



HAL
open science

La révélation dans les nouvelles de Raymond Carver

Marie-Lise Rigal

► **To cite this version:**

Marie-Lise Rigal. La révélation dans les nouvelles de Raymond Carver. Littératures. 2012. dumas-00931915

HAL Id: dumas-00931915

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00931915>

Submitted on 16 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La révélation

dans les nouvelles de Raymond Carver

Marie-Lise Rigal

UFR Langues

Mémoire de master 2 recherche

- crédits : 30

Spécialité ou Parcours : Etudes Anglophones.

Sous la direction de Mme Maniez Claire.

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je tiens à remercier ma Directrice de mémoire, Mme Claire Maniez, pour ses précieux conseils, sa patience, sa disponibilité et pour avoir laissé à ma disposition de nombreux documents qui m'ont permis d'élargir mes recherches.

Je remercie également Véronique Rigal qui a eu la gentillesse de bien vouloir lire mon mémoire.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
TABLE DES MATIERES	4
ABREVIATIONS	6
INTRODUCTION.....	7
I- FACE AU MYSTERE	11
A) DU BANAL VERS UN UNIVERS MENAÇANT ET/OU MYSTERIEUX.....	11
-Le portrait d'une Amérique menaçante.....	11
-Défamiliarisation	13
-Un avenir menaçant	15
-A La recherche de la stabilité au travers du mouvement et du passé.....	17
B) LES ATTENTES DU LECTEUR.....	22
-Un portrait réaliste et mystérieux qui questionne	22
-Détournements.....	24
-Des fins ouvertes	27
-Le cadre et l'espace-temps.....	33
C) UNE ECRITURE MINIMALISTE.....	37
-Nouvelles et minimalisme	37
-Critique de l'écriture carverienne. Une forme et un contenu minimaliste	38
-Une évolution ?	41
-« Less is More...a do-it-yourself fiction kit ».....	42
II- AU-DELA DE LA SURFACE DU TEXTE : UN STYLE D'ECRITURE QUI EN DIT PLUS QU'IL N'Y PARAÎT.....	44
A) L'IMPORTANCE DES MOTS.....	44
-L'impact des mots: la précision de Raymond Carver.....	44
-Le titre – « Feathers »	48
-Révisions – « Everything Stuck to Him » / « Distance »	54

B)	REVELATION AU TRAVERS DU SILENCE : UNE ECRITURE QUI REFLETE SES PERSONNAGES	61
	-Narrations homodiégétiques et hétérodiégétiques.....	61
	-L'isolement des personnages carveriens : un univers silencieux où l'apparence prédomine – « Cathedral ».....	63
	-Troubles identitaires et perte d'identité.....	70
C)	LA OU LE TEXTE DEVIENT UN TERRAIN DE JEU.....	85
	-Jeux de mots.....	85
	-Un réseau de mots, de symboles et de signes.....	88
	-Révélation au travers de l'écriture.....	92
III-	COMMUNICATION, CREATIVITE ET SPIRITUALITE.....	95
A)	LES LIMITES DU LANGAGE.....	95
	-Entre réalisme et postmodernisme.....	95
	-L'importance de la communication.....	97
B)	LE DOMAINE DU SPIRITUEL ET DU RELIGIEUX.....	103
	-Entre l'absence et la présence – « The Bath ».....	104
	-« A Small, Good Thing » : vers la délivrance.....	107
C)	« CATHEDRAL » : AU CŒUR DE LA REVELATION.....	112
	-Une évolution spirituelle au travers des sens.....	112
	-Révélation au travers de la création.....	116
	CONCLUSION.....	121
	BIBLIOGRAPHIE.....	124

Abréviations

Les deux abréviations suivantes seront utilisées afin de faire référence aux recueils de nouvelles de Raymond Carver :

WWL : What We Talk About When We Talk About Love.

WP : Will You Please Be Quiet, Please?

Introduction

Raymond Carver est reconnu pour avoir amplement participé au renouveau qu'a connu la nouvelle aux Etats-Unis au cours du vingtième siècle. Durant sa vie, il s'est consacré essentiellement à l'écriture de nouvelles et de poèmes. Au départ, ce choix était dû à son mode de vie, puis, se limiter à la rédaction de récits courts a fini par devenir son style.

Trois questions, qui sont liées, se retrouvent souvent au centre de débats concernant les nouvelles de Carver : celle en rapport avec son style dit minimaliste, la question du caractère épiphanique de ses nouvelles et enfin, celle de l'évolution de son style. De ce fait, même si nous nous consacrerons à l'étude de la révélation dans les nouvelles de Carver, nous explorerons également en parallèle l'évolution du style carverien.

Le minimalisme, qui qualifie en premier lieu un mouvement des arts visuels (sculpture, peinture, architecture) né aux Etats-Unis durant les années 1960/1970, met en avant la perception, le visuel, à travers une représentation simplifiée des choses au niveau des formes tout comme des couleurs. Plus tard, le terme « minimalisme » a été appliqué à d'autres formes d'art telle que la littérature, et des auteurs ont alors été qualifiés de minimalistes comme ce fut entre autres le cas d'Hemingway ou de Carver. Ce dernier admirait d'ailleurs le style d'Hemingway auquel il est souvent comparé, mais Carver n'a jamais approuvé d'être considéré comme minimaliste à cause de l'aspect péjoratif de ce terme.

Alors que certains critiques disent que le style de Carver était tout sauf minimaliste, d'autres reconnaissent que certaines nouvelles carveriennes peuvent être qualifiées ainsi mais que son style a changé et évolué au cours des années. De nombreux critiques considèrent que ce changement était dû à son éditeur, Gordon Lish, qui publia les nouvelles présentes dans ses deux premiers recueils – *Will You Please Be Quiet, Please?* ainsi que *What We Talk About When We Talk About Love* (qui est considéré comme le plus minimaliste des recueils de Carver)¹ – et qui en révisa certaines. Le style minimaliste de Carver serait alors principalement dû à son éditeur qui aurait modifié ses nouvelles (en supprimant de nombreux éléments) à tel point que, d'après certains, Carver n'en serait même plus le véritable auteur

¹ Adam Meyer est un des critiques qui met en avant l'influence de Gordon Lish sur l'écriture de Carver : « Lish did more than just publish Carver's work – he began to have an effect on the work itself, moving Carver towards an even more pared down style » (1995, 9).

(ce serait plutôt Gordon Lish). Néanmoins, nous n'aborderons pas ce débat ici et nous considérerons que Carver est bien l'auteur de toutes les nouvelles signées de son nom.

En littérature, le style dit minimaliste, dont nous parlerons de façon plus détaillée dans la première partie, peut concerner la forme ou/et le contenu. Chez Carver, ce style minimaliste se remarque principalement par ses personnages silencieux et peu « développés », dans la brièveté de ses premières nouvelles et dans sa narration car il utilisait le moins de mots possible et évoqua de nombreuses fois l'importance de ne pas charger le texte. Ainsi, même si Carver ne se disait pas minimaliste, son style (et cela tout au long de son œuvre) se veut simple et épuré.

La question de la révélation (ou de l'épiphanie) a également souvent été mise en avant lors d'analyses portant sur l'œuvre de Carver. Comme le résume Günter Leypoldt qui a étudié la question, qu'il s'agisse du lecteur ou des personnages, les nouvelles carveriennes sont souvent considérées comme dépourvues d'une quelconque révélation (cela étant considéré, suivant les critiques, comme positif ou négatif) mais certains critiques leur reconnaissent tout de même un caractère épiphanique. Les critiques utilisent le terme « épiphanie » en référence à James Joyce qui fut le premier à employer ce terme en dehors de son contexte biblique afin de décrire certains points de son œuvre. Alors que, dans un contexte religieux, l'épiphanie ou la révélation signifie une manifestation, une apparition de Dieu aux hommes, Joyce définit l'épiphanie comme étant une « manifestation spirituelle » (sans forcément y voir de connotation religieuse) dans le sens d'une prise de conscience, d'une soudaine lucidité.

