

Christiane Prioult

William Faulkner et Balzac

William Faulkner ne s'est pas satisfait d'une connaissance simplement superficielle ni d'une admiration de commande pour l'œuvre balzacienne ; il avoue se pencher souvent sur elle et relire, comme il devait même affirmer aux étudiants de l'Université de Virginie, « certaines œuvres de Balzac presque chaque année »¹. Cette déclaration est sans équivoque, il paraît donc difficile d'admettre qu'un contact aussi durable n'ait pas laissé de traces dans le roman faulknerien. Le romancier américain, si original soit-il, doit plus qu'il n'apparaît à première lecture, à celui que l'on considère, à juste titre comme le créateur du roman moderne.

Lecteur de *l'Ancien Testament*, du *Coran*, de Cervantès, de Shakespeare, de Dickens, de Dostoïevski, de Tolstoï, de tous ceux qu'il nomme « les géants du passé »², Faulkner paraît avoir voué un intérêt tout particulier à l'auteur de *la Comédie humaine*. Il a reconnu que Balzac a créé :

« un monde unique qui lui est propre, un courant de vie qui s'épanche à travers une vingtaine de livres »³.

Faulkner, à l'exemple du romancier français, a pu être tenté de substituer à la vision souvent plate et terne du monde réel, la construction démiurgique d'un monde imaginaire, sans doute, mais dont la consistance serait tirée, en partie du moins, d'éléments venus en droite ligne de la réalité journalière ? N'est-il pas devenu à son tour, le créateur « d'un monde unique », animé par « un courant de vie » qu'il fait surgir de l'imaginaire « Jefferson et de ses environs, dans l'Etat de Mississippi ; et ce monde devient le vivant symbole de la décadence des Etats de Sud »⁴. Selon Edg. Coindreau, « Sans prétendre atteindre jamais aux proportions de l'œuvre de Balzac, je sais que Faulkner rêve d'une Comédie humaine, où le Sud s'imposera en traits fortement accentués, en contrastes violents d'ombres sinistres et de lumières »⁴. Devrait-il à Balzac l'intention maîtresse de son œuvre ? A cet égard, Roger Asselineau signale, dans un article très suggestif, que Malcolm Cowley distingue dans l'œuvre de Faulkner, « des scènes de la vie des planteurs », des « Scènes de la vie à Jefferson », des « Scènes de la vie des pauvres blancs », etc...⁵ Il est clair qu'une certaine analogie de structure existe entre *La Comédie humaine* et les romans de Faulkner.

Balzac rêva d'évoquer la vie militaire sous la Révolution, l'Empire et même le règne de Charles X, dans une *Comédie Humaine* double de celle dont l'ampleur étonne le lecteur, même de nos jours : la courte durée de sa vie ne laissa pas au romancier le loisir de le faire. Faulkner, par contre, a consacré à la guerre de Sécession plusieurs de ses romans, notamment *Sartoris*, *Absalon ! Absalon !*, *Le Hameau* et ces contes primitivement séparés, puis reliés les uns aux autres sous le titre des *Invaincus* ; il a choisi la longue lutte au cours de laquelle s'affrontèrent le Nord et le Sud des Etats-Unis, comme toile de fond de nombre de ses romans. Il en a étudié les conséquences qui, en fait, retentissent sur son œuvre entière. Les événements se trouvent toujours liés par la triple perspective que représentent les origines lointaines de la propriété comtale dans le Yoknapatawpha, la guerre de Sécession et la ruine progressive de ce pays et de son aristocratie.

