

L'année 1961. Plutôt l'automne ou le début de l'hiver. Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi – un peu moins ou un peu plus de dix ans : huit ans pour la première de *Godot*, onze ans pour la publication massive des grands romans par Jérôme Lindon. Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a

des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine. Ou il s'appelle seulement et carcéralement Samuel Beckett et dans la prison de ce nom il est assis en automne 1961 devant l'objectif de Lutfi Özkök, Turc, photographe – photographe esthétisant, qui a disposé derrière son modèle habillé de sombre un drap sombre pour donner au portrait qu'il va en faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique. Ce Turc a pour manie, ou métier, de photographier des écrivains, c'est-à-dire, par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdæ*. Sur la même image.

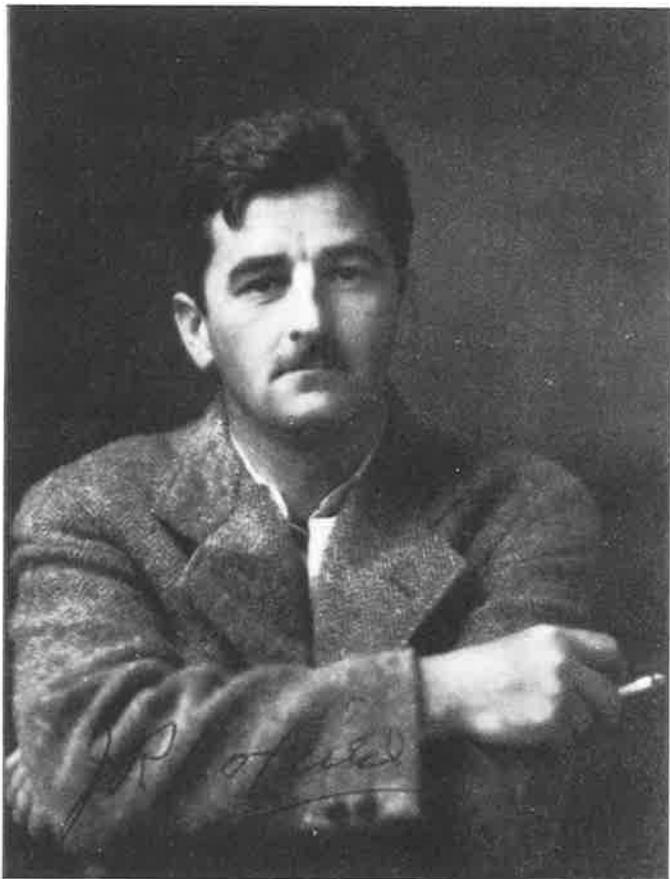
Tout cela Beckett le sait, parce que c'est l'enfance de l'art – et parce qu'il est roi. Il sait aussi qu'avec lui, pour lui, cette opération magique est plus facile que pour Dante ou Joyce, car à la différence de Dante ou Joyce il est beau : beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite, le *noli me tangere* qu'il porte de naissance ; et

comble de luxe, beau avec des stigmates, la maigreur céleste, les rides taillées au tesson de Job, les grandes oreilles de chair, le look roi Lear. Il sait que pour lui c'est trop facile, comme si le gros rentier élisabéthain avait eu la tête du roi Lear ; et qu'on ne peut guère prendre la photo du *saccus merdæ* nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne, avec, bien visibles autour de l'œil de glace et des grandes oreilles, le bonnet de Dante, la fraise élisabéthaine et, dans un coin, visible ou pas, le tesson de Job.

De cela, de ce hasard biologique ou de cette justice immanente, est-ce qu'il se réjouit, Samuel Beckett, ce jour d'automne 1961 ? Est-ce qu'il en tire vanité, dégoût, ou une extraordinaire envie de rire ? Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu'il l'accepte. Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence ? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons. Il tend la main,

il prend et allume un boyard blanc, *gros module*,
il se le met au coin des lèvres, comme Bogart,
comme Guevara, comme un métallo. Son œil de
glace prend le photographe, le rejette. *Noli me
tangere*. Les signes débordent. Le photographe
déclenche. Les deux corps du roi apparaissent.

CORPS DE BOIS



L'État du Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. Je ne sais pas si le kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931, et aussi pour l'apparat, le crêpe noir, la hausse d'artillerie, le gros calibre. Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. Tweed en dépit de la chaleur, chemise dalton blanche ouverte sans ostentation, la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse via La Nouvelle-Orléans. Les bras croisés, mais pas comme à l'église, comme après le déjeuner. Dans sa main droite le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une

cigarette étant comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie. Donc, cette lucky strike de 1931. Et, comme née d'une lucky strike et d'un tweed, la fracassante apparition de William Faulkner.