La question de savoir si les nouvelles carveriennes sont, ou pas, épiphaniques est étroitement liée au cadre des nouvelles de Carver, à son style d'écriture et à l'évolution de celle-ci. De par son contenu et sa forme, le style carverien place le lecteur ou les personnages dans l'attente d'une révélation. En effet, dans l'univers dépeint par Carver, le rêve américain n'est devenu qu'une illusion pour laisser place à une dure réalité : « Carver country is a place we all recognize. It's a place that Carver himself comes from, the country of arduous life » (Gentry, interview avec Bruce Weber, 88). Les personnages carveriens sont perdus, déshumanisés, aliénés du reste du monde, à la recherche de leur passé. Ce sont des personnes déboussolées qui sont dans l'attente d'un événement révélateur. Pour les personnages, la révélation consisterait alors en des réponses à leurs questions et en la connaissance : la connaissance de soi et la prise de conscience du monde qui les entoure. Qu'elle soit qualifiée de minimaliste ou pas, l'écriture carverienne semble également être avant tout une source de mystère pour le lecteur. Ce style d'écriture épuré, qui donnerait un minimum d'informations et réduirait les personnages au silence, peut être effectivement considéré comme une source

d'« anti-révélation ». Néanmoins, ce style dit minimaliste et le silence qui s'en dégage sont ambivalents car comme nous le verrons, le « silence du texte » apporte à la fois mystère et révélation. Ewing Campbell utilise d'ailleurs une belle métaphore pour définir le style carverien : « Each story is like the paneling of a cedar-lined closet: scuff its surface, and it never fails to release some of its essence » (x).

A travers l'étude de plusieurs nouvelles de Carver, parues dans cinq de ses recueils publiés de son vivant² (*Furious Seasons*, *Will You Please Be Quiet, Please?*, *What We Talk About When We Talk About Love*, *Cathedral* et *Elephant*), mon objectif sera donc de démontrer le caractère épiphanique des nouvelles carveriennes en étudiant quels types de révélations s'offrent à la fois au lecteur, à l'auteur ainsi qu'aux personnages, et sous quelle forme.

Pour cela, nous explorerons dans un premier temps le côté banal, menaçant et mystérieux des nouvelles carveriennes – à la fois pour le lecteur et les personnages – tout en évoquant le réalisme de Carver. Le cadre des nouvelles (des débuts « in medias res », des détournements et des fins ouvertes), ainsi que le style d'écriture carverien, ne semblent pas favoriser la révélation pourtant tant attendue et participent pleinement à cette atmosphère menaçante et mystérieuse qui met dans l'attente. Nous étudierons donc le style minimaliste et nous verrons qu'il se présente comme une forme adéquate à l'univers ainsi qu'à l'époque de Carver : « Carver's so-called minimalism – its implications were anything but minimal – was perfectly suited to a period when Americans were lowering their expectations, learning to live with limitation, to make fewer demands in their own lives » (Dickstein, 509).

Nous étudierons ensuite l'importance qu'avaient les mots ainsi que chaque élément du texte pour Carver. En effet, il prouva, par ses constantes révisions³ et à travers ses réécritures, qu'il portait une grande attention aux mots et à la ponctuation. Nous analyserons alors plusieurs nouvelles afin de démontrer que, face au « silence du texte », le lecteur doit étudier la nouvelle en profondeur et que c'est par une constante attention et une interaction avec le texte que le lecteur aura accès à une révélation. Il aura eu effectivement la « liberté » d'interpréter au mieux le texte, au lieu de ressortir frustré à la fin de sa première lecture.

² A l'exception d'*Elephant*, publié de façon posthume (deux jours après sa mort).

³ A. Saltzman dit : « Carver is a diligent refiner of sentences » (1988, 7). Lors de nombreuses interviews et dans ses essais, Carver ne cessa également de répéter à quel point il révisait ses nouvelles : « Some of my stories, like "Neighbors," were three times as long in their first drafts. I really like the process of rewriting » (Gentry, interview avec David Koehne, 10), « I revise fifteen, twenty times » (Stull, 1995-96, interview Claude Grimal).

Au travers de ces analyses, nous verrons également que l'écriture carverienne permet de mettre en avant des thèmes récurrents importants, tels que l'isolement, la renaissance et la question de l'identité, qui sont directement liés à la notion de révélation.

Pour finir, nous explorerons l'importance de la communication et de la création artistique qui apparaissent comme des points essentiels dans l'acheminement vers la connaissance. Par conséquent nous parlerons de l'importance du contact, de « l'autre » ainsi que du langage. En effet, le langage est une question qui est au cœur de l'œuvre de Carver et en lien direct avec la révélation : comment le langage, les mots, peuvent-ils tout exprimer ? Le langage peut-il mener vers la connaissance, peut-il éclairer et révéler ? Quelles sont les limites du langage ?

Nous nous consacrerons également plus à l'étude de la révélation sous un autre aspect essentiel : celui du domaine spirituel et religieux. Pour cela, nous étudierons deux nouvelles en particulier – « A Small, Good Thing » et « Cathedral » – qui sont considérées comme étant les nouvelles les plus épiphaniques de Carver. Nous nous focaliserons un peu plus sur la nouvelle « Cathedral » (qui est reconnue par de nombreux critiques comme étant le chef d'œuvre de Carver) car c'est une des nouvelles de Carver qui peut être considérée comme métafictionnelle et qui marque une étape dans l'œuvre de l'auteur puisque lui-même déclara à Claude Grimal : « “The story ‘Cathedral’ seemed to me completely different from everything I'd written before. I was in a period of generosity” » (Stull, 1995-96). En effet, nous verrons que cette nouvelle représente l'évolution du travail de Carver : du minimalisme, de l'importance du visible et de ce qui est à la surface vers une recherche intérieure de soi au travers de relations et de la création.

I- Face au mystère

A) Du banal vers un univers menaçant et/ou mystérieux

-Le portrait d'une Amérique menaçante

Tout au long de ses nouvelles, Raymond Carver nous plonge au cœur de l'Amérique profonde et nous présente « l'envers du rêve américain » (Verley, 1999, 21). Comme beaucoup de critiques le notent, nous entrons dans un monde fragmenté, blessé, en crise dès le début des nouvelles. C'est dans cette optique que Claudine Verley annonce :

Cette Amérique-là ne connaît pas les bienfaits du rêve américain [...] les personnages sont laissés-pour-compte de la réussite économique, les victimes d'échecs professionnels, financiers et sentimentaux qui créent le vide autour d'eux et en eux. (1999, 20)⁴

Arthur Saltzman nous fait remarquer que Carver dépeint des vies qui commencent à s'effriter : « catching lives at the moment they have began to fray » (1988, 13). Aussi le lecteur arrive-t-il souvent en milieu de crise ou après la crise alors que les personnages essaient de se reconstruire comme le montre par exemple le début de « Preservation », « Sandy's husband had been on the sofa ever since he'd been terminated three months ago » (*Cathedral*, 31) et quelques lignes après : « That day, three months ago, [...] "I got canned today [...]" » (31). C'est également le cas au début de « Fever » – « Carlyle was in a spot » (*Cathedral*, 145) –, de « Night School » – « My marriage had just fallen apart » (*WP*, 70) –, ou encore dans « Collectors » où l'on apprend dès la première ligne que le narrateur est au chômage (*WP*, 76). Ces personnages qui sont généralement issus de la classe sociale moyenne traversent donc des situations de crises – divorce, chômage, alcoolisme, adultère – qui rendent leur quotidien instable et menaçant. Kirk Nessel nous dit :