Il évoque de préférence la vie des Etats sudistes, tantôt dans la perspective du passé, tantôt dans le présent, comme il le fait dans *Moustiques*, non sans ironie. Sa comédie humaine est plus étroite que celle de Balzac. Faulkner, sur le plan géographique, ne sort guère de l'Etat du

Mississippi ou de son voisinage. Il a pu proposer à la fin d'*Absalon ! Absalon !* la carte de Jefferson :

« *Comté de Yoknapatawpha, Mississippi, superficie 2400 mille carrés – population : Blancs, 6298 ; Noirs, 9313* », au pied de laquelle figure l'indication suivante : « *William Faulkner, unique Possesseur et Propriétaire* ». ¹

Le petit monde qui s'étale entre les rivières Tallahatchie et Yoknapatawpha, avec Jefferson, pour centre et capitale du comté, Faulkner l'a peuplé « d'innombrables personnages, comme l'univers romanesque de Balzac » ² Mais on peut se demander si ceux-ci participent ou non de la vie intense que Balzac attribue à son personnel romanesque ? Même s'ils sont affligés des pires défauts, d'anomalies ou de manies, les personnages de Balzac sont des êtres exceptionnels, qui se distinguent nettement de leur milieu, à la fois par leur aspect physique si caractéristique, l'artiste n'a, donc, qu'à suivre les indications de Balzac pour dessiner le portrait d'un Gobseck, d'un Vautrin ou d'un père Goriot. A leur extérieur répond souvent leur mentalité sociale : selon l'affirmation de leur créateur, ces types humains font partie de ces cinq mille personnes que constituent les chefs de file de la société moderne. Ils reparaissent d'un roman à l'autre, jusqu'à une vingtaine de fois dans *la Comédie Humaine*.

Le portrait que Faulkner trace de ses personnages n'offre pas des traits aussi consistants que le romancier français prête aux siens. Néanmoins, comme l'a souligné Michel Mohrt :

« *on peut observer entre les nombreux personnages de l'œuvre de grandes ressemblances, au point qu'on les dirait sortis de moules identiques* » ³

et les personnages de Faulkner, comme ceux de Balzac, se retrouvent dans différents romans. Le romancier américain leur prête une vie personnelle intense, elle est marquée par la présence du corps, dont l'aspect, la couleur, la vie sont évoqués avec soin, pas simplement avec son activité, mais avec ses besoins, ses exigences, ses déformations, jusqu'au cal des mains, aux cassures des ongles, au mauvais état des pieds ; aucun détail n'échappe à l'analyse, aussi lucide qu'impitoyable, qu'en propose l'auteur. L'identité physique ou morale des personnages est sans cesse maintenue, sans que Faulkner cherche à les dépeindre aussi longuement que le fait Balzac pour le personnel de *la Comédie Humaine*.

On retrouve chez William Faulkner « des séries de types romanesques parfaitement définis » ⁴, comme ceux que propose l'œuvre de Balzac. Au type du jeune « ambitieux arrivé de province pour conquérir Paris : Rastignac, Rubempré, Félix de Vandenesse... ; l'outlaw, de province vivant en marge de la société et exerçant un pouvoir occulte : Vautrin ou Ferragus », on peut assimiler « les archétypes » du roman faulknérien, « produits du sol, de ce Sud profond où s'enracine l'œuvre entière » ⁵. Faulkner jette ses personnages en pleine action, à l'heure où par leur comportement, ils découvrent clairement leur personnalité : si bien que l'auteur se sert moins de leur description pour éclairer leur mentalité d'un jour parfois étrange, que ne le font le symbolisme du récit ou les monologues intimes. Moins nombreux que dans l'œuvre de Balzac, les personnages mis en scène par l'auteur du *Bruit et de la Fureur*, trahissent comme ceux de *la Comédie Humaine* « un don de spécialité » ⁶.

On peut naturellement objecter qu'il s'agit de remarques générales et que de l'univers balzacien au monde de Jefferson, mis en scène par Faulkner, la distance demeure considérable. Certains rapprochements plus précis permettent de penser que Faulkner médita trop souvent *la Comédie Humaine* pour que son art n'en ait pas été directement influencé.

