace offert par le système pénal ne semble pas réunir les conditions suffisantes pour parler d'une part et pour écouter d'autre part.

L'opinion publique et son sens commun vont renforcer ce paradoxe et cet écart entre l'auteur et la victime. Nous le voyons dans le quotidien de notre métier de criminologue par l'étiquette qui nous est donnée d'aider les criminels comme si comprendre était synonyme de justifier ou d'excuser. Il y a cette capacité à écarter de la société ceux qui ne rentrent pas dans les canevas construits par la bien-pensante opinion publique. Je vois notre métier comme la possibilité de réduire l'occurrence d'un fait problématique mais aussi de l'intégrer dans notre réalité.

L'intégration du fait criminel dans la réalité sera le fil conducteur de mon travail et je pense que c'est le rôle d'un intermédiaire, comme peut l'être un criminologue, de pouvoir établir un lien avec l'inconciliable. L'approche scientifique et pluridisciplinaire de la criminologie peut convenir à ce rôle. Évidemment, le sens commun de l'opinion publique jettera son opprobre sur une telle ambition d'établir un dialogue entre une victime et

l'auteur. Apporter un éclairage au « pourquoi moi » d'une victime et entendre les mots d'un auteur, peu importe le contenu, sont des éléments essentiels. D'une part, la place des victimes est pratiquement insignifiante dans le circuit pénal et il existe de nombreuses victimes qui finissent par devenir des auteurs tant la fracture du traumatisme n'a pas été traitée. D'autre part, un auteur qui est suivi aura un taux de récidive et de dangerosité qui va diminuer fortement. Il ne s'agit pas d'un vœu pieux mais d'une réalité scientifique établie par plusieurs études.

Victime et auteur ne sont pas deux faces antinomiques, il y a un lien entre les deux et celui-ci ne peut être effacé. Ce bien commun, c'est « l'acte » et la trajectoire de vie des deux entités sera déviée à la suite de celui-ci. Mon raisonnement intellectuel et mes valeurs me conduisent à penser que c'est dans ce bien commun qu'il faut travailler. Je peux concevoir que ce soit un raisonnement difficile à entendre et qu'il peut même paraître choquant mais il est nécessaire de s'y attarder. La criminologie peut convenir pour atteindre cet objectif.

Cette position intermédiaire comprend l'écoute des faits et du contenu de l'acte criminel aussi bien de l'auteur que de la victime. Écouter les déclarations est une chose mais encore faut-il être capable de les entendre. Ces deux verbes transitifs, écouter et entendre, se distinguent dans leur définition. Écouter c'est « s'appliquer à entendre, prêter son attention² » tandis qu'entendre c'est « percevoir, saisir par l'intelligence³ ». Il faut être capable de faire l'un et puis l'autre. Les obstacles peuvent être nombreux avant d'atteindre cet objectif. L'affectif est le premier d'entre eux et il est normal d'avoir des sentiments humains quand le cognitif entre en ligne de compte pour assimiler les contenus. L'objectivité doit rester suffisante, la personne qui est en position d'écouter et d'entendre doit pouvoir faire abstraction de ses propres échelles d'analyse, de compréhension, de son vécu personnel autant que de ses valeurs. Nous ne pouvons, totalement, séparer l'homme du scientifique. Un autre obstacle peut résulter du processus d'identification qui aboutit à se placer aussi bien dans la position de la victime que dans celle de l'auteur. La

² Dictionnaire Larousse, source Internet <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%c3%a9couter/27702>, consulté le 3 mars 2022.

³ Dictionnaire Larousse, source Internet <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entendre/29878>, consulté le 3 mars 2022.

psychologie parle de transfert et de contre-transfert mais la conscience de ces phénomènes ne peut suffire à les annihiler.

Il existe d'autres obstacles. Néanmoins, je pense qu'il est possible de se rapprocher d'une position plus objective avec un certain recul voire une distanciation mais nul ne pourra se trouver dans une position de froideur absolue.

Le processus intellectuel de la compréhension va naturellement aboutir au fait que nous allons orienter notre écoute sous l'angle d'écouter ce que nous voulons entendre ou de ne pas écouter ce que nous ne voulons pas entendre. Ce sera une forme de bouclier qui mettra des balises et des limites et qui nous empêchera de traiter les contenus verbalisés avec la forme et le fond que l'interlocuteur a voulu exprimer à travers ses mots.

Je vais prendre un exemple, assez caricatural, pour illustrer mes propos. Si une personne vous explique qu'elle voit des araignées lui monter dessus, il ne suffit pas d'entendre un délire et de faire prendre conscience à la personne que c'est faux car nous ne voyons pas ce qu'elle voit. Il faut traiter l'information en considérant que pour la personne et son raisonnement cognitif, elle voit effectivement les araignées lui monter dessus.

Un travail très important et beaucoup d'expérience seront nécessaires à la personne qui va écouter et entendre. De plus, de grandes compétences intellectuelles sont indispensables pour arriver à un stade d'écoute suffisamment objectif. Je ne suis pas en maîtrise de ces différentes conditions et je pense que ce palier est difficilement atteignable sans de nombreuses années de pratique.

Je dois reconnaître que je n'ai pas la formation et l'expérience, à ce stade, pour être capable de me confronter directement à la réalité, d'être face à une personne réelle, qui m'est semblable, qu'elle soit l'auteur ou la victime. La solution qui m'est apparue a été de me confronter à des faits criminels et leurs interlocuteurs en gardant une certaine distance face à mon inexpérience et au fait que je ne sois pas thérapeute. C'est par l'art que j'ai choisi de passer. C'est de plus une belle façon de rendre hommage au Professeur Christophe Adam mais aussi de bénéficier des compétences dans le domaine, de mon promoteur, le Professeur Antoine Masson.

Le travail que j'ai choisi de réaliser va partir d'une fiction, sous la forme d'une œuvre littéraire, qui traite d'actes criminels et d'avancer le plus loin possible dans mon écoute.

Une volonté de se rapprocher toujours au plus proche de l'origine de l'acte criminel. La fiction permettra de garder une certaine distance pouvant renforcer l'objectivité.

Un mémoire reste un moment particulier dans un parcours académique et j'ai toujours vu cette étape comme un travail qui doit être utile au parcours professionnel de son auteur mais aussi pour la communauté de la profession qu'il s'apprête à rejoindre. Il ne s'agit pas d'un point final mais d'un point de départ.

En travaillant sur une œuvre littéraire, j'espère pouvoir dégager des outils et des connaissances qui seront par la suite renforcés par l'analyse d'autres œuvres. L'objectif global sera ensuite de transposer ce travail, sortir de la fiction pour revenir à la réalité. Mon écoute se voudra la plus profonde possible pour me rapprocher des origines de l'acte criminel afin de le comprendre et de le rendre compréhensible. La compréhension n'a pas pour objectif la justification de l'acte criminel mais d'en réduire son occurrence.

Ce mémoire constitue une première étape dans la démarche intellectuelle et professionnelle développée dans la section précédente. J'espère qu'il m'apportera les orientations pour poursuivre mon travail et qu'il mènera à d'autres pistes de réflexion et de développement pour ceux qui s'y attarderont.

Les origines, les racines de l'acte criminel ne sont pas préétablies ou innées, les racines n'existent pas avant l'arbre. Je m'inscris dans une volonté de remonter un ombilic pour me mener au plus proche de la source. De la même façon, ce travail représente une première étape, une base de connaissances pour développer mes capacités dans la profession et la manière de la réaliser que j'ai choisie.

Mon mémoire se caractérisera par l'hypothèse de pouvoir retirer des pensées et des vérités en criminologie sur base de l'analyse d'une œuvre littéraire. Dans cet objectif, je diviserai mon travail en sept parties. La première sera consacrée à la construction de ma question de recherche et du cadre de ma problématique. La seconde définira ma méthodologie. Je passerai ensuite, dans les parties trois et quatre, par le développement de ma partie théorique et de ma partie empirique qui seront consacrées à l'analyse d'une œuvre littéraire. La cinquième partie sera dédiée à une synthèse des pensées et des vérités que j'aurai pu dégager comme apport pour la criminologie. La sixième partie apportera les conclusions de mon travail. La dernière partie de mon mémoire, quant à elle, apportera un éclairage sur les orientations que je souhaite poursuivre dans ma

carrière professionnelle et académique après l'accès au titre de criminologue dont ce travail est la conclusion.

*« L'homme sait bien peu de choses sur ses semblables. William Faulkner. Lumière d'août.
1932. »*

Je vous souhaite une agréable lecture et j'espère que vous trouverez autant de réflexions à la découverte de ce travail qu'elles me sont apparues au cours de sa réalisation.

Première partie : Le choix et la construction de ma question de recherche

Dans cette section, je vais développer les différentes composantes de ma question de recherche. Au fil de ma réflexion, je me suis trouvé face à des textes fondateurs mais aussi face à la nécessité de développer certaines notions. Ces différentes confrontations se sont soldées par des choix mais ont aussi provoqué des blocages. Mon souhait est de justifier pourquoi ces choix se sont réalisés, sur base de quels éléments et comment j'ai pu dépasser mes écueils théoriques et méthodologiques pour définir mon cadre de recherche. Afin de présenter le développement intellectuel et scientifique de ma question de recherche, j'ai divisé cette partie en cinq sections. L'objectif sera de donner les éléments issus de la littérature scientifique pour poser le cadre, la structure, la terminologie et les balises nécessaires à la compréhension de ma problématique.

Dans les différentes parties de ce mémoire, je reprendrai régulièrement une logique de construction qui sera souvent similaire. Pour créer une base de connaissance intellectuelle qui sera ensuite la dynamique constituante de mon mémoire, je me suis inspiré de la notion d'« *étayage* »⁴ de Sigmund Freud. Je me suis basé sur la structure du raisonnement intellectuel et non sur le contenu de celui-ci pour définir ma méthodologie.

En effet, le terme est issu d'une traduction du substantif féminin allemand « *anlehnung* » qui est formé sur le verbe « *sich anlehnen* » pouvant être traduit par « prendre appui sur » ou « s'étayer ». C'est une notion qui est restée latente dans l'œuvre de Sigmund Freud sans pour autant être réellement thématifiée. Dans un premier temps, il s'est servi de cette notion pour décrire comment les pulsions sexuelles s'étayaient chez l'enfant tout d'abord sur les pulsions d'autoconservation, pour ensuite s'en détacher et devenir indépendantes. La notion sera davantage clarifiée avec « *le choix de l'objet par étayage* » qui est présente dans « *Pour introduire le narcissisme* »⁵ en 1914. Je n'irai pas plus loin dans le développement de la théorie freudienne car comme je l'ai expliqué plus haut, c'est davantage sur la méthode que j'ai pris appui que sur le contenu de celle-ci.

⁴ S. FREUD, Pour introduire le narcissisme, Payot, 2012.

⁵ *Ibid.*

Je vais établir une appropriation de différentes théories qui vont me servir de points d'étayage sur lesquels je vais constituer une nouvelle base théorique adaptée à mon contenu. Ma problématique va prendre appui, « s'étayer », sur certaines notions théoriques, pour constituer une base et ensuite prendre une certaine indépendance et autonomie par rapport à celles-ci.

Ma recherche a pour ambition de border les frontières d'un « inconscient humain » peu importe qu'il soit visible dans la réalité ou dans la fiction d'une œuvre artistique. Il s'agit d'une montagne, une matière brute, pour toutes les sciences humaines que d'explorer et de comprendre comment pense l'être humain. Par l'étayage, j'ai choisi de pouvoir avancer dans l'inconscient en consolidant mes connaissances par l'approche théorique et empirique. Il s'agit pour moi de ne pas me laisser ensevelir par le poids de l'inconscient, à commencer par mon propre inconscient.

1. Le contexte global de la problématique et le choix de l'œuvre

*« L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde mais elle est à l'image du monde »
Eugène IONESCO.*

Le crime fait partie de notre humanité, il est le ciment de notre cohésion sociale. « *Nous ne réprouvons pas un acte parce qu'il est criminel, mais il est criminel parce que nous le réprouvons.* »⁶. Telle est la vision d'Emile Durkheim. C'est la société qui juge un criminel et c'est aussi elle qui définit ce qui est criminel.

Comme l'établit la citation d'Eugène Ionesco, l'œuvre d'art étant à l'image du monde et le crime faisant partie du monde, il est donc normal que les différents courants artistiques aient traité le crime. Pendant des siècles, la religion et le recours à la figure du diable ont suffi à expliquer le mal. La dichotomie entre le bien et le mal était l'explication suffisante pour reléguer les criminels au même rang que les hérétiques et tous les individus considérés comme indignes de faire partie de l'humanité.

⁶ E. DURKHEIM, Définitions du crime et fonction du châtement, Ink Book éditions, Paris, 2013.

Nos sociétés modernes ne se sont plus contentées des justifications religieuses et une curiosité s'est développée à propos des causes et des origines du mal. Cette curiosité et cet intérêt en constante évolution pour les faits criminels ne doivent pas s'expliquer par une simple fascination morbide mais davantage par un besoin de compréhension qui peut prendre différentes formes selon les interlocuteurs. D'abord, il y a l'intérêt de la communauté scientifique, le développement de la criminologie, l'évolution des courants psychanalytiques et psychologiques. En outre, les mondes politique, législatif, exécutif et judiciaire vont également bénéficier de cette meilleure compréhension et s'en servir dans le but de juger les auteurs mais aussi d'établir des lois qui correspondent aux différents crimes et criminels et leurs évolutions. Enfin, l'opinion publique dont la compréhension peut s'expliquer par le fait de tout savoir pour exorciser la peur suscitée par le crime et les criminels mais aussi quand le crime évoque en nous des tendances effrayantes et la part de mal qui est en chacun d'entre nous pourra bénéficier des avancées de compréhension. L'imaginaire est commun à tout le monde et les actes criminels (quelles que soient leurs natures) font partie de celui-ci. C'est le passage à l'acte qui concrétise le statut de criminel. Avant celui-ci nous sommes tous des criminels imaginaires mais malgré tout potentiels.

Cependant, je pense que nous pouvons retrouver, dans notre quotidien et notre histoire proche, le retour à une certaine dichotomie entre le bien et le mal. En effet, le 11 septembre 2001 et plus récemment les attentats de Paris et de Bruxelles ont conduit à l'utilisation d'une rhétorique binaire et simplifiée avec « l'axe du mal ». Il s'agit d'une façon de rassembler toute une série de personnes, de pays, d'idéologies et d'en faire un ennemi commun. Discours surtout simpliste car dépourvu de la moindre explication. Je fais cette insertion car je développerai plus tard dans mon mémoire, la rhétorique pour qualifier les criminels. Dire c'est « un monstre » est une réalité suffisante pour rentrer dans le jugement du sens commun mais insuffisante d'un point de vue scientifique.

Les courants artistiques ont été productifs dans le traitement du crime et des criminels comme contenu de l'œuvre. Un artiste est un être humain qui a son besoin de compréhension. L'œuvre répond à un intérêt pour ceux qui la reçoivent et comble un besoin pour celui qui l'a créée. Nous pouvons alors qualifier la production littéraire comme une tentative de mise en forme de ce qui s'est passé dans l'acte.

Pour comprendre la production artistique, il faut tenir compte de l'artiste, du contenu de l'œuvre et du public. Il s'agit d'un huis-clos, une relation à trois. Chaque partie ayant ses particularités, ses motivations et ses besoins. C'est au sein d'une œuvre artistique que je veux établir ma problématique. Analyser les transferts qui peuvent s'opérer entre les trois parties que sont l'auteur, l'œuvre et le lecteur.

J'ai pris le postulat de choisir un roman qui va au-delà d'un esthétisme littéraire circonscrit au sein d'une intrigue policière. En effet, j'avais une grande liste d'œuvres potentielles. Soit elles relayaient un fait qui servait de base totale ou partielle à l'écriture, soit elles relevaient purement de la fiction et se focalisaient uniquement sur l'intrigue. Je voulais sélectionner l'œuvre la plus riche possible quant à ses personnages et finalement moins centrée sur l'intrigue.

« Sanctuaire »⁷ de William Faulkner trainait dans ma bibliothèque et je ne l'avais pas vraiment commencé. Il doit exister des livres qui sont à côté de nous mais le bon moment se fait attendre pour les ouvrir. Je me suis souvenu d'avoir lu les propos de l'auteur au sujet du livre lorsque je l'ai acheté. Faulkner disait : *« J'ai songé à ce que je pouvais imaginer de plus horrible et je l'ai mis sur le papier. Je l'ai envoyé à l'éditeur et il m'a répondu : « Bonté divine ! Si j'imprime ça, nous irons tous les deux en prison. »*⁸. La rencontre était faite. De plus, la particularité du roman est de ne pas contenir une enquête policière car les faits et les auteurs sont connus sans le moindre suspense. Ce qui fait de « Sanctuaire » un chef-d'œuvre, c'est justement la faculté du livre de raconter une histoire sans que les enjeux soient décrits. Le livre fait 400 pages mais il devrait en faire 800. L'autre moitié du livre, c'est le lecteur qui doit s'en charger. Les grandes rencontres arrivent, parfois, par hasard ! Je ne pouvais pas rêver mieux avec « Sanctuaire » et j'ai commencé à l'écouter...

⁷ W. FAULKNER, Sanctuaire, Paris, Gallimard, 1972.

⁸ Source internet : Pauline GAÏA-LABURTE, 20 janvier 2014, <http://critiquesdelivres.overblog.com/2014/01/sanctuaire-%E2%80%93-william-faulkner%E2%8E%A5-note-16-20.html>

2. Réalité et fiction

Établir une frontière entre la réalité et la fiction peut sembler être une évidence et pourtant la frontière est ténue, sinueuse et perméable. Une carrière artistique et même une œuvre peuvent avoir une vie qui franchit cette frontière à de nombreuses reprises. Il existe de nombreux exemples de cet entrelacement entre la réalité et la fiction que nous ne pouvons pas juger comme problématique mais nous pouvons au moins soulever une question tant sur le fond que sur la forme.

Pour illustrer mon propos, je prendrai deux exemples d'artistes et d'œuvres qui faisaient partie de ma liste de choix potentiels face à ma problématique.

Tout d'abord, celui de la célèbre auteure Marguerite Duras. Elle s'illustre dans sa carrière avec des passages entre réalité et fiction. En 1968, sort la pièce de théâtre « *L'amante anglaise* »⁹. L'écrivaine s'est inspirée d'un fait divers criminel survenu en 1949 pour écrire sa pièce. Pour cette œuvre artistique, l'auteure est donc partie d'un fait divers pour le transformer en fiction.

Marguerite Duras fera le processus inverse en 1985, avec une parution dans le journal français « *Libération* »¹⁰ où c'est avec l'étiquette d'auteure qu'elle écrira un texte qui ressemble plus à un plaidoyer, malgré l'emploi du conditionnel et de l'hypothèse « si Christine V. est coupable », contre une suspecte d'une affaire criminelle réelle. Avec « *Sublime, forcément sublime Christine V.* »¹¹, Marguerite Duras prend une pseudo casquette d'avocate générale ou d'experte psychologue dans l'affaire criminelle française, certainement la plus médiatisée et connue, du « petit Grégory Villemin ». Un véritable réquisitoire contre la maman de l'enfant (Christine Villemin) qu'elle accuse d'infanticide. L'article provoquera de nombreuses polémiques et Christine Villemin sera d'ailleurs totalement innocentée par la Cour d'Assises de Dijon en 1993. L'auteure ne reprendra pas la parole à ce sujet après le verdict. A travers l'exemple de ces deux œuvres d'une même auteure, nous voyons que la frontière entre le réel et la fiction peut être franchie de plusieurs façons et avec des résultats différents.

⁹ M. DURAS, *L'amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁰ Voir l'article complet en annexes (annexe 1).

¹¹ M. DURAS, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, le journal *Libération*, 17 juillet 1985.

L'exemple pris avec Marguerite Duras nous montre un point d'attention sur lequel j'aimerais insister. Les voyages entre la réalité et la fiction effectués, dans la création artistique, ne sont pas problématiques. En effet, l'art permet d'approcher une autre lecture du monde. Il faut cependant adopter la posture adéquate. L'artiste n'est pas un scientifique et l'inverse est tout aussi vrai. Dans l'exemple de l'affaire Villemin, la problématique réside dans la posture d'auteure célèbre et le style littéraire romanesque qui sont utilisés pour faire un contenu qui peut s'assimiler à une expertise psychanalytique et judiciaire. C'est le mélange des genres qui est problématique dans l'exemple du texte de Marguerite Duras. Quand Eugène Delacroix peint « *La Liberté guidant le peuple* »¹², il apporte un regard différent, symbolique et délivre un message sur un fait historique, en l'occurrence la révolution française. Il n'est cependant pas un historien ou un scientifique. Il faut distinguer les postures choisies et utilisées.

Pour expliquer mon propos, je vais prendre l'exemple du scénariste et réalisateur polonais, Krzysztof Kieslowski. Il commence sa carrière avec une série de documentaires avant de se tourner, à partir de 1976, vers la fiction. Son exemple colle parfaitement à l'illustration de cette frontière que je veux développer dans cette introduction. Il expliquera parfaitement pourquoi il a quitté le documentaire pour laisser libre court à sa création sous le couvert de la fiction. « *Les larmes réelles me font peur. En fait, je ne sais pas si j'ai le droit de les photographier. Dans ces moments-là, je me sens comme quelqu'un qui se retrouve dans un royaume dont l'accès est, en fait, interdit. C'est essentiellement pour cela que j'ai fui les documentaires.* »¹³ Krzysztof Kieslowski.

À travers ces deux illustrations, nous pouvons visualiser le contraste entre la démarche intellectuelle et artistique de Marguerite Duras et de Krzysztof Kieslowski. Les artistes, les philosophes, les psychanalystes, les journalistes, etc., sont nombreux à évoluer d'une posture vers l'autre, du réel vers la fiction et inversement. Je ne pense pas qu'une formule soit meilleure que l'autre et si un jugement doit être posé, il ne pourra l'être que sur la forme et non sur le contenu. Dans les deux cas, le contenu sert « d'étayage », pour reprendre la formule freudienne, pour l'esthétisme artistique. La production artistique ne

¹² Voir le tableau d'Eugène Delacroix en annexes (annexe 2).

¹³ Source internet : Krzysztof KIESLOWSKI : Au plus près des âmes, Centre National du Cinéma et de l'image animée français, Mars 2021, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/krzysztof-kieslowski--au-plus-pres-des-ames_1421642.

peut servir de canal pour expliquer la réalité, il s'agira uniquement de la création d'un artiste et non d'une vérité scientifique ou empirique. L'art doit rester notre œil sur le monde, sur l'humanité et les différentes époques.

L'objectif de ce mémoire sera d'aboutir à la possibilité qu'une production artistique puisse créer un savoir et c'est là tout l'enjeu de mon travail. C'est dans ce sens que je vais développer une méthodologie qui me permettra de tracer les bases théoriques et empiriques pour aboutir à la création d'un surcroît de savoir. Les sections suivantes seront consacrées aux développements théoriques qui mèneront à une méthodologie scientifique pour traiter ma problématique.

3. Le schéma de la production littéraire

“La réalité dépasse la fiction, car la fiction doit contenir la vraisemblance, mais non pas de la réalité.” Mark Twain.

Il n'est pas possible de se contenter du schéma binaire classique qui met en opposition la réalité et la fiction pour la structure scientifique de ma question de recherche. La citation montre qu'il existe un mécanisme important et aussi subtil entre la réalité et la fiction mais surtout qu'il doit exister une création de la fiction. La production artistique est le résultat de la création, de l'imagination et des capacités techniques de l'art pratiqué par l'artiste. L'œuvre réalisée n'obtiendra son statut d'œuvre que lors de la rencontre avec un public, il y a cette nécessité d'être vue par le monde, sans un destinataire précis, une forme de naissance. Il existe une attente commune et une relation qui va se créer entre l'artiste, son œuvre et son public. Ce lien entre les trois entités est finalement plus complexe qu'il n'y paraît et va nécessiter la définition de plusieurs notions pour comprendre les différentes relations. Je vais essayer de définir le schéma de la production littéraire sous l'angle de la psychanalyse avec l'objectif de comprendre son fonctionnement. Ensuite, j'entamerai le mécanisme de la production littéraire et ferai l'analyse du contenu de l'œuvre, ce qui définit la cible et le cœur de ma problématique.

La première notion définie sera la réalité comme lieu d'une rencontre intemporelle mais matérielle entre l'artiste, l'œuvre et le lecteur.

3.1. La réalité

La réalité peut être fascinante et même effrayante tant elle est soumise à une multiplication permanente. Il doit exister autant de réalités que d'individus. Il y a une forme de vertige dans le nombre de réalités qui existent et co-existent. Emmanuel Kant fut le premier à utiliser le terme d'intersubjectivité¹⁴, l'idée que les Hommes sont des sujets pensants capables de prendre en considération la pensée des autres dans leur propre jugement. J'aimerais décliner cette théorie de Kant, qui instaure notre mode de communication, en utilisant le terme d'« interréalité ». Je définirais ce terme choisi dans la logique de Kant en disant que la réalité d'un sujet existe par conscience qu'autrui possède une réalité qui est différente de la sienne. Nous pourrions reprendre la métaphore des cellules des organismes biologiques. Celles-ci seraient considérées comme une réalité au milieu d'un nombre de cellules infini constituées par les réalités des autres. Les bords malléables et flexibles de ces cellules permettraient qu'elles cohabitent, dans un espace réduit, en épousant les formes des autres cellules. Dans le cas de l'interréalité, il ne s'agirait pas du symbole de notre mode de communication comme l'intersubjectivité mais de notre mode de vie ensemble.

En effet, plusieurs cellules en s'épousant et en s'unissant pourraient former des cellules de tailles plus importantes que nous pourrions appeler les noyaux familiaux, amicaux, professionnels, etc. La composition des cellules est définie par la structure propre des individus et je vais utiliser la constitution de la réalité psychique de René Kaës dont je reprendrai la synthèse ci-dessous dans le but de déterminer la structure des différents individus :

« Les trois principaux espaces de la réalité psychique dont j'ai caractérisé les formations et les processus : l'espace intrapsychique propre aux sujets considérés dans leur singularité ; celui, intersubjectif, des liens qu'ils établissent avec d'autres sujets ; celui des ensembles plurisubjectifs dont ils sont membres, tels que les familles, les groupes et les institutions. Ces espaces ne sont pas étanches les uns par rapport aux autres, ils sont poreux, en rapport d'interférence et de transformation réciproques. »¹⁵

¹⁴ E. KANT, critique de la faculté de juger, Paris, Flammarion, 2000.

¹⁵ R. KAËS, « Notes sur les espaces de la réalité psychique et le mal-être en temps de pandémie », Revue Belge de Psychanalyse, 2020/2 (N° 77), pp. 187-219.

La constitution des cellules de mon interréalité se basant sur la structure de la réalité psychique de Kaës vont interagir entre elles de manière poreuse comme pour l'interaction entre les trois espaces de la réalité psychique. Dans la dynamique des différentes réalités définies, ce qui fait réaction, selon moi, c'est lorsque les cellules de réalité ne peuvent pas en épouser une ou plusieurs autres parfaitement. Ce rejet est ce qui va établir les différences et faire que nous allons nous heurter à la réalité d'un autre individu qui ne correspond pas à la nôtre. C'est là le premier point d'appui que je vais utiliser pour définir notre réaction face aux auteurs d'infractions criminelles. Quand la cellule constituée par la réalité du criminel vient se heurter à la nôtre, en ne s'épousant pas parfaitement aux membranes de notre cellule, nous allons la rejeter de nous-mêmes et du ou des groupes auxquels nous appartenons.

L'acte criminel va venir ébranler notre réalité psychique et comme celle-ci est constituante de notre réalité, les limites de notre membrane vont évoluer face à cet acte criminel et donner une autre forme à celle-ci qui deviendra incompatible avec les limites formées par la membrane de l'auteur de l'acte criminel et ainsi provoquer notre rejet.

Je vais maintenant exposer une notion qui est très importante pour la suite de ce travail. Il s'agit de la définition de la réalité par mon concept d'interréalité mais en retenant uniquement les réalités psychiques, qui vont constituer les différentes cellules de notre vie en société dans l'interréalité, qui sont identiques dans leurs structures pour tous les individus. Je prends donc le postulat d'établir que si notre réalité est différente de celle du criminel et devient incompatible pour coexister de manière harmonieuse, nous sommes cependant constitués des mêmes réalités psychiques que l'auteur de l'acte criminel. Un comportement qui ne permet pas de coexister au sein d'une interréalité peut être qualifié d'irréel dans le sens antinomique de la réalité. C'est donc le deuxième axe que je vais développer dans cette section mais en le faisant évoluer vers l'inconscient.

3.2. De l'irréel à l'inconscient par le symbolique

Je n'ai pas la maîtrise suffisante d'une langue qui ne soit pas ma langue maternelle pour être catégorique, mais je pense que le français tient sa particularité dans le fait qu'il regorge de nuances. Nous pouvons nous retrouver devant des synonymes, des antonymes

et ne jamais avoir un choix de mot qui soit catégorique, sans laisser de la place à une certaine nuance. C'est dans ce sens que l'adjectif « irréel » semble convenir parfaitement à mon raisonnement. Je le préfère au nom « irréalité » qui de toute façon ne fait que circonscrire l'adjectif en l'enfermant hors de ses nuances.

Si le réflexe d'ouvrir un dictionnaire se perd de nos jours, il est parfois plus intéressant de s'y plonger que de directement attaquer les textes scientifiques. En prenant au hasard un dictionnaire, j'ai pu lire les définitions suivantes : « *Qui n'est pas réel, qui est en dehors de la réalité.* », « *Qui ne semble pas du domaine de la réalité.* »¹⁶. La démarche intellectuelle de se baser simplement sur un dictionnaire peut sembler réductrice et pourtant il me semble que tout est dit et correspond aux nuances linguistiques de la langue française.

Ces définitions de l'irréel « en dehors de la réalité » ou « qui ne semble pas du domaine de la réalité », offrent une nuance terriblement importante et non catégorique. Ce n'est pas parce que c'est irréel que ce n'est pas la réalité et ça ne veut pas dire que ça n'existe pas mais bien que ça ne colle pas avec la réalité. Il s'agit d'un élément qui ne trouve pas de place dans la réalité psychique que nous nous sommes construite. L'irréel va provoquer un tremblement qui déstabilise notre réalité, notre interréalité et va nous obliger à réagir pour maintenir l'équilibre de notre structure. Effectivement, nous pouvons le mettre en dehors ou dire que ce n'est pas du domaine de la réalité et nous contenter de cette mise à l'écart.

Ce réflexe de mise à l'écart peut sembler un aveu d'impuissance et trouve un certain sens dans l'interprétation de la citation de Wilhelm Reich : « *De l'irréel résulte l'impuissance ; ce que nous ne pouvons concevoir, nous ne pouvons le maîtriser.* ». Nous retrouvons dans cette citation une forme de fatalité qui conférerait à l'irréel l'impossibilité d'être maîtrisé et je pense que c'est ce qui le différencie de la réalité. En effet, nous sommes des êtres capables de penser et nous sommes aussi les dépositaires d'un libre-arbitre, c'est ce qui nous distingue des autres espèces. Dans la réalité, nous sommes capables de maîtriser et d'orienter nos actions, tout en gardant un certain contrôle de notre quotidien mais il n'en va pas de même pour la pensée, le rêve et le fantasme. Il s'agit de productions irréelles que nous ne pouvons pas maîtriser mais nous pouvons contrôler la manière dont elles s'expriment dans notre réalité. Cependant, nos productions irréelles sont nécessaires à

¹⁶ Dictionnaire Larousse. Source internet : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/synonymes/irr%C3%A9el/12365>, consulté le 9 mai 2022.

notre équilibre car nous avons besoin de transposer notre réalité dans une forme d'irréalité pour gérer nos pulsions et notre côté obscur. C'est ce qu'illustre la citation de Gaston Bachelard : « *Un être privé de la fonction de l'irréel est un névrosé aussi bien que l'être privé de la fonction du réel.* »¹⁷

Avoir une part irréelle dans son existence est nécessaire sinon il y a le risque de s'enfermer dans une réalité unique et de se couper du monde. Même si l'irréel vient provoquer des vibrations ou contraintes dans l'équilibre de la réalité, c'est justement pour qu'il puisse exister un équilibre qu'une force contraire doit naître afin de trouver le point de stabilité. Pour illustrer, je prendrai une métaphore personnelle, si je suis capable de marcher c'est grâce à la force de gravité qui m'attire vers le sol et en la maîtrisant, je trouve mon équilibre. Dans le cas contraire, je serais en lévitation et sans possibilité de me déplacer, encore moins de m'orienter. Si je n'ai pas de capacité à développer un irréel, je suis alors avec une réalité en lévitation, sans point d'accroche et sans équilibre. Je suis dans un monde brumeux et douloureux, une névrose, comme l'exprime Gaston Bachelard dans sa citation.