From the earliest story to the last, Carver's characters are unhappily and estranged, out of work, disillusioned by meaningless jobs and meaningless marriages; they suffer in various degrees from alcoholism as well as bad luck and bad timing, battered by a world

⁴Adam Meyer dit également : « his [Carver's] fiction naturally gave voice to those for whom the American Dream seemed more and more impossible » (1995, 1).

which typically leaves them inert and speechless in the wake of longings and fears they cannot begin to identify. (1995, 2)

Le personnage de « Preservation » est un bon exemple de paralysie puisqu'il s'agit d'un homme qui après avoir été renvoyé de son travail passe ses journées chez lui, sur le canapé, jusqu'au jour où son congélateur tombe en panne et que sa femme doit faire cuire au plus vite les aliments décongelés. A. Saltzman décrit cette scène du congélateur qui tombe en panne avec l'image des aliments en train de décongeler comme une représentation de la vie du couple qui s'effrite (1988, 131). Face à leurs situations précaires, les personnages peuvent être considérés comme des victimes de la société pour lesquels « leur solitude et leur désarroi sont autant spirituels qu'économiques. En rupture avec leur travail, leur conjoint, leur entourage et aussi avec eux-mêmes, ils partent à la dérive » (Verley, 1999, 20). K. Nessel nous dit que l'on est dans un univers où les personnages se retrouvent démunis face à un monde qu'ils sont incapables de contrôler (1995, 46).

Certains personnages peuvent néanmoins être aussi considérés comme des survivants, ce qui est l'avis de Robert Dunn qui dit de la fiction de Raymond Carver : « This fiction is post-catastrophe – a literature of self-conscious, self-designated survivors » (24). Earl dans « They're not Your Husband » ou encore James dans « After the Denim » peuvent être considérés comme des survivants qui tentent de contrôler leur futur comme ils le peuvent mais n'y arrivent pas forcément.

C'est donc le portrait d'une Amérique en pleine crise ou en voie de reconstruction que Carver nous fait et en cela il a su représenter à la perfection son époque, avec sa population perdue et désespérée pour qui le fameux rêve Américain n'est plus qu'une illusion.

Au milieu de cet univers d'échecs et de désillusions certains personnages espèrent toujours et font appel à Dieu comme Nan dans « The Student's Wife » – « “God,” she said. “God, will you help us, God?” » (WP, 96) – alors que d'autres n'y croient plus : « “My God,” She'd say. But God wasn't having any of it. He'd washed his hands of us » (« Where is Everyone? » dans *Fires*, 178). On a donc un portrait de personnages désespérés qui se retrouvent plus ou moins dans l'attente (d'une façon passive ou active) de quelque chose, d'une révélation par rapport à leurs situations.

-Défamiliarisation

Ce monde menaçant à cause de sa précarité devient particulièrement menaçant et mystérieux lorsque les personnages de Carver se retrouvent confrontés à l'inconnu. Beaucoup de personnages sont marqués par l'indécision, la soumission et l'isolement. Très peu s'aventurent à l'extérieur, ils se créent une bulle de protection en s'isolant (de façon matérielle et/ou psychologique) dans leur monde, en se créant leur quotidien afin de ne pas être menacés. Ces personnages suivent le cours de leurs vies, très souvent calmes, redondantes, marquées par le quotidien et d'un seul coup un événement d'origine on ne peut plus banal, qui fait partie du quotidien, mais pas du leur (et qui donc leur est étranger), va semer le trouble dans leurs vies. Cet élément qui peut paraître banal à n'importe qui est, dans le cas de chaque personnage, une intrusion dans sa vie privée, dans la sphère privée qu'il s'est délimitée. Cet élément devient alors l'élément perturbateur, qu'il s'agisse d'une personne (l'aveugle dans « Cathedral », la dame âgée – Mrs Webster – dans « Fever » ou l'homme sans mains dans « Viewfinder »), d'un événement ou bien d'un objet (un faisan, un coup de téléphone, un congélateur, un aspirateur, etc.). Cet élément perturbateur va prendre une dimension surdimensionnée aux yeux des personnages concernés, qui vont souvent le considérer comme négatif et intrusif alors que cet élément perturbateur, tel un signe, permet le mouvement, le changement et par conséquent une possible évolution voire même une révélation.

Certains personnages semblent prendre avantage de l'irruption qu'un inconnu fait dans leur vie comme c'est le cas entre autre dans « Cathedral » et dans « Fever » où *l'intrus* apporte une solution pour un avenir meilleur. La plupart des personnages, au contraire, considèrent plus l'intrusion, l'événement perturbateur comme une menace et par conséquent comme un événement qui ne guiderait pas vers une révélation. La menace peut être alors considérée comme ambivalente.

Par exemple dans « Whoever Was Using This Bed », tout part d'un coup de téléphone qui va empêcher le couple de dormir mais qui va également les obliger à se plonger dans le passé et à avoir une conversation sérieuse. Un autre bon exemple est « Preservation ». Le congélateur qui tombe en panne peut se présenter comme une opportunité, malgré les circonstances, car cet événement offre au couple la possibilité d'aller à une vente et donc de sortir de chez eux, autrement dit de leur quotidien. Comme Sandy le remarque : « It'll do you good to get out, and we'll see if we can't find us a fridge. Two birds with one stone » (*Cathedral*, 38). Ainsi cette sortie leur permettrait de faire « d'une pierre deux coups » et

donc, à la fois de trouver un nouveau congélateur et de motiver le mari. En même temps, cet événement paraît inhabituel, lorsqu'à la fin de la nouvelle, Sandy voit son mari pieds nus au bord de la flaque d'eau : « She looked down at her husband's bare feet. She stared at his feet next to the pool of water. She knew she'd never again in her life see anything so unusual » (*Cathedral*, 42). Le mot « unusual » se retrouve dans plusieurs nouvelles à travers les recueils de Carver. C'est également le cas par exemple dans « Are You a Doctor ? » où Arnold qui décide de rencontrer Clara (après que celle-ci l'ait appelé chez lui par erreur), lui avoue que la situation dans laquelle il se trouve est inhabituelle : « “This is still very much of a mystery to me,” he said. “It's quite out of the ordinary, I assure you” » (*WP*, 28). Par la suite il répétera « Quite unusual » (29), « Strange » (29) pour qualifier sa situation.

C'est alors là qu'une situation, tout à fait ordinaire, a été amplifiée et a pris une proportion « surréaliste » aux yeux des personnages. On peut alors citer Claire Fabre et Serge Chauvin qui disent :

The stories flirt with a thin demarcation line between the ordinary world and another, indeterminate dimension. However, according to Carver, this other 'layer' of reality is not so much a new entity as simply a part of the former which is ordinarily ignored or occulted. And even though the writer's material may be 'commonplace', literary language provokes a defamiliarisation of the banal which does not necessarily imply its transfiguration, rather a rendering of the real with increased intensity. (23)

Beaucoup de critiques parlent alors justement de « défamiliarisation » du banal.⁵ Au départ, les situations dans lesquelles se trouvent les personnages sont clairement ancrées dans l'ordinaire.⁶ On a donc accès à un portrait qui se veut réaliste mais ce réalisme ne correspond pas au réalisme traditionnel, ce qui a valu à Carver d'être souvent considéré comme un hyperréaliste, d'aller au-delà du réalisme :

Carver's embodies a realism so rarefied and distilled that critics in their boundless affection for neologisms have dubbed it variously “hyperrealism”, “superrealism” and “photorealism.” If Carver's work is realism indeed – as Mr. Spock might observe, puzzling over alien life forms – it is not realism as we have formely known it. (Nesset, 1995, 5)

⁵ C'est entre autres le cas de A. Saltzman qui dit de l'écriture de Carver : « his prose defamiliarizes the daily » (1988, 12).