Ni le photographe ni le modèle ne savent que de leur commerce étrange, copulation en quelque sorte, va naître le premier portrait mythologique de Faulkner. Mais nous, nous le savons. Nous connaissons cette apparition frontale, massive et franche de l'artiste en jeune bon à rien, en jeune *imperator*, en jeune *farmer*; cette effigie autour de laquelle, comme dans un portrait écrit par Faulkner en personne, tous les qualificatifs indifféremment tournent, s'accrochent un instant, glissent, se transforment en leur contraire tout en ne changeant pas, avec du rien font de l'être et le défont, derechef le font, répètent *ad nauseam* l'incroyable erreur de la Création; cette figure donc qui, comme n'importe lequel des Sartoris, des Compson, des Sutpen, des Snopes, est à la fois consternée et triomphante, puissante et veule, tragique et roublarde, indifférente mais fascinée, morne mais forcenée, intraitable mais

infiniment corruptible – énorme et futile comme le sont, a-t-il écrit, les éléphants et les grandes baleines.

Tout cela n'est qu'affabulation de lecteur. Je veux revenir à la lucky strike de 1931; à cet instant où Cofield déclenche. Et puisque, à son insu ou pas, ce n'est jamais par hasard qu'un photographe appelle la lumière, l'éclair sur les nitrates d'argent, je veux savoir pourquoi à cet instant précis le doigt de Cofield fait le petit geste juste qui fabrique de l'icône avec une chair qui peut-être a la gueule de bois, mais qui à coup sûr a trop chaud dans son tweed et trempe une chemise dalton, en juillet dans le Mississippi. Je veux croire que ce qui l'y incite, peut-être le lui ordonne, c'est une infime variation dans le regard de Faulkner.

Faulkner a vu quelque chose que sous nos yeux il regarde toujours, et qui n'est pas Cofield, attendu que Cofield est mort et enterré, qui n'est pas le kodak depuis des lustres jeté au rebut, qui n'est pas vous ni moi, les lecteurs, les rhéteurs. Appelons ce qu'il voit: l'éléphant.

James McPherson, dans son histoire de la Guerre de Sécession, que le Sud appelle Guerre confédérée, James McPherson raconte que, d'un soldat qui voyait pour la première fois le feu, on disait : *il a vu l'éléphant*. Ce n'était pas n'importe quel feu ; c'était un feu tout à fait moderne, craché par les tout nouveaux obus à mitraille de l'inventeur Shrapnell, les mortiers géants de treize pouces à l'aisance de danseur, le fusil spencer à répétition et canon rayé, toutes choses face à quoi la durée de combustion d'une charge de cavalerie, avec sabres, étendards, plumets et tout le reste, était à peu de choses près comparable à celle d'une lucky strike. Toute une pyrotechnie effroyablement belle, impardonnable mais cependant indispensable au genre humain : la guerre, l'éléphant.

Cet éléphant spécifique, celui dont la trompe crache des boulets Armstrong et dont les oreilles se déploient en ailes de stuka, on sait que William Faulkner aurait passionnément aimé le rencontrer – qu'il a même prétendu jusqu'au cadavre l'avoir rencontré et combattu, dans le ciel de France à la fin de la guerre de 14, sous l'uniforme de la Royal Air Force. Mais Faulkner, qui fut aussi

beaucoup d'autres hommes, fut entre autres, violemment et peut-être principalement, un imposteur : on sait aujourd'hui que son expérience de pilote se limite à quelques vols d'essai au Canada, et la guerre fut finie avant que son escadrille n'aille tâter de l'éléphant dans le ciel de Verdun. Ce n'est donc pas ce genre de guerre-là qu'il regarde, même si c'est elle qu'il fait semblant de regarder.