Dans *Moustiques*, paru en 1927, Talliaferro ⁷, épris peut-être un peu trop, du beau sexe, croit devoir faire sa cour aux dames avec trop de douceur. Mais, à la fin du roman, à la suite d'un échec marqué, il revient, pour le critiquer sur sa méthode à l'égard des femmes. Il se reproche de s'être montré trop doux :

« J'ai permis à leur perversité naturelle et au hasard d'intervenir en leur laissant trop de jeu. Voilà qu'elle a été mon erreur à chaque fois : en les invitant tout de suite à dîner et au théâtre, je me suis mis dans la position d'un soupirant, d'un homme qui attendait leur bon plaisir »¹

Il a commis la même erreur que, dans *les Dévorants* de Balzac, le général de Montriveau vis-à-vis de la Duchesse de Langeais. Il lui a fait la cour pendant de longs mois, et sans succès pour sa vanité, et s'est soumis à tous les caprices de la jolie Duchesse. Talliaferro, de son côté, ne tarde pas à déclarer :

« Le truc, le seul truc, c'est de les bousculer, de les dominer dès le début ; ne jamais recourir à la ruse, et ne jamais leur donner l'occasion de ruser. La plus vieille technique du monde, le bâton, par Dieu ! C'est cela ! »²

Bien entendu, semblable théorie, n'est pas propre au seul Talliaferro, on peut la retrouver un peu partout dans l'histoire littéraire. Mais Faulkner, grand lecteur de Balzac, l'a certainement rencontrée dans divers romans. D'abord dans *la Duchesse de Langeais*, lorsque le général de Montriveau veut échapper à la tutelle de « la tendre Antoinette » et lui imposer sa propre volonté, il reçoit du Marquis de Ronquerolles, son ami, le conseil suivant :

« sois inflexible comme la loi ! N'aie pas plus de charité que n'en a le bourreau. Frappe. Quand tu auras frappé, frappe encore. Frappe toujours, comme si tu donnais le knout. Les duchesses sont dures, mon cher Armand, et ces natures de femmes ne s'amollissent que sous les coups ; la souffrance leur donne du cœur, et c'est faire preuve de charité que de les frapper. Frappe donc sans cesse... »³.

Balzac et Faulkner ont traité le thème de l'homme qui aime sans se faire aimer : mais le romancier français l'a fait sur un plan romantique et tragique, tandis que Faulkner présente un personnage nettement réaliste et comique. De plus, dans *le Père Goriot*, au cours d'un entretien de la Duchesse de Bauséant, avec Eugène de Rastignac, son cousin éloigné, Balzac reprend, mais en l'élargissant la même théorie :

« Eh ! bien, monsieur de Rastignac, traitez ce monde comme il mérite de l'être. Vous voulez parvenir, je vous aiderai. Vous sonderez combien est profonde la corruption féminine, vous toiserez la largeur de la misérable vanité des hommes... Plus froidement vous calculerez, plus avant vous irez. Frappez sans pitié, vous serez craint. N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous laisserez crever à chaque relais, vous arriverez ainsi au faite de vos désirs... »⁴

Ces paroles de la Duchesse, la conclusion qu'elle en tire, à savoir que le monde est « une réunion de dupes et de fripons »⁵, pourraient avoir servi de prélude au tableau que dresse Faulkner de la société fermée qui s'agite, dans *Moustiques*, autour de Mrs. Maurier et de sa nièce.

Chez Balzac, le thème de l'homme épris d'une femme insensible s'étale tout au long de *la Peau de Chagrin* : Raphaël de Valentin, esclave de la « femme sans âme », la Comtesse Foedora, joué bien souvent par cette Célimène du romantisme, et finalement réduit à la misère par cette « athée en amour », se voit presque acculé au suicide : il incarne cette douceur, avouée par Talliaferro, à l'égard d'une femme qui ne l'aime pas. L'échec en amour est aussi complet pour Raphaël à l'égard de Foedora, que celui de Talliaferro près de Miss Steinbauer à

la fin de Moustiques. On est bien obligé de remarquer ce que déclare Fairchild, après avoir entendu les propos de ce piètre personnage :

« *O Seigneur tout-puissant, regarde ton chef-d'œuvre ! et toi, Balzac, mords tes ongles pleins d'encre ! Me voilà gaspillant ma chienne de vie à tâcher de créer des personnages au moyen de mots écrits !* »¹

Faulkner souligne clairement sa dette envers Balzac.