⁶ « The most banal and predictable situations become potential subjects for his stories, there is no need for any heroic or exceptional circumstance » (Fabre, 24).

A cause de ce sens de menace amplifiée qui vient d'un objet ou d'une personne, de cette « défamiliarisation » du banal on a en effet l'impression d'être face à une dimension qui dépasse le réel. Larry McCaffery et Sinda Gregory expriment justement cette impression:

things are *more* than what they appear, for often common place objects in his stories – a broken refrigerator, cars, cigarettes, a bottle of beer or whiskey – become in Carver's hands more than realistic props in realistic stories, but powerful, emotionally charged signifiers in and of themselves. (Gentry, 98)

-Un avenir menaçant

Les personnages de l'univers de Carver ne sont pas tous comme le mari de la nouvelle « Preservation » et certains au contraire agissent ou s'ils n'agissent pas, ils se posent des questions essentielles, et montrent au travers de leurs dialogues leurs inquiétudes pour un avenir qui leur paraît menaçant. Comme le dit A. Saltzman : « Carver's characters are victims of anguishes they can neither brave nor name, only suffer » (1988, 21). L'inquiétude pour l'avenir se fait ressentir tout particulièrement dans trois nouvelles, « They're not Your Husband », « After the Denim », « Preservation » et également au travers des nouvelles qui traitent de l'insomnie comme « Menudo », « Whoever Was Using This Bed » ou « The Student's Wife » parmi d'autres.

L'insomnie est le reflet d'une angoisse constante et montre principalement une préoccupation pour l'avenir en évoquant par exemple, comme c'est le cas dans « Whoever Was Using This Bed », la question essentielle de la vie et de la mort. La mort est un des thèmes centraux dans l'œuvre de Carver auquel ses personnages tentent souvent de trouver un sens, et ainsi d'avoir une révélation. Dans « Whoever Was Using This Bed », le narrateur tente désespérément de dormir : « it's nearly four in the morning. I'm starting to worry. When it's four o'clock it'll soon be five o'clock, and then it'll be six [...] » (*Elephant*, 31). Il fait référence au temps qui passe tout au long de la nouvelle et à quel point il veut et il a besoin de dormir. De son côté, dès la première ligne, le narrateur de « Menudo » confesse « I can't sleep » (*Elephant*, 55) et rajoute un peu plus loin : « She's exhausted. I'm exhausted too » (55), « I'd give anything, just about, to be able to go to sleep, and sleep the sleep of an honest man » (58). Enfin, ce désir de dormir s'explique par un désir de renaissance : « I wish I could sleep and wake up and find everything in my life different » (62). Le sommeil est symboliquement comparable à la mort, au coma, et ainsi le fait de dormir et ensuite de se réveiller permet de renaître de façon symbolique. L'impossibilité de dormir révèle donc

l'impossibilité de renaître symboliquement, ce dont les personnages sont conscients et dont ils ont peur. C'est ce qu'exprime Ewin Campbell après avoir étudié « The Student's Wife » :

Failing to experience the sense of rebirth that comes with sleep, they feel all existence is continuous and occurs while others sleep. Unable to sleep, the sufferer feels out of control. For some the sense of helplessness is so intense that any control, even determining the moment of one's death, would be a relief. Consequently suicide becomes a temptation. (22)

Ainsi, les personnages ressentent le besoin de renaissance, de renouveau, dans l'espoir d'un avenir plus clément.

Dans « After the Denim » et « They're not Your Husband », Earl et James évoquent l'avenir au travers de la peur d'être remplacés et donc de perdre leur identité, de disparaître. James dans « After the Denim » montre à quel point il vit mal le temps qui passé et la vieillesse : « the story focuses on issues of aging, for during a night of bingo playing James Packer comes to realize that his life has passed him by, and that his world is far from being as solid as it might appear » (Meyer, 1995, 101). Dès le début du texte le lecteur sait que James est à la retraite : « He was a retired accountant » (*WWL*, 57). Par la suite, l'obsession de James à l'égard du jeune couple révèle bien plus que de la jalousie mais montre plutôt sa soudaine prise de conscience : il n'est plus jeune et il va être remplacé. Comme A. Meyer le dit, la soirée et la présence d'un jeune couple l'a placé face à la dure réalité de la vie : qu'il n'est plus jeune et que l'avenir ne lui réserve rien de bon (1995, 102). Cette observation faite par le narrateur, qui exprime la pensée de James montre que sa place est en effet bien prise et que au jeu, comme dans la vie, il va être suppléé : « But a young couple occupied the Packers' usual places » (*WWL*, 59). Le lecteur prend d'autant plus conscience de la menace ressentie par James lorsqu'il a une sorte de flash qui lui remémore de façon nostalgique son passé, sa jeunesse : « Something came to him about a boy who'd thrown some beans out a window. The memory reached to him from a long way off, and it made him feel lonely » (*WWL*, 61). La prise de conscience qu'il a été remplacé et que sa femme est malade lui ouvre les portes d'un avenir menaçant.

Earl Ober dans « They're not Your Husband » évoque également la peur de l'avenir et plus particulièrement la perte de son emploi et de son identité. On peut voir encore une fois la peur d'être remplacé lorsque le narrateur remarque : « When he came back the second time, he found his cup gone and someone in his place » (20). Dès le départ on est au courant de la précarité du métier de Earl – « Earl Ober was between jobs as a salesman » (*WP*, 16) –, ce qui

est une raison plausible de supposer que Earl se sent déjà inférieur par rapport à son métier. Earl tout comme James a peur d'être remplacé, il a peur de l'avenir et c'est cette peur qui le pousse à agir comme il le fait lorsqu'il décide de faire maigrir sa femme. En effet, Earl se met à considérer sa femme comme un morceau de viande – « “It’s something,” he said and patted her hip » (19) – et la pèse tous les matins. Pour le lecteur, Earl se lance une sorte de défi, il cherche à « vendre » sa femme, comme c'est son métier de vendre des produits, afin de se réaffirmer en tant que vendeur. Mais, malgré ses efforts, cela ne semble pas suffire, comme l'indique A. Saltzman : « he is failing to prove himself according to his own standards of accomplishment » (1988, 28). La réaction de James est similaire car lorsqu'il prend conscience de sa situation, il se plonge lui aussi, à la fin de la nouvelle, dans une activité qui lui permet de continuer à se battre symboliquement : « James Packer working ‘stitch after stitch’ into the night, compensating for hard knocks, waving adversity off in his mind; he gives us the petty toils of quiet desperation, of a man stabbing away at fate » (Nesset, 1993, 25).

Dans d'autres nouvelles, l'avenir est menaçant car il s'agit de l'inconnu, du vide. L'avenir dans ce cas n'existe pas et il ne peut-être imaginé. Dans « Preservation », lorsque Sandy essaye de remonter le moral à son mari qui est au chômage, elle ne sait pas non plus ce que l'avenir leur réserve : « “Something will turn up,” Sandy said. She wanted to be encouraging. But she was scared, too » (*Cathedral*, 31). Un peu plus tard le narrateur nous révèle : « but she didn't know what was going to happen to them or to anybody in the world » (33). Les personnages qui tentent désespérément de survivre comme Sandy ne savent pas à quoi s'attendre, ce qui est montré par le nombre important de « I don't know » dans les nouvelles de Carver ou bien les nombreuses interrogations. Dans « Whoever Was Using This Bed », le narrateur s'exclame : « You don't know, and I don't know. That's how much we know together. A total of nothing » (*Elephant*, 39). L'avenir apparaît alors comme menaçant, qu'il soit imaginé ou pas, qu'il s'agisse d'un avenir inexistant ou au contraire d'un avenir trop proche.

-A La recherche de la stabilité au travers du mouvement et du passé.