Ce que je viens de décrire sur l'irréel est défini dans le concept de l'inconscient qui est une base essentielle de la psychanalyse. Peu importe que nous soyons freudien ou lacanien, notre objectif sera de comprendre les mécanismes de l'inconscient. C'est aussi dans cet inconscient que la production artistique, plus précisément littéraire concernant l'objet de ma recherche, va se situer. Ce sera le lieu de la rencontre entre l'inconscient de l'artiste qui va se matérialiser dans son œuvre et l'œuvre qui va être reçue dans l'inconscient du lecteur.

J'ai choisi de m'appuyer sur Jacques Lacan pour établir la conception de l'inconscient et plus précisément sur ses trois registres de l'expérience analytique « *Réel, Symbolique et Imaginaire* »¹⁸. Nous savons que Jacques Lacan a produit un travail important sur la parole et je pense que l'écriture comme la lecture sont des formes de parole. C'est ce qui m'a poussé à m'appuyer sur ses théories. Nous avons vu dans la section précédente qu'il existe autant de réalités que d'individus et nous pouvons appliquer le même constat dans la multiplicité des inconscients. Nous pouvons résumer la pensée lacanienne en disant

¹⁷ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943.

¹⁸ J. LACAN, Séminaire 22 « RSI », séance du 10 décembre 1974, STAFERLA, <http://staferla.free.fr> (publication du séminaire introuvable, on peut en lire une transcription pdf sur le site STAFERLA).

que l'Imaginaire et le Symbolique vont former l'inconscient. L'Imaginaire serait du domaine du signifié, des images visuelles, auditives, sensorielles et le symbolique serait du domaine du signifiant, de ce qui fait sens. Dans cette optique, nous pourrions formuler que l'Imaginaire s'établit en premier lieu avec la découverte du monde dès qu'un enfant ouvre les yeux mais c'est par la parole et par un Symbolique préexistant à lui-même qu'il va pouvoir établir des nominations et finalement découvrir le monde. *« Le cas de Dick traité par Mélanie Klein est repris et interprété par Jacques Lacan dans cette optique. Pour Lacan, Mélanie Klein fournit par le langage un noyau de symbolisation grâce à l'énoncé langagier de l'œdipe. Nous laisserons le problème œdipien de côté, pour nous centrer sur le symbolique. La parole produit une relation effective entre la mère et l'enfant de par l'existence d'un système symbolique préétabli. Pour Jacques Lacan, ceci est constitutif de l'inconscient qui « est le discours de l'autre ». La référence conjointe à l'inconscient, au mythe, au langage et à un système symbolique préétabli est une application à la psychanalyse de l'anthropologie structurale. L'inconscient devient ce (système/fonction) symbolique évoqué par Lévi-Strauss. Le sujet, par la parole, vient s'y coordonner, mais le système existe en dehors du sujet, il est trans-individuel, structure extérieure à l'individu et qui le détermine. »¹⁹*

Dans cette lecture lacanienne, le symbolique sera, selon moi, un élément essentiel de la production littéraire que je souhaite schématiser. C'est à travers ce symbolique que l'expression artistique va s'opérer et que la réception de cette production par un public va se réaliser. Si vous prenez une lecture religieuse de la création du monde, vous arriverez à la synthèse de donner une matérialité, par une puissance divine, à quelque chose qui n'en possède pas, comme issu d'un néant. La création artistique serait de donner à travers l'œuvre une matérialité, par le symbolique, à quelque chose qui n'a pas de matérialité comme l'est l'inconscient ou qui n'existe pas comme peut l'être l'irréel.

L'inconscient et la réalité sont des biens communs à l'auteur d'une œuvre artistique et à celui qui la reçoit mais les deux notions ne sont pas suffisantes pour expliquer la totalité et la dynamique qui s'opère. En effet, partons de l'idée qu'il soit possible de donner du sens à tout l'inconscient et de donner un symbolique à tout ce qui se joue dans l'inconscient. Ce serait selon moi comme fermer le robinet et stopper l'alimentation,

¹⁹ P. JUIGNET, « Lacan, le symbolique et le signifiant », Cliniques méditerranéennes, 2003/2 (no 68), pp. 131-144.

annihiler notre capacité à penser et même à créer. La force de gravité n'est pas visible mais c'est en luttant contre elle par mes mouvements, qui sont un symbolique corporel, que je peux rester debout. L'inconscient a besoin d'une force et d'un réservoir sans fond, un tonneau des danaïdes qui viendra alimenter la dynamique. Ce besoin est le même pour la réalité. C'est à travers le concept de « Réel » que je vais relier les deux dynamiques de la réalité et de l'inconscient. Le Réel va essayer de rentrer dans la réalité et ce sera par le symbolique qu'il sera maintenu à sa place.

3.3. Le Réel

Il ne s'agit pas d'une faute de frappe car la majuscule est volontaire. Il s'agit d'un concept et non d'un nom ou d'un adjectif, semblable à la réalité, à l'irréel ou à l'inconscient car il serait très difficile de le voir comme tel pour la dynamique du modèle.

Dans son séminaire du 10 décembre 1974, Jacques Lacan présentait sa vision du Réel :

« On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable. Ça serait au moins un départ. Ça ferait un trou dans l'affaire, et ça nous permettrait d'interroger ce qu'il en est de ce dont - n'oubliez pas que je suis parti - à savoir de trois termes, en tant qu'ils véhiculent un sens. Le réel a un statut particulier, du fait que l'on ne l'atteint pas. Le réel est inaccessible. »²⁰

Dans la logique lacanienne, le Réel est constitué de tout ce qui ne peut être exprimé dans le symbolique. Le sujet va mettre dans le Réel tout ce qu'il ne peut pas mettre ailleurs, il n'est donc pas la réalité mais « il est l'impossible », expression récurrente chez Lacan sur le sujet. L'imaginaire et le symbolique vont créer des nœuds et c'est ce qui va faire sens. Le Réel vient faire un « trou » entre ces nœuds. Le sujet place dans le Réel tout ce qui n'a pas de sens. Vu que les nouages du symbolique et de l'imaginaire vont permettre le langage, la parole, l'écriture, le Réel serait un point de butée de la réalité, ce qui fait trou et en même temps tire les ficelles car le Réel est présent avant le symbolique et l'imaginaire, il est là dès le départ.

²⁰ J. LACAN, Séminaire 22 « RSI », séance du 10 décembre 1974, STAFERLA, <http://staferla.free.fr/> (je n'ai pas trouvé de publication du séminaire, on peut en lire une transcription sur pdf sur le site STAFERLA).

Le Réel va pousser dans la réalité et c'est le symbolique qui va permettre de construire la réalité en donnant du sens à cette poussée du Réel. Quand je ne sais pas mettre de mot sur quelque chose c'est ce qui est producteur d'angoisses. Quand un enfant a peur du noir, il n'a pas peur de ce qu'il y a dedans mais il a peur car ni son imaginaire, ni son symbolique ne peuvent se mettre en action et donc c'est l'inconnu total. Il en est de même pour le Réel, il représente le noir absolu et inexplicable, c'est l'impossible.

La production littéraire réside dans la capacité de l'artiste à mettre un symbolique sur une poussée de son Réel. L'artiste va essayer de piéger son Réel inatteignable en le symbolisant dans son expression artistique. C'est donc dans cette poussée du Réel que je dois me focaliser pour trouver le lieu de ma question de recherche. Un crime va souvent être qualifié comme un acte impossible, monstrueux, hors de la réalité, inexplicable et c'est ce qui donne au crime la source des angoisses qu'il provoque. Dans mon objet de recherche, la littérature va donner un symbolique par l'écriture à une poussée du Réel dans la réalité qui peut être présentée comme le passage à l'acte.

L'obstacle majeur des sciences humaines restera toujours de sonder l'insondable et la singularité de tous les individus dans leur capacité intérieure de penser, de raisonner et de gérer leurs pulsions. Le texte d'Antoine Masson « *Epistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime* » reprend parfaitement cette difficulté :

« les tentatives d'explication psychologique ne pourront au mieux que border le crime, précisant les motivations et les contextes, estimant les risques de récidives, formulant les différents sens qui lui sont accordés par ceux qui y font face. »²¹

Et d'enchaîner en disant : « *Tout discours rigoureux tenu sur le crime ne sera dès lors qu'une approche, une vue par telle fenêtre particulière du Réel inatteignable* »²². Je compléterai les mots d'Antoine Masson en ajoutant que les faits accomplis dans notre réalité commune, dans notre interréalité, provoquent un ébranlement affectif que même le scientifique ne peut empêcher en étant témoin du mal. C'est légitime mais c'est aussi ce qui amoindrit l'objectivité.

²¹ A. MASSON, in M. CIFALI et al., processus de création et processus cliniques, 2015, *Epistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime*, Formation et pratiques professionnelles, pp. 69 à 93.

²² *Ibid.*

Le Réel reste l'objet de la recherche mais ne peut être une finalité absolue car il s'agit d'une source intarissable. Je pense qu'il est scientifiquement plus responsable de repousser les frontières et bordures un peu plus loin. Mon postulat a donc été de prendre appui sur la psychanalyse et sur une œuvre littéraire pour atteindre les bordures du Réel. Il s'agit aussi d'une base de réflexion issue du même ouvrage d'Antoine Masson : « *deux appuis peuvent être trouvés, l'un dans le champ de la psychanalyse, l'autre dans le champ de la poésie, en étendant ce champ à d'autres arts* »²³. À travers la production littéraire, je souhaite d'abord mettre une distance affective avec les faits car il ne s'agit pas de personnes réelles et ensuite pour obtenir une matière brute qui soit dépourvue, par l'écrit, de la déformation du sens des mots choisis dans le langage oral. En effet, un auteur d'actes criminels sera toujours dans une double réticence. D'une part, il ne va pas dire certaines choses et employer certains mots. D'autre part, il faut partir du précepte qu'il n'a pas la capacité de mettre des mots sur ses actes et ses motivations.

3.4. L'objet petit a

Nous venons de passer en revue toute une série de notions qui permettent au schéma de la production littéraire de commencer à naître. Cependant, il reste encore un point fondamental pour être en possession de tous les éléments. Je dois trouver la place de l'œuvre dans les différents éléments au cœur de la dynamique.

Il faut reconnaître que l'acte d'écrire comme l'acte de lire restent particuliers et répondent à des besoins aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur. Finalement, écrire c'est donner quelque chose à quelqu'un qui n'a rien demandé et surtout que nous ne connaissons pas. La lecture est la démarche de lire un message dont le contenu ne nous est pas destiné et venant de quelqu'un qui nous est étranger. Tout cela n'a pas vraiment de sens et pourtant les sentiments ne sont jamais nuls mais pourtant toujours différents. Il est possible d'écrire dans la douleur mais de susciter de la joie chez le lecteur. C'est une relation paradoxale. Il n'est pas rare de trouver des exemples d'artistes comiques qui sont très sombres et sans humour dans leur vie tout comme il ne l'est pas de trouver un auteur de

²³ A. MASSON, in M. CIFALI et al., processus de création et processus cliniques, 2015, Epistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime, Formation et pratiques professionnelles, pp. 69 à 93.

roman noir avec une personnalité remplie de jovialité et d'humour. Un lecteur ne va pas lire que des histoires drôles quand il est heureux et des romans noirs quand il est triste.

Pour un auteur comme pour un lecteur, je pourrais parler d'un besoin qui se trouverait dans l'œuvre que l'on en soit le créateur ou le récepteur. Un besoin correspond à un manque et celui-ci serait situé à la frontière entre notre symbolique et la réalité. Il ne s'agirait pas de quelque chose de perdu mais de quelque chose pour combler un manque qui finalement n'est jamais comblé car alors le manque disparaîtrait puisqu'il est réalisé. C'est ce que je vais modéliser à partir de « *l'objet petit a* » issu de la pensée de Lacan. Sans rentrer dans l'exposé de toute la théorie lacanienne, cet objet petit a ou cet objet cause de désir s'applique parfaitement pour situer l'œuvre dans mon ensemble de notions. Le symbole d'un manque jamais comblé car nous verrons rarement un auteur n'écrire qu'un livre ou un lecteur ne lire qu'un livre sur l'ensemble de leurs vies respectives. Le manque serait comblé de manière provisoire le temps de l'œuvre ou de sa réception.

L'œuvre se situe à l'intersection entre la réalité, le symbolique et le Réel. Ce point médian, nous pouvons le définir comme l'objet petit a, symbole du manque issu aussi bien de la réalité, du symbolique que du Réel.

Même si le symbolique va donner sens et créer une réalité, il ne faut pas le prendre au pied de la lettre. Un écrit ne sera jamais la totalité de la réponse à un manque. C'est la distinction entre l'énoncé et l'énonciation. L'énoncé est le texte tandis que l'énonciation va être écrite et lue entre les lignes. La poussée du Réel est remise à sa place par l'auteur dans ce qu'il écrit entre les lignes et va être reconnue par le lecteur derrière ce qui est écrit.

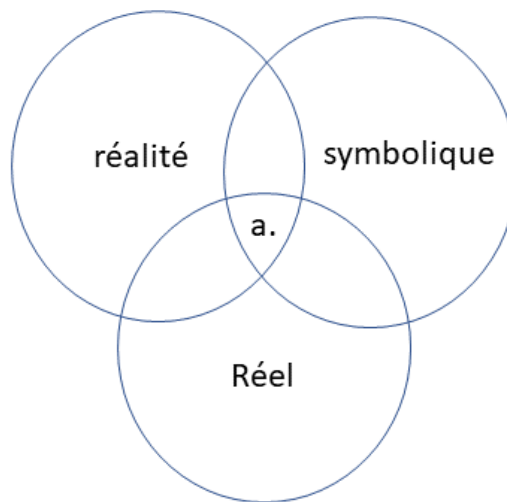
L'objet de ma recherche sera l'accès aux bordures du Réel par une lecture et une écoute entre les lignes.

3.5. Schématisation

Pour illustrer le schéma de la production littéraire incluant la réalité, le symbolique et le Réel, j'ai choisi de reprendre le modèle des anneaux borroméens. Il s'agit de trois anneaux qui sont attachés les uns aux autres et qui ne peuvent être séparés. Le retrait d'un des anneaux libère les deux autres totalement. Ils sont reliés à trois ou pas du tout. Cette

notion est importante car c'est la combinaison des trois et leurs liens qui permet la dynamique.

J'ai repris les anneaux borroméens²⁴ à Jacques Lacan, qui les reprenait également dans sa théorie (RSI) pour Réel, Symbolique et Imaginaire, et j'ai choisi de les adapter aux notions développées pour la production littéraire.



Dans ce schéma, nous pouvons visualiser le lien interdépendant entre les trois entités que sont la réalité, le symbolique et le Réel. J'insiste sur le fait que cet ensemble est le même pour l'auteur et pour le lecteur. Ce qui permet à l'ensemble de tenir et de rester dynamique sera le point objet petit a situé à l'intersection des trois ensembles. C'est aussi dans ce point objet petit a que va se retrouver l'œuvre aussi bien vis-à-vis de l'énoncé que de l'énonciation.

L'écriture est le symbolique du Réel de l'auteur et celle-ci va rencontrer la lecture qui est le symbolique du lecteur. C'est par ces deux actions, écrire et lire, que le symbolique va actualiser le Réel dans la réalité. L'artiste va essayer de piéger son Réel dans le cadre circonscrit de l'œuvre.

²⁴ J. LACAN, Séminaire 22 « RSI », séance du 10 décembre 1974, STAFERLA, <http://staferla.free.fr/> (je n'ai pas trouvé de publication du séminaire, on peut en lire une transcription sur pdf sur le site STAFERLA).

Ce sera dans cette intersection que je développerai la partie empirique de ce mémoire en analysant comment l'auteur et le lecteur vont développer les poussées du Réel. Je ne pourrai espérer l'accès qu'à des petites poches du Réel et non à la totalité de celui-ci.

Dans une autre partie de ce mémoire, je mettrai mon schéma à l'épreuve de l'œuvre littéraire pour illustrer comment celui-ci se met en place dans « Sanctuaire » de William Faulkner. Ma schématisation peut être considérée, à ce stade du mémoire, comme une hypothèse qui devra passer outre les écueils de la partie théorique pour permettre à la partie empirique de voir le jour.

Pour terminer de baliser ma problématique, il me reste à déterminer comment je vais pouvoir sortir de la simple analyse littéraire mais aussi comment le contenu de mon analyse empirique pourra se transformer en production de pensées et de vérités. Ce sera l'objet des deux sections suivantes.

4. L'inesthétisme comme une forme d'esthétisme

Dans une synthèse métaphorique, je pourrais énoncer que la section précédente, consacrée à mon schéma, a été créée pour tracer un chemin. Je pourrai dire pour la présente section, qu'elle sera l'occasion d'aborder les territoires qui seront traversés, tandis que la section suivante décrira le moyen de récolter les pensées et vérités tout au long du voyage à travers l'œuvre.

Ma démarche ne s'inscrit pas dans une logique didactique ou herméneutique mais bien dans une production de savoir. Je dois donc sortir du réflexe de l'esthétisme littéraire pour y parvenir car ce n'est pas sur la forme mais sur le fond que je veux analyser l'œuvre de Faulkner. C'est en me basant sur le livre de Philippe Sabot : « *Philosophie et littérature* « *approche et enjeux d'une question* » »²⁵, que j'ai trouvé la porte d'entrée. Comment la construction artistique peut apporter une plus-value à la compréhension et donc établir une production ?

Mon objectif n'est pas de me contenter de ce qui est écrit par l'auteur ou d'émettre des hypothèses, je décrirais ma démarche de la manière suivante : « Je veux écouter entre les

²⁵ P. SABOT, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Philosophie, 2002.

lignes comme je l'ai présenté dans l'énonciation de l'objet petit a ». L'ouvrage de Philippe Sabot me permet de répondre à mon intention en me détachant de la forme du texte, de son esthétisme.

« une démarche qui ne vise non pas à élaborer une quelconque théorie de la littérature (qui ne serait en définitive qu'une annexe à la « philosophie de l'art », c'est-à-dire de cette « spéculation esthétique » qui prend l'art pour objet de réflexion et confine ainsi la jouissance des œuvres littéraires à leur valeur d'agrément et d'ornement) mais bien plutôt à faire un usage spéculatif des œuvres littéraires, en tant que celles-ci, une fois soustraites à la juridiction exclusive de l'esthétique, apparaissent relever d'une véritable production de pensée et de vérité. »²⁶

C'est dans cette logique, brillamment exposée par Sabot, que je veux prendre le roman de Faulkner. Il ne s'agira pas pour autant avec cette approche méthodologique de donner un côté réducteur au texte, ni de lui donner plus de puissance. Ce n'est pas une façon de détourner le texte ou les propos de l'auteur de leurs vocations premières.

Toujours dans l'ouvrage de Philippe Sabot, il reprend le terme « d'inesthétisme » d'Alain Badiou qui est inscrit dans la question du rapport de la littérature à la philosophie.

« Par « inesthétique », j'entends un rapport de la philosophie à l'art qui, posant que l'art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d'aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet. Contre la spéculation esthétique, l'inesthétique décrit les effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art. »²⁷

Dans la logique d'Alain Badiou, l'art est une pensée et les œuvres artistiques ne sont pas le moyen de transporter cette pensée mais ce sont les œuvres qui pensent. De ce fait, la littérature est un art qui est composé d'œuvres qui sont des pensées singulières et donc le roman serait une production de pensées-vérités. Les œuvres ne doivent alors pas être prises pour être traduites ou interprétées mais bien comme productrices d'une pensée unique. Ces pensées ne seront accessibles qu'à travers l'œuvre car elles ne seront exprimables que dans le roman. C'est une synthèse que nous pouvons donner de « l'inesthétisme » selon Badiou.

²⁶ P. SABOT, Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question, Paris, Philosophie, 2002.

²⁷ A. BADIOU, Petit manuel d'inesthétique, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1998.

Si je transpose la notion d'inesthétisme au roman de Faulkner, il faut sortir de l'interprétation et de la traduction du contenu de celui-ci à travers l'étude didactique et herméneutique de l'esthétisme littéraire pour prendre le roman comme une vérité qui sera alors issue du Réel passant par le symbolique pour se réaliser dans la réalité.

Dans « Sanctuaire », il faut prendre l'inesthétisme comme une forme d'esthétisme imaginaire, comme l'expression du symbolique issu du Réel échappant au caractère plaisant de la réalité. Les scènes qui sont le reflet du mal le plus profond dans les mots de Faulkner seraient l'effraction du Réel dans la réalité. Cet inesthétisme d'une réalité déplaisante devient un esthétisme qui permet de remettre le Réel à sa place et de lui donner sens, de le donner en pensées et en vérités. L'œuvre a un esthétisme de mise en forme de ce qui s'est passé dans l'acte.

Cette partie a été consacrée au contenu de la matière que je vais traverser en descendant vers le Réel et de la manière de l'aborder. Comme le Réel est une forme de voyage vers l'origine, vers la source car existant avant la réalité et le symbolique, l'œuvre est une source singulière et intarissable formant une pensée qui ne peut s'exprimer que par celle-ci. C'est la recherche de l'essence de la vérité dans l'œuvre.

5. Une production de savoir

Il s'agit de la dernière partie de la description de ma question de recherche qui poursuit la technique de l'étayage en m'appuyant sur différentes notions. J'ai d'abord identifié la source que je souhaite explorer avec le Réel et le chemin pour y parvenir. Ensuite, j'ai défini et circonscrit le contexte et la manière de l'aborder pour réaliser mon objectif. La finalité est désormais d'envisager la façon dont un savoir pourra être extrait (à travers mon analyse empirique de l'œuvre) et être exploitable pour la criminologie. Il est donc primordial de définir la production de savoir.

Le développement des éléments de ma question de recherche occupe un quart de mon mémoire car je pense qu'il est important de développer la notion théorique et les éléments de méthode. En effet, il ne s'agit pas de faire un essai sur l'œuvre de Faulkner mais sur le type de lecture et d'écoute que je veux en faire. C'est ce qui va me conduire à choisir un

« schème productif »²⁸ qui me permettra de ne pas placer le roman à côté de lui-même en faisant une interprétation de son sens.

Il serait donc plus cohérent en terme linguistique d'employer la terminologie « production de savoir issu du Réel ». Le piège que je dois éviter est de considérer que l'étayage de mes différents raisonnements vont me permettre de rentrer à l'intérieur du Réel. Je ne pourrai qu'en approcher les bords et les contours. « *Le réel est en tout cas la surface de la poésie, la surface sur laquelle elle s'appuie mais elle donne le ton, comme l'eau prend la couleur de l'objet sur laquelle elle repose mais n'en demeure point l'eau ; la poésie sans le réel n'est point poésie, mais une abstraction, un jeu* »²⁹. Ce propos de Georges Schéhadé définit bien la notion que je veux mettre en avant. L'art est capable de se rapprocher du Réel.

Un autre poète, René Char reprend une terminologie qui me semble la plus exacte : « *la connaissance productive du Réel* »³⁰. C'est la première phrase de son poème « *Moulin premier* ». Le poème illustre parfaitement ce travail de connaissance productive du Réel. J'ai choisi de proposer ma propre interprétation du poème pour illustrer le travail qui est le mien. Mon promoteur a réalisé un texte scientifique basé, en partie, sur ce poème de René Char³¹ et il est à la base du cours de perspectives psychanalytiques en criminologie que j'ai suivi. Je souhaite aller au-delà et utiliser l'enseignement académique reçu par gradation pour le mettre en pratique dans mes propres travaux.

Ma production de savoir sera donc une connaissance productive du Réel et je vais le montrer à travers ma lecture et mon écoute de « *Moulin Premier* » de René Char.

²⁸ P. SABOT, Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question, Paris, Philosophie, 2002.

²⁹ G. D. KHOURY, Entretien avec Georges Schéhadé, dans Georges Schéhadé, la poésie, « Poésies 79 », n. 89, 1999.

³⁰ R. CHAR, Moulin premier, 1935-1936, Le trousseau de moulin premier, La table ronde, 2010.

³¹ A. MASSON, in M. CIFALI et al., processus de création et processus cliniques, 2015, Epistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime, Formation et pratiques professionnelles, pp. 69 à 93.

La connaissance productive du Réel
 Aspirant vulnérable
 Ne se remporte pas d'après une mesure compliquée de larmes une
 construction joyeuse de ruses
 Mais est obtenue par une sorte de commotion graduée de fortune
 Extraite du grossier
 Sous le gel de laquelle
 Vient s'établir
 À l'écart des courants
 L'imbattable ordonnance qui préside en géologie à la formation
 excentrique des îles en amour à l'obscurcissement de la volupté aus-
 sitôt les époques du squelette déterminées en métallurgie à l'épaule-
 ment des espaces
 Ce n'est qu'à cette option des valeurs autant qu'à cette épargne
 des promesses
 Effet d'une tactique fructueuse
 Qu'elle peut *sentimentalement* passer pour collectivement satis-
 faisante
 Je te débusque lumière
 À la suite formons couple
 Tels nous serons introduits
 – Oh de manière discrète ! –
 À la réception vécue écourtée de la réalité
 Où commande notre indifférence notre expérience ! (René Char :
Moulin premier [1935-1936], 1983, 61)

Dans mon modèle, j'ai repris un chemin d'accès vers le Réel qui s'ouvrirait dans la production du symbolique, venant se réaliser dans la réalité, dans le cadre de la littérature.

Il s'agit d'un chemin tracé qui ne sera pas rempli de « ruses » comme il est repris dans le poème mais par « une commotion graduée de fortune ». Vu que le Réel est inatteignable ou inaccessible, nous devons trouver le moyen de se rapprocher de lui. Cela m'évoque un certain apprivoisement qui se retrouve dans le terme « gradué ». Une façon de se rapprocher un peu plus chaque jour de l'objet que nous souhaitons apprivoiser pour parvenir à le voir de mieux en mieux mais sans pour autant le toucher.

Je reprends également la terminologie de « sous le gel ». Nous avons ici l'illustration d'une couche de glace qui emprisonnerait le Réel et le maintiendrait « à l'écart des courants » que je pourrais identifier comme le symbolique et la réalité. Ce Réel serait la source de chaque individu, de toutes ses pensées, fantasmes, rêves et actions. La description renvoie aux notions de base et de fondations constituantes du Réel : « ordonnance », « squelette », « épaulement ». Une notion architecturale qui en ferait la clé de voûte commune à chacun et dans cette perspective, cela rejoint une notion importante de mon raisonnement et de mon travail qui consiste à dire que nous sommes construits sur un Réel commun peu importe qui nous sommes.

Avec le terme de « *sentimentalement* », René Char instaure un certain bémol dans la démarche. Les sentiments ne sont pas le siège de l'objectivité et nous pourrions mettre une certaine antinomie avec « *scientifiquement* ». Une façon d'insister sur le fait que la connaissance productive du Réel ne sera jamais une science exacte et qu'il s'agira d'un voyage permanent mais aussi intarissable.

La fenêtre ouverte vers le Réel sera toujours circonscrite dans une certaine fugacité, un moment assez court dont il faudra saisir rapidement toutes les informations et c'est l'espace-temps très court que nous pouvons lire avec certains mots dans la fin du poème : « *débusquer* », « *manière discrète* », « *écourtée* ».

Avec la connaissance productive du Réel repris dans le poème, René Char introduit un certain espoir face à l'inatteignable et l'impossible qui sont souvent repris dans les qualificatifs du Réel. Il s'agit de s'en rapprocher, un bref instant, sans pour autant l'atteindre complètement. Finalement, la beauté du Réel est de ne pas le maîtriser scientifiquement et qu'il puisse rester une source intarissable et perpétuelle que nous pourrions toujours explorer. N'est-ce pas là l'enjeu de toutes les sciences humaines de ne jamais pouvoir atteindre la totalité, la fin des possibles ?

Le Réel peut se voir comme l'ensemble de l'espace. Une notion qui peut donner le vertige et des angoisses car nous ne pouvons pas en donner la fin mais aussi qui peut créer de grandes passions de savoir dont nous avons exploré qu'une infime petite partie et qu'il en reste tant à découvrir.

Le sens de ma démarche face au Réel se retrouve dans l'ensemble du texte et c'est ce que la fin du poème démontre également : « *où commande notre indifférence, notre expérience* ». Cette phrase illustre et conforte ma vision d'un Réel commun qui serait la base de la réalité « *l'expérience* » et du symbolique « *l'indifférence* ». Lire le texte de René Char et visualiser mon schéma des anneaux borroméens regroupant la réalité, le symbolique et le Réel reliés les uns aux autres par l'objet petit a, m'a permis de me conforter dans la définition de ma question de recherche en me donnant une certaine stabilité pour passer à la partie théorique et méthodologique.

Deuxième partie : Le choix de ma méthodologie

La première partie de ce mémoire a été consacrée à une définition et une approche assez large de ma problématique. Vous pourriez me faire la critique d'une certaine longueur dans l'exposé de mon raisonnement intellectuel mais je garde la conviction que c'était au service de la cohérence et de la qualité de la suite de ce mémoire qui, comme je l'ai déjà exposé, n'est qu'une première étape dans mon parcours professionnel et intellectuel et non une finalité.

Mes fondations intellectuelles se sont, réellement, mises en place avec ma schématisation de la réalité, du symbolique et du Réel, la notion d'inesthétisme et la connaissance productive du Réel. Ce travail est le fruit de plus d'une année, d'écritures, de lectures, d'échanges avec mon promoteur et de beaucoup de réflexions personnelles. J'assume donc totalement la longueur de cette partie.

À ce moment précis de mon mémoire, j'ai essayé de produire ma base de connaissances issue de mon parcours académique en criminologie mais aussi de mon expérience personnelle. Tout d'abord, c'est dans l'esprit du texte d'Antoine Masson³² qui décrit la possibilité d'une connaissance pour les étudiants, n'ayant pas une formation psychanalytique complète, de pouvoir se mettre en situation d'une approche analytique des faits. Mon étayage intellectuel me permet de m'appuyer sur plusieurs notions pour la mise en pratique.

La suite de ce mémoire est structurée par une partie théorique, une partie empirique et les apports issus de ces deux étapes pour la criminologie. La finalité de ce mémoire sera d'envisager la suite professionnelle et intellectuelle que je donnerai à celui-ci.

³² A. MASSON, in M. CIFALI et al., processus de création et processus cliniques, 2015, Epistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime, Formation et pratiques professionnelles, pp. 69 à 93.

1. La partie théorique

Dans cette partie, j'ai choisi de travailler deux grands axes théoriques. Le premier sera consacré à un travail sur « l'inconscient du texte » avec en grande partie les travaux de Jean Bellemin-Noël et le second sur « la psychanalyse impliquée » et les travaux de Jacques Nassif. Ma problématique a été balisée par l'acquisition de connaissances en étayage. Par conséquent, je devais apporter une manière d'aborder la matière issue d'une œuvre littéraire et la méthode pour confronter le livre de William Faulkner à une certaine forme de psychanalyse.

La partie théorique sera consacrée à la validation et à l'évolution de mon hypothèse qui permettrait par l'œuvre littéraire d'accéder aux frontières du Réel.