Ce roman ne réserve pas aux lecteurs cette seule surprise. Faulkner, prête à Dawson les paroles suivantes

« *vous essayez de concilier ce livre et son auteur. Un livre est la vie secrète de l'écrivain, son jumeau noir ; on ne peut absolument pas les concilier. Et, à vos yeux, quand l'inévitable heurt se produit, c'est le véritable moi de l'auteur qui d'effondre, car vous êtes de ceux pour qui l'illusion devient vraisemblance dès qu'elle est imprimée...* »².

On peut rapprocher cette opinion de la manière de Balzac, dont la vie secrète – et même toute la vie – se trouvent transposées dans ses romans : il suffit de citer *la Duchesse de Langeais*, ce roman est en partie inspiré comme certaines confidences du *Médecin de Campagne* de l'échec essuyé par Balzac auprès de la Marquise de Castries. La principale source de *la Comédie Humaine* c'est, même dans le menu détail, la vie personnelle du romancier. Il faut donc retenir l'aveu de Faulkner sur l'importance que revêt dans le livre, « la vie secrète de son auteur ». Il serait sans doute possible d'établir la relation existant entre *Moustiques* et la vie privée de Faulkner. N'a-t-il pas fait passer lui aussi, dans ses ouvrages sa vie personnelle, non pas extérieure, mais surtout intime, comme le préconisait déjà le romancier français ? Balzac a souvent souligné ce que ses romans comportent de vraisemblance. Il a même opposé, sous la forme de boutades connues, l'importance et le relief que prennent les créations romanesques par rapport à la réalité journalière qui risque de demeurer banale, sans consistance ni intérêt : si bien que le moi véritable de l'auteur s'efface devant l'illusion issue de l'art. A son tour Faulkner ne se contente pas de peindre la vie extérieure de ses personnages : c'est bien sa pensée intime, ses sentiments, ses préoccupations, sa vie intérieure, qu'il nous découvre à travers ses romans.

Dans l'une de ses conversations du quatrième jour, à neuf heures du matin, Faulkner procède à l'étude d'un problème extrêmement important : comment l'écrivain, au-delà de la tradition « américaine », et du souci de haute culture, peut-il atteindre à « un type de littérature qui soit internationale »¹ ? Le romancier rédige à ce propos un passage d'un intérêt incontestable :

« *s'il [l'écrivain] décrivait la vie américaine d'une manière que même la traduction n'altérerait pas (comme l'a fait Balzac pour la vie française, par exemple) elle prendrait, à son insu, un caractère éternel. La vie est partout la même, vous savez. Les habitudes peuvent être différentes – ne le sont-elles pas entre villages voisins ? – mais le devoir et les désirs des hommes, l'axe et la circonférence de sa cage d'écureuil, ne changent pas. Peu importe les détails...* »³.

Balzac, évocateur de la vie française, sous la Révolution de 1789 jusqu'au règne de Louis-Philippe, ne s'est pas proposé, en ce qui le concernait, un problème humain aussi vaste que celui soulevé par William Faulkner : mais il est intéressant de constater que le romancier américain se réfère à Balzac, lorsqu'il songe à engager son œuvre dans la grande voie classique d'abord, puis internationale. Il paraît donc reprendre à son compte la thèse de l'homme vu Sub specie aeternitatis et vouloir atteindre à l'éternel fond humain, sous les

différences apparentes que lui impriment le temps et les circonstances. Il semble important de constater que dès le début de sa carrière¹ Faulkner avait choisi Balzac comme l'un de ses maîtres à penser.

Faulkner au cours des années qui suivront la publication de son second roman, n'a pas cependant négligé *la Comédie Humaine*, même si l'on peut penser que les œuvres de Thomas Mann, de James Joyce ou de Dostoïevski allaient profondément marquer son art et sa pensée.