Face à un présent instable et à un avenir menaçant, les personnages des nouvelles de Carver cherchent la stabilité et beaucoup se mettent en quête d'un savoir dans l'intention d'accéder à une révélation ainsi qu'à un futur plus heureux. Cette quête se fait souvent au

travers du déplacement mais également au travers du passé qui tient une place majeure dans toutes les nouvelles de Carver.

Tout d'abord, certains personnages expriment leur désir d'une quête d'un avenir meilleur en se déplaçant et en quittant ainsi leur quotidien :

One of the distinguishing features of the characters who inhabit Carver Country is their very rootlessness. [...] What drives them is a search for something better, the hope that their lives will be different in a different environment. (Meyer, 1995, 20)

Par exemple, la mère du narrateur dans « Boxes » se déplace constamment d'un lieu à un autre. Comme le dit son fils : « She was always in the process of packing or else unpacking. Sometimes she'd move two or three times in the same year. She talked bitterly about the place she was leaving and optimistically about the place she was going to » (*Elephant*, 16). Ainsi, la mère du narrateur exprime son souhait de trouver un lieu où tout sera différent et son envie d'y croire.

Dans « The Cabin » Mr Harrold va s'isoler, il part dans la forêt et il va pêcher dans un lieu qui a un passé, un endroit symbolique pour lui et sa femme : « The last time he'd been here – Frances had been with him that time – they'd stayed four days » (*Fires*, 145). Tout le long de la nouvelle, le narrateur montre à quel point Mr Harrold pense à sa femme – « Frances would be up now, doing things around the house. He didn't want to think about Frances, either. But he remembered that morning when he'd caught the three steelhead [...] » (153) – et l'importance pour le personnage de se retrouver à cet endroit : « he felt glad to be back » (146). Ce séjour n'est-il pas alors finalement une échappatoire pour Mr Harrold ? On se demande s'il ne retourne pas à cet endroit, qui fait partie de son passé, pour trouver des réponses à sa vie présente. De plus le thème de la pêche, omniprésent dans les nouvelles de Carver, ne pourrait-il pas se rapprocher de la quête constante à laquelle les personnages se livrent ? Le passé apparaît déjà dans tous les cas avoir une importance majeure dès la nouvelle « The Cabin » qui fut sa première publiée sous le titre « Pastoral ».

De nombreuses nouvelles traitent de personnages qui racontent un ou plusieurs événements de leurs vies passées comme si le fait de raconter leur permettait d'éclaircir leur présent ou les aidait à comprendre quelque chose, à avoir accès à une révélation. C'est le cas par exemple dans « Feathers », « Distance », « Fat », « Why, Honey ? », « Gazebo », etc.

Dans « Feathers », Jack, le narrateur, raconte un événement spécifique du passé. La soirée qu'il a passée avec sa femme chez des amis. Cette soirée les a marqués tout deux et Jack montre les conséquences possible de cette soirée dans leur présent. Il montre à quel point

ils sont tous deux toujours obsédés par cet événement et que quelque part, le changement qui est survenu dans leur couple serait peut-être dû à cet événement du passé. Au sujet de Fran, son épouse, il dit : « Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of the change » (*Cathedral*, 23). Fran explique donc leur changement de vie par la soirée passée chez Bud et Olla et même si Jack au départ le nie, le simple fait de ré-explore cet événement et d'y repenser souvent montre qu'il cherche à comprendre : « I remember that night. I recall the way the peacock picked up its gray feet and inched around the table [...] » (*Cathedral*, 23). Comme Nelson Hawthorne le dit, se souvenir du passé permet à Jack d'aller de l'avant et de prendre conscience de la véritable raison du changement dans sa vie de couple : « Jack will consciously push himself to speak, to re-vise his experience in order to speak. He is resisting the temptation to fall silent », « He realizes that "the change came later," and his re-vision of the past has led him to that knowledge ».

A travers sa lettre, la mère, dans « Why, Honey? », pose constamment des questions afin de comprendre ce qui s'est passé. Elle cherche toujours une réponse au comportement de son fils, et cherche celle-ci au travers d'événements et de dialogues qu'elle se souvient avoir eus avec lui dans le passé lorsqu'il habitait toujours chez elle. Son mélange d'un discours présent (la lettre qu'elle est en train d'écrire à un inconnu) à un discours passé qui s'entremêle et finit par prendre le dessus sur la narration, montre un personnage toujours hanté par son passé d'où le titre de la nouvelle sous forme de question.

Dans « Why Don't You Dance? », la fille n'écrit pas mais, elle raconte à d'autres l'expérience qu'elle a vécue, comme la narratrice de « Fat » raconte son histoire à son amie Rita. La fille se remémore l'événement passé du vide grenier « Weeks later » (*WWL*, 8) et comme nous dit K. Nesset, elle parle dans l'espoir de comprendre le véritable sens de son expérience (1995, 16).

A travers ces nouvelles on découvre l'aspect thérapeutique qui est reconnu à la narration, qu'elle soit écrite ou orale, et qui permettrait la révélation. D'ailleurs, Margaret Downes nous dit : « Narrative is, etymologically and psychologically, a way of knowing ».

Dans « Preservation », le mari entretient une relation particulière avec le passé. Il est nécessaire comme on vient de le voir de se remémorer le passé tout en essayant de tirer des conclusions sur le présent mais il est important de ne pas « stagner » dans le passé comme le fait le mari de Sandy. Celui-ci semble en effet coincé dans le passé, dans un entre-deux, depuis le moment où il a été au chômage. Comme le narrateur nous le dit, il n'a pas bougé de son canapé depuis et ainsi donne l'impression d'être « fossilisé ». Il ne semble pas avoir de futur possible, comme le passage pendant lequel sa femme lui passe un livre intitulé

« *Mysteries of the Past* » (*Cathedral*, 32) le montre. Au lieu de lire le livre et donc d'aller de l'avant, de déchiffrer « les mystères du passé », le mari « stagne » dans sa lecture :

He held the book in front of him with both hands, his head inclined over the pages, as if he were being drawn in by what he was reading. But after a while she noticed that he didn't seem to be making any progress in it; he still seemed to be at about the same place – somewhere around chapter two, she guessed. (32)

Les dangers de s'accrocher à un moment passé sont alors montrés au travers de « Preservation ».

Sans prendre autant de place que pour le mari de « Preservation », le passé a une place très importante dans la vie des personnages. On découvre que même les personnages qui ne parlent pas ou presque pas de leur passé parlent de celui de leur compagne comme c'est le cas par exemple du narrateur de « Cathedral » qui ne parle pas de son passé mais qui par contre s'étend sur celui de sa femme ou encore le narrateur de « Boxes » qui raconte une partie du passé de sa compagne. C. Verley remarque :

Il n'y a plus alors qu'un présent désastreux, sans avenir prévisible [...] L'avenir curieusement n'existe plus que dans le passé, quand il demeurerait encore possible de formuler des projets et d'entretenir les espérances. (1999, 35)

Elle rajoute plus tard que les personnages sont alors en proie à « un passé nostalgique ou à un avenir problématique » (1999, 52). Le passé fait alors en effet office de refuge et d'échappatoire face à un présent et à un avenir menaçants.

Le passé nostalgique entretient une place importante dans le présent comme c'était déjà le cas dans « After the Denim ». C'est le cas également dans « Distance »/« Everything Stucked to Him », lorsque la jeune fille demande à son père de lui raconter comment c'était lorsqu'elle était petite. Le père devient alors nostalgique en se remémorant un moment de son passé et en voyant sa fille qui, comme l'avance Catherine Grall, lui rappelle son ex-femme : « De toute évidence sa fille, âgée de vingt ans, jolie, aimée, lui rappelle la mère de celle-ci. Le récit évolue donc entre les images analogiques d'une même féminité, qui intègrent aussi la séparation » (1999). Dans « Preservation », alors que son mari est « paralysé » et ne va plus de l'avant depuis son renvoi, Sandy se remémore ses parents : « she found herself looking forward to this auction. She began missing her dad. She even missed her mom now, [...] She stood at the stove, turning the meat, and missing both her dad and her mom » (*Cathedral*, 41). Ainsi, l'incident avec le congélateur permettrait non seulement au couple, et plus

particulièrement au mari, de se sortir du quotidien, du « marais » dans lequel il se trouve embourbé mais également de rappeler à Sandy son passé.