2. La partie empirique

Dans cette partie, j'effectuerai une analyse des différentes composantes de l'œuvre littéraire. Comme je l'ai développé ci-dessus, je ne chercherai pas à m'attacher au style littéraire de William Faulkner et à en établir une critique. Je vais plutôt tenter de faire abstraction du style comme de l'intrigue pour me concentrer sur les différentes composantes de l'œuvre. Il s'agira d'une réelle implication de ma part.

Je vais aborder le livre dans sa globalité en établissant certaines notions qui sont exploitables pour une construction de pensées et de vérités. Les différentes sections de cette partie seront respectivement intitulées : le roman comme propre miroir de l'auteur, la comparaison avec la tragédie grecque, de l'origine du mal à la présence irrémédiable de celui-ci, la constance du regard, quand le lecteur devient l'auteur et l'absence de réaction.

Ensuite, je m'attarderai sur l'analyse de six personnages du roman : Popeye, Temple Drake, Lee Goodwin, Horace Benbow, Miss Reba et Ruby Lamare.

Une particularité de William Faulkner a été de reprendre des personnages de « Sanctuaire » pour poursuivre leurs histoires plus tard dans le temps et dans un autre

livre. Je ferai donc un passage analytique par « *Requiem pour une nonne* »³³ du même auteur. Il est très important d'identifier comment les faits établis et analysés dans « Sanctuaire » pourront prendre sens dans ce deuxième roman.

³³ W. FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957.

Troisième partie : L'approche théorique de ma problématique

Le fil conducteur méthodologique de l'ensemble de mon mémoire repose sur un étayage graduel de connaissances. Il en sera de même pour cette partie théorique. Dans un premier temps, il s'agira d'étayer la façon d'aborder une œuvre littéraire sous l'angle de la psychanalyse et dans un second temps d'établir une psychanalyse impliquée du contenu du roman.

Je vais développer les différents contenus en synthétisant les concepts et théories retenus. J'ai pris le postulat d'établir des balises pour préparer mon analyse empirique et c'est dans ce sens que je ne rentrerai pas dans un mémoire basé uniquement sur la théorie mais sur une connaissance me permettant de passer rapidement et scientifiquement à l'analyse. Néanmoins, une citation d'Albert Einstein me reste en mémoire « *C'est la théorie qui décide de ce que nous pouvons observer.* ». Je dois donc trouver la théorie qui me permettra de consolider mon hypothèse illustrée par mon schéma de la production littéraire.

1. Le travail inconscient du texte

1.1. « Psychanalyse et littérature » de Jean Bellemin-Noël³⁴

Il s'agit d'un ouvrage qui a été plusieurs fois réédité et qui pourrait se synthétiser comme l'inventaire de tous les moyens que la psychanalyse peut mettre à disposition pour mieux lire la littérature. « *la littérature et la psychanalyse lisent l'homme dans son vécu quotidien aussi bien que dans son destin historique* »³⁵. Je partage la vision de Bellemin-Noël qui apporte un certain parallélisme. En effet, dans les deux cas il s'agit de s'attarder et de rentrer dans un inconscient, celui de l'auteur ou celui du patient.

Il y a une analogie de l'auteur qui est très intéressante entre le rêve de Freud et le texte littéraire. Comme pour le rêve, le texte littéraire n'a pas un destinataire précis mais est

³⁴ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

³⁵ *Ibid.* p. 6.

destiné à celui qui le lit comme à celui qui l'écoute. Il n'y a pas une écriture précise pour un lecteur précis et il n'y a pas un rêve précis pour un psychanalyste particulier. Dans les deux cas, il s'agit d'une transformation pour accéder à une forme de conscience de ce que Freud nomme les « *contenus inconscients* »³⁶.

Il ne s'agit pas d'une simple analogie réductrice qui établira que le rêve équivaut à l'imagination créatrice de l'artiste mais bien qu'il y a un mécanisme commun dans la construction pour les rendre accessibles au lecteur ou au thérapeute. Bellemin-Noël reprend les règles³⁷ de la transformation des « contenus inconscients ».

- Être figuré (perçu et visualisé) ;
- Tout objet, personne, lieu, chose peut en condenser plusieurs autres ;
- Le contenu est retranscrit dans un langage et peut s'apparenter à une forme de déguisement de la réalité comme pour détourner l'attention, ce qui peut se faire dans l'art.

L'expression du rêve comme l'expression artistique ont une similitude dans le sens où elles sont surtout l'expression d'un inconscient qui se réalise dans le présent et dans la réalité. Cette similitude de structure peut former une ouverture vers un inconscient du texte. Néanmoins, le rêve introduit une notion de filtre dans son expression et c'est ce que Freud analysera dans les jeux de langages, les lapsus, les non-dits, etc. C'est le retour de l'arbitraire du préconscient qui met une certaine censure tandis que l'art est autorisé à ce que je qualifierais de « saine folie ». C'est une approche qui me conforte dans l'hypothèse développée par ma problématique. Une œuvre littéraire nous permet d'accéder à d'autres contenus car elle n'est pas soumise à une certaine censure et n'a pas un public précis.

Je reprends sa notion de « *se lire soi-même* »³⁸ (que nous soyons dans la position de l'auteur ou du lecteur) car elle illustre mon postulat d'un Réel commun aux deux qui s'exprime par le symbolique. Jean Bellemin-Noël va véritablement poursuivre une description précise de différentes notions de la doctrine freudienne ou des penseurs qui s'en réclament pour les appliquer à l'œuvre littéraire. Plusieurs notions qui mériteraient d'être développées mais que je vais simplement citer comme : « *Lire l'homme* », « *Lire un*

³⁶ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, p.30.

³⁷ *Ibid.* p.31.

³⁸ *Ibid.* p.45.

homme », « *S'écrire et se lire, lire sans l'auteur* »³⁹. Il se dirige vers un concept majeur de son ouvrage : « *Lire un texte, ou la textanalyse* »⁴⁰.

Je conçois avoir placé beaucoup d'espoir dans ce concept de « la textanalyse » et je pensais réellement qu'il allait m'apporter l'appui théorique pour mon approche empirique. Je ne vais pas parler de déception de ma part mais plutôt d'un partage partiel du raisonnement. L'auteur apporte le résumé de son concept de « textanalyse » sous la forme des postulats suivants⁴¹ :

- 1) Oublier autant que possible l'auteur ;
- 2) Ne pas cumuler les ouvrages d'un même auteur ;
- 3) La lecture prend la forme d'une écoute attentive à tout ce qui raisonne d'inconscient dans le texte ;
- 4) L'écoute doit être faite de manière successive pour permettre au travail inconscient de la lecture d'émerger ;
- 5) Avoir une forme de liberté pour laisser le sens advenir ou plutôt en train d'advenir ;
- 6) Multiplier les lectures comme une forme de relance.

Il s'agit d'une logique que je partage et que je trouve très intéressante mais j'avoue que c'est le premier point, « *oublier l'auteur* » qui provoque chez moi un blocage assez important. Selon moi, procéder en occultant l'auteur et qui il est va engendrer une perte de connaissances. J'avoue que dans les balbutiements de ce mémoire, je partageais cette vision mais mon étayage intellectuel m'apporte une autre vision.

Il est important pour moi de préciser que je ne suis pas dans une logique de psychanalyser l'auteur en désirant l'inclure dans mon analyse mais bien de tenir compte de la production du symbolique de celui-ci. Il n'est pas nécessaire d'étudier toute sa vie en profondeur mais au moins de le situer en tant qu'homme. Là où je peux rejoindre Jean Bellemin-Noël c'est qu'il est moins intéressant de le situer comme artiste. Il y a une compréhension qui peut se perdre dans une analyse car si vous avez en face de vous, une personne, il est primordial

³⁹ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

⁴⁰ *Ibid.* p.209.

⁴¹ *Ibid.* p.222.

de la situer dans sa qualité d'homme ou de femme mais c'est moins fondamental de rentrer au cœur de sa profession.

Un texte peut être pris comme une matière brute à défricher, à lire et à relire pour laisser les éléments inconscients apparaître mais ne doit pas sortir de nulle part. Ce serait pour moi comme pratiquer une psychanalyse d'une personne et ne parler que du symptôme sans chercher à en savoir plus. Cela revient à considérer que les racines étaient là avant l'arbre. Inclure les données sur l'homme ne signifie pas sublimer ou idolâtrer l'artiste ni de le mettre sur un piédestal. Selon moi, c'est justement oublier l'homme qui donne à l'artiste un statut supérieur, intouchable et auquel il ne faudrait pas s'intéresser car il se situerait au-dessus des dogmes de la psychanalyse.

J'en profite pour faire une parenthèse sur ma vie professionnelle. Dans mon activité de collaborateur parlementaire, j'ai travaillé sur l'artiste Jan Fabre et les accusations d'agressions sexuelles qui pèsent sur lui (voir source média RTBF⁴²). La question était de savoir s'il fallait retirer ses œuvres de l'espace public et notamment du parlement dans lequel je travaille. J'ai entendu à plusieurs reprises : « Il faut séparer l'homme de l'artiste. » Cette question mériterait un mémoire. Je reviens à cette notion que l'artiste n'est pas un statut ou un être supérieur mais c'est avant tout une femme ou un homme. Nous ne pouvons pas établir qu'il s'agisse de deux personnes. L'humour est avec l'imagination un trésor pour l'être humain, aussi je citerai, de façon édulcorée, l'humoriste Blanche Gardin. Dans le cadre de l'affaire Roman Polanski, à la question de séparer l'homme de l'artiste elle répondait magistralement : « Non on ne sépare pas l'homme de l'artiste ! Un boulanger qui est accusé de pédophilie on ne dit pas oui, mais qu'est-ce qu'il fait du bon pain ! »

De manière plus conventionnelle, je répondrais qu'il faut séparer l'homme de l'œuvre qu'il produit en tant qu'artiste. L'expression artistique ne doit pas être soumise à une censure car cela serait une régression de notre humanité mais dissocier l'homme de l'artiste donnerait un statut supérieur à celui-ci et une méconnaissance de l'homme qu'il est. La production artistique est issue de l'inconscient et donc de pulsions et de fantasmes avec des parts heureuses et des parts très sombres. La réalisation du symbolique de l'artiste dans la réalité se déroule dans son époque et dans la femme ou l'homme qu'il est. Ce qui

⁴² Source RTBF du 29 avril 2022 : <https://www.rtb.be/article/lartiste-jan-fabre-condamne-a-18-mois-de-prison-avec-sursis-une-partie-des-faits-etant-prescrits-10983595>.

est problématique c'est que la femme ou l'homme se serve de son statut d'artiste et d'une liberté d'expression pour faire l'apologie de ses déviances.

Je réalise mon mémoire sur l'œuvre de William Faulkner « Sanctuaire » et si je traverse Namur en regardant la tortue de Jan Fabre tout en lisant Madame Bovary de Gustave Flaubert, je n'ai pas l'impression de participer à l'apologie du viol, des agressions sexuelles et de l'adultère. L'artiste et l'homme sont la même entité et l'œuvre en est la production, qu'il faut prendre dans sa totalité et ne pas en occulter une partie. Il faut tenir compte des différentes entités sinon nous rentrerons dans une société aseptisée où tout sera interdit et où plus rien n'aura de sens véritable. L'apprentissage du bien et du mal passera toujours par la nuance et la mise en contexte pour acquérir la capacité de différenciation. Il n'est jamais aussi simple que de supprimer une partie pour la mettre de côté et donner l'impression que ça n'existe pas. C'est une façon d'occulter mais pas de solutionner. Devant un tribunal, ce sera l'homme que sera jugé. Son statut d'artiste ne lui donne aucune justification et il faut espérer que ce soit le cas.

Je comprends que le débat soit sensible et délicat mais je voulais illustrer, avec cette insertion personnelle, les dérives possibles en séparant l'artiste de l'homme. Je peux comprendre la crainte méthodologique de Jean Bellemin-Noël, où par associations nous analysons l'œuvre en fonction de qui l'a écrite et de ce fait l'identité de l'auteur n'apporte rien à l'analyse du texte. Néanmoins, je pense que segmenter et isoler ces deux entités n'apportent pas toutes les possibilités de se rapprocher de l'inconscient.

Je veux aussi apporter une précision dans les différentes étapes de la « textanalyse ». Je vais me baser sur les autres étapes pour construire mon analyse empirique à l'exception, comme je viens de le préciser, d'oublier autant que possible l'auteur. Je partage son postulat de ne pas prendre d'autres textes du même auteur. Cependant, je le ferai dans ce mémoire avec « Requiem pour une Nonne » de William Faulkner. Si je m'autorise cette démarche, ce n'est pas par divergence vis-à-vis de Bellemin-Noël mais bien que dans le cas de figure que je cite, Faulkner reprend des personnages de « Sanctuaire » pour les faire évoluer dans un autre roman, c'est une façon de voir les deux romans dans une certaine continuité.

Une œuvre n'a pas un destinataire précis et il est impossible de prévoir la manière dont elle sera reçue individuellement. La production comme la réception vont se faire dans ce

passage de l'inconscient vers la réalité mais peut-on dire que la zone de rencontre et donc le texte sera aussi doté de son propre inconscient ? Ce sera l'objet de la section suivante avec un autre livre de Jean Bellemin-Noël.

1.2. « Vers l'inconscient du texte » de Jean Bellemin-Noël⁴³

Il faut reconnaître un certain mérite à l'auteur qui est celui de faire évoluer ses concepts. Les deux ouvrages que j'ai repris dans cette partie théorique ont été plusieurs fois réédités et à chaque fois il n'a pas hésité à apporter des postfaces pour préciser ou faire évoluer ses concepts. Je peux dire que « *Vers l'inconscient du texte* »⁴⁴ est la suite de ce qui s'est développé dans « *Psychanalyse et littérature* »⁴⁵.

Je ne m'attribue pas le mérite d'une certaine critique du titre du livre. Tout d'abord car je ne possède pas les compétences et l'expérience psychanalytiques nécessaires et ensuite parce que d'autres penseurs et Jean Bellemin-Noël, lui-même, ont apporté des critiques, des objections et des corrections au concept de « *Vers l'inconscient du texte* ». En ce qui me concerne, dans l'ancrage que je me suis forgé dans le développement de ma problématique, j'éprouve une incompréhension face à ce que Jean Bellemin-Noël, dans sa qualité d'auteur de la « textanalyse » en prônant l'oubli de l'auteur, arrive à localiser un inconscient du texte « vers » lequel il soit possible d'aller. Cependant, je partage l'hypothèse d'un inconscient du texte.

*« C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui lui apporte une nouvelle vie, une autre originalité. Le processus est le même au cours d'une cure entre l'analysant et l'analyste. Coupé de ces deux inconscients, le texte est un simple corps inanimé et anonyme, un corpus de lettres mortes »*⁴⁶. C'est la vision de Didier Anzieu qui répond à la notion d'« inconscient du texte » de Jean Bellemin-Noël. Si je pouvais rejoindre la description des inconscients de l'auteur et du lecteur chez Anzieu, j'avoue que je partage moins la suite de sa critique de l'inconscient du texte. « *J'entends*

⁴³ J. BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

⁴⁶ D. ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.

dire qu'il y aurait un « inconscient du texte » distinct de celui de l'auteur comme de celui du lecteur, ... Dans ma pratique clinique, cet inconscient-là, je ne l'ai jamais rencontré... »⁴⁷

Je suis convaincu et c'est mon hypothèse qu'il serait plus juste d'associer Bellemin-Noël et Anzieu. Comme je l'ai expliqué dans la section précédente, il m'est difficile de concevoir un travail sur une œuvre littéraire en occultant l'auteur selon le postulat de Jean Bellemin-Noël. De même, je pourrais rétorquer à Anzieu que si, dans sa pratique clinique, il n'a jamais rencontré un inconscient du texte, il est difficile de croire qu'il ait rencontré l'inconscient d'un de ses patients. Comme il l'établit dans la dynamique de l'auteur et du lecteur, c'est la rencontre de l'inconscient de son patient qui a fait échos à son propre inconscient et s'est réalisé dans l'analyse. Mais nous sommes loin d'une rencontre avec l'inconscient.

Jean Bellemin-Noël a l'honnêteté intellectuelle de prendre en compte les critiques et de faire évoluer ses concepts. Il apporte d'ailleurs les propos d'un auteur, Bernard Pingaud, qui le contredit lui-même ainsi que Didier Anzieu. Ce texte apporte l'étayage et l'appui que je veux donner à l'approche théorique évolutive et graduée que je m'attache à définir.

« Il est bien vrai qu'une œuvre ne s'écrit pas toute seule, et qu'elle a pour auteur quelqu'un. Il ne s'ensuit pas qu'elle entretienne, avec l'expérience de ce quelqu'un, un rapport d'émanation directe, analysable en termes d'« expression » [...] L'écrivain peut bien imaginer qu'il nous livre des secrets, son secret ; [...] le résultat ne sera jamais un aveu que l'on pourrait lire sous les ornements et les détours du texte, pour cette raison que dans l'œuvre ce n'est plus l'écrivain qui parle, c'est, en quelque sorte, le texte lui-même. Un texte qui en se fermant sur soi, l'exclut. De même que le rêve, selon Freud, est le gardien du sommeil, on pourrait dire que le texte est le gardien du fantasme, qu'il incorpore, annexe, manipule, pour en faire sa substance, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur. Dès lors la critique psychanalytique n'a de chance d'atteindre son véritable objet que si elle pose, au départ, l'hypothèse d'un inconscient du texte, distinct de l'inconscient de l'auteur même s'il est produit à partir de lui. L'inconscient du texte est logé dans la boucle de l'oméga, espace tendanciuellement clos, jamais tout à fait clos pourtant, de telle sorte que quelque chose en effet nous atteint par-là. »⁴⁸

⁴⁷ D. ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981, p.11.

⁴⁸ B. PINGAUD, in J. BELLEMIN-NOËL, 1996, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF., B. PINGAUD, *comme un chien en automne*, Gallimard, Paris, 1979.

C'est dans ce texte que je retrouve la jonction de toutes les théories passées en revue jusqu'à présent. La reconnaissance des trois entités de mon schéma de la production littéraire avec un auteur et un lecteur composés d'un inconscient et d'une réalité, l'œuvre permettant cette rencontre et le texte devenant porteur d'un inconscient. La parole qui est le point de rencontre entre l'analyste et le patient est remplacée par la lecture. Ne dit-on pas « lire à voix haute », « lire à voix basse », « lire en silence » ... Cette relation est singulière mais aussi intarissable dans le sens où elle va se multiplier avec les différents inconscients que l'œuvre va rencontrer par l'intermédiaire des lecteurs.

C'est dans cette dynamique de lectures par différentes personnes ou par plusieurs lectures de la même personne que je vais mettre en place une dynamique, un travail dans le sens psychanalytique, permettant de faire naître les frontières de l'inconscient du texte. Comme le fera évoluer Jean-Bellemin Noël, le concept s'éclaircit dans mon raisonnement par la notion de « travail inconscient du texte ».

2. Une psychanalyse impliquée

J'ai pu m'appuyer sur les notions et concepts de Jean Bellemin-Noël, Didier Anzieu et Bernard Pingaud pour me donner une assise théorique primaire me permettant de renforcer mon modèle lié à ma question de recherche. Cependant, il me reste un point de blocage que je dois résoudre pour maintenir une certaine fluidité dans mon travail empirique.

Le choix de « Sanctuaire » n'a pas été fait totalement au hasard mais il s'est plutôt confirmé au fil de mes lectures et de mon travail intellectuel. Je ne fais pas un mémoire sur l'œuvre de William Faulkner ni sur l'homme ou l'artiste. Si telle était ma démarche, je serais dans un schème didactique ou herméneutique et comme je l'ai exposé plus haut dans ce mémoire, ce n'est pas mon intention. Je veux m'inscrire dans un schème productif. Mon objectif n'est pas non plus d'établir une critique psychanalytique de l'œuvre ou de l'artiste. Ma position n'est pas totalement celle d'appliquer des concepts psychanalytiques pour établir une nouvelle connaissance du sens de l'œuvre car dans ce cas je m'orienterais davantage vers l'herméneutique. Si je prends l'auteur Jean Bellemin-Noël, sur lequel je me

suis fortement appuyé, nous pouvons dire qu'il se caractérise, dans son travail, par une psychanalyse « appliquée » effectuée sur le texte littéraire.

La criminologie se caractérise par son interdisciplinarité, même si je dois reconnaître que j'ai tendance à m'orienter davantage vers le psychologique et le psychanalytique - ne serait-ce que par mes choix d'orientations académiques - je n'en reste pas moins un futur criminologue et non un futur psychanalyste. Pratiquer une psychanalyse « appliquée » qui se définit comme l'application de la théorie psychanalytique à d'autres domaines de connaissance (l'art, la littérature, l'éducation, etc.) me paraît problématique. Tout d'abord, par honnêteté intellectuelle de reconnaître que ma maîtrise de la théorie psychanalytique n'est pas suffisante, actuellement, pour m'exercer à cette technique. Ensuite, par honnêteté scientifique en reconnaissant qu'une forme « appliquée » de la théorie ne s'applique pas parfaitement à la problématique souhaitée pour ce mémoire.

C'est Jacques Nassif qui m'a permis de trouver une position qui soit plus en accord avec le chercheur que je suis et l'objet de ma recherche. En plaçant le terme « impliquée » plutôt que le terme « appliquée », il propose une position magistrale, qui fait échos à ma pensée et dont il donne cette parfaite définition :

« Lorsque je m'intéresse, comme il m'arrive de le faire, et en tant que psychanalyste cette fois, aux textes littéraires, ce n'est pas dans le but d'y retrouver je ne sais quelle théorie que j'y verrais déjà illustrée par un écrivain m'ayant précédé dans la connaissance de l'inconscient ; et l'on aura reconnu que je délaisse ainsi la thèse de S. Freud du « dichter » (du poète, au sens large de créateur), comme toujours précurseur du savant. Je ne préconise donc pas la « psychanalyse appliquée » ; j'essaye plutôt de faire ce que j'ai tenté d'accréditer comme étant une psychanalyse « impliquée ». Je prétends, en effet, reconnaître en certains textes une sorte d'appel inconscient à un psychanalyste supposé, mais absent ; et je prétends que c'est à lui qu'ils s'adressent, tout simplement dans la mesure où s'y rencontrent, de manière déguisée, un personnage ou une situation qui consonnent avec le dispositif que la psychanalyse met en place pour mener à bien sa tâche. Celle-ci a beau être spécifique, car exempte de toute visée esthétique, il n'en reste pas moins qu'elle ramène assurément, même sur les chemins du vrai le plus cru, au beau d'une tentative, toujours remise sur le chantier, pour bien dire. C'est ainsi que la lecture de textes littéraires peut aller jusqu'à m'apprendre, sur la pratique ou la clinique, des éléments inédits d'un savoir que nous pouvons partager et

qui ne serait donc plus spécifique soit au spécialiste de l'inconscient soit à l'artisan des phrases, quand celles-ci se consacrent à faire croire à une fiction. »⁴⁹

En établissant mon travail sur le texte, il était évident que je trouve dans celui-ci les clés de mes constructions et réflexions. Le poème de René Char, Bernard Pingaud dans mon approche théorique et Jacques Nassif pour ma méthode furent mes piliers mais le grand absent est Faulkner me direz-vous ? Il est, selon moi, le point commun de ces trois textes et c'est lui-même qui me donnera par ses mots la porte d'entrée pour l'analyse de son œuvre comme nous le verrons dans la section suivante.

Jacques Nassif a beaucoup travaillé sur la voix, en bon disciple lacanien qu'il fut, et dans un esprit lacanien, je m'autorise le jeu de mots en disant qu'il m'a donné la voie. La confirmation que le texte littéraire peut « produire » un savoir et pas seulement apporter une confirmation ou une mise en pratique de la théorie. Dans ma conception de la psychanalyse, je pense que c'est la voix qui est la clé. La psychanalyse ne se réalise pas uniquement par l'écoute mais c'est la relance qui va créer l'intimité, le rapport unique et le transfert entre le thérapeute et le patient.

Le choix de « Sanctuaire » est confirmé à ce moment précis de mon mémoire. D'autres romans et d'autres arts peuvent ouvrir un axe de travail vers les frontières du Réel, vers une connaissance productive du Réel. Il existe de nombreuses œuvres, de tous les domaines artistiques, qui peuvent établir les dynamiques, mécanismes et représentations de l'inconscient de l'artiste, du public et du contenu de l'œuvre mais la demande d'écoute et la place de la relance est singulière et forte avec « Sanctuaire ». Comme je l'ai déjà souligné dans ce mémoire, William Faulkner a écrit un roman de 800 pages. Il a écrit les 400 premières pages et le lecteur doit écrire l'autre partie par l'échange, les relances et les silences entre l'auteur et le lecteur.

Le texte est caractérisé par de nombreux nœuds. Nous passons d'un personnage à l'autre et les positions narratives se multiplient, au point de se perdre et d'avoir besoin de plusieurs lignes pour comprendre s'il s'agit d'un discours narratif dans l'histoire ou dans l'intériorité d'un personnage. Faulkner apporte des situations et puis il s'arrête, nous avons envie de lui dire « Et alors ? Que se passe-t-il ? » mais il ne l'écrit pas. Nous l'imaginons dans notre inconscient. Parfois nous avons même l'impression que c'est écrit

⁴⁹ J. NASSIF, « Inclassable psychanalyse », *Le français aujourd'hui*, 2009/3 (n° 166), pp. 85-92.

et pourtant ça ne l'est pas sinon dans notre inconscient. Dans la place que l'auteur nous laisse pour une co-écriture inconsciente, il y a un point de reconnexion qui s'assimile à une relance de notre part dans le dialogue intime. Les absences de texte deviennent des représentations de l'inconscient de celui-ci, qu'il faut lire, relire, écouter et réécouter. Quand nous retrouvons le texte, quand les réalités refont surface, nous nous rendons compte que nous n'avons pas fini avec le mal mais que nous poursuivons, inexorablement, une descente vers celui-ci. « Sanctuaire » offre la possibilité de pouvoir totalement s'y impliquer et même de participer à sa création.

Dans cette intimité d'un trio entre le lecteur, l'œuvre et l'auteur, il faut une liberté et une implication totale, il faut aussi accepter notre capacité à produire en tant que lecteur. Faulkner a voulu « écrire ce qu'il y avait de pire », il faut accepter d'en être capable également dans notre inconscient.

Dans l'idée de se rapprocher du Réel d'un autre, il faut s'y impliquer, non pour en devenir complice mais pour le voir apparaître, brièvement, dans les brumes du texte et des inconscients. Il ne suffit pas de mettre le Réel hors de soi, hors du monde pour le comprendre mais reconnaître qu'il est commun au lecteur, au livre et à l'auteur.

J'ai la conviction que poser l'acte d'écrire, c'est prendre le risque d'être aimé. Lire, c'est prendre le risque d'écouter mais surtout d'entendre...

3. De la théorie à l'ouverture vers « Sanctuaire »

Au-delà des différentes évolutions du texte de Jean Bellemin Noël, c'est sur la grandeur de son intelligence de pouvoir faire évoluer ses théories au fil du temps que je compte m'appuyer. Je tenais donc à être juste en citant son dernier livre, « *Lire de tout son inconscient* »⁵⁰ car il fait une nouvelle fois évoluer sa théorie. En effet, l'ouvrage offre la synthèse des différentes étapes de l'élaboration d'une nouvelle critique littéraire, partant de la « *Textanalyse* » et aboutissant à l'inconscient du lecteur. « *Pour le résumer en peu de mots, mon projet serait de faire sentir comment une "lecture du texte avec l'inconscient" a pu, en quoi même elle a dû, succéder en toute légitimité, sinon en toute logique, à des*

⁵⁰ J. BELLEMIN-NOËL, « Lire de tout son inconscient », Essais et savoirs, presses universitaires de Vincennes, 2011.

formules que j'estime depuis longtemps dépassées, quoiqu'elles aient la vie dure, telles que "l'inconscient du texte" et le "travail inconscient du texte". »⁵¹. C'est donc l'approche que je vais retenir pour aborder le roman de William Faulkner comme une « lecture du texte avec l'inconscient » qu'il soit du lecteur, de l'auteur ou du texte.

Je vais aussi prendre la capacité d'évolution à Jean Bellemin-Noël pour faire évoluer mon hypothèse de recherche par le biais de mon schéma de la production littéraire. Je l'ai signalé dans la section précédente, c'est William Faulkner dans le texte qui va me donner la clé pour passer à l'analyse de son œuvre et ainsi passer du théorique à l'empirique. L'extrait est issu du personnage d'Horace Benbow :

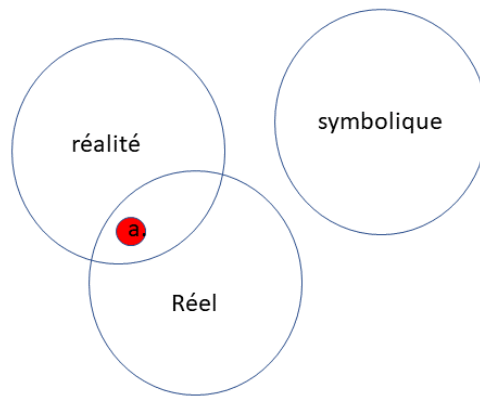
« Bon Dieu, dites ce que vous voudrez, mais il y a une sorte de corruption dans le simple spectacle, même fortuit, du mal : on ne marchande pas, on ne trafique pas avec la pourriture... »⁵²

Le mot essentiel de cette phrase est « pourriture ». Ce mot a une connotation négative dans le langage courant et il est loin d'être d'un esthétisme littéraire adéquat mais son inesthétisme le rend esthétique pour illustrer le mal dans toute sa force. Évoquer la pourriture, c'est l'associer dans son symbolique comme quelque chose ayant perdu son aspect dans la réalité et qui est même vidé de son contenu plaisant. La pourriture est l'aspect interdit de ce qui est autorisé.

Cette phrase du roman est l'ouverture qui va me permettre de placer celui-ci dans mon schéma de la production littéraire et d'ouvrir une forme d'accès vers les limites les plus profonds possibles du Réel. La pourriture doit être vue comme une poussée du Réel qui va faire une poche, une effraction dans la réalité. Ce moment d'effraction est symbolisé dans le schéma ci-dessous par le point rouge.

⁵¹ J. BELLEMIN-NOËL, « Lire de tout son inconscient », Essais et savoirs, presses universitaires de Vincennes, 2011, pp. 5-6.

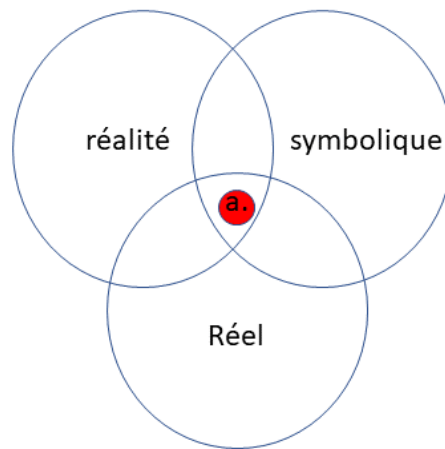
⁵² W. FAULKNER, 1972, Sanctuaire, Paris, Gallimard, p.162.



Comme nous pouvons le visualiser dans ce schéma, la pourriture rentre dans la réalité, comme quelque chose qui n'a rien à y faire. Ce déplacement dans la dynamique des anneaux borroméens et de l'objet petit a va provoquer que le nœud n'est plus à l'intersection et donc n'est plus noué au symbolique qui se détache de l'ensemble. Quand le Réel perce la réalité, c'est le passage à l'acte et dans le cas de la « pourriture » que Faulkner décrit dans « Sanctuaire », c'est l'ensemble des crimes et des actes odieux subis ou réalisés par les personnages.

Nous visualisons très bien par ce schéma qu'il y a une défaillance du symbolique qui engendre que le Réel envahit la réalité. C'est le statut de l'impossible. Il faut remettre le Réel à sa place et il faut faire revenir le symbolique dans la dynamique des anneaux borroméens.