Dans *Sanctuaire*, après avoir décrit la bagarre qui se produit près du cercueil de Red sous l'orchestre « étouffé dans un pandémonium subit de cris et de grincements de chaises »², Faulkner ne se contente pas simplement de reprendre ce mot d'allure gréco-latine, créé par Milton, et, que Balzac se plaisait à employer, il fait suivre cette scène scandaleuse de la description du cortège funèbre de ce triste personnage :

« le corbillard était suivi de six torpédos Packard aux capotes rabattues, conduites par des chauffeurs en livrées, et remplies de fleurs. Elles se ressemblaient exactement, et étaient du modèle qu'on loue à l'heure dans les agences de première catégorie ». Près de l'avenue menant au cimetière, le cortège accroissant sa vitesse a semé les voitures particulières qui l'accompagnaient, jusqu'à ce qu'enfin « il ne demeurât plus que le corbillard et les six packards sans autres occupants que les six chauffeurs en livrée »³.

Scène des plus moderne, semble-t-il, et qui à première vue paraît se dérouler à cent lieues de *la Comédie Humaine* : toutefois si l'on relit la cérémonie funèbre qui se déroule à l'église St-Roch pour Madame Jules Desmarets et, à la fin de laquelle, chacun des douze hommes en deuil venus à la messe mortuaire monte :

« dans une voiture drapée ; Jacquet et M ; Desmarets prirent la treizième ; les serviteurs suivirent à pied. Une heure après, les douze inconnus étaient au sommet du cimetière nommé populairement le Père-Lachaise, tous en cercle autour d'une fosse où le cercueil avait été descendu... »⁴

Il règne dans l'ordre du convoi précité et celui de Red une certaine analogie et l'on est en droit de penser que Faulkner a pu s'inspirer, quoique fort librement de Balzac.

De même, lorsqu'il trace le portrait de cousine Drusilla, l'héroïque Drusilla des *Invaincus*, et qu'il choisit comme toile de fond à son roman, l'épopée américaine du Sud et le drame de la guerre de Sécession, William Faulkner n'oublie pas Balzac pour autant. C'est ainsi qu'il décrit la scène où Drusilla vient de demander à Bayard Sartoris de l'embrasser :

« Je la pris dans mes bras. Alors, elle vint à moi, s'abandonner comme le font et le peuvent les femmes, ses bras – ses bras dont la puissance de poignet et de coude maîtrisait les chevaux -, passés autour de mes épaules, employant ses poignets à maintenir mon visage contre le sien jusqu'à ce qu'elle n'eût plus besoin de se servir de ses poignets. Je songeais alors à la femme de trente ans, symbole de l'antique et éternel serpent⁵, et aux hommes qui avaient écrit sur elle, et je me rendis compte à ce moment de l'infranchissable abîme qui sépare tout ce qui est vécu, de tout ce qui est imprimé »⁶.

Cette allusion au célèbre roman de Balzac *la Femme de trente ans*, mérite d'être retenue : elle prouve que le romancier américain n'oubliait jamais tout à fait son modèle français, même lorsqu'il traçait de larges fresques de la vie américaine.

Un an après l'histoire de Drusilla, Faulkner devait publier en 1939 *les Palmiers sauvages*, œuvre qui ne fut pas vraiment appréciée du public et l'un des rares romans de l'auteur qui soit entièrement consacré à un personnage central. Le romancier américain y relate les amours

d'un étudiant en médecine, Harry Wilbourne et d'une jeune femme, Charlotte Rittenmeyer. Entraîné par l'un de ses amis, Harry s'est rendu chez les Rittenmeyer le soir de son anniversaire. Wilbourne poursuit d'austères études en médecine, au prix de réels sacrifices, en renonçant totalement au plaisir. Dès qu'il se trouve en présence de Charlotte il se sent soudain « envahi par la sensation » qu'il se noie, « résolution et volonté – dans le regard jaune ». L'auteur précise que Charlotte est âgée de moins de vingt-six ans, fortement charpentée et qu'elle porte à la joue la cicatrice d'une brûlure ancienne. Ses yeux ne sont pas noisette, mais « jaunes, comme des yeux de chat »¹. Ce texte est nettement à rapprocher du passage suivant de Balzac extrait de *la Fille aux yeux d'or* :

« Et d'abord, ce qui m'a le plus frappé, ce dont je suis encore épris, c'est deux yeux jaunes comme ceux des tigres »².