L'éléphant qu'il voit, que Cofield voit qu'il voit, c'est peut-être celui dont la grosse patte est levée au-dessus de nous dès que nous naissons, à qui pourtant nous sourions, et qui nous nourrit : c'est la famille, les filiations où le dernier-né est toujours le dernier des derniers, le hasard des croisements de la chair qui nous donne de la chair et nous refile en plus l'illusion que la chair n'est pas un hasard, mais du destin. Cette entité à deux sexes et à tête multiple qui vit en état de guerre, et dont la moitié mâle, écrit Faulkner, *with love hates and cohabits*, et dont la moitié femelle *with hate loves and cohabits* ; cette entité qui chez les Faulkner, comme chez les Atrides et les Tartempion, était particulièrement gratinée : des hommes régressant un peu plus à chaque génération,

piégés qu'ils étaient sous le modèle de fer d'un aïeul mythologique qui avait mis toutes les cartes dans son jeu et avait fait en sorte que toute chair mâle qui lui succéderait fût réduite à l'état de chair sans destin, puisque le destin, c'était lui et lui seul, l'aïeul. Il n'avait pas fait de détail et avait tout raflé : la gloire militaire, la compagnie des *Magnolia rifles* levée à ses frais, la bataille de Manassas enlevée aux côtés du général Jackson, Jackson le mythique, le mur de pierre, *Stonewall* Jackson – l'homme d'armes, c'était l'aïeul ; la virilité massive de la Frontière, stetson et six-shooter, c'était lui, qui avait abattu deux hommes en duel, l'un avant d'aller déjeuner, l'autre après le déjeuner – un autre déjeuner ; la richesse conquise, whisky, porc salé et mélasse descendant le Mississippi pour se convertir en billets verts dans sa banque à lui, c'était lui ; la gloire littéraire, *La Rose blanche de Memphis* écrite de chic et vendue par le moindre colporteur dans les États de Mississippi, de Louisiane et de Géorgie, c'était lui ; enfin le suprême dédain, le grand rire impeccable dans la culbute c'était encore lui, qui s'était laissé descendre pour avoir refusé de sortir son six-coups contre un minable. Tout cela pour

aboutir à un jeune dipsomane cultivé d'un mètre soixante-trois, dans le cul-de-sac d'Oxford, Mississippi. La parenté, et plus précisément cette forme exagérée et coupable de parenté que Faulkner appelle le Sud, voilà le premier éléphant ; et il est cornaqué par le vieux colonel en grand uniforme, William Clark Falkner.

Restons encore un instant dans la famille, la famille endogame avec fureur, c'est-à-dire le Sud. Il n'y a pas que des aïeux morts et enterrés, quoique dressés tout empanachés sur votre route pour vous faire la peau. Il y a aussi de bizarres cris de vivantes dans la nuit, des mères et des petites cousines *ardentes cachées furieuses dans les bois sombres*. Le Sud est caché là, sous les crinolines et les tabliers, en somme au fond des grands bois. Mais c'est bien la grosse bête tout entière et dans toute sa brutalité, l'éléphant, et l'on peut voir une preuve burlesque de ce que j'avance dans ceci : en 1927, l'éditeur Liveright refusa un livre de Faulkner, où l'on voyait le Sud vaincu, sous la forme d'*étendards dans la poussière*, qui était justement le titre du livre ; l'étamine rouge aux treize étoiles blanches crucifiées sur la croix de Saint-André de la Confédération, le drapeau de

Caïn traîné dans la boue – or, à peine avait-il reçu la lettre de refus de Liveright que dans un inexplicable transport, Faulkner, comme il s'en est lui-même plusieurs fois expliqué, vit le Sud sous la forme de la petite culotte souillée d'une fillette grimpée dans un poirier, que ses frères cloués au sol regardent de tous leurs yeux. Elle, la fillette, regarde par la fenêtre une aïeule morte. Voilà donc où elle était passée, l'étamine confédérée, la chabraque de l'éléphant : dans un linceul de vieille et une culotte de petite. Et c'est peut-être cette plaisante métamorphose d'une guenille qui donne à Faulkner, le jour de la lucky strike, un début de sourire, mais pas plus : la petite culotte, après tout, s'appelle *Le Bruit et la Fureur*.

Il existe un très sommaire et archaïque moyen de remédier à cette double méchanceté des choses, ce double refus : n'être pas l'aïeul fondateur, et ne pouvoir toucher la culotte de la sœur. Ce moyen éléphantique, par chance, porte aussi dans le Sud un nom de bête, *White Mule*, la mule blanche, dont une variante est le whisky de Bourbon. C'est la très simple et disponible gnôle. C'est une puissante rhétorique qu'on avale, et c'est en vous comme un shrapnell