Le rappel du passé, dans ce cas, peut être considéré comme positif car le passé, comme nous le verrons dans le cas de « So Much Water So Close to Home », permet la reconstruction identitaire afin d'avancer vers l'avenir.⁷ D'ailleurs, les allées et venues entre le passé et le présent sont fréquents dans les nouvelles de Carver. Dans « Whoever Was Using This Bed », le narrateur ne cesse d'aller et venir entre le présent et le passé tout comme c'est le cas dans « Menudo », permettant ainsi aux narrateurs de faire la lumière sur leurs situations ou d'essayer de les comprendre.

Au milieu de personnages qui se sentent menacés et cherchent désespérément à comprendre ce qui se passe autour d'eux et dans leurs vies, des mystères et des intrigues font également partie de l'atmosphère des nouvelles de Carver. Ces mystères sont liés à des meurtres ou à des atmosphères sombres qui rappellent les histoires fantastiques et gothiques. Des meurtres sont en effet commis dans « So Much Water So Close to Home » et « Tell The Women We're Going ». On peut également imaginer que des meurtres sont commis dans « Why Honey? » ou dans « Harry's Death ». Comme nous le dit Meyer, c'est selon lui dans « Why Honey? » que Carver réussit le plus à créer du suspense : « He [Carver] is also more successful here than elsewhere in his writings at creating a sustained air of mystery and suspense » (1995, 60).

« I Could See The Smallest Things » est selon moi une des nouvelles les plus oppressantes et qui réussit également à entretenir un long suspense chez le lecteur. Dès le départ, la première phrase révèle une forme de suspense en rappelant l'atmosphère des nouvelles gothiques : « I was in bed when I heard the gate [...] A big moon was laid over the mountains that went around the city. It was a white moon and covered with scars » (WWL, 26). Le fait que la narratrice sorte de chez elle en robe de chambre, alors qu'elle vient d'entendre un bruit conduit le lecteur à s'attendre à un meurtre ou du moins à un événement qui sortirait de l'ordinaire. Finalement, l'atmosphère sombre entretenue par l'attitude du voisin (il empoisonne des limaces) apporte également un certain suspense.

Si de tels mystères ne sont pas le centre d'intérêt des nouvelles de Carver, ils contribuent par contre parfaitement à l'atmosphère déjà menaçante et mystérieuse de l'univers

⁷ Dans « So Much Water So Close to Home » Claire est un personnage au passé à la fois lourd et trouble – « The past is unclear » (Fires, 193) – et revisiter le passé aura un rôle majeur dans la quête identitaire.

carverien et attirent fortement l'attention du lecteur. Comme le disait Carver, l'aspect menaçant de ses nouvelles est un point essentiel qu'il prenait plaisir à entretenir :

I like it when there is some feeling of threat or sense of menace in short stories. I think a little menace is fine to have in a story. For one thing, it's good for the circulation. There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won't be a story. (*Fires*, 26)

B) Les attentes du lecteur

-Un portrait réaliste et mystérieux qui questionne

Face au mystère et à l'univers menaçant qui enveloppe les nouvelles de Carver, le lecteur se trouve directement interpellé. D'autant plus que celui-ci est directement concerné si l'on considère d'une part l'aspect réaliste des nouvelles de Carver et d'autre part le cadre plus ou moins anonyme de ses nouvelles.

Au travers de la littérature, le lecteur aime à s'évader mais il cherche également à retrouver des similarités avec le monde dans lequel il vit. Comme A. Saltzman nous le dit : « the public wants literature that opens windows onto the world they know » (1988, 9). Le lecteur peut se sentir directement concerné par tous les problèmes auxquels les personnages de Carver sont confrontés. Il est reconnu que les nouvelles de Carver, comme le dit Paul Jones, reflètent souvent l'anonymat par leur manque de précision au niveau du lieu où se passe l'action, de la temporalité et de l'identité des personnages, en particulier celle des narrateurs. C. Verley nous dit aussi :

Dans les nouvelles de Carver, l'indétermination affecte les lieux et l'identité des personnages aussi bien que le discours. Si certaines villes du Nord-Ouest américain sont mentionnées [...] la confusion référentielle est cependant entretenue par le manque d'éléments descriptifs et même tout simplement informatifs. (1999, 52)⁸

Selon P. Jones, Carver lui-même avait également dit que ses nouvelles pourraient se passer n'importe où.

⁸ Puis, elle rajoute que l' « [o]n pourrait penser de même » de « l'indétermination des personnages, qui les plonge dans l'anonymat [...] » (1999, 53).

Face à cet anonymat, le lecteur peut alors encore plus se sentir concerné par les problèmes qui touchent les personnages de Carver puisque ceux-ci sont intemporels et réalistes. Même s'il s'agit d'un réalisme qui n'est pas qualifié de « traditionnel », le lecteur se trouve tout de même face à des histoires plausibles, et l'absence supposée d'épiphanies ou la présence d'épiphanies « négatives » reflète également l'aspect réaliste des nouvelles de Carver. Carver, comme le dit alors A. Meyer parmi d'autres critiques, se place dans la tradition réaliste : « Carver [...] placed himself firmly 'in the realist tradition' » (1995, 27). Carver peut être considéré comme réaliste car il est représentatif de son temps. Il représente l'Amérique profonde et déchirée avec toutes ses personnes issues de classes sociales basses ou moyenne et des situations au travers desquelles le lecteur peut se reconnaître.

Afin de démontrer l'aspect réaliste de l'œuvre de Carver, on peut également mentionner ses sources d'inspirations :

La vraisemblance des personnages, de leur situation professionnelle, de leurs discours sont inspirés de l'expérience personnelle de Carver et s'ajoute effectivement à l'utilisation de clichés répandus sur la société américaine de consommation, au profit d'effets de réels très forts, que sert encore la sobriété stylistique. (Grall, 16)

D'ailleurs, les critiques ont souvent étudié les nouvelles ou les poèmes de Carver en relation directe avec son autobiographie. Par exemple, Martin Scofield avance que trois nouvelles en particulier peuvent être rattachées au domaine biographique ou à l'autobiographie de Carver et voyagent entre univers fictionnel et historique: « Those three stories ["Intimacy," "Blackbird Pie," and "Errand"] raise in different ways the question of the relation of fiction to actual autobiographical or historical events ». Parmi ces trois nouvelles, il met encore plus en avant « Intimacy » que les autres : « "Intimacy" [...] reveals even more fully the close relation in Carver between fiction and autobiography ». On peut ajouter que ces trois nouvelles ne sont pas les seules à pouvoir être comparées à l'histoire de Carver et que d'autres comme « Cathedral » pourraient s'ajouter à la liste. En effet, Carver a dit qu'il s'inspirait souvent de personnes qu'il rencontrait, d'amis, de sa famille, etc. Lors d'une interview avec Claude Grimal, Carver dit qu'il tire son inspiration de la vie de tous les jours et qu'il y a donc un côté autobiographique (ou biographique) à ses nouvelles : « Stories have to come from somewhere. In any case, those that I like do. There have to be lines of reference coming from the real world » (Stull). « Yes, there's a little autobiography and, I hope, a lot of imagination » (Stull). Mais en même temps, même si ses histoires sont inspirées du monde

dans lequel il vit, il insiste pour dire qu'il s'agit avant tout de fiction : « None of my stories really *happened*, of course – I'm not writing autobiography – but most of them bear a resemblance, however faint, to certain life occurrences or situations » (*Fires*. 30-31).