Même dans *une Parabole*, roman que l'on peut considérer comme le testament spirituel de Faulkner, on retrouve quelques-unes de ses allusions favorites à l'œuvre de Balzac. Dans le chapitre intitulé « Mardi, Mercredi, Mercredi soir », le romancier américain écrit en effet :

« les voyants, l'homme et le cheval, et les deux nègres qu'il avait entraînés pour ainsi dire bon gré mal gré dans ce frénétique et radieux orbite – condamnés pas le moins du monde parce que la passion ne dure qu'un temps (et c'est pourquoi on n'a jamais trouvé pour elle un plus beau nom, pourquoi Eve et le serpent, Marie et l'Agneau, Jonas et la Baleine, Androclès et le déserteur africain de Balzac et toute la zoologie céleste de chevaux, cygnes et taureaux, sont le firmament de l'histoire humaine au lieu de la simple assise de son passé)... »³.

Le récit intitulé *une Passion dans le désert* a paru dans la revue de Paris du 24 décembre 1830. En 1837, il entra dans le Tome XVI de la quatrième édition des *Etudes philosophiques*, avec comme date Paris, 1831. En 1845, il passa au Tome IV de la première édition de *Modeste Mignon* avec les divisions suivantes :

1. Histoire naturelle d'une histoire surnaturelle.
2. Curiosité de femme.
3. Le désert.
4. L nouveau Robinson trouve un nouveau Vendredi.
5. Les bêtes ont-elles une âme ?
6. L'idée d'un Provençal.
7. Un service comme en rendent les grisettes.
8. Mignonne, pas bavarde et fidèle.
9. Un malentendu.

En 1846, ce récit fut placé dans la première édition des *Scènes de la vie militaire*, au Tome XIII de la première édition de *la Comédie Humaine*.

Il s'agit d'un soldat appartenant, lors de l'expédition d'Égypte, à l'armée consulaire. Il s'est trouvé séparé des siens et vit en plein désert. Une panthère blessée au pied est venue le rejoindre et, comme le lion d'Androclès, lui demande aide et secours. Le soldat la panse, la soigne, et, finalement, ils vivent ensemble ; elle se charge de lui apporter de la nourriture, jusqu'au jour où, par suite d'un malentendu, il se croit obligé de la poignarder.

Tel est le récit que Faulkner appelle *le Déserteur africain*. Le romancier américain s'est donc même intéressé aux récits moins connus de l'œuvre de Balzac.

Est-il possible, en conclusion, de suivre Conrad Aiken, poète américain sur lequel Faulkner publia, en février 1921, un article élogieux ? Selon lui, on est en droit d'appliquer à l'auteur de *Sanctuaire* le jugement d'Henry James sur Balzac :

« *C'est l'un des auteurs les plus raffinés et l'un des plus vulgaires à la fois. En un sens, ses romans sont lourds, informes, surchargés ; sa manière disgracieuse, violente et barbare... Ses récits sont plus colorés, plus composés, plus captivants que chez tout autre auteur... C'est le style le moins simple qui fut jamais écrit... Mais il est l'expression même du génie de l'auteur... Son imagination s'échauffait au contact de son travail au point que sa volonté pouvait tout lui imposer. L'hallucination s'emparait de lui, et il croyait à tout ce qui lui était nécessaire au moment* »¹.