et une petite fille. Ça sert à tout, ça a tous les effets et ça se passe de toute cause qui n'est pas l'acte de vider verre sur verre ; les contraires y tourbillonnent avec une telle violence qu'on ne peut plus les démêler, comme dans la grande rhétorique élisabéthaine. On est le grand-père et la petite fille, on est le cadavre, on est l'étendard, la guenille, on est le Sud. Et, comme cette fois on a avalé l'éléphant, on piétine en soi-même tous ses avatars merveilleux et détestables, tout ce qu'on veut être, tout ce qu'on redoute d'être, et tout ce qu'on est. Cette danse contre-nature a l'avantage en outre de contenir son propre châtiment : on tombe au moins sous l'éléphant pour de bon, il replie ses grosses pattes et s'assied sur vous toute la nuit, ses défenses fichées dans le plancher de part et d'autre de votre tête. Ce magicien, ce danseur de six tonnes, a le pouvoir aussi de hâter les combustions, et de rapprocher autant que faire se peut votre existence de celle d'une lucky strike. Et cet éléphant-là je suis sûr que Faulkner le voit, pas seulement sur cette photographie, mais dans toutes : il le cornaque ou il est affalé sous lui, c'est selon ; mais c'est son compagnon, son proche, son bon ange et son

tueur – et il est toujours dans un coin de la photo. Peut-être dans la photo de Cofield, à trente-quatre ans, voit-il qu'il en mourra – enfin pas tout à fait : la mort, avec une merveilleuse justesse prendra pour prétexte le cheval nommé Stonewall, oui, comme Stonewall Jackson, le héros bestial de Manassas, le général des armées de Caïn, l'ami de l'aïeul. Donc ce mur de pierre sur quatre pattes le foutra par terre et il mourra en peu de jours, le vieil éléphant sur la poitrine.

Stonewall. Pour un jeune dipsomane cultivé dans le cul-de-sac d'Oxford, il existe un autre mur de pierre, méchant, secret, fermé. Les briques en sont des livres, c'est la bibliothèque – enfin l'idée que se fait de la bibliothèque un petit jeune homme réputé raté, pochard et mythomane, et qui l'est, mais qui voudrait devenir un grand écrivain et qui dans ce but lit des journées entières, avec passion et terreur. La littérature s'appelle mur de pierre. Elle ne porte pas ce nom pour tout écrivain : certains s'y ébattent comme des papillons, les livres leur sont des fleurs et non pas des briques. C'est qu'ils ne survalorisent pas les modèles, les maîtres, ils savent que les maîtres étaient de la même chair

qu'eux, d'essence et de substance semblable. Ils sont des hommes, ils font des livres avec des moyens d'homme. Ils ne voient pas en quoi la littérature serait sommée de dire ce qu'aucun maître n'a dit, ce que personne ne peut dire, c'est-à-dire ce que dirait Dieu s'il apparaissait au-dessus d'Oxford, Mississippi. C'est qu'ils sont bonnement humains, communautaires, citoyens ; ils se respectent eux-mêmes et, pour respecter l'autre, ils n'ont nul besoin de le transformer en éléphant. Mais un pochard raté et mythomane d'Oxford sait que, pour lui, ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et lettres, les échanges courtois et créateurs entre pairs morts ou vivants, le respect de soi et des autres ; il sait ou plutôt croit, que pour combler l'écart, pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même éléphant. Cela, cette idée de la littérature, porte un très vieux et pesant nom, depuis le Pseudo-Longin : c'est le Sublime. On sait que, pour qui s'enferme dans la catégorie du Sublime, pour qui fait l'ange, ça tourne mal en

général, et on ne fait que construire mur sur mur, jusqu'au silence définitif. Pas pour Faulkner.

Il est calme après tout, ce regard qui voit l'éléphant en 1931. Son maître est apparu en lui, il se rit des rois et de ceux qui ne sont pas rois, comme dit un autre prisonnier du Sublime qui a cornaqué d'une main de fer le Sublime, Fernando Pessoa. Il est calme, il a écrit *Le Bruit et la Fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant. Son maître est apparu en lui, massif et rhétoricien comme une cuite. Il a inventé une prose en forme de bulldozer dans laquelle Dieu sans trêve se répète. La combustion de la prose est aussi impeccable que celle d'une lucky strike. La lucky brûle doucement son doigt. Sur le drap noir derrière lequel a disparu Cofield il lit que dans quarante ans Flannery O'Connor dira à Coindreau : quiconque lit Faulkner est semblable à quelqu'un qui serait endormi sur les rails du chemin de fer quand le *Birmingham special* passe. Faulkner est endormi sur les rails, et il est en même temps le *Birmingham special*. Il voit tout cela, ceci, puis cela. La lucky n'en a plus pour longtemps. Cofield déclenche.

LE CIEL EST UN TRÈS GRAND HOMME