Face à cet aspect réaliste le lecteur est alors poussé à trouver des réponses à ses questions et ses attentes, qui étaient déjà présentes (car dues au cadre menaçant et mystérieux des nouvelles) vont encore grandir. L'univers de Carver est un monde qui se trouve réduit en poussière⁹ et à partir de ce moment, émane un désir de voir l'ordre rétabli : le lecteur espère une fin qui va restaurer l'ordre dans la vie des personnages. Que ce soit dans la réalité ou dans le domaine de la fiction : « [d]ecadence is usually associated with the hope of renovation » (Kermode, 9).

Néanmoins, ces attentes du lecteur, comme beaucoup de critiques le remarquent, sont insatisfaites. Par exemple, R. Dunn nous dit que les nouvelles de Carver et celles d'autres écrivains sont vides de sens car elles ne nous disent pas comment faire changer les choses : « [They] are brilliant at depicting how we live, but they do not explain our lives, engage the forces that empty them, or even try to understand those forces. Instead they shrink away » (24). Mais comme le dit Kermode, la fiction reste la fiction et le lecteur ne doit pas confondre fiction et mythe (39), il rajoute : « If we forget that fictions are fictive we regress to myth » (41). Le mythe va donner un sens, expliquer les choses, ce qui n'est pas le domaine de la fiction. D'autant plus que Carver appuie sur le fait qu'il s'agit bien là de fiction qui requiert « beaucoup d'imagination ».

-Détournements

C. Grall nous explique que lorsqu'un lecteur est face à une nouvelle, il ne s'attend pas à suivre la vie d'un personnage du début à la fin comme c'est souvent le cas dans les romans. Cependant, il s'attend et se prépare à ce qu'une partie de ses attentes soit tout de même satisfaite :

Cette fréquente limitation du volume des textes suppose que le lecteur virtuel se prépare à pénétrer dans des univers fictifs dont il sait qu'ils ne dureront pas ; sans être féru de théorie littéraire, le lecteur s'attend plus ou moins à une histoire bientôt achevée, alors même qu'il la commence. On est alors en droit d'imaginer qu'il cherche dès le début

⁹ A. Meyer cite Hamilton E. Cochrane : « In many ways, Carver Country is “a kind of modern wasteland” » (1995, 21).

quels éléments se prêteront à l'intrigue, dans quel sens ils vont évoluer, peut-être comment ils finiront. (27)

Les attentes du lecteur, qui sont déjà importantes à plusieurs niveaux dans les nouvelles carveriennes, paraissent insatisfaites car la plupart des attentes qu'il va avoir au cours de sa lecture vont être détournées et cela tout au long de la nouvelle, du début à la fin. A la fin de sa première lecture, le lecteur reconnaît la plupart du temps être frustré et c'est aussi l'avis de nombreux critiques. Barbara Lonquist remarque :

“Carver begins with a narrative situation common or familiar enough to evoke an automatic set of expectations in most readers' minds...He then puts that si[t]uation through a series of dislocations that « displace » the readers' expectations at each critical juncture until the final story is not the story that even the most savvy audience would have been plotting.” (Duperray, 1993, 34)

Michael Toolan parle dans son étude des détournements dans la narration et dit :

the narrative text moves us forward [...] rather as a deep river current carries a raft and its passengers in the direction which that current ordains; to some extent, the passengers can foresee where they are being taken to, or at least *that* they are being so taken; but if the river is new to you, knowing is subordinate to experiencing, and foreknowledge of what is to come is strictly limited. (215)

C'est exactement ce qui se passe dans les nouvelles de Carver où le lecteur se retrouve transporté par une écriture qui va et vient entre le présent et le passé, qui passe d'une question à l'autre et souvent d'un mystère à un autre sans pour autant s'arrêter trop longtemps sur ce qui attire le regard du lecteur et fait qu'il se questionne. Ainsi, le lecteur part d'un point qui, pour lui, semble être l'intrigue et par conséquent le point central de la nouvelle, mais découvre que celui-ci paraît de temps en temps oublié, ou est rapidement détourné pour le mener vers un autre questionnement, et ainsi de suite. Les nouvelles partent alors dans différentes directions : on part d'une intrigue, puis plusieurs éclosent et poursuivent des chemins différents. D'une certaine manière on pourrait supposer qu'elles suivent le cours de la pensée et pourraient alors nous rappeler le concept du « stream of consciousness ». On peut en effet penser à cette technique dans des nouvelles comme « Menudo », « Whoever Was Using This Bed » et « So Much Water So Close to Home » parmi d'autres.

Dans « Whoever Was Using This Bed » les attentes du lecteur se trouvent constamment détournées. En effet on passe du coup de téléphone nocturne au passé du narrateur, à son ex-femme, aux rêves que fait sa femme et à une conversation sérieuse sur l'euthanasie. Le lecteur est alors autant interpellé par l'origine du coup de téléphone que par les rêves que fait la

femme du narrateur et que par le passé de ce dernier. A un moment donné par exemple le narrateur raconte que sa femme l'appelait Earl alors qu'elle était en train de rêver. Il nous dit :

when I asked her what she'd dreamed the night before, she claimed not to have had any dreams. "So who's Earl?" I said. "Who is this Earl you were talking about in your sleep?" She blushed and said she didn't know anybody named Earl and never had. (*Elephant*, 30-31)

Le simple fait qu'il dise que sa femme ait rougi au nom de « Earl » permet au lecteur de se poser des questions à ce sujet. Questions auxquelles il ne semble pas avoir de réponses. Tout comme il ne sait pas non plus qui est cette femme qui appelle au beau milieu de la nuit, une question que le narrateur se pose également : « This deal is a mystery, this woman and her Bud person » (31).

Dans « Menudo », le lecteur a la même impression de naviguer d'une intrigue à une autre lorsque le narrateur bifurque constamment dans sa narration pour se remémorer son passé de manière fragmentée. Le lecteur se trouve alors face à des histoires dans lesquelles d'autres histoires s'entremêlent, et cela dans bon nombre de nouvelles.

C'est entre autres le cas dans « Why Don't You Dance? » où plusieurs histoires, fragments d'histoires, se superposent. On a en effet : la rencontre au vide grenier, l'histoire de l'homme qui en est à l'origine et l'histoire du couple. Comme nous le dit Michael Trussler, aucune de ses histoires ne semble être finie pour le lecteur : « the thin, diminutive surface made available to the reader is composed of several narratives, none of which is completed by being understood by an audience ».

Dans d'autres nouvelles le lecteur se sent dérouter car ce qu'il prenait pour acquis au début de la nouvelle, ne l'est plus nécessairement à la fin. C'est entre autres le cas dans « Why Honey? » où le lecteur est poussé à croire que le fils est un meurtrier et au final, celui-ci s'avère être politicien (ou bien, comme certains critiques l'annoncent justement, l'effet recherché est de faire un rapprochement entre être un politicien et un persécuteur). Comme A. Saltzman nous le dit : « it would have been less astounding to learn of his having become a gangster » (1988, 58-59). L'atmosphère mystérieuse et les histoires de meurtres sont alors mises de côté et ainsi le lecteur qui pensait avoir affaire à une future enquête policière, à des meurtriers reconnus coupables, peut être déçu. Par exemple, au sujet de « So Much Water So Close to Home », le meurtre de la jeune fille qui est au centre de la nouvelle et qui préoccupe le lecteur ne mène nullement à une enquête policière.