On est bien obligé d'admettre certaines analogies, entre l'œuvre de Faulkner et celle de Balzac, mais, malgré tout, il y a loin de la structure si variée et parfois si poétique des romans faulkneriens, à celle utilisée dans les siens par l'auteur de *la Comédie Humaine*, où chaque roman est conçu à la manière d'une bataille napoléonienne, selon de longues préparations, jusqu'au moment où l'action s'achève en un brusque et dramatique dénouement. Mais à côté d'une influence générale exercée sur Faulkner par la lecture de *la Comédie Humaine*, on découvre des thèmes passés de celle-ci chez le romancier américain. D'ailleurs Faulkner l'a affirmé :

l'« *artiste est sans importance. Seule son œuvre en a, puisqu'il n'y a rien de nouveau à dire. Shakespeare, Balzac, Homère ont tous écrit à propos des mêmes problèmes, et, s'ils avaient vécu mille ou deux mille ans de plus, les éditeurs n'auraient eu besoin de personne d'autre* »².

L'œuvre de Faulkner cependant, en dépit de l'exiguïté relative du milieu géographique où elle se déroule, est d'une variété et d'une richesse exceptionnelle. Même s'il se trouve momentanément sous l'influence d'un romancier tel que Balzac, il garde sa pleine originalité. On peut dire de lui que s'il n'avait pas composé son œuvre, ni la guerre de Sécession, ni ses conséquences dramatiques qui pesèrent si lourdement sur le Deep South, n'auraient été connus de la même manière. On peut cependant se souvenir que sa rencontre avec *la Comédie Humaine*, lui a permis de faire bénéficier son œuvre de certains procédés chers à Balzac.

INDEX

Page 1.

1. Faulkner, *Faulkner in the University*, The University of Virginia Press, 1957-58, p. 50.
2. O.C, p. 272.
3. J. Stein, *William Faulkner*, "Paris Review, 4 (Spring, 1956). Réimprimé dans "Writers at work", Malcolm Cowley (ed), Viking Press, New York, 1958, p. 136: "he created an intact world of his own, a bloodstream running through twenty books."
4. Edgar Coindreau, *Aperçus de littérature américaine*, Gallimard, Paris, 1946, p. 24.
5. Roger Asselineau, « Revue des Lettres Modernes », n° 40-42 (Hiver 1958-59), p. 230 .

Page 2.

1. Faulkner, *Absalon ! Absalon !*, Gallimard, Paris, 1953, fin du livre.
2. Roger Asselineau, O.C, p. 230.
3. Michel Mohrt, *Jefferson Mississippi, Une Anthologie des œuvres de William Faulkner*, Le Club du meilleur livre, Paris, 1956, « Introduction », p.5.
4. O.C, p. 5.
5. O.C, p. 5.
6. O.C, p. 7.
7. Le nom de Talliaferro pourrait peut-être venir de celui de Taillefer, qui à partir de *l'Auberge Rouge*, apparaît dans plusieurs romans de Balzac.

Page 3.

1. Faulkner, *Moustiques*, Eds. de Minuit, 1948, p.388.
2. O.C, p. 388 .
3. Balzac, *La Duchesse de Langeais*, ed. Fernand Hazan, p. 541.
4. Balzac, *Le Père Goriot*, ed. Castex, p.80.
5. O.C, p. 80.
6. Faulkner, op.cit, p. 385.

Page 4.

1. Faulkner, O.C, p. 385;
2. O.C, pp. 284-85.
3. O.C, p.277.

Page 5.

1. Faulkner s'intéresse à Balzac dès 1921, lorsqu'il écrit ses premiers essais critiques.
2. Faulkner, *Sanctuaire*, ed. Gallimard, Paris, 1933, p.242.
3. O.C, pp. 242-43.
4. Balzac, *Ferragus*, ed. Fernand Hazan, p. 407.
5. Le symbole du serpent se rencontre déjà dans *le Rameau vert*, ed. Gallimard Paris, 1955, pp. 206-7.
6. Faulkner, *Les Invaincus*, Gallimard, Paris.

Page 6.

1. Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, Gallimard, Paris, 1952
2. Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, ed. Fernand Hazan, p. 657.
3. Balzac, *Œuvres complètes*, ed. Michel Lévy, 1869.

Page 7.

1. Hoffman et Vickery, *William Faulkner : Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1960, p.141.
2. O.C, p. 67.