Le schéma suivant va illustrer le retour du symbolique et de l'objet petit a à l'intersection.



Il y a le retour de l'objet petit a qui va permettre de visualiser le retour d'un nouage borroméen. C'est la place de l'œuvre de William Faulkner « Sanctuaire ». La littérature permet d'intégrer un troisième cercle qui est celui du symbolique. L'écriture va remettre le Réel à sa place. Néanmoins, comme vous pouvez le visualiser, la « pourriture » illustrée par le rond rouge est toujours présente. Ce n'est pas de replacer celle-ci à sa place qui signifie l'effacer ou l'amoindrir.

L'écriture de Faulkner essaie de faire un symbolique, il raccroche quelque chose à la hauteur de ce qui se passe. Son œuvre permet de faire un nouage borroméen et de faire que la « pourriture » n'envahisse pas la réalité.

Le texte de Faulkner est dans la dynamique de mon schéma de la production littéraire. Tout en étant une articulation symbolique, il faut qu'il représente la réalité et le Réel. C'est la description des deux par l'écriture qui va faire le symbolique. Son œuvre va permettre de définir l'énoncé et l'énonciation. Par l'énoncé, il va faire fleurir la « pourriture » dans son texte et par l'énonciation, il va la remettre à sa place en la mettant entre les lignes et en permettant au lecteur de la reconnaître derrière ce qui est écrit.

L'éthique de Faulkner est de décrire le mal de la façon la plus crue. Ce n'est pas un contenu édulcoré qui pourra traiter la pourriture. Dans sa description du mal et de la « pourriture », il la limite à l'œuvre, il circonscrit « la pourriture » dans l'œuvre.

C'est donc dans ce point rouge et dans l'intersection objet petit a que je vais placer mon analyse empirique. C'est ma porte d'entrée vers les limites du Réel. Ne pas voir la

pourriture et la laisser envahir la réalité, ce n'est pas la traiter et en quelque sorte remettre de l'huile sur le feu, faire un pacte avec le diable et donc « marchander ».

C'est là une nouvelle clé qui est donnée par Faulkner qui dit « on ne marchande pas avec la pourriture » et c'est un écueil qui pourrait fondamentalement provoquer le déséquilibre de mon schéma. Avec le marchandage, nous resterions dans le premier schéma avec un symbolique qui serait déconnecté. La pourriture ne serait pas traitée et mise en dehors. Nous reviendrions dans l'impossible, le monstrueux. Nous ferions du marchandage où la réalité jouerait le monde et le Réel l'immonde.

Faulkner essaie de dépasser le marchandage par l'acte littéraire. Il n'essaie pas de cacher la pourriture sous le tapis et il écrit en laissant une place pour le lecteur de voir et de créer cette pourriture en n'écrivant pas tout. Il faut affronter la pourriture et lui faire face, lui donner un symbolique et voir ce qu'il y a à l'intérieur de celle-ci. C'est dans cette perspective que je vais vous inviter à partager mon regard, lui faire face, l'affronter et comme le dit Faulkner « on ne marchande pas avec la pourriture ».

Quatrième partie : L'analyse de l'œuvre littéraire

Après les trois axes de la partie théorique, je vais passer au cœur de ce mémoire avec l'analyse de l'œuvre. Je vais reprendre une phrase d'André Malraux qui a écrit la préface de la version française de « Sanctuaire ». Je pense que cette phrase est une bonne synthèse du voyage qui m'attend et dans lequel je vous invite à m'accompagner. Cette phrase est aussi la manière dont je définirais la profession de criminologue que je m'appête à vivre.

« La fascination la plus profonde, celle de l'artiste, tire sa force de ce qu'elle est à la fois l'horreur et la possibilité de la concevoir⁵³. » André Malraux

1. Présentation de l'œuvre et de son auteur

Dans un huis-clos constitué par la lecture d'un livre, William Faulkner serait pratiquement un personnage de ses romans. Né en 1897 à New Albany dans l'Etat du Mississipi, il y a passé la totalité de sa vie pour devenir un écrivain et nouvelliste du sud des Etats-Unis les plus connus comme Mark Twain, Truman Capote ou Tennessee Williams. Il a fait de sa terre natale, la scène de la plupart de ses œuvres et il n'en est jamais véritablement sorti. Il a passé sa vie entre l'écriture, l'équitation et l'alcool. Son côté casanier, poussé à l'extrême, l'a même conduit à refuser une invitation à la Maison Blanche. « Parce qu'un dîner ne vaut pas 200 kilomètres » dira-t-il. Cette phrase illustre bien le personnage de Faulkner, un mélange de cynisme, d'ironie et de beaucoup d'alcool dans l'univers puritain, chaud et d'une moiteur suffocante du sud du pays de l'Oncle Sam. La version poétique dira que sa mort est due à une chute lors de l'exercice de sa passion pour l'équitation, la version réaliste dira que c'est son équilibre ultra-alcoolisé qui ne le portait plus. Et il s'éteindra des conséquences de cette chute le 6 juillet 1962 à 64 ans. Encore une similitude avec ses personnages car la chute de l'homme reste le noyau central de l'œuvre de Faulkner.

⁵³ W. FAULKNER, Sanctuaire, Paris, Gallimard, 1972.

« Il fit des livres et il mourut » c'est l'épithète choisie par Faulkner comme s'il s'effaçait devant son œuvre. Une phrase courte, un style incisif et minimaliste digne d'Ernest Hemingway avec qui il a souvent été mis en opposition de style. Ses longues phrases, ses multiples angles de vue, ses ellipses et ses multiples narrateurs ont fait la signature de Faulkner autant que la thématique du perdant des sudistes après la guerre de Sécession. Après la défaite, il ne reste que les anormaux, la pourriture, la chute de l'homme et la corruption pour donner un cadre à ses œuvres majeures comme : « Le Bruit et la Fureur » (1929), Tandis que j'agonise (1930), « Sanctuaire » (1931), « Lumière d'août » (1932), et « Absalon, Absalon ! » (1936). Alors que Margaret Mitchell vantait l'héroïsme sudiste dans « Autant en emporte le vent », Faulkner choisit la déchéance et la vie après la défaite quand celle-ci se veut la conséquence d'une génération à la dérive et vouée à l'échec.

Bien que fidèle à son Mississippi natal qu'il dépeindra dans de nombreuses œuvres, il le sera moins à ses racines familiales. Né « Falkner » d'une famille d'hommes d'affaires et de loi, il s'agit surtout d'anciens riches déçus, il modifiera ce nom pour devenir l'écrivain et se détacher de l'image de son père qu'il appréciait peu. Génie torturé, il a autant de facilité à produire que la capacité à de laisser à la lassitude dans le travail. Il préférera l'alcool et l'argent facile et ses fulgurances littéraires seront souvent une façon de remplir les caisses qui alimentent ses frasques et ses excès.

Il obtiendra la reconnaissance d'auteurs comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou André Malraux mais aussi le prix Nobel de littérature en 1954 et le National Book Award pour l'ensemble de son œuvre.

La chute, la déchéance, la honte et le mal resteront ses thématiques qu'il dépeindra dans une certaine constance sur les terres du Mississippi et dans les vapeurs d'alcool. Certaines critiques diront que Faulkner va d'abord imaginer les scènes et ensuite les écrire. Il ne s'agit pas pour lui de raconter l'histoire de quelqu'un mais bien d'utiliser celui-ci pour donner vie à la scène qu'il a imaginée. S'intéresser à sa vie, c'est comprendre qu'il y a un peu de lui dans tous ses personnages, une irrémédiable chute et une vie qui se résumera inexorablement comme le début de la fin.

C'est à la croisée des chemins de la synthétique présentation de l'artiste que nous pouvons situer « Sanctuaire ». Le roman a été écrit en 1929, période durant laquelle Faulkner avait besoin d'argent. Il a donc songé à ce qu'il pouvait publier de pire dans le but avoué de

connaître un succès commercial. C'est du moins la légende qui entoure le livre et qui est parfaitement illustrée par les propos de l'auteur lui-même. « *J'ai songé à ce que je pouvais imaginer de plus horrible et je l'ai mis sur le papier. Je l'ai envoyé à l'éditeur et il m'a répondu : « Bonté divine ! si j'imprime ça, nous irons tous les deux en prison.⁵⁴ »*. Je pense qu'il s'agit surtout d'un sens du marketing car dans le cas contraire, il n'aurait pas été si insatisfait de la première version et il n'aurait pas retravaillé le texte en profondeur durant deux années pour qu'il aboutisse en impression en 1931. Le livre connaîtra un succès commercial important et aussi son torrent de critiques mais n'est-ce pas ce qu'il espérait ? L'ironie et le cynisme de Faulkner sont les acteurs de ce succès tant dans le contenu du livre que dans la façon dont il en a parlé.

Il est très difficile de résumer « Sanctuaire » de manière cohérente car le lecteur ne dispose que de la moitié écrite de la main de l'auteur. L'autre moitié est absente et doit s'écrire comme se lire dans l'imagination des lecteurs. C'est là une particularité du roman et c'est aussi ce qui en fait une œuvre remarquable.

En 1930, nous sommes à l'apogée de la prohibition aux Etats-Unis. L'histoire met en scène des personnages alcooliques qui évoluent dans une vieille cabane de « Bootlegger »⁵⁵ (nom donné aux contrebandiers d'alcool aux Etats-Unis) et les « bordels » du comté imaginaire de Yoknapatawpha, créé par Faulkner et qu'il situe dans l'Etat du Mississipi.

Il y a trois personnages principaux. Tout d'abord, le personnage féminin de Temple Drake, jeune et très belle fille de bonne famille qui sort un soir avec Gowan. Après une nuit fortement alcoolisée, celui-ci emmène Temple dans une cabane de Bootlegger pour assouvir son besoin d'alcool. Il emboutit sa voiture et ils se retrouvent coincés dans cette cabane au milieu de contrebandiers louches avec au sommet de la pyramide le personnage de Popeye. C'est le deuxième personnage important du livre et nous pouvons dire qu'il représente à lui seul l'incarnation du mal. Son regard seul donne un sentiment de terreur et il exerce une pression totale sur tous les personnages. Enfin, nous rencontrons le personnage d'Horace Benbow, un avocat qui a précipitamment quitté sa femme et sa belle-fille pour une raison obscure et qui se retrouve confronté à Temple et Popeye mais aussi aux autres personnages. Si Popeye est l'incarnation du mal, Horace

⁵⁴ Source internet : Pauline GAÏA-LABURTE, 20 janvier 2014, <http://critiquesdelivres.overblog.com/2014/01/sanctuaire-%E2%80%93-william-faulkner%E2%8E%A5-note-16-20.html>.

⁵⁵ Voir en annexe 3 pour s'imprégner d'un des lieux du roman.

Benbow est censé représenter le bien. D'autres personnages viennent s'entrechoquer au milieu de ce trio pris dans un tourbillon vers l'irréremédiable.

Gowan finira par abandonner lâchement. Temple chez les Bootlegger, elle sera violée par Popeye qui la prendra sous son emprise et la séquestrera dans un bordel où elle subira ses assauts. Un crime sera commis dans la cabane des Bootlegger et Horace Benbow deviendra l'avocat du présumé coupable. C'est une longue descente aux enfers dans les abîmes du mal le plus profond, dans la corruption et dans l'inévitable chute de l'homme dans ce tourbillon fataliste.

L'histoire se tisse dans le style de Faulkner ; un chaos sombre, une chronologie confuse entrecoupée de flash-backs, de monologues intérieurs et il faut redoubler d'attention pour suivre de quel narrateur il s'agit et s'il s'agit de l'histoire ou d'une insertion dans ses propres pensées.

2. Écoute et analyse du roman

Cette section va permettre de prendre une analyse du roman dans sa globalité avant de rentrer plus en profondeur dans l'analyse des personnages. Je vais dégager des axes de travail pour retirer partiellement certaines pensées et vérités. La poursuite du travail empirique avec les personnages permettra de développer les premiers savoirs issus de la globalité de l'œuvre.

Pour faire suite à la première moitié de mon mémoire, dont je ne reprendrai pas la synthèse de tout le raisonnement, j'illustrerai ma démarche dans une analyse empirique dans la globalité du roman mais aussi dans les différents personnages de « la pourriture ». Je peux concevoir que le terme utilisé ne soit pas esthétique à l'oreille mais n'est-ce justement pas le signe de cet inconfort de la réalité quand le symbolique vient exprimer le Réel ?

J'ai développé six axes d'analyse qui vont se superposer de la manière évolutive suivante. Le premier axe sera consacré aux thématiques développées par l'auteur, thématiques dont la grande majorité sont récurrentes dans tout son parcours artistique et personnel, miroir de ses propres pathologies. Ce sera « le roman comme propre miroir de l'auteur ». Une fois les thématiques identifiées, il s'agira d'analyser la manière dont Faulkner a choisi

de les rassembler et de les faire évoluer. Nous serons dans le placement des thématiques dans la dynamique de la tragédie grecque. Une fois définis le contenu et le cadre de référence, il faudra établir un liant entre les différentes composantes. Le fil conducteur sera la présence irrémédiable du mal comme un acquis, il s'agit d'ailleurs du personnage central de « Sanctuaire », Popeye. Ce troisième axe changera le prisme de lecture passant de la recherche de l'origine du mal vers la présence inexorable de celui-ci.

C'est avec ce fil conducteur de l'œuvre que j'ai choisi de développer les trois derniers grands axes de mon travail. Ils forment la partie la plus évolutive de mon analyse. Tout d'abord, le regard qui reste une constante dans toute l'œuvre et qui sera l'angle choisi pour se confronter au mal. Ce regard va se développer par l'intermédiaire des personnages et du lecteur. Le lecteur va avoir l'occasion de réaliser une production littéraire de son propre regard sur l'œuvre. En effet, Faulkner donne le cadre, le début mais il ne va pas plus loin dans la description des scènes les plus terribles. Il suggère ce qui va se passer ou ce qui pourrait se passer mais c'est le lecteur qui produira le contenu par son inconscient et son imaginaire. Les personnages seront, à la fois, l'objet et l'auteur du regard dans les changements incessants de positions narratives de Faulkner. Au final, tous, lecteurs et personnages, seront les témoins de la force corruptrice du mal mais ils seront aussi les témoins de l'absence de réactions face à cette force. Une forme d'acceptation passive et active va se développer à travers les personnages et nous pourrions relier cette apathie à une certaine forme de fatalité. Les deux dernières parties seront constituées par une analyse de ce que le lecteur produit dans les parties non écrites par l'auteur et enfin les absences de réactions des personnages qui semblent dans l'incapacité d'éviter leur chute.

2.1. Le roman comme propre miroir de l'auteur

J'ai centré essentiellement la présentation de l'auteur sur les éléments de sa vie personnelle car dès le moment où nous nous intéressons un peu à sa vie et à son parcours, des parallèles flagrants et récurrents apparaissent. Dans le cadre de ce travail, il est important de s'intéresser à l'homme pour comprendre comment son symbolique illustre la poussée du Réel exprimée dans la pourriture.

Faulkner a tenté d'insinuer qu'il s'agissait d'un livre marketing en écrivant le plus horrible mais en réalité il n'aimait pas le livre. Je pense que le livre est à son image et un miroir de son histoire personnelle. Il y a quatre grands traits qui sont des constantes dans l'œuvre de l'artiste mais aussi dans sa vie.

- L'alcool est omniprésent et influence le comportement des personnages. C'est aussi le cas de l'auteur dont la vie sera rythmée par les conséquences de sa dépendance à l'alcool.
- La critique cynique des « puissants ». Issu d'une famille d'hommes de loi, comme l'était son père, il fait de l'avocat Horace Benbow un personnage naïf, faible, lâche et qui finit par lui aussi troquer son costume de chevalier blanc pour le simple appareil du commun des mortels face au mal et la corruption. Ce sera le cas aussi avec le Sénateur Snopes ou le procureur Eustace Graham qu'il présentera sous des abords physiques peu avantageux et comme des symboles de la corruption. C'est au-delà de son changement de nom le signe fort du rejet critique de sa famille car son père et son grand-père étaient des hommes de loi.
- La corruption de tous les habitants des états sudistes. Il restera focalisé sur le fait que la vie dans ces états s'est arrêtée après la guerre de Sécession. Il dira d'ailleurs : *« je suis né en 1897 mais mort en 1865 (fin de la guerre de Sécession) »*. Nous retrouvons dans tout le livre une sorte de maladie incurable et commune à tous les personnages. Un avilissement, une société pourrie de l'intérieur et qui ne peut que courir vers sa perte. Une forme de parabase où l'auteur fait passer ses convictions personnelles sur l'état du monde à travers le chaos général qu'il dépeint. En refermant le livre, nous avons l'impression que tous les personnages ont un genre ridicule qui en fait des êtres d'un piètre niveau, comme si le Sud ne pouvait plus engendrer que des sous êtres humains.
- L'irréversible et l'inexorable. La fin semble connue et tragique. Tout semble tracé pour tendre vers une fatalité, vers l'enfer. C'est un sentiment constant de Faulkner et l'histoire de sa vie qui par ses excès et ses frasques donne l'impression d'une immense course pour finir le plus vite possible une vie à l'avance tracée vers le déclin.

2.2. La comparaison avec la tragédie grecque

André Malraux, qui a écrit la préface de la version française, estime que ce roman « *est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier.* »⁵⁶. J'apporterais un amendement en précisant que « Sanctuaire » ne correspond pas à un thriller traditionnel ou au style du roman policier. Il n'y a pas de policier et pas véritablement d'enquête. Les coupables sont connus et nous suivons plutôt le parcours criminel de ceux-ci. Toutefois, je peux le rejoindre sur l'aspect tragédie grecque qui serait présente dans l'œuvre. Il y a une forme de destinée inexorable, les différents personnages du roman sont placés sur une descente abyssale et aspirés par un mal profond et rien ne semble pouvoir empêcher cet état de fait. Il y a une certaine singularité dans la tragédie qui s'opère dans « Sanctuaire » mais qui est commune à toutes les tragédies. Une fatalité issue d'une force surnaturelle ou divine.

Cette métaphore hellénistique de Malraux reste assez abstraite. Pour ma part, je vois plus une allusion à notre modèle judéo-chrétien avec l'intrusion et la présence constante du mal. Cette force maléfique ne pouvant se combattre que par la force et la croyance religieuse est la base du puritanisme américain et il ne serait pas étonnant que Faulkner tente de démontrer que toutes les personnes finissent par subir les tentations du mal et la corruption peu importe son milieu et son origine. Que nous soyons fille de juge, de gouverneur, de bonne famille ou de petits truands au milieu d'une cabane crasseuse, toutes et tous sont soumis à la même fatalité et il semble n'y avoir aucune rédemption ni secours divin possible.

Tout le roman repose sur une description du mal dans toutes ses facettes et dans ses méandres les plus profonds. Partant d'une critique de l'auteur du puritanisme américain où nous espérons la rédemption du divin, il est important de s'intéresser au titre tout simplement. Le mot « sanctuaire » renvoie directement à une connotation religieuse comme le lieu d'un culte. Si nous l'associons au contexte de la tragédie grecque, nous pouvons trouver un élément intéressant. En effet, dans les sanctuaires grecs, les cérémonies rassemblaient les jeunes aristocrates de l'époque qui faisaient la fierté de leurs familles. Les jeunes femmes et hommes faisaient des processions et dansaient pour honorer les divinités. Comment ne pas faire le lien avec la jeunesse aristocratique

⁵⁶ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972, pp.7-8.

représentée par Temple Drake ou Gowan Stevens ? Faulkner s’amuse à les faire passer d’une soirée très conventionnelle vers les méandres profonds pervertis par l’alcool. La fierté des familles peut se transformer en honte et c’est d’ailleurs le mot qui sera plusieurs fois utilisé par Temple et Gowan tout au long du livre. Le lieu de culte que prend Faulkner avec « sanctuaire » enferme l’histoire dans un lieu sacré qui ne serait pas dédié à une divinité mais au mal, à la pourriture et au diable. Les personnages posent des actes horribles et odieux dans une forme de louange rendue au mal dans ce qu’il a de pire. Temple Drake est la jeune fille vierge, symbolisant la pureté, abandonnée en offrande à la pourriture dont l’autel liturgique se matérialise dans une cabane de Bootleggers ou un bordel de Memphis. L’œuvre devient une longue cérémonie pour faire ce qu’il y a de pire, où la pourriture du Réel envahit la réalité inexorablement. L’alcool s’échange entre toutes et tous comme une forme d’eucharistie où le sang du christ deviendrait celui du malin à travers l’alcool frelaté des contrebandiers. Faulkner va tellement loin dans l’affrontement de la pourriture, dans la proximité avec celle-ci qu’il l’élève au rang de sacré, il sanctuarise le mal.

2.3. De l’origine du mal à la présence irrémédiable de celui-ci

Le mal est là, il ne faut pas chercher son origine et le premier enseignement de la criminologie ne devrait pas être de chercher l’origine du mal et comment la société réagit face à celui-ci mais bien comment la société fait pour vivre avec quelque chose de latent. Le mal n’est pas dans les racines, il est dans la terre où les racines viendront naître et se développer. La question n’est plus de se demander comment éviter de tomber dans le mal mais comment faire pour vivre avec. Il n’y a pas de frontière entre le bien et le mal mais plutôt la présence de l’un et la possibilité de l’autre. La certitude du mal et l’incertitude du bien. L’auteur développe cela avec différentes oppositions de personnages. L’intrigue du roman, s’il y en a une, ne repose pas sur le suspense de savoir si les personnages vont s’en sortir face au mal mais plutôt comment ils vont réussir à vivre en s’accommodant de celui-ci.

Popeye Vs Horace Benbow

Popeye peut être défini comme la personnification du mal. C'est pratiquement le personnage du diable, une présence, un voyeurisme, tout le mal descend de lui et est provoqué par lui. Il est le symbole de la corruption. Benbow, c'est en résumé le gentil de l'histoire, le naïf, l'idéaliste qui veut combattre ce mal corrupteur. Nous sommes dans une logique du bien d'un côté et du mal de l'autre. Notre souci binaire de résumer le monde entre le blanc et le noir. Cependant, au fil du roman, les nuances de gris apparaissent et le noir est moins sombre ou peut se justifier. Le blanc, quant à lui, s'effrite. Au final, Popeye a l'air de devenir plus doux et attentionné et développe même une posture amoureuse mais en étant incapable d'aimer. L'auteur finit presque par le présenter comme le personnage amoureux et dominé par Temple Drake. Popeye finira par se laisser condamner à l'exécution pour un crime qu'il n'a pas commis. Que dire du dernier chapitre qui présente Popeye depuis sa naissance. Une vie tellement horrible qu'elle le rendrait victime de toutes ses souffrances.

Par contre, Benbow s'enfoncé dans le mal et finit par se faire piéger de celui-ci. Il reste finalement assez faible et sa naïveté devient une forme de lâcheté. Nous ne savons pas très bien pourquoi il a fui de chez lui. Faulkner nous a tellement mis dans une présence du mal que nous finissons par envisager toute une série de noirceurs. Que penser de sa relation avec sa belle-fille adolescente ? N'y a-t-il pas une déviance dans cette relation qui pourrait expliquer sa fuite précipitée de chez lui ?

Les trajectoires du bien et du mal incarnées par les deux personnages semblent former des courbes qui sont de moins en moins éloignées. Le mal reste constant chez Popeye mais la trajectoire de Benbow semble rentrer dans une spirale dont la dynamique finira par l'aligner à celle de Popeye.

Temple Drake Vs Ruby Lamare

Dans ce parallèle entre les deux personnages de Temple Drake et Ruby Lamare (compagne et ex-prostituée de Lee Goodwin), nous avons l'impression que Temple finit par se corrompre de plus en plus et finalement le personnage de Ruby semble ne pas être touché par le mal ou du moins être moins affecté par celui-ci. Elle ne cherche qu'à protéger son bébé des rats, elle essaie de dire à Temple de fuir, elle se comporte en bonne épouse quand Lee Goodwin se dirige vers son exécution...

C'est finalement la solution qui semble être la meilleure. Ne pas céder au mal et s'accommoder de celui-ci, d'accepter sa présence et de vivre avec, défendre ses intérêts et se corrompre pour poursuivre la vie la moins pire.

Dans ces deux oppositions de personnages, Faulkner donne la possibilité aux lecteurs d'entendre deux enseignements. D'une part, les personnages les plus maléfiques peuvent devenir humains avec des sentiments amoureux et « le héros » du début du livre (Benbow) peut se révéler plus sombre avec une face cachée et éventuellement l'auteur d'actes répréhensibles. D'autre part, l'opposition entre Temple Drake et Ruby Lamare peut avoir comme conclusion que l'issue est inévitable, le mal l'emportera toujours. Alors, il vaut mieux l'accepter et construire des mécanismes pour vivre avec.

Dans cette logique, ce qui peut être intéressant n'est pas pourquoi ou comment le mal s'est insinué chez un des personnages mais bien de partir du postulat que celui-ci est présent dès le départ. Les personnages vont mettre en place des mécanismes de défense et d'adaptation face au mal. Ces mécanismes vont provoquer des réactions et ce sont ces réactions qui peuvent aboutir à des conduites qui seront contraires au cadre légal de la société. Il ne s'agit pas de comportements innés qui sont problématiques mais d'une adaptation qui entraînerait des actes criminels.

Je reprendrai, dans la section suivante consacrée à l'analyse des personnages, une mise en lumière des différents mécanismes de défense mis en place par ceux-ci qui entraînent des comportements criminels. Je vais, néanmoins, prendre un exemple pour illustrer mon propos car cet enseignement me semble un point important à développer.

Popeye a eu une enfance caractérisée par des sévices horribles de la part de sa grand-mère. Il était dans un enfer dont son statut d'enfant l'empêchait de se sortir. Par exemple, sa grand-mère a essayé de brûler la maison avec Popeye à l'intérieur lorsqu'il avait cinq ans. Faulkner nous explique son parcours à la fin de l'œuvre comme une façon de comprendre pourquoi il incarne le mal depuis le début du roman. Face à une situation inhumaine, Popeye a développé des mécanismes de défense comme son goût pour la torture et la perversité qu'il découvre avec les animaux ou encore en s'enfonçant dans la délinquance. Il y a une notion d'apprentissage dans la pratique du mal. Il s'agit de sa réponse face à ce qu'il vit : « combattre le mal par le mal ». Ses passages à l'acte dès le plus jeune âge sont des défenses qu'il ajoute pour survivre face à ce qui est son quotidien et il

va se construire, grandir et se développer dans ce mode d'apprentissage du mal. C'est le seul modèle qu'il connaît, il n'en a pas appris d'autres. Finalement, il découvre l'affection et l'amour par l'intermédiaire de sa victime dans la personne de Temple Drake. D'ailleurs, il développera le même apprentissage du « bien » d'une façon assez enfantine en offrant des cadeaux à Temple. Au-delà des parfums, des robes hors de prix que Temple jette et casse, Popeye ira jusqu'à offrir la présence charnelle d'un homme pour offrir la sexualité qu'il ne peut donner à Temple. Nous comprenons que Popeye est impuissant et c'est une forme de cadeau pour lui d'offrir, par l'intermédiaire du personnage de Red, la réponse aux besoins charnels de Temple. Si nous comprenons l'apprentissage du mal qui a été le quotidien de Popeye dès son plus jeune âge, il a acquis un symbolique qui est biaisé parce qu'il a vécu. Tous les actes de son symbolique ne sont pas un Réel monstrueux qui s'exprime mais, pour donner sens à ses actes, il n'a que le cadre de référence du mal pour exercer son symbolique.

Le prisme doit être déplacé. Il ne s'agira pas d'essayer de comprendre d'où vient le mal mais de changer l'angle de vue en se demandant comment le personnage s'adapte au mal et dès lors comment ses actes prennent sens dans son quotidien et dans ses relations interpersonnelles. Le symbolique n'est pas quelque chose d'inné et d'acquis mais les personnages semblent évoluer en développant un symbolique qui permettra de remettre le Réel à sa place. La pourriture va corrompre les personnages et les obliger à développer un symbolique différent, adapté, accommodé qui permettra de remettre le Réel et leurs plus bas instincts, leurs noirceurs profondes à leur place et ainsi éviter que la pourriture n'envahisse la totalité de leur réalité.

2.4. La constance du regard

C'est la section qui est, selon moi, la plus importante de l'analyse empirique du texte de Faulkner. Nous avons abordé la nécessité de faire face à la pourriture comme expression symbolique de la poussée du Réel. C'est la porte d'entrée pour se rapprocher du Réel et de l'expression absolue du mal. Il ne faut pas marchander avec celle-ci car le faire reviendrait à faire du journalisme de faits divers sans prendre la réelle mesure du sens et finalement remettre de l'huile sur le feu.

Dans la dynamique qui se développe entre l'auteur, le lecteur et les personnages, il y a une certaine constance dans la position permanente de l'observation. Tout le monde est à un moment ou un autre en position d'observer ce qui ne devrait pas être vu. Le choix n'est pas laissé mais le regard semble imposé comme si nous tenions la tête de manière forcée pour éviter justement de pouvoir détourner le regard face à la pourriture.

« Sanctuaire » est un roman qui a des yeux et ils sont partout. Faulkner va donner le ton dès les premières pages du livre avec la scène entre Popeye et Benbow qui s'observent et cette position répétitive de l'observation se retrouvera dans tout le roman. Toutes les scènes sont circonscrites par quelqu'un qui regarde. Les personnages ne peuvent agir ou subir de façon isolée mais en dépendance de cet autre qui le regarde, l'observe, l'envisage. Les thématiques de la chute de l'être et de l'expression du mal ne suffisent pas, encore faut-il qu'un témoin puisse y assister. Faulkner prend une part importante dans l'acte du regard, il se faufile entre les situations sans véritablement et totalement s'y impliquer. Il s'insinue dans les pensées, dans les fantasmes, et dans les parts sombres de ses personnages avec des intrusions dans les monologues internes. Il va même plus loin dans une certaine forme de perversité créatrice en forçant ses personnages à subir le regard et le lecteur à devenir un acteur actif de ce regard. Faulkner a créé la serrure par laquelle il sera possible d'observer tout ce qui se passe mais qui ne sera pas écrit.

La présence du regard est selon moi ce qui matérialise et donne une présence physique à la pourriture, c'est le témoin de l'incarnation du mal. « Sanctuaire », c'est un livre qui va aborder un viol, un meurtre, un lynchage, une perversité issue du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, un inceste présumé, de l'alcool, du sexe et d'autres atrocités. Nous pourrions penser que le texte est d'une dureté et d'une horreur incroyable et pourtant ce n'est pas vraiment le cas. Les actes ne sont pas écrits dans le sens classique du terme. Nous pourrions imaginer que la description va se faire en passant par le symbolique de l'auteur du crime, de la victime ou plus classiquement dans le discours narratif de Faulkner mais il n'en est rien. C'est chaque fois un témoin qui vit la scène et devient le garant de la vérité de l'acte. Souvent ce témoin, c'est le lecteur qui est le seul propriétaire du contenu de l'acte. Il ne l'a pas lu dans le texte mais l'a créé dans son inconscient.

Dans un premier temps, je vais illustrer les différents exemples de cette présence du regard et ensuite je prendrai deux scènes que je développerai plus en profondeur. Ces deux scènes sont les plus édulcorées du livre mais sont représentatives toute la puissance

du regard. Comme je l'ai dit d'entrée dans cette section, nous sommes ici dans une partie majeure de l'analyse empirique.

La première scène a développé concerne le passage où Temple Drake est abandonnée dans la cabane du Bootlegger et y sera violée. Elle est observée en permanence par Tommy, Lee Goodwin, Ruby Lamare et surtout il y a toujours les rats. Ces rats qui l'observent, lui font peur, qu'elle cherche à fuir et à éviter. Quand elle est dans la grange, nous sentons que le pire va lui arriver. Il y a les yeux des rats qui observent ce qui se passe. D'ailleurs, nous ne savons pas vraiment ce qui se passera réellement, seuls les rats seront témoins. Au procès, quand Temple viendra témoigner, elle parlera d'ailleurs des rats plus que de ce qui lui est arrivé. Lorsque Ruby Lamare racontera ce qui s'est passé pour Temple, elle parlera aussi des différents regards⁵⁷ : « *comme des trous sortis d'un masque* », « *des yeux comme ceux d'un chat* », « *il n'y avait pas de serrure mais je pouvais voir* ». Faulkner ne laisse aucune chance à ses personnages et aux lecteurs de regarder la pourriture.

Une autre scène, qui pour moi est la plus dure, est celle où Temple après être partie avec son violeur Popeye se trouve dans un bordel de Memphis. Régulièrement, elle a des relations sexuelles avec Red et Popeye se tient derrière eux et observe. Popeye prend du plaisir à regarder. Cet acte n'est pas écrit mais est raconté par la tenancière du bordel, Miss Reba. « *Il faisait ça et lui regardait* », « *il regardait et puis hennissait comme un cheval* », « *faire ça chez moi et lui qui regarde* »⁵⁸. Nous sommes clairement dans des scènes perverses de voyeurisme et d'exhibitionnisme.

J'apporte une précision en disant que comme quand nous parlons de libido, il ne s'agit pas de sexe. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme ne sont pas forcément dans une connotation sexuelle malgré mes deux exemples. Vu l'importance du regard dans mon analyse empirique, j'ai choisi de reprendre des aspects théoriques avant d'approfondir mon analyse.

J'ai décidé de m'appuyer sur la base théorique de Jacques Lacan dans son Séminaire, en 1963, « *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* »⁵⁹, il effectue une lecture de

⁵⁷ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ J. LACAN, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

l'essai de Jean-Paul Sartre, « *l'Être et le Néant* »⁶⁰. C'est justement pour répondre à la question de « qu'est-ce que le regard » que Lacan s'appuie sur le texte de Sartre dans lequel celui-ci articule l'existence du sujet à partir de la primauté du regard d'autrui. Pour Sartre, la naissance du sujet et son existence est rendue possible par le regard de l'autre. Lacan fera un pas de plus en introduisant le regard comme objet cause de désir, l'objet petit a, autour duquel se développe la pulsion scopique « regarder et être regardé ».

Lacan a ajouté la notion de désir au regard et dans ce sens nous pouvons parler d'un regard qui se rapproche de la notion de voyeurisme. Il y a, selon Lacan, une forme première qui consiste pour le voyeur à « *voir ce qui ne peut être vu* »⁶¹ et une forme de retour avec l'exhibitionnisme. « *La visée véritable du désir, c'est l'autre, en tant que forcé* »⁶², « *c'est la victime en tant que référée à quelque autre qui la regarde* »⁶³. La dynamique de la pulsion scopique s'inscrit dans la réalisation de ces deux formes.

Comme je l'ai annoncé, cette section est fondamentale dans mon analyse empirique mais aussi dans la confirmation de mon hypothèse formant ma question de recherche. Si c'est par la pourriture que nous pouvons nouer le symbolique à l'irruption du Réel faisant poche dans la réalité, mon point médian objet petit a, se confirme dans le regard de la pourriture et se réalise dans les personnages, l'auteur et le lecteur à travers la présence perpétuelle du regard. « *Le regard est cet objet perdu, et soudain retrouvé, dans la conflagration de la honte, par l'introduction de l'autre* »⁶⁴.

L'objet petit a, cet objet perdu, ce manque, je veux le situer dans deux scènes distinctes issues du texte. La rencontre entre Popeye et Benbow pour le regard appliqué aux personnages et la soirée alcoolisée de Gowan et les étudiants pour celui appliqué au lecteur. Mon schéma de la production littéraire s'applique aussi bien à l'auteur qu'au lecteur et il était donc normal que je porte l'analyse de mon point médian petit a par deux scènes différentes et visualisant les enjeux qui forment une dynamique.

Au niveau méthodologique, je vais analyser les deux scènes en me basant sur Jean-Paul Sartre et sur la lecture de celui-ci par Jacques Lacan.

⁶⁰ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.

⁶¹ J. LACAN, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

2.4.1. La scène de la source

La première phrase de « Sanctuaire » est la suivante : « *Caché derrière l'écran des broussailles qui entouraient la source, Popeye regardait l'homme boire.* »⁶⁵. Nous pouvons difficilement être plus clair dans la description d'une scène annonçant un regard et qui se retrouvera durant tout le livre. Faulkner installe les artifices utiles pour rendre le climat plus oppressant : « *Tout autour s'était développé une épaisse végétation de roseaux et de ronces, de cyprès et de gommiers, à travers lesquels les rayons d'un soleil invisible ne parvenaient que divisés et diffus* »⁶⁶. L'auteur installe ce que Sartre appelait « *l'exemple du trou de serrure* »⁶⁷.

Sartre ne limite pas le regard à la présence de deux globes oculaires : « *Sans doute, ce qui manifeste le plus souvent un regard, c'est la convergence vers moi de deux globes oculaires. Mais il se donnera tout aussi bien à l'occasion d'un froissement de branches, d'un bruit de pas suivis du silence, de l'entrebâillement d'un volet, d'un léger mouvement d'un rideau* »⁶⁸. Selon lui, nul besoin d'yeux pour se sentir regardé et ainsi exister comme sujet. C'est exactement ce que Faulkner illustre avec cette phrase « *Quelque part, caché, mystérieux, et pourtant tout proche, un oiseau lança trois notes, puis se tut* »⁶⁹. Il installe une présence et il insistera régulièrement dans cette scène avec le chant d'un oiseau ou le bruit d'une voiture au loin. Une façon de rappeler que le regard est présent et se poursuit au-delà du simple fait de voir les yeux de la personne qui observe.

Sartre nous explique que, dès lors, le sujet existe sans que les yeux ne soient nécessaires et le regard abstrait, absent peut s'installer. « *A la source l'homme buvait, son visage affleurant le reflet brisé et multiplié de son geste. Lorsqu'il se releva, il découvrit au milieu de son propre reflet, sans avoir pour cela entendu aucun bruit, l'image déformée du canotier de Popeye* »⁷⁰. Nous pouvons clairement ressentir dans cette phrase tout le propos de Sartre sur la naissance et l'existence du sujet. L'homme qui boit (dont nous apprenons qu'il s'agit d'Horace Benbow) découvre que l'autre qui l'observe au milieu de son propre

⁶⁵ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

⁷⁰ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

reflet, c'est l'existence par autrui et le tout s'est fait sans un bruit et en n'ayant toujours pas croisé les yeux de celui qui observe.

L'ensemble de la description de « *l'être pour autrui* »⁷¹ de Sartre prend tout son sens dans les différents extraits et mots repris ci-dessus. Il s'agit simplement du premier paragraphe du roman et toute la dynamique qui va se développer dans la suite est déjà établie. Faulkner fait naître son personnage symbole du bien dans le reflet que lui renvoie l'incarnation du mal que représente Popeye. Le personnage central du roman est le mal et il faut lui donner une certaine matérialité pour le constituer en présence visible et réelle. Il opère cette personnification du mal, non par le simple personnage de Popeye mais il utilise le regard pour intégrer le mal dans la réalité.

La suite de la rencontre entre Benbow et Popeye est développée pendant plusieurs pages. Un dialogue pratiquement absent alors que la scène autour de la source dure des heures dans le texte de Faulkner. L'auteur replace, régulièrement, le chant des oiseaux ou le bruit d'une voiture qui passe au loin comme pour maintenir une certaine pression du regard sur la scène. Au final, la scène n'est que celle d'un homme égaré qui cherche à rejoindre la ville la plus proche et qui tombe sur un étranger mais sans vraiment demander de l'aide. Benbow semble aimanté par Popeye et il va le suivre. Nous ne comprenons pas vraiment pourquoi il le suit, il semble exister une contrainte qui n'est ni exprimée par des actes ni par des mots.

La dynamique de la pulsion scopique développée par Lacan donne un sens à l'écoute du texte de cette scène. Le regard de Popeye donne une certaine pression sur l'objet de celui-ci qui est représenté par Benbow. La finalité du « regarder » est représentée par le retour d'une forme « d'être regardé » dans le sens où celui qui regarde impose un contrôle et une emprise sur l'objet cause de désir petit a « *c'est l'autre en tant que forcé* »⁷².

Faulkner reprendra souvent cette dynamique de la pulsion scopique dans la suite du roman et avec d'autres personnages. Certaines scènes vont inclure une dimension sexuelle au regard et d'autres établiront simplement la présence d'un regard comme contrôle sur les réactions ou sur la passivité globale du personnage qui se trouve dans la position de l'objet cause de désir petit a.

⁷¹ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.

⁷² J. LACAN, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

Cette scène représente parfaitement le schéma de la production littéraire que j'ai développé en hypothèse de recherche et la dynamique qui s'y retrouve. L'objet petit a permettant aux anneaux borroméens de rester ensemble prend tout son sens par le regard et la notion de désir qui est incluse dans celui-ci.

2.4.2. *La nuit d'ivresse de Gowan*

La deuxième scène choisie comme révélateur de mon analyse du regard arrive assez rapidement dans le roman. Elle est d'ailleurs dans le prolongement de « la scène de la source » qui, pour rappel, démarrerait à la première phrase du livre. Je trouve intéressant de prendre deux moments de l'œuvre assez proches pour montrer que le regard est constant. Toutefois, le livre présente une forme d'escalade du mal dans sa concrétisation qui fait évoluer et rend l'œuvre particulière. Il y a également une escalade dans la présence du regard dont le point d'orgue est une scène de pure voyeurisme et d'exhibitionnisme (quand Popeye observe Temple pendant un acte sexuel).

Pour cette partie, mon analyse va porter sur le lecteur qui se trouve de l'autre côté du « *trou de la serrure* » pour reprendre Sartre. Au fil du roman, le lecteur rentre dans le nouage du symbolique à travers son regard passif et actif.

Pour situer l'exemple que j'ai choisi de développer, je vais localiser le moment de l'œuvre où il intervient. Dans « la scène de la source », il s'agit de la rencontre entre Popeye et Horace Benbow qui se poursuit par leur arrivée dans la maison des contrebandiers « *Bootleggers* ». Cette scène installera un climat aussi malsain qu'incertain. Benbow finira par pouvoir quitter la maison et cette même situation se reproduira avec Temple Drake. Elle atterrira aussi dans cette maison mais n'en sortira qu'après des moments horribles pour retourner dans une autre forme de séquestration dans un bordel de Memphis.

Nous savons que Gowan est un fils de bonne famille et qu'il a fait l'université. Faulkner le fait entrer dans l'intrigue comme une connaissance de la sœur de Benbow, Narcissa. Il semble d'ailleurs lui faire la cour. Nous le retrouvons dans une soirée étudiante où il est le cavalier de Temple Drake. Il semble davantage intéressé par l'alcool qui est fabriqué clandestinement à l'université que par la beauté de Temple. Cette scène représente le début du second extrait analysé.

Nous retrouvons ensuite trois garçons de la ville présents au bal, ils observent Temple. Nous ne pouvons pas dire qu'ils la regardent de façon naturelle car sans véritablement l'écrire, Faulkner donne à cette scène un côté étrange : « *ils virent Gowan glisser son bras sous celui de Temple, perçurent une fugitive vision de flanc et de cuisse, lorsque celle-ci monta en voiture* »⁷³. En tant que lecteur, nous sentons clairement une frustration et un ressentiment vis-à-vis de Gowan et même de Temple. Ce sont des garçons de la ville, pas des universitaires et ils se sentent snobés par ce couple : « *qui c'est c'fils de putain ? demanda l'un d'eux. Mon père est juge, répondit le second avec une voix de fausset, aigre et goguenard.* »⁷⁴

Les trois garçons recherchent une voiture pour rentrer en ville et ils remarquent Gowan ramenant Temple à son dortoir de filles « le poulailler » comme le nomment les gens de la ville. C'est alors que Gowan s'arrête et propose de les ramener. S'instaure un climat assez particulier dans le trajet en voiture. Nous sentons bien que Gowan essaie de les impressionner et nous savons aussi qu'ils ont une certaine frustration envers lui car il était au bras de Temple. Il parle de son parcours à l'université, de sa capacité à boire et il utilise des phrases avec un ton rempli de supériorité. Cette supériorité s'illustre, par exemple, lorsqu'il demande aux trois garçons s'ils se rendent au match qui a lieu à plusieurs kilomètres alors qu'il sait qu'ils n'ont pas de voitures ou encore quand il utilise les « Messieurs » ou en posant des questions répétitives. Au final, il veut surtout qu'ils deviennent ses alliés dans sa recherche d'alcool. Un certain tour de force s'installe entre les personnages dans lequel Gowan semble vouloir les impressionner en montrant tout l'alcool qu'il peut ingurgiter et les trois garçons en donnant l'impression d'attendre qu'il sombre. D'ailleurs, par après, nous le retrouvons complètement désorienté, couché sur le sol. Nous ne savons pas ce qui s'est passé entre le dernier verre de son « concours du plus grand buveur » avec les garçons de la ville et son réveil. Nous n'en saurons pas plus car Faulkner fait abstraction de toutes les explications possibles et n'ajoute aucune ligne sur ce qui s'est passé ou se serait passé car c'est l'emploi du conditionnel qui convient, il poursuit son récit. Gowan va retrouver Temple pour l'emmener au match encore totalement ivre de la veille. Il n'en a pas fini avec sa nuit d'ivresse et c'est le début de la chute de Temple.

⁷³ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

⁷⁴ *Ibid.*

À travers ces deux passages, nous découvrons que le regard va être perpétuellement présent. Dans le début de la scène de « la nuit d'ivresse de Gowan », les trois garçons de la ville montrent la valeur de l'objet petit a, objet de désir qui dans un premier temps se fait ressentir vis-à-vis de Temple. Ensuite, ce regard va évoluer vers les comportements de Gowan. Tout le monde s'observe, le temps semble figé dans l'attente que « quelque chose se passe ».

Il y a pourtant un autre regard dans cette nuée d'yeux inquisiteurs, celui du lecteur. Faulkner nous place dans un endroit discret et isolé de tout. Il ne s'agit pas d'un point d'observation derrière la végétation, au coin d'une rue, derrière la cloison d'une cabane de « Bootlegger » mais le lecteur est caché par le halo pesant, malsain et désagréable créé par l'ambiance du roman. Cette notion est pour moi une clé fondamentale dans l'analyse de l'œuvre. Les personnages observent et sont observés. Ces observations se réalisent toujours dans des situations dramatiques ou suggérant un côté malsain. Le lecteur s'installe à l'abri de tous les regards mais lui sait qu'il ne sera pas découvert de son poste d'observation contrairement aux autres. Avec ce voile protecteur, le lecteur peut laisser libre court à son imagination, à ses pulsions, à son regard et à l'expression de sa part la plus sombre.

Nous avons tous un souvenir d'enfance où nous sommes devant un film effrayant. Machinalement, nous allons mettre les mains sur nos yeux pour cacher notre regard mais il y a autre chose que les yeux pour regarder. Il y a le son, l'ambiance, la peur qui s'installe dans notre corps et face à celle-ci, l'envie de quand même regarder. Alors, nous écartons légèrement les doigts comme pour créer « *le trou d'une serrure* ». Nous apercevons quelques images ou des parcelles de celles-ci et nous reconstituons la scène dans notre conscience avec tous les outils mis à disposition par notre inconscient. Je pense que nous retrouvons toutes les composantes de pulsion scopique dans ce souvenir que nous avons tous connu. Il continuera à se développer. Et si ce regard primaire, enfantin et assez naïf ne faisait que se développer et s'apprendre comme d'autres mécanismes.

Se cacher sous le lit ou dans une armoire, écouter en haut des escaliers la conversation de ses parents ou regarder un film interdit sont autant de souvenirs et d'actes qui sont en chacun de nous. Pouvons-nous les qualifier de « voyeurisme primaire » ? Pouvons-nous envisager qu'ils évoluent vers l'âge adulte ? Notre société a-t-elle suivi la même évolution ?

Nous sommes dans une société de consommation qui obéit à la sacro-sainte règle de l'offre et de la demande. Si je transpose cette logique à la notion de regarder, je peux élaborer le constat suivant : « *regarder tout et tout le temps* ». Les réseaux sociaux, les chaînes d'information en continu sont autant d'outils pour répondre à une demande en évolution constante pour un regard pouvant répondre à nos pulsions et à nos parts les plus sombres. Dans une règle économique, si nous augmentons l'offre alors nous augmentons la demande. Le regard devient un produit qui est soumis à une offre qui en s'accroissant va susciter des demandes et donc des besoins. Comme les racines qui n'existent pas avant l'arbre, je pense que la demande n'existe pas avant l'offre et je l'explique par un exemple. Si une personne éprouve le besoin de collectionner tout ce qui touche à un artiste particulier c'est d'abord qu'il y a une offre proposée par cet artiste et ensuite que celui-ci répond à un besoin, un manque ou un autre sentiment auprès de la personne. L'offre va créer la demande et ensuite le besoin. C'est le même schéma qui va se mettre en place avec le regard.

« *L'œil absolu* », est une thèse soutenue par Gérard Wajcman. Pour lui, « *l'époque traverse une grave crise des frontières* »⁷⁵ qui se caractérise par une absence de frontière entre espace public et privé et il donne une identité à sa théorie par le drone, symbole de l'œil absolu comme « *la matérialisation du fantasme de Tout Voir, pulsion scopique déchaînée fondue dans le métal* »⁷⁶. En effet, il y a deux aspects. Le premier est celui d'avoir la capacité de « tout voir » et le second est « d'être protégé » en n'étant pas découvert. Il n'y a plus besoin de se cacher derrière le trou de la serrure mais nous pouvons être totalement à découvert et tout observer sans le moindre risque.

Notre développement personnel comme sujet d'une société en mutation constante va faire évoluer notre pulsion scopique et va aussi susciter des besoins particuliers. C'est, selon moi, ce qui peut expliquer l'attrait grandissant pour toutes les sources qui abordent la thématique du crime comme les séries, les documentaires, les films et les livres. Cette possibilité de se confronter à ce qui est effrayant et qui évoque des peurs tout en gardant une certaine distance protectrice. L'attrait pour les criminels est suscité par l'offre qui est faite de mettre le sujet à disposition du plus grand nombre et avec le plus de détails

⁷⁵ G. WAJCMAN., « Trouble aux frontières de l'intime », Le texte étranger [en ligne], n°8, mise en ligne janvier 2011.

⁷⁶ G. WAJCMAN, « Œil de guerre », La psychanalyse à l'épreuve de la guerre, Berg international, Paris, 2015, pp. 213-227.

possibles. Notre intérêt pour le sujet criminel ne vient pas d'un sentiment de justice et de sécurité publique chevillé au corps mais de notre pulsion scopique pouvant répondre à d'autres pulsions, fantasmes et parts sombres.

Le criminel devient un reflet de nous-même dans le sens d'un miroir lacanien. Nous avons besoin de son image pour combler nos pulsions mais aussi pour mettre des limites rassurantes à notre absence de passage à l'acte. Je vois dans le criminel une pulsion commune mais que je ne réinvestis pas dans la réalité par un passage à l'acte. L'ensemble des mécanismes mis en place par notre inconscient prennent sens dans notre développement et ce sont alors les formes pathologiques de développement qui expliquent nos déviances. Le reflet du criminel peut prendre des formes pathologiques quand la fascination est réinvestie dans la réalité. S'intéresser à un criminel peut répondre à un besoin dans notre inconscient, lui écrire en prison devient une forme pathologique et un excès d'investissement dans la réalité de celui-ci.

La production fictionnelle ou réaliste du crime répond à nos besoins, à notre objet petit a dans lequel nous allons rechercher un regard sur quelque chose qui n'est pas dans notre réalité mais qui va être mis en place par notre symbolique pour imaginer et répondre à un besoin. C'est le sens de la scène de « la nuit d'ivresse de Gowan ». Faulkner n'écrit pas ce qui se passe ou pourrait se passer. Il reproduira ce schéma dans de nombreux passages du livre. Il y a des scènes terribles mais elles ne sont pas détaillées. Nous savons que ça se passe mais Faulkner ne l'écrit pas. Il met ses mains sur nos yeux, il laisse un espace s'ouvrir entre ses doigts en mettant les ingrédients pour imaginer ce qui va se passer mais il ne dévoile jamais totalement les actes. « Le lecteur devient l'auteur » c'est ce que je développerai dans la section suivante. Je tiens à préciser que la compréhension du regard dans ce qui est écrit et absent du texte proposé par Faulkner est important.

Je rejoins dans ces deux extraits du livre, une illustration importante de mon schéma de la production littéraire. Le regard prend la forme de l'objet petit a et est l'énoncé dans le texte de Faulkner, il fait fleurir la pourriture dans le regard qu'il donne à ses personnages. Dans le même temps, il est l'énonciation dans le regard du lecteur de ce qui n'est pas écrit, ce qui est entre les lignes et ce qui est imaginé par le lecteur.

En conclusion de cette partie, je veux développer ce que cette analyse apporte à la criminologie. Je pense qu'elle apporte davantage des informations sur le criminologue lui-même que sur le sujet de son étude.

Lorsque nous lisons ou écoutons les faits qui sont liés à un acte criminel, notre petit a va conduire à une construction de notre symbolique, de l'énoncé comme de l'énonciation. C'est dans un nouage avec notre Réel et notre réalité. Le sens que nous allons donner, notre symbolique n'est pas identique à celui ou celle que nous lisons ou écoutons. Ce qui fait sens pour nous, ne fait pas le même sens pour l'autre. Mon regard sur la pourriture illustrée dans l'énoncé et l'énonciation de « Sanctuaire » ne sera pas le même qu'un autre lecteur ni que Faulkner lui-même et pourtant nous sommes tous constitués du même nouage borroméen.

L'enseignement est d'accepter que nous sommes toutes et tous constitués d'une structure identique mais capable de produire des vérités différentes en fonction de qui nous sommes. Je reprends une métaphore utilisée dans ce mémoire et qui prend un sens plus puissant à ce stade. Si une personne me dit qu'elle voit des araignées lui monter dessus, ma réalité issue de mon symbolique dira que c'est faux et qu'il s'agit d'un délire mais ce n'est pas suffisant pour traiter le problème car la personne a effectivement un symbolique qui fait que dans sa réalité des araignées lui montent dessus.

Il ne suffit pas d'invoquer la folie, le délire, la monstruosité ou je ne sais quel constat pour produire une vérité et encore moins une solution.

2.5. Quand le lecteur devient l'auteur

Le changement d'angles narratifs est un style d'écriture qui est fortement développé par William Faulkner dans le roman. Certaines critiques pourraient même dire qu'il en abuse et qu'il finit par créer une grande confusion. En effet, il est possible de se perdre dans les différents discours narratifs et monologues internes. Cette logique se multiplie d'un personnage à l'autre. Il n'y a pas de transition, nous sommes souvent piégés et finissons par nous demander qui est le narrateur. Dans certaines situations, le lecteur devient même le narrateur de l'histoire.

Il y a une phrase issue d'un dialogue de film que j'apprécie énormément. Elle provient du film « J.F.K » d'Oliver Stone. Vous m'excuserez cette liberté et la faiblesse de ma méthodologie scientifique d'isoler une phrase de son contexte pour lui donner un sens mais elle m'évoque mon raisonnement actuel.

« Mais patron, vous me sortez théories sur théories depuis des heures et pour une fois je préfère vous dire stop ! Comment vous savez qui est votre père ? C'est parce que c'est votre maman qui vous l'a dit... Et je préfère me contenter de cette vérité... »

Dans la théorie lacanienne, nous avons vu que la construction du symbolique se fait à l'enfance par la relation entre l'imaginaire et le symbolique. Je ne suis pas en train d'insinuer que tout repose sur un mensonge mais l'image du père va naître sur l'action de la mère qui va nous faire réaliser qui est notre père. Toute la suite de notre évolution et notre rapport au complexe d'œdipe va se développer sur le « *parce que c'est votre maman qui vous l'a dit...* ». La vérité est une construction symbolique mais qui reste basée sur une faiblesse scientifique par l'acquisition de différentes vérités acquises qui vont former un socle de développement et d'évolution.

C'est ce que je veux montrer dans la lecture d'une œuvre et plus précisément dans celle de William Faulkner. Dans l'acte de l'œuvre située à l'intersection des trois entités de la production littéraire, tout ce qui n'est pas écrit mais se trouve entre les lignes ou dans un inconscient du texte va servir de base pour le symbolique du lecteur face à l'œuvre. Tout ce que Faulkner n'écrit pas et laisse en suspens dans son narratif va être repris par le lecteur comme une poursuite de la création littéraire. Le résultat de cette création du lecteur va former une vérité acquise comme réellement écrite mais qui est une construction du symbolique. Ce symbolique formé va influencer la lecture du contenu dans la suite de l'œuvre.

Si je reprends le passage de « la nuit d'ivresse de Gowan » analysé plus haut, l'auteur s'arrête à un moment dans son récit narratif et laisse véritablement un temps en suspens. Le lecteur va construire ce qui s'est passé ou pourrait se passer et en faire un acquis. Le personnage de Gowan va devenir l'auteur d'une nuit de débauche et l'ensemble de ses actions dans l'œuvre seront lues avec le prisme de ce que le lecteur a construit symboliquement.

Cet espace narratif laissé au stade de page blanche s'illustre par des utilisations de temps de conjugaison différents. Quand Temple Drake est violée dans la grange des Bootleggers, c'est là que le Réel fait une poche dans la réalité et que la pourriture éclate au grand jour, nous devons y faire face. Faulkner ne fera que d'écrire les bords de l'acte, il ne fera pas la moindre description et pourtant c'est cette scène qui fonde toute la dynamique du livre, qui forme un socle de vérités. Autour de cette scène, nous allons retrouver des mots de Temple Drake avec différents temps de conjugaison : « *quelque chose va m'arriver* »⁷⁷, « *quelque chose m'arrive* »⁷⁸, « *je l'avais bien dit que quelque chose allait m'arriver* »⁷⁹. L'emploi de futur proche avec l'utilisation du verbe aller exprime que Temple est certaine qu'il va lui arriver quelque chose dans un avenir immédiat « *quelque chose va m'arriver* ». Dans la phrase « *quelque chose m'arrive* », c'est le présent d'énonciation qui est utilisé. Présentant un évènement qui se déroule au moment où elle parle. Mais dans ce cas précis, l'utilisation du présent semble prendre la valeur d'une vérité générale, Temple semble comprendre qu'elle vit quelque chose d'insoutenable, d'irréversible. Enfin, l'emploi de l'imparfait « *je l'avais bien dit que quelque chose allait m'arriver* », établit pour le lecteur qui lui est effectivement arrivé quelque chose d'horrible.

Nous retrouvons dans ces phrases une façon de circonscrire l'acte dans le temps narratif qui est laissé au symbolique du lecteur.

Si vous demandez à un lecteur de « Sanctuaire » de résumer le livre ou d'en parler, il y aura rapidement la référence à la scène du viol de Temple comme un passage important de la trame du livre et pourtant Faulkner n'écrit pas une seule ligne sur l'acte en lui-même. Nous pourrions prendre les phrases de Temple dans mon schéma sous l'angle : « la pourriture va arriver », « la pourriture m'arrive », « je l'avais bien dit que la pourriture allait arriver ».

Cette scène qui est absente de l'énoncé mais qui est présente dans l'énonciation va fonder un symbolique qui va influencer la lecture de la suite du livre. Il y a cette vérité acquise : Temple Drake est victime d'un viol, Popeye est le coupable de cet acte odieux et les autres personnages n'ont rien fait pour lui venir en aide. Il y avait dans cette grange, Lee Goodwin, Tommy (qui a le rôle de la force de la nature mais avec un gros retard mental).

⁷⁷ W. FAULKNER, Sanctuaire, Paris, Gallimard, 1972.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

Ils étaient quatre et nous les retrouvons après le vide narratif où Popeye part avec Temple. Tommy est retrouvé mort et Lee Goodwin est accusé d'avoir tué Tommy. La plupart des lecteurs vont conclure que Popeye a violé Temple, qu'il a tué Tommy (qui voulait protéger cette dernière) et que Lee Goodwin est l'innocent accusé. C'est une vérité construite, un symbolique acquis qui donne sens. Il est possible de faire certaines associations subtiles pour établir que c'est comme ça que ça s'est passé et toutes les personnes qui lisent une fois « Sanctuaire » vous dirons que ça s'est passé de cette manière. Pourtant, Faulkner ne l'écrit pas de cette façon aussi sibylline.

Dans le cadre de ce travail, j'ai lu « Sanctuaire » à de nombreuses reprises, à différentes périodes, après des lectures, des réflexions et un étayage de mon approche théorique. Mon symbolique de lecteur a évolué fortement et à ce stade je ne peux pas affirmer que les faits se sont passés comme la plupart des lecteurs le concluent. Je ne dis pas que ce n'est pas ce que l'auteur a construit comme scénario des faits mais il y a peut-être d'autres vérités, peut-être que Faulkner nous a piégés en nous faisant condamner les personnages selon le symbolique acquis, selon une vérité qui semblait évidente pour s'appuyer dessus et lire toute la suite.

Je ne suis pas en mesure de dire que Popeye a violé ou non Temple dans ces circonstances ou autrement. L'opinion publique attribuera le viol de Temple Drake avec un épis de maïs à Lee Goodwin. Non que Temple témoignera dans ce sens mais elle ne réagira pas en voyant son viol attribué à ce dernier. C'est une injustice que Lee Goodwin soit accusé du meurtre de Tommy et du viol de Temple mais le lecteur ne se révolte pas et accepte cette réalité. Finalement, Lee Goodwin n'est pas quelqu'un de bien, la pourriture l'a irrémédiablement gagné.

C'est le marchandage avec la pourriture dont parlait Faulkner. Le lecteur marchandage avec cette pourriture et acquiert une vérité. C'est l'acte de ne pas voir le Réel envahir la réalité et de ne pas faire face à la pourriture. Notre symbolique de lecteur et le symbolique de l'auteur semble être solides pour définir les faits dans ce sens. Si je propose l'hypothèse d'une autre vérité, une vérité qui vient d'une autre lecture, d'un autre symbolique il me sera rétorqué « on savait que ça allait se passer comme ça » « on sait que ça s'est passé comme ça », « on l'avait bien dit que ça allait se passer comme ça ». La vérité est celle-là, d'ailleurs c'est ce que l'auteur a écrit, et pourtant pour ma part, je ne l'ai lue écrite nulle part...

C'est l'enseignement de cette section que je retiens, il faut lire et relire, écouter et écouter encore comme dans une psychanalyse. La vérité que nous nous construisons par notre symbolique fait de nous des lecteurs et doit être remise en question. « *On ne marchand pas avec la pourriture* » par la création d'une vérité et d'un symbolique qui ne fait pas face à cette pourriture. Il faut voir la pourriture envahir la réalité et ne pas se contenter de la mettre hors de la réalité. On ne marchand pas avec le mal, c'est un enseignement pour un criminologue, pour un scientifique. La position d'un chercheur n'est pas de trouver « La Vérité » comme une notion absolue mais de proposer différentes vérités évolutives. Heureusement que les vérités ne sont pas acquises et absolues mais qu'il y a d'autres lectures... Sinon, nous penserions toujours que la terre est plate...

Dans ma qualité de criminologue, le sens commun et l'opinion publique n'admet pas de pouvoir faire face à la pourriture d'un auteur monstrueux. Il est exact de dire que c'est un monstre mais le mettre hors de la société, hors de la réalité, en ne voyant pas la pourriture, c'est mettre de l'huile sur le feu. C'est un monstre mais qui est constitué d'une réalité, d'un symbolique et d'un Réel comme moi, comme vous, comme nous.

2.6. L'absence de réaction

Ce qui est frappant quand nous terminons la lecture de « Sanctuaire », c'est cette fatalité dans le destin des différents personnages. À plusieurs reprises, j'ai abordé la notion de chute irrémédiable de l'Homme, une corruption totale et l'expression inexorable du mal. Il n'y a pas de solution, tout semble voué à l'échec et à se fondre et se confondre dans la pourriture.

Dans cette descente abyssale, les personnages sont toujours avertis de ce qui va leur arriver. Faulkner utilise finalement assez peu les dialogues mais ils sont en grande partie mis en place pour avertir qu'il faut fuir. Les personnages semblent se prévenir les uns les autres qu'ils sont dans une situation qui va causer leur perte. Je vais reprendre quelques exemples :

- Temple prévient Gowan de ne pas boire, de ne pas l'emmener chez les Bootleggers ;
- Ruby Lamare prévient Temple de fuir tant qu'elle peut ;

- Popeye prévient Tommy de ne pas l'espionner sinon il va lui arriver quelque chose ;
- Horace Benbow exhorte Lee Goodwin à dire la vérité et à ne pas se laisser accuser ;
- La sœur d'Horace Benbow, Narcissa, ne cesse de lui dire d'arrêter de défendre Goodwin et de rentrer chez sa femme ;
- Temple dit plusieurs fois à Red que Popeye va le tuer.

Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive de différentes situations d'avertissement mais de quelques illustrations pour situer que c'est constant. Nous rejoignons la phrase de Temple Drake vue dans une autre section. « Quelque chose va m'arriver ». Malgré les différents avertissements, l'ensemble des personnages restent sans réaction et se laissent inexorablement corrompre par le mal. Finalement, ils marchandent toutes et tous avec la pourriture en ne l'affrontant pas mais en se laissant envahir par celle-ci.

Cette absence de réaction se combine avec un paradoxe chez tous les personnages, comme s'ils étaient des formes antinomiques d'eux-mêmes et cette notion donne aux personnages une certaine absurdité. Ils ne savent pas réagir car leur « autre » est l'inverse de leurs réalités dans l'histoire. En voici quelques exemples :

- Popeye est un violeur dépourvu de libido et qui ne semble pas capable de réaliser l'acte de pénétration ;
- Miss Reba est la tenancière de bordel qui veut être la bourgeoise qui mérite le respect des plus puissants ;
- Temple est la victime séquestrée qui devient une manipulatrice avec son bourreau ;
- Lee Goodwin est l'innocent qui ne se défend pas. Ce que fera Popeye également ;
- Ruby Lamare est la femme battue qui reste fidèle à son époux ;
- Horace Benbow est l'avocat de la veuve et de l'orphelin, celui qui veut sauver le monde avec la casquette du chevalier blanc mais qui a une relation incestueuse avec sa belle-fille.

Malgré les avertissements et les opportunités de fuir, les personnages restent dans une forme d'apathie constante et semblent même avoir les comportements inverses qu'ils sont censés avoir. Ils restent figés dans un paradoxe absurde. Sous la plume de Faulkner, nous retrouvons des personnages qui deviennent humains et même attachants tant ils

paraissent toutes et tous incapables de changer et de s'en sortir. Ils deviennent à travers les mots de l'auteur une galerie des portraits de tous les défauts de l'Homme et des caricatures ridicules d'eux-mêmes.

Faulkner va même plus loin en ajoutant des personnages pour augmenter un paradoxe absurde. Il s'agit de personnages qui n'ont pas un réel intérêt pour la narration mais ils sont là pendant quelques pages comme une description du ridicule et de la bêtise humaine. Comme si Faulkner n'avait plus de possibilités d'aller plus loin dans l'absurdité de ses personnages :

- Nous retrouvons deux hommes qui logent dans le bordel de Miss Reba sans savoir ce qui s'y passe mais tous les soirs malgré les bruits évidents, ils ne comprennent pas où ils sont. Tous les jours, ils parlent constamment de l'argent qu'ils dépensent dans les bordels de la ville alors qu'ils logent dans un bordel ;
- Durant les funérailles de Red, Faulkner prend quatre pages pour le monologue d'un homme qui veut absolument saouler tout le monde et répéter qu'il a payé le cercueil. Au bout de son discours et de ses tournées, le grotesque atteint son paroxysme quand il renverse le cercueil ;
- Miss Reba qui reçoit, dans son bordel, deux dames qui semblent issues de la grande bourgeoisie de Memphis. Les trois « pseudo » bourgeoises jouent la scène du thé entre grandes dames mais Faulkner la transforme en dialogues ridicules où le thé est remplacé par le gin et où un jeune garçon ne semble chercher qu'une chose, boire en cachette et ne parler qu'avec des injures. Une façon aussi pour Faulkner de montrer que les générations futures sont irrémédiablement corrompues.

Faulkner n'est pas prolifique dans ses descriptions des actes odieux qui sont commis durant tout le livre mais il prend beaucoup de texte pour décrire les personnages dans ce qu'ils ont de plus négatif. A la lecture, j'ai pu observer une absence de réactions des personnages, des paradoxes absurdes, une forme de ridicule voire de bêtise. La pourriture peut prendre d'autres formes et c'est dans le ridicule des personnages que nous pouvons la retrouver.

L'enseignement que je retire de cet aspect du roman est de prendre les actes et les réactions comme une forme de défaillance du symbolique face aux poussées du Réel et de la pourriture dans la réalité. Les comportements que nous pouvons juger comme

inadaptés, odieux ou ridicules sont le résultat d'une forme de normalité dans ceux qui les appliquent. Une normalité pour eux, dans leur construction, dans leurs mondes. Il ne suffit pas de dire à quelqu'un « ne fais pas ça ou ne fais plus ça » pour que l'injonction s'applique. Une personne réagira toujours dans la logique et la construction qui est la sienne. C'est à cet endroit qu'il faut agir et dans la manière dont le symbolique va venir remettre le Réel à sa place et l'empêcher d'envahir la réalité.

Je peux illustrer cette notion avec le personnage de Temple Drake, elle a eu plusieurs fois l'occasion de fuir et les personnages qu'elle rencontre le lui disent (que ce soit Ruby Lamare ou Miss Reba). Pourtant, elle reste et ne cherche pas à se sauver, elle se place pratiquement en victime consentante de son bourreau. C'est son mécanisme de réactions et d'actions face à ce qu'elle vit. Elle va même jusqu'à la provocation de son agresseur en cherchant à susciter chez lui des réactions violentes. Face à la pourriture qu'elle subit, elle cherche à l'utiliser pour la retourner sur son agresseur. C'est le symbolique que Temple construit pour remettre le Réel à sa place. La question n'est pas de savoir si une réaction ou une absence de réaction est adaptée mais comment ces réactions sont construites. Les actions et les réactions sont les conséquences mais pas les causes. Vouloir changer les conséquences, c'est intervenir trop tard car l'acte est déjà posé, nous sommes dans le symptôme et ce n'est pas sur lui que le traitement doit être posé pour éviter qu'il se reproduise.

3. Écoute et analyse des différents personnages

Le chapitre précédent a été consacré à l'analyse empirique de l'œuvre dans sa globalité. Cette analyse m'a permis de dégager plusieurs notions importantes dans un schème productif de pensées et de vérités.

Ce chapitre sera consacré à une analyse non-exhaustive des personnages de « Sanctuaire ». J'ai choisi d'analyser comment la pourriture s'installe en eux et comment ils évoluent dans cette présence irrémédiable du mal dans toute sa force. Les personnages choisis sont Popeye, Temple Drake, Lee Goodwin, Horace Benbow, Miss Reba et Ruby Lamare. J'ai plusieurs fois modifié cette liste de personnages car c'est au fil de mes multiples lectures et de mon étayage théorique que certains d'entre eux ont pris plus de

relief et plus de poids. Je tiens à préciser que mon hypothèse de recherche aurait pu s'adapter à d'autres personnages. Une nouvelle fois, je ne suis pas dans une analyse de l'œuvre dans le sens didactique ou herméneutique.

Dans une œuvre littéraire, nous allons souvent retrouver l'image du « gentil », du « méchant », du « héros du livre » et d'autres postures assez classiques du style littéraire. Ce n'est pas vraiment le cas dans « Sanctuaire » où les différents protagonistes sont, finalement, présents pour renforcer le personnage principal du livre qui est le mal ou la pourriture. C'est ce personnage principal que j'ai essayé d'analyser dans le chapitre précédent. L'enjeu de ce présent chapitre est de montrer comment les personnages secondaires existent pour "sublimier" le personnage principal.

3.1. Popeye

Lors d'une lecture, nous créons une image visuelle des personnages dans notre esprit même si l'auteur les décrit. Dès ma première lecture de l'œuvre, le personnage de Popeye a évoqué chez moi quelque chose de particulier que je trouvais intéressant de partager dans ce travail. Popeye m'évoque l'œuvre d'Edvard Munch « le cri »⁸⁰ : une tête chauve, des yeux ronds, perçants et une capacité à hypnotiser ceux qui le regardent. Tant le personnage de Popeye que le tableau me donnent cette impression de mystère, de folie et d'angoisse.

Popeye est l'incarnation du mal et la personnification de la pourriture. C'est aussi un personnage qui impose un climat aussi lourd et pesant que la chaleur suffocante du Mississippi de Faulkner. La pourriture a atteint Popeye dès son enfance. Dans la scène des deux femmes chez Miss Reba, le jeune garçon obsédé par l'alcool et dont le vocabulaire se compose essentiellement d'injures est un Popeye en devenir. Ils sont constitués d'un destin où la pourriture est l'essence d'une existence vouée à la chute inexorable. Popeye semble né dans le seul but de se rapprocher de la mort, de la maîtriser, de la rendre technique comme quand il torture des animaux alors qu'il est encore enfant.

⁸⁰ Voir l'œuvre en annexe 4.

Ici, j'aimerais mettre en lumière le parallélisme entre Popeye et l'œuvre de Munch. Ce cri inaudible qui ne sort pas de la gorge et reste silencieux, ce silence chez Popeye. C'est ce que j'aimerais analyser, son silence.

Ses paroles doivent représenter une vingtaine de lignes sur l'ensemble du roman pourtant sa présence est permanente. Il semble surgir de nulle part et à tout moment. Je peux décrire le silence de Popeye comme une voix puissante qui va tétaniser celles et ceux qui l'entendent. Cela m'évoque la phrase de Théodore Reik : « *L'odeur d'un parfum, le geste d'une main, une particularité de la respiration, nous dévoilent des secrets autant que des aveux détaillés ou des récits fournis. [...] Des particularités de la voix, du regard, révèlent souvent ce qui se cache derrière les phrases et les mots que nous entendons. Ils sont porteurs d'un sens que nous n'aurions jamais supposé si nous n'avions les petits à-côtés qui évoluaient en bordure de scène pendant l'action principale.* »⁸¹. L'illustration de Reik s'applique parfaitement à Popeye, c'est le parfum de l'huile pour ses cheveux, le bruit de ses allumettes, l'odeur de sa cigarette, cette façon de siffler entre ses dents qui forment un bruit puissant qui n'est pas nécessaire d'accompagner de la voix pour exercer un son lourd.

Ce personnage entre dans un espace comme il rentre dans la vie des gens. Un parfum ou un son révèle sa présence physique mais nous devinons qu'il était déjà là, dissimulé dans l'ombre, derrière une porte, dans l'entrebâillement d'une porte. Il était sans doute présent depuis un certain temps, il observait. Son arrivée provoque un choc comme une idée folle sortie d'un inconscient. Popeye reste souvent immobile, la tête en biais, les yeux cachés sous son chapeau mais la force de son regard inquisiteur est partout. Elle s'écrase comme une main sur les personnages empêchant leurs réactions. Sa voix est pratiquement absente du livre autant que ses mots. Il ne s'exprime qu'en phrases très courtes : « *tu lis des livres* », « *tu veux te sauver ?* », « *c'est un professeur* », « *arrête* », « *tu auras ton verre* », « *danse* », « *j'te l'ai déjà dit, j't'ai assez vu* », « *alors, ne le raconte pas* ».

De surcroît, dans ses interactions avec les autres personnages, un dialogue de sourd se met en place. Un dialogue dans lequel son interlocuteur lui parle avec insistance, avec de multiples questions et à qui il ne répond pas. Il finit par répondre d'une phrase très courte

⁸¹ T. REIK, *Écouter avec la troisième oreille : l'expérience intérieure d'un psychanalyste*, Desclée de Brouwer, Paris, 1991.

comme pour signaler que la conversation est terminée. Son cynisme verbal devient sa ponctuation.

Si vous imaginez le cauchemar d'être poursuivis dans le noir, à travers les bois, il suffit de s'arrêter, de se cacher et ne plus faire le moindre le bruit. Alors, la peur changera de camp car celui qui vous poursuit ne saura plus vous situer et vous pourrez être partout. Cette situation d'angoisse et de stress illustre bien le personnage de Popeye. Une poursuite immobile où sa proie devrait se tapir dans le noir et devenir un silence lourd. Dans « Sanctuaire », c'est tout l'inverse qui se produit. Popeye est mitraillé de phrases répétitives. Il lui suffit de ne pas répondre et de ne pas regarder son interlocuteur pour le laisser à sa merci.

Si Popeye est cette incarnation du mal et de la pourriture dans le livre de Faulkner, il faut trouver le moyen de l'analyser et de le lire. C'est dans l'absence de contenu narratif attribué au personnage que la difficulté réside. Néanmoins, le silence est une clé importante dans ma volonté d'atteindre la pourriture qui fait poche dans la réalité par l'intermédiaire du texte.

J'ai choisi une approche psychanalytique pour parvenir à établir un dialogue avec le personnage de Popeye. C'est avec « la troisième oreille »⁸² de Théodore Reik que je vais établir mon point d'appui. J'ai déjà cité Reik plus haut dans cette section et je souhaite compléter mon propos. « *Le psychanalyste doit apprendre comment un esprit parle à un autre par-delà les mots et en silence. Il doit apprendre à écouter avec la troisième oreille. Cela n'est pas vrai, il n'est pas besoin de crier pour se faire entendre. Lorsque vous voulez qu'on vous entende, murmurez !* »⁸³. Écouter avec une troisième oreille le personnage de Popeye peut nous permettre d'entendre ce qui n'est pas dit mais aussi entendre ce qui est inaudible dans l'intérieur le plus profond. C'est le sens du texte de Claire Gillie « *À couper le souffle ; écouter l'inexprimable avec Reik* »⁸⁴. L'auteure me permet de faire le lien avec mon analyse de Popeye et de relier mes propos à mon schéma de la production littéraire.

« *À couper le souffle* » signe l'expression même de la surprise, quand celle-ci vient saisir le sujet en son corps même. *Devant le surgissement de l'inattendu, le sujet en reste « le souffle*

⁸² T. REIK, *Écouter avec la troisième oreille : l'expérience intérieure d'un psychanalyste*, Desclée de Brouwer, Paris, 1991.

⁸³ C. GILLIE. « *À couper le souffle ; écouter l'inexprimable avec Reik* », *Topique*, vol. 139, no. 2, 2017, pp. 87-107.

⁸⁴ *Ibid.*

coupé ». Et cette voix coupée par le souffle crée un trou dans le discours, dans le signifiant même ; qu'est-ce qui va s'engouffrer dans cette place laissée vacante ? Paraphrasant Lacan qui commente *Le cri de Munch* « le cri fait le gouffre où le silence se rue » – nous pourrions dire : le silence fait gouffre où l'inexprimable vient s'ancrer. »⁸⁵

Nous savons que Reik a été lu par Lacan et que les travaux de celui-ci ont influencé la création de l'objet petit a dans la théorie lacanienne. Effectivement, j'ai analysé le regard comme l'objet petit a qui illustre la pourriture du Réel faisant poche dans la réalité. Avec les silences de Popeye, nous avons une autre expression de la pourriture du Réel faisant poche dans la réalité qui s'exprime à travers les silences du personnage. Je pense qu'il faut prendre les silences de Popeye comme une possibilité de comprendre comment la pourriture et le mal prennent vie chez les personnages.

La pourriture et le mal doivent être pointés dans les silences comme une force invisible et sur laquelle il est impossible de mettre des mots et même une voix. Il faut les débusquer par d'autres moyens et se tenir prêt à les saisir sous différentes formes. Il n'est pas nécessaire de les chercher à travers des mots quand il suffit de les saisir dans des silences.

Les différents personnages qui entrent en interaction avec Popeye sont comme aimantés par celui-ci. Ils parlent à quelqu'un qui ne répond pas, ne regarde pas. Ils sentent un mal invisible les envahir et les mener irrémédiablement à leur perte. C'est dans les silences qu'ils subissent une corruption profonde d'eux-mêmes. Les personnages ont conscience « *que quelque chose va arriver* », pour reprendre les mots de Temple Drake, mais ils sont incapables d'avoir une autre réaction que celle d'une passivité totale. C'est ce qui s'illustre quand Horace Benbow suit Popeye vers la cabane des Bootleggers, quand Temple Drake le suit après son viol vers le bordel de Memphis, quand Lee Goodwin se laisse accuser à sa place, quand Miss Reba le laisse tout faire chez elle ou encore quand le gardien de prison cherche à se rapprocher de lui et à l'aider (pour ne citer que quelques exemples).

Si Popeye est l'incarnation du mal, il est aussi le symbole du « *on ne marchand pas avec la pourriture* » de Faulkner. Cette phrase mise dans la bouche d'Horace Benbow évoque que la seule solution pour les personnages est de marchander avec lui, de s'accommoder

⁸⁵ C. GILLIE. « À couper le souffle ; écouter l'inexprimable avec Reik », *Topique*, vol. 139, no. 2, 2017, pp. 87-107.

du mal et de se corrompre avec la pourriture. En définitif, de se laisser contrôler par Popeye dictant, par ses silences, une destinée vouée à la chute.

« Celui qui sait commander trouve toujours ceux qui doivent obéir. » Friedrich Nietzsche.

3.2. Temple Drake

Dans la même logique que mon analyse du titre de l'œuvre, je vais commencer cette section par une compréhension du choix du prénom du personnage. Ce choix illustre bien une certaine constante provoquante chez Faulkner. Temple va se lire « tempel ». La prononciation varie selon la langue utilisée mais la signification reste identique. Temple fait référence au lieu de culte. Après avoir choisi « Sanctuaire » pour le titre du roman, Faulkner insiste en donnant le prénom de « temple » à un des personnages principaux de l'œuvre.

La critique des institutions religieuses et judiciaires est récurrente dans les textes de Faulkner. La notion de temple sacré qui serait pillé et sali par la pourriture et le mal absolu démontre encore une fois cette critique cynique. Dans ce roman, l'ensemble du texte circonscrit le mal sans aucune protection divine. D'ailleurs, le personnage de Temple est sacrifié sur l'autel de la pourriture.

Le personnage de Temple Drake illustre bien ce que Faulkner veut montrer dans une corruption du monde et de ses âmes les plus pures. Temple Drake c'est l'essence de la virginité et de la pureté, le symbole du puritanisme blanc américain. Comme si la corruption du mal était inévitable, irrémédiable et que nous finirons tous par y succomber, par tomber. Elle devient la victime de ce mal profond et ensuite elle ne le subit plus, mais s'y habitue, s'y accommode et finit par s'en servir. Temple est l'illustration de la victime qui va devenir un disciple du mal et le bourreau de son agresseur.

Temple est une jeune fille de 17 ans qui montre la croisée des chemins entre l'âge adulte et les reliquats d'enfance présents dans la puberté. Elle est capable de faire le mur pour rejoindre un garçon mais lorsqu' elle est coincée dans la maison des Bootleggers, elle a des réactions et un discours très enfantin : *« mon père est juge », « papa est un juge », « le gouverneur vient manger à la maison, si on fait du mal à Temple, les soldats du gouverneur viendront », « j'ai quatre frères et ils protégeront Temple »*. A travers quelques lignes

éparpillées au fil de la narration, Faulkner nous donne davantage d'informations sur Temple. Elle est la plus jeune d'une famille de 5 enfants dont 4 garçons et d'un père, juge, qui naturellement doit imposer une autorité. Dans les extraits du début de sa séquestration, nous ressentons que Temple cherche surtout à se rassurer en disant que les hommes de son entourage viendront à son secours mais finalement elle est abandonnée de tous. Gowan Stevens l'abandonnera également. L'image protectrice de l'homme s'effondre comme toutes ses certitudes. Elle est consciente de se trouver dans une situation de danger important.

Sur base de ces éléments, je pense qu'il faut analyser le personnage de Temple avec les travaux psychanalytiques liés à l'enfant. C'est dans ce sens que le texte « *L'identification à l'agresseur chez l'enfant victime* »⁸⁶ de Pierre Sabourin apporte un éclairage important : « *C'est donc la clinique des perversions de l'adulte qui s'impose au thérapeute de l'enfant, s'il veut être utile à l'enfant victime. Et c'est aussi la révision de ce qui est habituellement enseigné sur la perversion polymorphe de l'enfant, pour comprendre cette place de l'environnement quand il n'est pas facilitant, mais au contraire en faillite, et favorise dès lors la non-protection de l'enfant et, plus encore, l'inscription du trauma.* »⁸⁷. Un parallèle avec le personnage de Temple avant sa première agression peut être fait. Elle se trouve dans une situation où son environnement, ses repères, ses modèles sont en faillite. Elle est au cœur d'un effondrement et comme il n'y a plus vraiment de symbolique possible, l'expression du Réel va envahir sa réalité et laisser une place importante pour l'inscription du trauma. Le personnage de Temple se retrouve dans une situation où la pourriture va envahir sa réalité et dans cette lecture, nous comprenons son absence de fuite et le fait qu'elle suive Popeye. Elle va replacer un symbolique qui va remettre le Réel à sa place. L'évolution de son personnage dans la suite du roman m'évoque qu'elle s'oriente vers une forme de perversion narcissique comme expression d'un mécanisme de défense lui permettant par le symbolique de remettre la pourriture à sa place. Ce sera couplé à une forme d'identification à son agresseur et tortionnaire qui va devenir son point de référence dans la corruption et l'expression du mal le plus profond.

En effet, elle va évoluer vers une forme de marchandage avec le mal pour se protéger de celui-ci. Le plus simple serait la fuite et elle en a l'occasion à de multiples reprises mais

⁸⁶ P. SABOURIN, « L'identification à l'agresseur chez l'enfant victime », *Enfances & Psy*, vol. 45, n° 4, 2009, pp. 50-59.

⁸⁷ *Ibid.*

elle restera dans son expression du mal. « *Les pathologies de « perversion narcissique » ne sont pas des exceptions, contrairement à ce qui s'écrit chez certains psychanalystes d'adultes. En France, Racamier a écrit l'essentiel en ce qui concerne ce diagnostic : « Le narcissisme, cette universelle nécessité, devient pervers en ce qu'il s'en prend à celui d'autrui. Que ce soit par l'emprise et l'effraction, par la prédation, l'intimidation et la diffamation, le pervers narcissique vise toujours à disqualifier le moi de l'autre, dans l'espoir de soulager et de valoriser le sien* »⁸⁸.

Nous sommes toujours dans la réaction d'un enfant victime de violences. C'est dans ce schéma que j'inscris l'évolution de Temple Drake vers un âge adulte matérialisé par son viol mais où l'expression de sa perversion narcissique adulte gardera la naïveté des colères enfantines. Elle va s'employer à intimider Popeye et à le diffamer constamment. Elle lance tous les cadeaux qu'il lui fait, elle crie dessus « *tu n'es pas un homme* », « *tu n'es rien* » comme pour diffamer sa virilité. Une forme de prédation envers Red qu'elle essaie d'attirer dans son lit par des stratégies. Pour rappel, Red est introduit par Popeye régulièrement dans le lit de Temple pour avoir des relations sexuelles avec elle pendant qu'il regarde derrière eux. Elle provoque Popeye en le comparant à Red en le traitant d'impuissant, « *lui c'est un homme, toi tu n'es pas un homme* ». Elle va devenir le feu qui attise Popeye. La jalousie de celui-ci le poussera à tuer Red.

Elle utilise Popeye, Miss Reba, la servante et même Red comme des serviteurs de ses caprices en les réduisant à leur plus bas niveau. Elle les utilise pour « *disqualifier le moi de l'autre, dans l'espoir de soulager et de valoriser le sien* »⁸⁹. Ce besoin de valorisation de sa personne peut être interprété par le sentiment de honte qui est le sien de ne pas s'échapper et de marchander avec la pourriture. Elle préfère s'en accommoder et se faire une place au cœur de celle-ci. Même lorsqu'elle est libérée de son bourreau au procès de Lee Goodwin, elle ne dira pas la vérité et laissera celui-ci être accusé du meurtre de Tommy et de son propre viol (ce qui le conduira au lynchage). Elle refuse l'opportunité de sauver son âme et de se libérer de la honte en s'enfonçant dans la pourriture par le mensonge. La honte de Temple réside dans le fait de sauver son image de victime parce qu'il est impossible pour elle d'avouer qu'elle s'est accommodée de la pourriture et qu'elle

⁸⁸ P. SABOURIN, « L'identification à l'agresseur chez l'enfant victime », *Enfances & Psy*, vol. 45, n°4, 2009, pp. 50-59.

⁸⁹ P. SABOURIN, « L'identification à l'agresseur chez l'enfant victime », *Enfances & Psy*, vol. 45, n°4, 2009, pp. 50-59.

y a pris un certain plaisir. Elle a glissé irrémédiablement vers le côté obscur de sa personnalité où l'expression de celui-ci se cache dans l'ombre de sa jeunesse et de sa pureté. Le temple n'est plus un lieu de rédemption mais un lieu de marchandage voué au culte du mal.

3.3. Lee Goodwin

« *Les innocents se défendent souvent plus mal que les coupables. D'abord parce que les coupables ont une longueur d'avance : ils connaissent la réalité des faits et, dès lors, sont potentiellement capables de la contourner ou de la dissimuler. L'innocent, qui se sait injustement renvoyé devant les assises, sent que le moindre mot, le moindre clignement d'yeux peut être interprété à son détriment. La peur de l'innocent est plus grande que celle du coupable.* »⁹⁰. Cette phrase est issue du livre « *Bête noire* » du célèbre avocat pénaliste et actuel ministre français de la justice Éric Dupond-Moretti. Elle illustre parfaitement Lee Goodwin et la situation dans laquelle il se trouve. Il se défend mal par le simple fait de ne pas se défendre du tout. Malgré la pression de son avocat Horace Benbow, il refuse de dire la vérité et simplement se défendre. Il répète à plusieurs reprises « *ce n'est pas à moi de prouver que je suis coupable* », « *ils n'ont qu'à faire leur travail et prouver que je suis pas coupable* ». C'est une défense par l'absurde et une personnalité paradoxale dont Faulkner se délecte. Il est dans le schéma du « je suis innocent mais c'est à la justice de prouver que je suis coupable ». C'est aussi une critique de l'appareil judiciaire que Faulkner reprend souvent comme pour enfoncer le clou de sa détestation des hommes de loi comme l'étaient son père et son grand-père. Il renouvèlera cette critique de la justice avec Popeye, une justice capable de condamner deux innocents préférant juger des criminels pour des faits qu'ils n'ont pas commis plutôt que d'affronter ceux qui sont réellement coupables. La justice dépeinte par Faulkner est celle qui refuse d'affronter et de voir la pourriture préférant rester aveugle à celle-ci. L'injustice devient le socle de ce mal profond et de cette pourriture, Lee Goodwin en est le symbole.

Il y a un aspect intéressant dans le personnage de Lee Goodwin. Ce dernier se retrouve accusé d'avoir tué Tommy, décrit comme « l'innocent du village ». En étant accusé d'avoir

⁹⁰ E. DUPOND-MORETTI & S. DURAND-SOUFFLAND, « *Bête noire* », Michel Laffont, Paris, 2013.

tué « l'innocent », c'est le concept de l'innocence qu'il tue, en refusant ce statut et en se laissant étiqueter comme coupable. Il préfère se laisser condamner. Pour lui, la prison a ce côté rassurant et protecteur, il y est à l'abri de Popeye qui pourrait venir le tuer s'il avouait la vérité. Si celle-ci doit éclater, elle ne viendra pas de Goodwin. Dans des extraits du roman, nous apprenons que sa vie a été entrecoupée de passages en prison et de passages dans l'armée. Une façon de reconnaître dans l'armée et dans la prison, une structure de vie rassurante, un besoin de devoir obéir à des règles ou des ordres comme pour établir des fondations d'une vie « libre » qui ne serait qu'une instabilité vers la chute inexorable.

Je dois reconnaître avoir pensé analyser le personnage de Lee Goodwin et de Popeye en m'appuyant sur « *Le travail de l'aveu*⁹¹ » de Théodor Reik ou « *Le criminel par conscience de culpabilité*⁹² » de Sigmund Freud mais je n'ai pas identifié un lien entre la théorie et les personnages de Lee Goodwin ou de Popeye. Ils refusent de se défendre pour un crime qu'ils n'ont pas commis et nous pourrions rattacher cet acte à une forme d'aveu ou de conscience de culpabilité mais je dois avouer qu'à ce stade de ma réflexion, je ne peux l'affirmer.

Je préfère évoquer le personnage de Popeye et de Lee Goodwin quand ils refusent de se défendre et choisissent l'injustice pour corrompre leur innocence comme une façon de laisser le Réel envahir la réalité par l'intermédiaire de la pourriture. Une lecture où la pourriture est tellement inscrite de leur moi le plus profond qu'ils ne reconnaissent même plus la société et la justice du monde dans lequel ils vivent. Ils ne sont plus des sujets touchés par la pourriture mais ils sont des êtres à l'intérieur de la pourriture et il n'y a plus de symbolique possible.

3.4. Horace Benbow

Le personnage d'Horace Benbow m'a laissé perplexe. En effet, je pense qu'il porte plutôt mal le costume de chevalier blanc qui résiste et combat le mal. Néanmoins, c'est sa voix narrative qui m'a donné la clé d'analyse du roman : « la pourriture » et « le marchandage ».

⁹¹ T. REIK, « Le besoin d'avouer », Petite bibliothèque Payot, 1973.

⁹² S. FREUD, 1985, « Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique » (1916), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.

Faulkner fait de lui un personnage central du roman, celui caractérisé par une forme de naïveté face au combat. Combat qu'il semble mener pour défendre le pire de l'homme et sauver les personnages de leur triste destin vers l'irréversible. Il semble être au cœur de multiples trahisons et tout le monde donne l'impression de se liguer contre lui. Temple le trahit en ne témoignant pas dans le sens de la vérité au procès de Lee Goodwin, Ruby Lamare transforme l'aide désintéressée, qu'Horace Benbow lui propose pour l'aider ainsi que son enfant, comme une dette qui permettrait à l'avocat d'abuser d'elle. Son client Lee Goodwin refuse de lui permettre de le défendre en clamant son innocence, sa sœur le trahit en donnant sa stratégie au procureur général pour s'assurer de sa défaite au procès. De plus, lorsqu'une personne semble pouvoir lui venir en aide, c'est le Sénateur véreux Snopes qui apparaît. En acceptant son aide, il se mettrait dans une position de chantage qui pourrait s'exercer sur lui. La seule solution qui lui paraît possible est de fuir pour éviter de se corrompre avec la pourriture. Son plus grand combat réside dans sa capacité de pouvoir évoluer au milieu du mal sans y plonger irrémédiablement.

Est-il possible de fuir deux fois ? C'est le paradoxe d'Horace Benbow. Il fui de chez sa femme et sa belle-fille pour rencontrer des personnages qui sont les moteurs potentiels de sa perte. Son salut pourrait venir en arrêtant sa fuite, en retournant auprès de sa famille mais ne serait-ce pas pour se laisser corrompre totalement par le mal ?

Faulkner a imaginé ce qu'il pouvait écrire de pire et dans cet objectif il n'a rien laissé au hasard. Il a réussi à passer en revue le mal sous toutes ses formes. Pour compléter la matérialisation du mal dans le sanctuaire de sa tragédie grecque, il était donc normal qu'il apporte l'inceste dans son roman. Le style de Faulkner engendrera qu'il va insinuer la pourriture sans véritablement la toucher en la matérialisant sous sa plume. Malgré la discrétion de l'auteur, il est difficile de passer à côté d'une relation incestueuse entre Horace Benbow et sa belle-fille Little Belle. Avec ce personnage qui lui sert de chevalier blanc, les bases qui auraient pu permettre à Faulkner d'écrire « Lolita » avant Vladimir Nabokov sont présentes.

Au début du livre, quand Horace rencontre Popeye et se retrouve dans la maison des Bootleggers, Faulkner coupe au milieu d'une phrase pour démarrer un discours narratif complètement différent. Il faut plusieurs lignes pour comprendre qu'il s'agit d'une narration interne d'Horace Benbow comme sorti d'un rêve ou d'un délire. Il s'agit surtout d'un extrait rempli de connotations à peine déguisées d'une relation particulière à sa

belle-fille dont je vais reprendre quelques passages : « *Je ne me serais pas senti plus étranger à sa chair si je l'avais procréée moi-même* », « *non ! non ! dit-elle ; et moi je m'accrochais à elle et elle se cramponnait à moi* », « *je pensais que c'était le printemps, ou peut-être mes quarante-trois ans, qui m'avaient fait perdre la tête* », « *c'était un chiffon avec du rouge dessus. Avant même d'entrer dans la chambre de belle, je savais que je le trouverais là* », « *la voix de Little Belle était comme le murmure de la vigne vierge* ». Durant plusieurs pages, Benbow s'illustre dans un monologue délirant évoquant sa belle-fille avec des références à connotations sexuelles très présentes. Il explique aussi qu'il part de chez lui dans la précipitation mais il dit « *ce n'était pas Little Belle qui le faisait fuir* ». Il finit plusieurs pages plus loin, toujours dans un certain délire, par expliquer que c'est pour l'odeur des crevettes qu'il allait chercher tous les vendredis pour sa femme qu'il avait fui un jeudi. Il était incapable de sentir encore l'odeur immonde des crevettes dégoulinantes d'une eau crasseuse sur ses bras. Faulkner place Benbow face à la pourriture par la puanteur des crevettes qui symbolise sa relation avec sa femme et qu'il ne peut plus supporter.

A la fin du roman, Benbow finira par rentrer chez lui. Le premier acte qu'il posera sera d'essayer de contacter Little Belle. Dans une conversation téléphonique assez saccadée, nous comprenons qu'il tente, sans y parvenir, de lui dire ou de lui avouer quelque chose. À plusieurs reprises, il prononce : « *je voulais seulement te dire...* » sans terminer la phrase. La fuite de chez lui, la narration délirante aux connotations sexuelles, son retour où il ne pense qu'à voir ou entendre Little Belle, sont autant d'exemples qui laissent planer un doute lourd et pesant sur la relation qu'il entretiendrait avec sa belle-fille.

Je pense qu'Horace Benbow prend une place importante dans mon schéma des anneaux borroméens. La pourriture qui est l'intersection avec le roman de Faulkner fait que celle-ci définit les individus dans une forme d'ambivalence. Une part d'ange chez le démon et une part de démon chez l'ange. Benbow illustre cette ambivalence, il y a peut-être bien longtemps que le mal s'est immiscé en lui...

3.5. Miss Reba

J'ai choisi de retenir le personnage de Miss Reba pour illustrer la place de la femme dans l'œuvre de Faulkner. Je ne peux pas le qualifier de défenseur de la femme que du contraire. Les femmes prennent davantage la place d'un marchandage hypocrite avec la pourriture. Sous la plume de l'auteur, les personnages féminins semblent capables d'invoquer la fuite tout en emprisonnant les personnages au cœur de la pourriture. C'est une récurrence dans le texte :

- Temple devrait fuir mais reste auprès de son bourreau pour devenir son complice de la pourriture ;
- Ruby Lamare exhorte Temple à fuir mais surtout pour conserver la place de victime exclusive auprès de Lee Goodwin. Elle pourrait répondre à l'appel à l'aide de Temple mais sa jalousie la pousse à la punir en la laissant face à son destin tragique ;
- Narcissa, la sœur de Benbow, porte le prénom à peine voilé d'une perversion narcissique qui exhorte son frère à fuir tout en le trahissant. Elle fait échouer sa stratégie pour le procès de Lee Goodwin (stratégie qui aurait pu offrir pu le salut et la vérité aux personnes impliquées) ;
- Little Belle semble présentée comme la tendre ingénue qui poursuit l'objectif de séduire son beau-père ;
- La grand-mère de Popeye qui a essayé de le faire brûler vif alors qu'il n'était qu'un enfant. Cette femme est la source de celui qu'il est devenu ;
- Miss Reba qui ne cesse de répéter à Temple de fuir tout en étant la geôlière de sa séquestration dans le bordel de Memphis.

C'est la place que réserve Faulkner à ses personnages féminins. L'incarnation des mauvaises mères comme celle de Temple qui est absente ; Ruby Lamare qui laisse son enfant à l'abandon dans une caisse derrière la cuisinière ; la mère de Little Belle qui ne voit pas ce qui se trame entre sa fille et Horace Benbow. Il propose l'incarnation des mauvaises filles comme Temple et Little Belle qui auraient le vice chevillé à leur corps. La femme est l'objet cause de désir qui plonge les personnages masculins vers leur perte. Les armes de la corruption du mal dans les traits de la femme.

Il y a une misogynie de Faulkner envers les femmes de son roman qui va jusqu'à la caricature ridicule de Miss Reba. Une grosse dame qui peine à se déplacer comme métastasée par la pourriture après des années de gestion d'un bordel et de consommation massive d'alcool. Le ridicule de ses deux petits chiens qui portent le nom de son mari décédé et qu'elle maltraite dans ses états d'ivresse réguliers. Le sommet est atteint quand celle-ci, convaincue, se justifie d'être la patronne d'une maison respectable faisant partie des hautes sphères de la société.

À pousser aussi loin les traits grossiers, méchants et ridicules de son personnage, Miss Reba symbolise la méchanceté de Faulkner. Les femmes du roman ne sont vouées qu'à engendrer une nouvelle génération de disciples de la pourriture ou à précipiter la chute des hommes dans le mal le plus profond. Faulkner est un auteur de son époque et les années 1930 sont encore les périodes d'un machisme primaire où les femmes ne sont vouées qu'à enfanter et être la cause de désirs pervers.

Le procès du machisme et de la misogynie de l'art de cette époque et même de périodes plus récentes peut être fait. L'art est une représentation de la pensée d'une époque. Mais, je ne pense pas que les sciences humaines de l'époque de Faulkner s'inscrivent dans une égalité des genres supérieure à celui des arts.

L'enseignement est peut-être d'avoir une lecture qui soit différente du côté réducteur de la mère à l'origine de tous les maux et la femme objet de tous les désirs pervers.

3.6. Ruby Lamare

A la suite de l'analyse de Miss Reba, le personnage de Ruby Lamare est important dans le texte de Faulkner, « l'amoureux des femmes », pour partager avec lui un certain cynisme provocateur. Elle représente la mauvaise mère, la femme battue, bafouée et réduite au statut d'esclave génitrice mais qui est la seule à posséder, avec complaisance, ce que Faulkner veut produire chez tous les personnages. Elle a compris que face au mal, il faut l'accepter. Comme un caméléon, il faut changer sa peau du reflet de la pourriture et passer, discrètement, sous les radars. Eviter que celui-ci ne fasse plus de mal.

Elle ne cherche pas à se venger, à se sauver, à dissiper sa honte, à obtenir le statut de grande dame, à ne pas voir la pourriture ou à lutter contre le système. Elle est juste

présente pour vivre ou survivre sans d'autres ambitions. Ruby Lamare ne cherche pas à être une bonne mère ou une bonne épouse, elle se contente du titre sans le qualificatif. Il n'y a pas un intérêt pour elle de bien faire les choses et elle se concentre sur un essentiel qui est pratiquement de l'ordre de l'instinct animal.

Elle a déjà atteint ce vers quoi Faulkner veut emmener tous ses personnages : l'union sacrée avec la pourriture. Malgré le lynchage de son mari, c'est un des seuls personnages du roman pour qui apparaît un espoir. Pas un espoir d'aller mieux mais la simple continuité de sa route rectiligne et plane pendant que les autres personnages poursuivront leur descente infernale.

Pour reprendre la tragédie grecque, quand les autres personnages ont une épée de Damoclès au-dessus de la tête, où la pourriture va frapper à tout moment, Ruby Lamare se contente d'un supplice accommodant, un tonneau des danaïdes, un mythe de Sisyphe.

4. Un détour par le livre « Requiem pour une nonne » de William Faulkner

J'ai choisi de consacrer la dernière partie de mon analyse empirique à « *Requiem pour une nonne* »⁹³ de William Faulkner car il est impossible d'analyser « Sanctuaire » en l'isolant de cet autre livre.

Si mon travail d'analyse a commencé par la première phrase du livre « Sanctuaire », je vais partir de la dernière de celui-ci pour introduire cette section. « *Elle referma le poudrier et, par-dessous son coquet chapeau neuf, elle semblait suivre des yeux les flots de musique, se fondre dans la mourante clameur des cuivres, se perdre au-delà du bassin et de la terrasse en demi-cercle où, dans de sombres trouées entre les arbres, rêvaient les reines mortes figées dans le marbre terni, jusque dans le ciel prostré, vaincu par l'étreinte de la saison de pluie et de mort* »⁹⁴.

Cette phrase est consacrée à Temple Drake. Si vous passez par le jardin du Luxembourg à Paris, prenez le temps de relire cette phrase et vous croiserez peut-être Temple Drake au coin d'une allée. Pour une fois, Faulkner a quitté la description de son Mississippi natal comme théâtre de son roman. Il situe cette scène dans le Sud des Etats-Unis mais si vous êtes passés par le jardin du Luxembourg à Paris, vous comprenez que c'est le lieu qui a surgi de son imagination créatrice. Quinze années après « Sanctuaire », Faulkner va nous permettre de ne pas scruter une chimère aux allures de Temple Drake dans les allées d'un jardin parisien mais il reprend son personnage pour voir ce qu'elle est devenue. Je pense que Faulkner n'en avait pas fini avec ses personnages et encore moins avec la pourriture.

De part sa référence religieuse « Requiem pour une nonne » est dès le titre dans la continuité de « Sanctuaire ». L'œuvre est reprise cette fois sous la forme d'une pièce de théâtre en trois actes. C'est la construction de la version française choisie par Albert Camus. Celui-ci n'a gardé que les parties de dialogues pour construire le contenu de la pièce. Les trois actes se situent dans trois lieux qui sont largement décrits par Faulkner et qui sont des symboles du système judiciaire et politique du Mississippi, le tout avec une connotation religieuse. « Requiem pour une nonne » s'inscrit donc dans un prolongement du rejet de la justice et de la religion ancré dans les œuvres de Faulkner. Dans l'acte un, la salle de tribunal est vue comme une église, dans l'acte deux, le bureau du gouverneur

⁹³ W. FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957.

⁹⁴ W. FAULKNER, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972.

comme le confessionnal et dans l'acte trois la prison prend des allures de couvent où la meurtrière devient sainte avant son exécution. C'est la description qui peut être réalisée de la structure de l'œuvre.

Nous retrouvons Temple Drake huit ans plus tard. Elle a épousé Gowan Stevens qui l'avait abandonnée chez les Bootleggers. Elle est devenue Madame Stevens et elle a deux enfants : un garçon et une fille. La famille a recueilli une femme de couleur. C'est une ancienne prostituée et droguée qui va devenir la nounou de leurs enfants. Nancy Mannigoe va assassiner le deuxième enfant du couple et se retrouver devant un tribunal. Son avocat n'est autre que Gavin Stevens, l'oncle de Gowan, qui défend la meurtrière de sa petite nièce.

La nounou est condamnée à la pendaison mais l'avocat n'en a pas fini avec Temple Drake. Il veut la vérité. Des lettres anonymes sont arrivées chez les Stevens. Ce sont des lettres d'amour écrites par Temple à Red lorsqu'elle était séquestrée par Popeye dans un bordel de Memphis. La vérité et la pourriture de « Sanctuaire » reviennent en plein visage de Temple. L'avocat va pousser Temple à dire toute la vérité de l'histoire au gouverneur de l'Etat. En réalité, cette action n'est pas pour gracier sa cliente mais pour donner la paix par la vérité à Temple, Gowan et leur fils. L'avocat veut faire éclater la vérité là où Horace Benbow a échoué. Temple confesse toute son histoire au gouverneur. C'est à ce moment-là que nous découvrons l'identité du maître chanteur. Il s'agit du frère de Red. Temple va entretenir une relation avec lui, se remémorant ainsi Red dont elle était amoureuse. Elle voulait même quitter son mari pour fuir avec le frère de son ancien amant. C'est à ce moment que nous comprenons que le premier enfant du couple est le fils de Red et non celui de Gowan Stevens. Né des relations perverses entre Temple et Red sous le regard voyeuriste de Popeye. Si Gowan Stevens a épousé Temple Drake pour se racheter de son abandon et de sa lâcheté, pourra-t-il supporter de ne pas être le père biologique de leur fils ? Dans le roman, Temple Drake ne cesse de répéter qu'elle est Madame Stevens, que Temple Drake est morte il y a huit ans quand elle a sauté du train pour rejoindre Gowan.

Le dernier acte se passe dans la prison entre Temple Drake, Nancy et son avocat. Temple a bien essayé de la faire passer pour folle et lui accorder la grâce. Même si elle a la possibilité de se libérer en disant la vérité, elle cherche son salut auprès de la meurtrière de son enfant. Elle se sent aussi coupable que Nancy. Les événements d'aujourd'hui sont

la conséquence de l'enchaînement négatif dont nous trouvons l'origine huit ans auparavant quand elle a sauté du train pour rejoindre Gowan qui est aujourd'hui son mari. Nancy pourra obtenir le salut après son exécution et elle croit en la rédemption mais pour Temple il y aura demain et puis demain encore, pourra-t-elle trouver son salut ? « *Le salut du monde est dans la souffrance de l'homme* »⁹⁵ . Le chemin de Temple Drake est encore long car elle n'est pas morte. Encore le serait-elle, le paradis lui serait-il salvateur ? Quelqu'un sera-t-il là pour l'écouter, pour l'attendre comme Minnie le faisait dans « Sanctuaire » et comme Nancy l'a fait dans « Requiem pour une nonne » ? Toutes les horreurs du monde n'ont de sens que si quelqu'un est là pour les écouter, pour y faire face. Je pense qu'il serait possible de consacrer un mémoire à « Requiem pour une nonne ». Je ne vais donc pas rentrer dans une analyse poussée de ce roman car les limites de ma production en pages se rapprochent. Cependant, il me reste encore des pensées et des vérités à livrer. Je suis satisfait d'avoir retardé ma lecture de ce roman vers la fin de mon mémoire car il apporte l'éclairage de tout ce qui manque, de ce qui n'est pas écrit dans « Sanctuaire ». Il aurait été possible de passer à côté de certains éléments de mon analyse empirique par une absence d'écoute du texte avec des vérités trop évidentes dans « Requiem pour une nonne ». C'est l'illustration parfaite de ce que j'évoquais en construisant des vérités acquises et qui influencent notre écoute des faits. Rien n'est acquis et il faut sans cesse remettre le travail en action.

Il y a une vérité importante qui nous est révélée par « Requiem pour une nonne ». La porte d'entrée de la pourriture et du marchandage était la bonne pour aborder l'analyse de « Sanctuaire ». Je limiterai mon analyse du deuxième roman de Faulkner aux illustrations de la pourriture et du marchandage. Cette analyse sera le moteur de la dynamique profonde de la percée du Réel dans la réalité qui nécessite que le symbolique soit remis à sa place. Je vais donc reprendre les différents passages du texte qui sont les révélateurs de mon hypothèse de recherche :

- « *la puanteur des hommes* », « *des bêtes puantes* »⁹⁶ : ces sont les termes qui sont repris par Temple pour désigner l'horreur du monde. La puanteur remplace la pourriture ;

⁹⁵ W. FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957.

⁹⁶ W. FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957, p.81.

- « *ce n'est pas mentir. Bon, c'est me dérober si vous préférez* »⁹⁷ : Temple avoue ses mensonges et le mensonge devient l'expression de la pourriture ;
- « *Dans le seul fait de regarder le mal, même par accident, il y a de la corruption ; que l'on ne peut pas marchander, trafiquer avec la putréfaction, on ne peut pas, on n'ose pas.* »⁹⁸. Cette phrase dans la bouche de Temple Drake est la réponse à celle d'Horace Benbow dans « Sanctuaire ». Celle de l'avocat était la porte d'entrée vers la pourriture, celle de Temple en est la porte de sortie, le début de la vérité et la fin du mensonge. Cette phrase du monologue de Temple illustre que le chemin était le bon ;
- « *ce n'est pas qu'on ne doive jamais regarder le mal et la corruption, il y a des cas où on ne peut s'en empêcher, où on est pris au dépourvu, ce n'est pas qu'il faille toujours résister parce qu'il faut commencer bien avant cela. Il faut être déjà préparé à la résistance, préparé à dire non bien avant de savoir même ce que c'est que le mal.* »⁹⁹.

Ces deux extraits pourraient établir la conclusion de mon mémoire car ils résonnent dans une éloquence parfaite pour illustrer toute la problématique et l'hypothèse de ma recherche. Le mal existe bien avant, ce ne sont pas les racines du mal qu'il faut chercher car elles ne sont pas là avant l'arbre. Le mal est présent bien avant. Il est dans la terre. Le mal, la pourriture, la puanteur, la putréfaction. Peu importe le mot, c'est cette idée qui est présente dans le Réel de chacun d'entre nous. Il faut être préparé à résister aux assauts du Réel, bien avant que le symbolique puisse le remettre à sa place et bien avant qu'il commence à percer dans la réalité. Il faut l'affronter et y faire face, l'occulter c'est l'attiser. Face à ce mal commun qui est en chacun de nous, nul n'est capable de dire comment il faut réagir et quelle est la meilleure réaction quand il explose dans notre réalité.

C'est une base fondamentale de mon mémoire. Selon moi, cette phrase de Temple Drake illustre la position, la pensée et la vérité que doit prendre le criminologue. C'est l'enseignement, la production de savoir principale qui peut être tirée des œuvres littéraires (les deux livres n'en sont qu'un seul finalement) de Faulkner. Il ne s'agit pas de savoir comment le mal est né, d'où il vient car il est là bien avant nous, dans le Réel. L'enjeu est de comprendre comment la réaction s'opère face à l'irruption de celui-ci dans notre réalité, notre interréalité. Comment remettre le Réel à sa place par le symbolique et éviter

⁹⁷ W. FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957 p.133.

⁹⁸ *Ibid.* p.143.

⁹⁹ *Ibid.* p.147.

qu'il revienne dans la réalité ? N'est-ce pas là les fondements à développer aussi bien dans le paradigme du passage à l'acte que dans le paradigme de la réaction sociale ?

Avant de passer aux conclusions de mon mémoire, je veux reprendre mes esprits et redescendre d'une certaine euphorie d'avoir trouvé dans le texte non la vérité absolue, car elle n'existe pas, mais une vérité qui mérite d'être retenue, développée et poussée à maturation dans d'autres travaux. J'espère, d'ailleurs, pouvoir continuer dans ce sens.

Faulkner m'a apporté, par son texte et l'inconscient de celui-ci, la clé pour rentrer et le chemin pour sortir de cette rencontre furtive et partielle avec le Réel. Ce fut un voyage lourd et douloureux car il faut s'y impliquer et parfois longuement, jusqu'à la nausée, jusqu'à l'écoeurement. Il me faudra quelques semaines pour digérer cette implication que j'ai essayé de pousser à son niveau le plus haut, jusqu'à ne plus pouvoir voir Faulkner en écriture. Néanmoins, je garde une des dernières phrases de Temple Drake dans « Requiem pour une nonne » comme le sens et la présence que je veux donner à la suite de mon développement intellectuel et professionnel. Ce que je veux défendre en tant qu'homme.

« quelqu'un pour écouter »

« quelqu'un pour nous sauver. Quelqu'un pour le vouloir. S'il n'y a personne, je suis perdue. Nous le sommes tous. Condamnés et damnés »

Temple Drake, Requiem pour une Nonne, William Faulkner.

Cinquième partie : Les apports pour la criminologie

Cette partie va reprendre de manière brève et succincte sans classement d'importance, les différentes pensées et vérités que je retiens comme une production de surcroît de savoir pouvant être des apports pour la criminologie.

1. La dynamique des anneaux borroméens :

Le schéma de la production littéraire composé de la réalité, du symbolique, du Réel et de l'objet petit a permet de visualiser un Réel commun qui va venir faire effraction dans la réalité et d'être remis à sa place, au point médian de l'objet petit a, par le symbolique. Si nous avons un Réel commun, il ne fait pas effraction de la même façon et il ne sera pas traité de la même façon par le symbolique. Il faut tenir compte de cette dynamique pour l'adapter de façon unique et intarissable.

2. Ma vérité n'est pas celle de mon interlocuteur :

La façon dont le symbolique va remettre le Réel à sa place n'est pas celle de l'autre. Dans ce sens, la façon dont nous voyons la réalité attaquée par le Réel ne sera pas vue de la même façon chez l'autre que ce soit dans la réalité ou dans la fiction de l'œuvre littéraire. Si quelque chose est pour nous pathologique ou irréel, il peut très bien être « normal » pour l'autre. Il ne faut pas placer hors de la réalité un comportement ou une personne mais l'aborder comme ayant un raisonnement logique dans sa construction et sa structure. Il ne faut pas s'intéresser à l'expression de la réaction mais à la façon dont la réaction s'opère.

3. Une compréhension en étayage :

Si la construction d'une base théorique peut se faire en étayage, cela peut ne pas être adapté dans notre compréhension de la réalité. En effet, sur base des éléments liés aux faits repris dans une lecture, un entretien, une écoute, nous allons construire des vérités acquises pour les faits mais ce n'est pas forcément la vérité de celui qui les a commis. Il faut rester en capacité de modifier et de faire évoluer nos constructions de la vérité pour se rapprocher de la compréhension.

4. Une implication :

Il faut être capable de s'impliquer dans un travail. L'application de la théorie ne peut convenir à toutes les situations et il faut pouvoir s'impliquer pour ne pas se contenter de mettre la réalité à l'épreuve de la théorie. La réalité peut apporter un surcroît de savoir et ainsi agrémente la théorie. Le schéma ne se construit pas que dans un sens.

5. Une réaction dysfonctionnelle ou une absence de réaction doit d'abord être comprise :

Il ne suffit pas de dire que cette réaction ne convient pas ou qu'il faut réagir de telle façon face à cette réalité. Les sciences humaines ne sont pas là pour nous énoncer comment nous devons réagir mais pour comprendre la façon dont nous construisons notre réaction. Nous ne savons pas quand le Réel va s'introduire dans notre réalité et comment nous allons ou devons réagir. Pour prendre un exemple personnel, ce n'est pas me dire qu'il ne faut pas fumer qui va m'inciter à ne plus fumer mais plutôt me faire comprendre pourquoi je fume et ce que cela vient combler comme manque chez moi.

6. Le mal peut s'exprimer sous différentes formes :

Les deux romans de Faulkner ont pu être analysés en trouvant la clé par la pourriture, la puanteur, le mal absolu. Il faut trouver cette clé mais ensuite il ne faut pas l'attendre uniquement dans la voix ou dans le texte. Nous avons vu que les silences, le regard et d'autres médias peuvent exprimer ce mal. Nous pourrions élargir la liste d'expression du mal au dessin, à la peinture, l'écriture, etc. Il faut mettre tous nos sens en éveil. La troisième oreille de Reik est déjà un exemple mais d'autres sources de captations peuvent intervenir.

7. L'application de différentes théories :

J'ai essayé d'appliquer différentes notions théoriques pour mon analyse empirique et je pense qu'il est nécessaire de ne pas se contenter d'une position statique au sein d'un dogme ou d'une théorie précise. Il s'agit d'une évolution constante et je ne peux comprendre Popeye, Temple ou Horace Benbow uniquement par Freud comme je ne peux les comprendre uniquement par la psychanalyse. La multiplicité des sources doit exister et c'est ce qui rend la criminologie comme une source intarissable de savoirs.

Sixième partie : Conclusions

« Les larmes réelles me font peur. En fait, je ne sais pas si j'ai le droit de les photographier. Dans ces moments-là, je me sens comme quelqu'un qui se retrouve dans un royaume dont l'accès est, en fait, interdit. C'est essentiellement pour cela que j'ai fui les documentaires. »

Krzysztof Kieslowski.

Ce mémoire est d'abord un acte personnel, une façon d'exorciser mes peurs. En m'apprêtant à devenir criminologue dans quelques jours, je voulais savoir si à l'inverse de Kieslowski, je serais capable de quitter la fiction issue de ma passion littéraire et cinématographique, à quitter la théorie et à quitter le cadre académique pour revenir à la réalité. Si j'étais en mesure d'être confronté à de vraies larmes, de réelles souffrances et de faire face à une personne, issue de la même humanité que moi, capable de produire autant que subir le mal irrémédiable écrit par Faulkner.

Je n'ai pas cette réponse. Je ne sais pas si j'en serai capable mais j'ai la conviction de vouloir poursuivre le chemin. Ce mémoire m'a apporté les balises pour éviter de me perdre. Ce qui peut paraître une évidence est le piège de toutes les sciences. Rien n'est acquis, tout est fragile et la vérité n'a de sens que de l'angle de vue d'où nous la regardons. Une évidence, ce n'est pas la ligne d'arrivée ni la localisation précise de la source du Nil mais c'est un point de départ, le point d'où nous regardons et vers quelle direction. Mon évidence n'est pas de savoir où je vais mais bien d'où je démarre. Ici et maintenant en proposant les conclusions de mon parcours académique.

Si je n'ai pas la certitude d'avoir la capacité d'affronter les larmes réelles (en sommes-nous capables toujours et tout le temps ?), je sais que je veux les affronter. Je veux faire face au mal, à la pourriture, à la puanteur et à l'expression de ceux-ci. Je ne veux pas me contenter de placer les effractions du Réel dans la réalité hors de celle-ci. Dire de quelqu'un que c'est un « monstre » c'est la vérité et ses actes sont monstrueux mais c'est surtout un « monstre » qui est constitué de la même façon que moi. Nous avons un Réel commun. Mon rôle n'est pas de juger, c'est d'ailleurs un fondement du texte de William Faulkner. La justice des Hommes est-elle capable de les juger ? La religion est-elle capable de leur pardonner ? Pour cela, il faut être capable de les écouter, de les entendre, de les

voir, de les lire et de les comprendre tout simplement. Comprendre ne veut pas dire juger, justifier ou excuser. Je ne suis pas un abolitionniste de la prison car ce n'est pas mon rôle. Je ne suis pas là pour dire que quelqu'un a sa place ou n'a pas sa place en prison mais je sais que si une personne est en prison ou ailleurs, elle doit être écoutée. Les débats sur la place publique ou dans les cercles intellectuels aborderont le manque d'écoute des victimes et je répondrai qu'il faut y ajouter l'écoute des criminels. Il ne s'agit pas de les mettre sur un pied d'égalité mais avec un point commun qu'est la nécessité d'être écouté.

J'ai dédié ce travail à la mémoire du Professeur Christophe Adam qui a bouleversé ma réalité et ma vision du monde. Il m'a paru évident, après son enseignement, de vouloir faire face au mal et de lutter contre le sens commun de l'opinion. Les vérités ne sont pas des acquis et je ne veux pas être celui qui profitera d'un repas de famille pour dire qu'un criminel est un « monstre », qu'il a de la chance d'être en prison ou qu'il est logé et nourri sur le dos du contribuable après ce qu'il a fait. Je ne veux pas être celui, qui dans un colloque scientifique, viendra dire s'il faut abolir ou changer la prison, s'il faut modifier une loi ou en créer une autre. Ce n'est pas du tout me considérer comme supérieur à ces débats, car cela reviendrait à ne pas m'écouter, mais simplement ce n'est pas ma place, ma vision ni même mes compétences. Je ne suis ni juge, ni Dieu, ni scientifique. Je suis un homme avant d'être associé à un titre ou une fonction.

C'est l'enseignement que m'a apporté les deux romans de William Faulkner et la réalisation de ce travail comme la capacité de pouvoir se rapprocher du mal et de lui faire face. Il est possible, également, d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse de l'art sous toutes ses formes pour approcher certaines déviations actuelles. La façon dont les textes religieux peuvent s'intégrer dans mon schéma de la production littéraire pourrait être une façon de comprendre comment ils sont symbolisés dans les différents extrémismes. Si j'ai pu aboutir à des pensées et vérités, issues de mon analyse empirique, pour les transposer en apport pour la criminologie. Le champ de ma problématique et de ma question de recherche me semble intarissable. Ce n'est encore une fois que le début.

L'agenda académique fera que je devrai présenter ce mémoire le jour de mes quarante-deux ans. Ce n'est pas courant mais c'est l'homme que je suis. Quand je me trouve face à une personne, je considère qu'elle est comme moi, peu importe la personne qu'elle est. Je ne suis pas devenu un sage bouddhiste, je n'ai la prétention de rien sinon celle de vouloir écouter.

Si j'étais juge, je ferais un coup de marteau pour conclure. Si j'étais dans une liturgie religieuse, je prononcerais Amen. Si j'étais psychanalyste, je dirais « on se voit la semaine prochaine (humour) ». Si j'étais écrivain, j'écrirais « fin ». Mais, je suis un homme alors je vais reprendre les derniers mots de Temple Drake avant le rideau final dans la pièce de théâtre « Requiem pour une nonne ». Ce sera ma conclusion, le résumé de mon mémoire et le début d'autre chose :

« *Je viens* »

Septième partie : Et demain...

Cette partie sera brève car les conclusions sont déjà actées. Comme je l'ai formulé à plusieurs reprises, je ne considère pas ce travail comme la conclusion de quelque chose mais comme le début d'autre chose. C'est dans cette optique que j'ai écrit « Et demain », une forme de note d'intention.

J'ai fait le choix de prolonger le travail que j'ai entamé lors de ce mémoire en poursuivant mes recherches sur le rapport entre la criminologie, la psychanalyse et l'art sous toutes ses formes.

Je souhaite approfondir mes recherches sur la production d'un surcroît de savoir en criminologie par l'intermédiaire de l'art mais aussi sur l'utilisation de l'expression artistique comme moyen pour un auteur de remettre la poussée du Réel dans la réalité à sa place par le symbolique permis par l'œuvre artistique.

Dans la suite de ma carrière professionnelle, je continuerai mes recherches dans ce sens. La première étape est donc de marquer mon intention de poursuivre un doctorat en criminologie.

Bibliographie

ASTIER C., 1998, « *Le roman et le crime* ». In : littératures 39, pp. 177-94.

ANZIEU D., 1981 « *Le corps de l'œuvre* », Gallimard, Paris.

BADIOU A., 1998, « *Petit manuel d'inesthétique* », Paris, Seuil (L'ordre philosophique).

BAYARD P., 2004, « *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* », Paris, Éd. De Minuit.

BELLEMIN-NOËL J., 1978, « *Psychanalyse et littérature* », Paris, PUF.

BELLEMIN-NOËL J., 1979, « *Vers l'inconscient du texte* », Paris, PUF.

BELLEMIN-NOËL J., 2011, « *lire de tout son inconscient* », Essais et savoirs, presses universitaires de Vincennes.

BIGEULT JP., 2008, « *Le double crime de l'abbé Desnoyers, curé d'Uruffe* », Paris.

BONNELIER R., 2017, « *Déplacements meurtriers, L'esprit du temps « Topiques »* », N°138, (page 109 à 122)

CAMUS A., 1944, « *Caligula* », Paris, Gallimard.

CHAR R., 2010, « *Moulin premier* », 1935-1936, Le trousseau de moulin premier, La table ronde.

De MIJOLA-MELLOR S., 2017, « *L'aveu : théorie psychanalytique et réalité juridique, L'esprit du temps « Topiques »* », N°138, pp. 7-18.

DOSTOÏEVSKI F., 2008, « *Crime et châtiments* », Paris, Le livre de poche.

DUPOND-MORETTI E. & S. DURAND-SOUFFLAND, 2013, « *Bête noire* », Michel Laffont, Paris.

DURAS M., 1991, « *L'amante anglaise* », Paris, Gallimard.

DURKHEIM E., 2013, « *Définitions du crime et fonction du châtiment* », Ink Book éditions, Paris.

FAULKNER W., 1957, « *Requiem pour une nonne* », Paris, Gallimard.

- FAULKNER W., 1972, « *Sanctuaire* », Paris, Gallimard.
- FREUD S., 2012, « *Pour introduire le narcissisme* », Payot.
- FREUD S., 1985, « *Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique* » (1916), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- GAGNON A., 2013, *Crimes littéraires et transactions discursives*, Médias 19, Québec.
- GILLIE C., 2017, *A couper le souffle ; écouter l'inexprimable avec Reik*, L'esprit du temps « Topiques », N°138, (page 87 à 107)
- GIREL S. et SOLDINI F., 2005, *A la recherche du sens caché : l'art et les œuvres dans la littérature policière*, Sociologie de l'art Opus 6, L'Harmattan, pp. 15 à 46.
- JUIGNET P., « *Lacan, le symbolique et le signifiant* », Cliniques méditerranéennes, 2003/2 (no 68), pp. 131-144.
- KAËS R., « *Notes sur les espaces de la réalité psychique et le mal-être en temps de pandémie* », Revue Belge de Psychanalyse, 2020/2 (N° 77), pp. 187-219.
- KANT E., 2000, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion.
- KHOURY G. D., « *Entretien avec Georges Schéhadé, dans Georges Schéhadé, la poésie* », « Poésies 79 », n. 89, 1999.
- LACAN J., « *Séminaire 22 « RSI », séance du 10 décembre 1974* », STAFERLA.
- LACAN J., 1973, « *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* », Seuil, Paris, 1973.
- MASSON A., in Mireille Cifali et al., processus de création et processus cliniques, 2015, *Épistémologie poétique pour une connaissance productive face au crime*, Formation et pratiques professionnelles, pp. 69 à 93.
- NASSIF Jacques, « *Inclassable psychanalyse* », Le français aujourd'hui, 2009/3 (n° 166), pp. 85-92.
- PINGAUD B., in J. BELLEMIN-NOËL, 1996, « *Vers l'inconscient du texte* », Paris, PUF., B. PINGAUD, comme un chien en automne, Gallimard, Paris, 1979.

- RAUFAST L., 2017, *Reik scénographe ? Une scène psychanalytique pour les rythmes pulsionnels*, L'esprit du temps « Topiques », N°138, pp. 145-155.
- REIK T., 1991, « *Écouter avec la troisième oreille : l'expérience intérieure d'un psychanalyste* », Desclée de Brouwer, Paris.
- REIK T., 1973 « *Le besoin d'avouer* », Petite bibliothèque Payot.
- RICHARD F., 2009, *Ce que la littérature apprend au psychanalyste. Faulkner, Glissant et Green*, Revue française de psychanalyse, Vol. 73, pp. 165 à 182.
- SABOT P., 2002, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Philosophie.
- SABOURIN P., 2009, « *L'identification à l'agresseur chez l'enfant victime* », *Enfances & Psy*, vol. 45, no. 4, pp. 50-59.
- SARTRE J.-P., 1943 « *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique* », Paris, Gallimard.
- TREHEL G., 2012, *Théodor Reik : sur l'effroi*, L'information Psychiatrique, Vol. 88, pp. 455 -466.
- VIVES JM., 2017, *l'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne ou portrait de Théodor Reik en Gustav Malher*, L'esprit du temps « Topiques », N°138, pp. 45-62.
- WAJCMAN G., 2015, « *Œil de guerre* », La psychanalyse à l'épreuve de la guerre, [s. / dir. M.H. Brousse], Berg international, Paris, pp. 213-227.
- WAJCMAN G., 2011, « *Trouble aux frontières de l'intime* », Le texte étranger [en ligne], n°8, mis en ligne en janvier 2011.
- ZIZEK S., 2005, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Editions Amsterdam.

Annexe 1 : Article Libération Marguerite Duras « Sublime, forcément sublime Christine V. »

L'ÉVÉNEMENT

AFFAIRE DE LA VOLOGNE, 273^{ème} JOUR

Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. Je le crois. Au-delà de toute raison.

Marguerite Duras: sublime, forcément sublime Christine V.

Je ne verrai jamais Christine V. C'est trop tard. Mais j'ai vu le juge qui est certainement celui qui est le plus près de cette femme. C'est à lui qu'elle aura parlé le plus. Il dit: « C'est affreux pour moi d'avoir à incriminer, à avoir à en passer par ce moment-là ». Il dit que Christine est intelligente, qu'elle est fine, spirituelle. J'ai demandé comment était son visage. Comme Denis Robert, il parle aussi d'un joli visage mais d'une légère absence dans le regard. Ce matin, samedi, je vois une photo d'elle dans l'Autô qui l'emmène à la prison, je retrouve aussi cette absence, cette inexplicité légère qui vitrifie le regard.

La maison, je l'ai vue. Eric Favereau n'arrivait pas à trouver le chemin. C'est au gré des tours et des détours qu'elle nous est apparue, tout à coup. Seule sur le sommet d'une colline nue. Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. C'est ce

savoir pourquoi j'ai crié quand j'ai vu la maison. Je n'arrive pas à le savoir. Je rentre à Paris le lendemain, je téléphone à S. July, je lui dis que je ne ferai pas d'article. Et puis à deux heures du matin je commence à écrire. Je l'ai repris ce matin-là après un téléphone qui m'annonce que Christine V. est arrêtée.

Seule comme avant la vie

L'enfant a dû être tué à l'intérieur de la maison. Ensuite il a dû être noyé. C'est ce que je vois. C'est au-delà de la raison. Je vois ce crime sans juger de cette justice qui s'exerce à son propos. Rien. Je ne vois qu'elle au centre du monde quant à moi et ne relevant que du temps et de Dieu. Par Dieu je n'entends rien. Personne n'a vu l'enfant jouer devant la maison. La première qui est la première voisine n'a pas vu l'enfant ce soir-là, alors qu'elle

représentant des rallyes de motos. Il avait aussi acheté une petite moto pour se promener avec lui, pour lui apprendre. C'était les motos que cet enfant aimait, les gros engins de course, rapides. Il n'avait que faire de jouer autrement.

L'enfant, oui, je ne peux pas m'empêcher de le croire, tout à coup, quel que soit le tueur, il a dû être tué dans la maison. On a fermé les volets pour ça. C'est ensuite qu'on est allé le noyer dans la rivière. On l'a tué tel, sans doute, dans la douceur, ou bien dans un amour soudain, incommensurable, devenu fou, d'avoir à le faire. De la rivière il n'est parti aucune plainte, aucun cri, personne n'a entendu d'enfant, quand on l'y a mis il était déjà mort.

La première personne qui a parlé de la disparition de l'enfant, c'est la mère de l'enfant, Christine V. C'est elle qui est allée voir la nourrice pour lui demander si elle ne l'avait pas vu, c'

Ou bien elle a oublié. Quoi aurait-elle oublié? Cela: que pour elle il n'y aurait pas eu de disparition de l'enfant, que c'est seulement pour les autres qu'il y aurait eu disparition de l'enfant, qu'elle aurait dû cacher qu'elle savait du moment que les autres ignoraient encore. Cette imprudence, cette distraction, à savoir qu'au lieu de ne parler que de l'enfant, de sa disparition brutale, vertigineuse, ou de sa tuerie, Christine V. fait une confidence profonde, intemporelle, sur sa propre existence. Je crois qu'on peut dire davantage encore, croire que Christine V. est allée voir la nourrice pour lui dire ça, cette phrase-là qui dirait tout en une fois l'enfer du passé et celui de l'avenir.

Elle a oublié autre chose. La nourrice, amie de Christine, habite à plus d'un kilomètre de chez elle. Que l'enfant ait pu retourner chez sa nourrice, qu'il ait fait cette distance à pied, serait être le plus improbable des

leur. Il faut les laisser tranquilles avec leurs histoires, ne pas les insulter, les frapper. Que toutes ces circonstances dites plus haut se soient trouvées enchaînées autour de Christine V. et qu'elle ait laissé faire comme si ces choses-là ne l'avaient pas regardé, c'est possible. Il se peut que Christine V. ait vécu une existence tout à fait artificielle dont elle n'avait que faire.

Christine V., il se pourrait qu'elle soit une vagabonde en vérité, une rocke de banlieue en vérité, sans feu ni loi, sans mariage contracté, à dormir avec n'importe qui, n'importe où, à manger n'importe quoi et que c'est été dans ce malheur là qu'elle aurait pleuré pour de bon et tri de même. La vie qu'on mène réellement dans cette maison de la colline ou ailleurs, dans des maisons équivalentes, personne ne la connaît, même pas le juge. Entre ceux qui la connaissent, le moins mal il y a d'abord des enfants et puis il y a des femmes.

Il faut une pluie légère que le vent rabat sur les jolies et les fenêtres fermées comme le jour du crime. La maison est neuve. Elle est à vendre. C'est le chalet vosgien, aux toits de pentes inégales. Tout autour, des collines vides, des chemins déserts, en bas, les sapinières très sombres... En face, la rivière.

Le soir nous parlons du crime, nous en parlons tout le temps pendant quarante-huit heures. Là j'essaie de ramener ses vaches à l'étable. D'autres ce tas de sable pour jouer, il n'existe pas. C'est un tas de gravier, mélange à du ciment et du sable. Ça ne tient pas la forme, on ne peut pas jouer avec ça. La pelle qu'on a plantée dans le tas de gravier, je la vois comme un mensonge ou une erreur. Pour faire croire seulement. Un journaliste, un photographe ou un criminel. Le père avait fait poser sur les murs de la chambre de cet enfant un papier peint n'étant pas retourné chez elle. Une fois chez la nourrice, chose inattendue, bouleversante, je dois dire, Christine V. pose la question et aussitôt après elle parle d'elle, de son existence. Elle dit: « Tu ne peux pas imaginer la vie que j'ai menée depuis des années ». Est-ce que ce sont des lettres du corbeau dont elle parle? Il semblerait que dans ce cas elle aurait dit: la vie que nous endurons lui et moi. Au lieu d'être dans une angoisse immédiate, atroce, à cause de la disparition de son enfant, Christine V. parle de l'existence qu'elle a endurée. Comme si la disparition de cet enfant en inaugurant un malheur à venir ferait les vannes d'un malheur passé. C'est là, il me semble, que la raison du meurtre se rapprocherait de nous, qu'une sorte de relation causale délicate s'établirait entre la vie de Christine V. et la disparition de son enfant. Mais peut-être est-ce tout simplement trop tôt pour qu'elle s'inquiète vraiment de la disparition? Peut-être. On ne saura jamais. On peut dire ça, ou bien elle n'est pas inquiète pour l'enfant et dans ce cas elle vient parler avec la nourrice, prêtant à l'enfant disparu pour parler avec elle de sa vie. Peut-être qu'elle n'est pas inquiète aussi parce que c'est souvent qu'il partirait cet enfant. Qui sait? Comme ça, qu'il partirait avec son père et qu'ils oublieraient parfois de le prévenir et qu'elle ne s'en plaindrait pas parce qu'elle aimerait être abandonnée de la sorte, se retrouver seule comme avant la vie. C'est possible. Et que ce soit dans cet abandon que la confirmation du malheur s'installerait irrémédiablement chaque soir plus avant, c'est également possible. Et que les progrès de ce malheur elle ne les voit pas se faire, c'est certain elle ignorerait de plus en plus où elle va: une nuit qui descendrait sur elle Christine V. innocente qui peut-être a tué sans savoir comme moi j'écris sans savoir, les yeux contre la vitre à essayer de voir clair dans le noir grandissant du soir de ce jour d'octobre.

hypotheses, et c'est pourtant là que Christine V. va chercher son enfant. Là où elle a le moins de chance de le retrouver. Donc elle y serait allée pour y être allée? Dans ce cas la confiance sur le malheur de sa vie aurait été de surcroît.

La vie, dans ces maisons, personne ne la connaît

Toutes ces circonstances, ces erreurs, ces imprudences, cette priorité qu'elle fait de son malheur sur celui de la perte de son enfant – et autre chose comme ce regard toujours pris de court – me porterait à croire que l'enfant n'aurait pas été le plus important dans la vie de Christine V. Pourquoi pas? Il arrive que les femmes n'aient pas leurs enfants, ni leur maison, qu'elles ne soient pas les femmes d'intérieur qu'on attendait qu'elles soient. Qu'elles ne soient pas non plus les femmes de leur mari. Qu'elles ne soient pas de bonnes mères, de même qu'elle ne soient pas fidèles, des fouguesuses, et que malgré cela elles aient tout subi, le mariage, la baise, l'enfant, la maison, les meubles et que ça ne les ait: changé en rien même pour un seul jour.

Pourquoi une maternité ne serait-elle pas mal venue?

Pourquoi la naissance d'une mère par la venue de l'enfant ne serait-elle pas ratée elle aussi par les paires de gifles de l'homme pour les beefsteaks mal cuits par exemple? Comme la jeunesse peut être de même par la paire de gifles pour un zéro en maths. Quand elles ont un enfant qu'elles ne reconnaissent pas comme leur propre enfant, c'est peut-être qu'elles ne voulaient pas de cet enfant, qu'elles ne voulaient pas vivre. Et dans ce cas aucune morale, aucune sanction ne leur fera reconnaître que cet enfant est

La loi du couple faite par l'homme

Il se pourrait que Christine V. ait vécu avec un homme difficile à supporter.

Ça ne devait pas être un homme méchant, non, ce devait être un homme d'ordre, de devoir. Je vois la dureté de cet homme s'exercer sans treuve aucune, être de principe, éducative. Je crois voir qu'il dresse sa femme selon son idée et qu'il prend à ce dressage un certain plaisir grandissant, un certain désir. Quand la loi du couple est faite par l'homme, elle englobe toujours une sexualité obligée par l'homme de la part de la femme. Regardez bien autour de vous: quand les femmes sont comme celle-ci, inattentives, oublieuses de leurs enfants, c'est qu'elles vivent dans la loi de l'homme, qu'elles chassent des images, que toutes leurs forces, elles s'en servent pour ne pas voir, survivre. Il n'y a pas de jardin autour de la villa, c'est resté dans l'état du jour de finition des travaux. Elles ne plantent pas les fleurs de saison. Parfois elles s'assoient devant la maison, exténuées par le vide du ciel, la dureté de la lumière. Et les enfants viennent autour d'elles et jouent avec leur corps, grimpent dessus, le défient, le décoiffent, le battent, et rien et elles, elles restent impossibles, elles laissent faire, et les enfants sont enchanés d'avoir une mère pour jouer et l'aimer.

Non, l'enfant ne devait pas être le plus important dans la vie de Christine V. Il ne devait rien y avoir de plus important dans sa vie à elle qu'elle-même. Dans sa vie à lui, si, l'enfant devait être le plus important de tout ce qu'il avait vécu, le plus beau, le plus inattendu, la manne de Dieu. C'est terrible. Il a dit d'elle que c'était une épouse merveilleuse et qu'il souhaitait

La transgression de l'écriture

« J'aime le crime »: Marguerite Duras dit tout haut ce que nous pensons tous, plus ou moins bas. A preuve, cette passion collective pour l'affaire de Lépagès. D'entrée, Marguerite Duras a été fascinée par Christine Villemain, qui au fil de ses lectures devenait intérieurement une héroïne de l'écriture de l'auteur de *L'Amant* dont l'invente à la fois l'idée et le titre: *Le Crime*. Marguerite Duras attendait que quelqu'un lui demande d'entrer dans « la matérialité de la matière », comme elle l'écrit. Elle s'est précipitée à Lépagès pour photographier les lieux et les visages. Pour mesurer la densité de l'air. Mais surtout pour « voir » Christine Villemain. C'est ce qu'elle avait demandé à son avocat Me Garraud: « seulement la voir, quelques minutes, ne pas la dérangier, surtout ne pas l'interroger ».

Ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité. Mais celui d'un écrivain en plein travail, affantant la réalité en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même, à savoir celle du texte écrit. Ce n'est de toute évidence pas la vérité de Christine Villemain, ni vraiment celle de Marguerite Duras, mais celle d'une femme « sublime, forcément sublime » flottant entre deux langages, celui de l'écrivain d'une part et celui bien réel, en grande partie non-dit, de Christine Villemain.

Reste que Christine Villemain est une personne vivante accusée du meurtre de son enfant, mais nécessairement « présumée innocente », parce que rien ne prouve que cette femme soit effectivement coupable. Et pour en revenir à Roland Barthes à propos de l'affaire Dominici: « *Voler son langage à un homme au nom même du langage, tous les meurtres légaux commencent par là* ». En cela, le texte de Marguerite Duras est scandaleux, car si elle ne vole pas son langage à Christine Villemain, elle ose rêver publiquement de la douleur de cette femme, transgressant son propre malaise et le nôtre, pour affoler le jeu de miroirs qu'offre à chacun de nous toute grande affaire criminelle. Parce qu'elle met en scène « la part maudite » de l'homme.

La littérature et la justice font rarement bon ménage. L'une déroge quand l'autre règle. L'une transgresse quand l'autre est censée protéger, rendre théoriquement des individus seuls plus intouchables qu'encore. Et Christine Villemain, à l'heure actuelle, est une intouchable.

Pour Marguerite Duras, cette femme, Christine, d'une manière ou d'une autre, impose silence à la justice. Parce qu'elle ne peut pas être jugée pour ce qu'elle a pas fait ou pour ce qu'elle a fait: car plus que tout autre le monde: la douleur est un monde de silence.

S.J.

On l'a tué dans la douceur ou dans un amour devenu fou

Pourquoi la naissance d'une mère par la venue de l'enfant ne serait-elle pas ratée elle aussi...



une femme semblable à tous les hommes. Cela à cause de la force d'inertie qui la porte, la plus insidieuse, la plus ravissante de toutes les pulsions de mort. Celle-là même dont les hommes ne se défont jamais une fois qu'ils l'ont connue, si proche d'une docilité aveugle. Garder cette différence profonde entre eux et elles, c'est le vœu le plus cher des hommes.

Christine V. devait compter sur le temps qui passait jour après jour pour arriver à savoir enfin quoi faire de cette vie, comment sortir de devant cette colline nue, comment rester avec un homme, par exemple avec celui-ci qu'elle a connu à seize ans, comment en partir. Comment sortir de ce paysage de devant elle, comment le mettre hors de sa portée. Comment se retrouver enfin ailleurs pour toujours, même le temps d'une saison, loin du harcèlement quotidien le plus affreux, celui de la recherche du sens de tout cela.

La prison de liberté

Elle est dans une prison de liberté. Elle n'a que faire de la liberté. Elle pourrait parfois penser à rendre les coups, rendre le dressage, donner les gifles à son tour pour, par exemple, un bœuf mal cuit. Mais l'homme qui lui aurait donné ces gifles, elle n'aurait pu essayer de les rendre, il aurait rigolé. Ils rigolent dans ce cas. On ne peut pas non plus refuser d'habiter la maison, les quitter, cette maison, ce pays, désert. L'idée qu'ils pourraient nous retrouver, c'est l'épouvante. Et puis partir, ce n'est jamais suffisant. Le contentieux qu'il y a entre un homme et une femme, on

**AFFAIRE
DE LA VOLOGNE,
273^{ème} JOUR**

La femme des collines nues, dit-on, aurait trouvé comment défaire le bâtiment de sa vie.

Suite de la page 5

de là. Dans ce cas, la mort de l'enfant aurait été le seul moyen qui lui serait resté, parce qu'il aurait été le plus sûr. J'ose avancer que si Christine V. est consciente de l'injustice qui lui a été faite durant la traversée du long tunnel qu'a été sa vie, elle est complètement étrangère à cette culpabilité que l'on réclame d'elle. Elle ne sait pas ce qu'elle veut dire ce mot. Qu'elle ait été, elle, victime de traitements injustes, oui, mais coupable, non, elle ne l'a pas été. Du moment que ce crime, dans le cas précis où elle était d'avoir à le commettre personne n'aurait pu l'éviter, coupable elle n'a pas été. Elle n'a jamais crié Christine V. sauf au cimetière. Si elle criait je crois, ce serait ceci : « Que tout le monde meure autour de moi, ce nouvel enfant, mon mari et moi-même, mais coupable comme la justice le veut, je ne le serai jamais ».

Elle a dit qu'on la mette en prison pour l'homme tué, d'accord, mais pas pour l'enfant tué. Ça ne peut pas se comparer un homme et un enfant. C'est une absurdité d'appeler ça du même nom dans les deux cas. Mettre ce crime sur le marché du crime, c'est impossible. Elle le sait, elle, la mère.

Même pas mourir, elles

Quand arrive cette soirée d'octobre, il me semble que la folie est déjà passée par les collines. Que c'est déjà trop tard. Qu'elle a déjà raidi son corps, ses seins, son regard, qu'elle ait glacé son cœur et que c'est



me, les criminels comme les spectateurs.

Rien n'arrivait plus, on en était au point mort. Qu'est-ce qu'on attendait pour inculper ? se demandait-on. On attendait le rapport de synthèse de la police. Il est arrivé. Les résultats des analyses graphologiques, ils sont arrivés. L'inculpation s'est même fait attendre. Et puis elle a eu lieu. C'est Christine V. que l'on a inculpée. D'infanticide. Elle a été éroulée.

Voici que ce qui était suffisant pour le faire paraître maintenant insuffisant. Et que manque terriblement un élément mal défini mais irremplaçable, sans équivalence, à savoir une personne, un être humain, pour dire qu'il a vu, qu'il sait. Il n'y a personne dans ce crime, c'est un désert comme la colline nue. On arrive maintenant comme toujours, dans ces enquêtes gigantesques faites autour des crimes, aux zones trop claires des conclusions. Si la police avait déserté le pays, d'autres gens n'aurait-il pas été « supprimés » comme cet homme, ce frère ? On a le sentiment qu'une partie du village, « la chambre forte », sait la vérité, et étrangement, que ce crime ait été attendu dans le pays pour liquider définitivement des fâcheries de familles commencées peut-être dans le siècle dernier.

Si c'était là le quatrième assassinat ?

Reste cette autre enfant. Pour tout

deja trop tard. Même le temps ce jour-là, elle n'arrive plus à le tuer. Elle ne regarde plus personne, sauf le dehors, ce vent qui revient avec l'automne, ce nu des collines, ce cauchemar, ce froid, ces journées de plus en plus courtes comme le temps qui reste avant la fin. Pendant ces soirées-là ces femmes n'arrivent plus à lire. Dans le degré d'incandescence qui atteignent parfois dans leur maison le silence et la disparition de la vie, elles ne doivent même plus se parler avec les hommes. Plus rien entre eux que ces enfants. Dans ce puits de silence, ces enfants qui attendent. Même les enfants, quand ils parlent, elles devraient les faire taire. Comment ne les voient-ils pas, eux, les hommes. Qu'elles n'ont plus rien d'autre à faire que cela dont on parle, même pas mourir elles.

Reste cet autre crime : cet homme abattu devait savoir quelque chose. La façon insistante avec laquelle il regardait dans les yeux en disant qu'il était innocent m'a toujours fait penser qu'il savait quelque chose qu'il ne pouvait pas révéler sans mettre en cause quelqu'un d'autre. Et quand on a braqué son fusil vers lui et qu'il a dit : « Tu sais très bien que ce n'est pas moi qui ai fait ça », j'ai entendu : « Tu sais très bien qui l'a fait ». On dit que c'est elle, Christine V. qui aurait incité à le tuer. C'est elle qui aurait persuadé l'assassin que ce ne pouvait être que cet homme. Pourquoi lui ? Pour en finir. L'enfant a été indolument tué par un être humain. Il faut donc qu'il y ait un assassin. La mise à mort de l'enfant par sa mère, je ne sais pas son nom, je ne sais pas appeler ce crime, mais celui de cet homme innocent, je sais l'appeler. On l'a fait pour elle. On a tué l'homme.

Elle l'a ainsi désigné comme l'assassin officiel de l'enfant. Tout se passe comme si ce n'était pas à la justice de distribuer les rôles dans cette affaire.

Cette fois, Christine V. aurait pu être comblée : l'assassin avait été trouvé, il avait été abattu et celui qui l'avait tué était allé habiter la prison.

y compris celui de l'assassin.

C'est la première fois sans doute que l'homme avec qui elle vit aurait cru ce qu'elle avance, elle, la mère de son enfant.

Une certaine période de paix

Une fois les trois meurtres accomplis, il est probable que Christine ait connu une certaine période de paix. La maison serait en vente. Le salon de cuir qui aurait coûté plus de deux millions serait aussi en vente. Personne n'a jamais été invité à aller dans cette maison, à s'asseoir dans ces fauteuils si chers.

Pourquoi avoir ces choses-là ? Pour pouvoir les montrer aux jaloux ? Pour faire croire au bonheur ordinaire de la vie ? Oui. Pour faire croire. Pour des raisons pratiques également ordinaires. Car ici tout était ordinaire, tout. Pratique. Comme partout.

Christine dit qu'après la mort de l'enfant elle a éprouvé de nouveau du désir, de l'amour, pour cet homme. Il est probable que la douleur abominable qu'elle a créée chez cet homme a fait s'évanouir le passé, la dureté, elle a aboli le temps, elle a fait l'égalité dans le malheur. La prison a fait l'inapprochable décor. C'est aussi ça, s'aimer. Personne n'en a le droit.

Ce crime, c'est un désert.

A 26 ans ils avaient déjà dix ans de mariage. Ils n'avaient plus rien en commun, même pas l'enfant, ils n'avaient que l'argent gagné, la maison, les autos, le salon. Maintenant, ils ont en commun l'enfant mort.

Pour la forme, voici : neuf mois ont passé depuis le crime. L'attente demeurerait entière. Ce crime est un crime dont on ne se lasse pas. Il est insondable, très étendu, très. Souvent on le perd de vue là où on croyait le trouver et il disparaît quand on s'en approche. De très près il n'en reste rien que la monstrosité de l'innocence. Dans ce crime-là on est allé jusqu'à la couche dernière du mal, cette innocence-là devant Dieu.

Ce crime a fait penser tous les habitants du pays, tous ses habitants sont devenus intelligents avec ce cri-

quête. Pour tous les spectateurs de la marche de la justice, c'est la zone d'ombre la plus dense du crime. Encore une fois : pourquoi fait-elle de ce crime ce premier récit lumineux, sans fautes ? Que les gendarmes l'y aient forcée, non, ce n'est pas vrai, ce ne sont pas les gendarmes qui l'ont forcée à cette clarté, cette simplicité de dessin d'enfant. Sa frayeur quand elle s'est démentie est restée dans toutes les mémoires. Elle n'est jamais retournée à l'école depuis le crime. Elle ne sort presque pas, joue avec sa chèvre, dit-on. Et si c'était là le quatrième assassinat ?

Encore une fois on ne sait rien. Plus rien. Si on demande aux gens : « Et si tout à coup le meurtrier était découvert ici dans les environs de ce village... » ils nous répondent que non, que ce n'est plus possible, que tout a été cerné. Restera donc à les interroger tous, jusqu'au dernier.

Le temps est différent tout à coup. La justice paraît insuffisante, lointaine, inutile même, elle devient superfétatoire du moment qu'elle est rendue. Pourquoi la rendre ? Elle cache. Plus que le secret, elle cache. Elle cache l'horizon du crime et, disons le mot, son esprit. Le mouvement de l'intelligence défait l'ordre judiciaire. Elle est contre la séparation de cette criminalité d'avec les autres femmes. Ce qui aurait fait criminelle Christine V. c'est un secret de toutes les femmes, commun. Je parle du crime commis sur l'enfant, désormais accompli, mais aussi je parle du crime opéré sur elle, la mère. Et cela me regarde. Elle est encore seule dans la solitude, là où sont encore les femmes du fond de la terre, du noir, afin qu'elles restent telles qu'elles étaient avant, reléguées dans la matérialité de la matière. Christine V. est sublime. Forcément sublime.

Marguerite DURAS
Les intertitres sont de la rédaction.

Elle est complètement étrangère à cette culpabilité que l'on réclame d'elle

6 LIBERATION • MERCREDI 17 JUILLET 1985

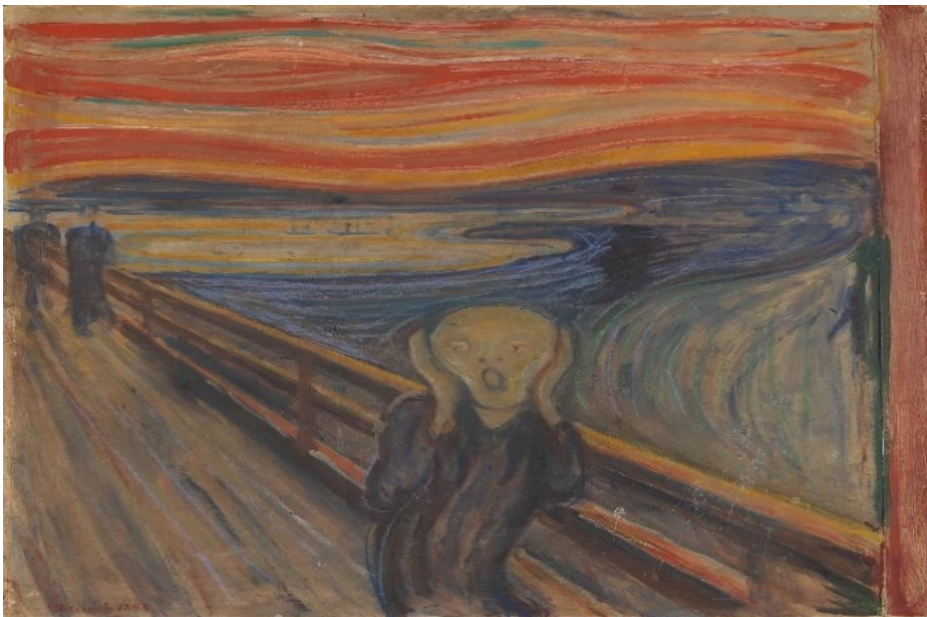
Annexe 2 : « La Liberté guidant le peuple » d'Eugène Delacroix



Annexe 3 : Cabane de Bootleggers



Annexe 4 : « Le cri » d'Edvard Munch



Lebrun Bertrand

Janvier 2023

Au-delà de l'esthétisme, comment la construction d'une œuvre littéraire peut-elle apporter une production de pensées et de vérités en criminologie ?

À partir de l'œuvre de William Faulkner « Sanctuaire », la production de celle-ci serait-elle un surcroît de savoir et que peut-elle enseigner au criminologue ?

Promoteur : Professeur Antoine Masson

Le mal le plus profond est difficilement atteignable pour le comprendre et l'analyser. Ce travail a pour objectif de s'en rapprocher à travers une œuvre littéraire pour garder une certaine distance et une objectivité face aux actes. L'inconscient de l'auteur et du lecteur vont se croiser dans l'œuvre. Ce qui se trouve entre les lignes du texte et ce qui sera reconnu comme dit derrière le dit par le lecteur vont apporter un travail de l'inconscient du texte. C'est dans ce point de rencontre des trois composantes (l'auteur, le lecteur et l'œuvre) que l'analyse du mal irrémédiable sera établie. Le choix s'est porté sur l'œuvre de William Faulkner « Sanctuaire » pour approcher le mal inexorable. L'ambition n'est pas de réaliser un travail didactique ou herméneutique d'une œuvre littéraire mais d'établir une production de savoir à partir de celle-ci. Il faut donc dépasser l'esthétisme du texte, s'y impliquer pour découvrir que l'expression du mal va au-delà des mots écrits dans le roman. Les pensées et vérités qui vont naître de l'analyse sont des apports pour la criminologie en tant que science et celui ou celle qui l'applique en tant qu'Homme.