Ce n'est pas alors vraiment du suspense qui émane des nouvelles de Carver mais plus des surprises, voire des déceptions :

in plot-based suspense, foreseeable event-sequence, bearing on some critical rather than trivial matter, interacts with duration or pace of telling. I suggested that by contrast narrative surprise arises where the narrative has approached and may be presumed to be passing an unproblematic "milestone", where a stereotypical or schematic next event or scene is strongly predicted, but where the expected "nonforking" and "automatic" progression does not go through as predicted. (Toolan, 221-222)

Face à ces bifurcations, à ces déceptions, le lecteur se retrouve alors dans une situation où il n'a plus le contrôle, à l'image des personnages de Carver qui n'ont plus le contrôle de leur vie.

-Des fins ouvertes

Dans la logique des choses, ou du moins dans la tradition, la fin en littérature a pour fonction de rétablir l'ordre, voire même d'être révélatrice. Le lecteur s'attend donc à être emmené – à la fin de chaque histoire – (et l'on peut supposer que les personnages également) vers une révélation, une résolution ou encore un rétablissement de l'ordre. C'est particulièrement le cas au sujet des lecteurs des nouvelles de Raymond Carver puisque celles-ci, comme nous venons de le voir, placent leurs lecteurs face à des bifurcations, au mystère et à une atmosphère menaçante. Mais les fins des nouvelles de Carver, au contraire, n'apportent pas les résolutions (traditionnelles) auxquelles l'on pourrait s'attendre car le lecteur a affaire à des fins ouvertes, « tronquées », et donc ambivalentes : « his [Carver's] endings are often abrupt, truncated » (Saltzman, 1988, 15). C'est à cause de son manque de résolution que la fin carverienne et les nouvelles de Carver sont de façon générale considérées comme allant à l'encontre de la révélation et que la critique est alors souvent négative. En effet de nombreux critiques reprochent à Carver ses fins non terminées qu'il laisse volontairement en suspens. C'est entre autres le cas de C. Grall qui nous dit que :

[L]es fins de nouvelles carveriennes correspondent donc soit à une coupure qui semble brutale, et qui ne fait que redire la contingence et l'impasse de la situation, soit à un instant privilégié, mis en valeur par un jeu poétique ; ce dernier, cependant, ancré dans l'anodin, ne révèle au mieux que l'immutabilité des choses [...] La clôture s'avère, dans tous les cas, comme le lieu du texte où le lecteur perçoit très clairement la qualité tautologique et limitée des nouvelles. (92)

Le lecteur va alors hésiter face à l'ambivalence des fins carveriennes ; entre des fins qui vont offrir des opportunités aux personnages ou au contraire aucun changement : « Carver's endings are therefore often referred to as being "open" or "ambivalent" or "indeterminate", and this condition does place something of a burden on the reader » (Meyer, 1995, 23). A la fin de sa lecture, le lecteur confirme être souvent frustré car la fin ne lui offre aucun sentiment de révélation ou d'apaisement tant espéré à la fois par le lecteur et les personnages. Au contraire le lecteur se trouve face à des fins pour la plupart ambivalentes qui n'offrent aucune projection dans l'avenir et par conséquent, un avenir flou, difficile à imaginer pour les personnages.

La fin de la nouvelle « Menudo » offre un bon exemple de fin ouverte qui va laisser le choix au lecteur. Après s'être remémoré plusieurs événements appartenant à son passé plus ou moins proche, le narrateur de « Menudo » revient au moment présent alors qu'il est en train de ramasser les feuilles dans le jardin de ses voisins. Depuis le début de la nouvelle, le narrateur est préoccupé par l'aventure qu'il a eue avec sa voisine d'en face, Amanda, et se demande comment il peut tout remettre en ordre entre lui et sa femme, et entre Amanda et son mari. A la fin de la nouvelle, le narrateur traverse la rue : « I look both ways and then cross the street » (*Elephant*, 71). Face à cette dernière phrase, le lecteur se retrouve alors dans un « entre-deux » comme c'est souvent le cas à la fin des nouvelles de Carver. Le narrateur traverse la rue, mais où va-t-il exactement ? Il semble qu'il se dirige vers la maison d'Amanda, mais est-ce réellement le cas ? Mais surtout, puisque cela semble plus que probable qu'il se dirige chez Amanda, que va-t-il se passer ? Pour Mark Facknitz « Menudo » serait anti-révélatrice et sans espoir pour le narrateur qui reste dans l'attente :

« Menudo » is not about salvation but about a soul who waits for it, wants it, and needs it, but misses his few slim chances. [...] though he has dried himself out, he continues to be the victim of fate and desire, driven toward one woman while still in love with another. [...] Within the boundaries of the story, there is no hope for a bright new prospect. (139)

Mais la dernière phrase de « Menudo » semble montrer que le narrateur a enfin pris une décision et sait où il va, ce qui semble, par contre, ne pas être le cas du lecteur qui se retrouve dans un « entre-deux » à la fin de sa première lecture.

On peut également prendre en exemple trois nouvelles qui évoquent l'image de la ruine humaine afin de démontrer l'ambivalence des fins carveriennes. En effet la ruine rappelle à la fois la destruction, la disparition mais évoque aussi fortement l'idée de reconstruction.

« Why Don't You Dance? » relate l'histoire d'un homme qui organise un vide grenier devant sa maison. Même si le lecteur ne sait rien sur son passé, il peut supposer dès le début du texte que l'homme vient de se séparer de sa compagne ou bien que celle-ci vient de mourir. Dans tous les cas, cet homme franchit une étape car il se retrouve maintenant seul. Cette nouvelle comporte trois personnages mais l'on considèrera seulement l'homme à l'origine du vide grenier qui représente bien l'image de la ruine comme l'évoque E. Campbell : « The effect of coming upon the ruins directs the reader's attention to the characters who encounter this destruction and must either make something of it or fail to interpret it » (43). Tous les objets, les meubles, etc. qui se trouvent devant la maison sont en effet métaphoriquement les ruines, les restes d'une vie à deux, d'une vie partagée qui dans le présent de la narration n'existe *presque* plus. L'homme se débarrasse ainsi symboliquement de son passé : des choses qui ont un lien avec sa compagne qui n'est plus là (le lit), et des cadeaux qui leur avaient été offerts, tout ce qui en fait reflète une vie à deux et le partage comme l'indique la répétition du mot « gift » (*WWL*, 3) dès la première page. Si l'on considère entre autres les remarques de A. Saltzman à propos de l'homme – « *His story has already ended* » (1988, 101) – ou bien celle de Marie-Christine Lemardeley-Cunci qui dit que « Les deux dernières lignes du récit servent de commentaire, et transforment l'épisode en une épiphanie vide car sans Sujet et donc sans objet » (75), on remarque que la plupart du temps c'est un portrait négatif qui est dressé de l'homme et de la nouvelle. Mais nous dirons au contraire qu'il semble que l'homme soit prêt à se reconstruire après avoir symboliquement reconstitué son passé (celui d'une vie à deux) pour ensuite le laisser partir. L'homme ne se contente pas seulement « de reconstituer à l'extérieur l'ordre qui résidait chez lui » (Grall, 107), il va également relier tous les objets à l'aide d'une rallonge comme s'il s'agissait d'organes vivants, faisant partie d'un tout : « He had run an extension cord on out there and everything was connected. Things worked, no different from how it was when they were inside » (*WWL*, 4). Tout fonctionne donc comme dans le passé, quand ils étaient deux : « when they were inside » (c'est moi qui souligne). Il montre à travers son assemblage un moyen de se remémorer une dernière fois son passé puisque les objets « sont des reliques qui ressuscitent, implicitement, un passé » (Grall, 199). Il redonne donc symboliquement vie au passé avant que celui-ci ne tombe définitivement en 2poussière, avant de tirer un trait dessus et de pouvoir ainsi passer à autre chose puisque ces ruines de son passé vont être indubitablement éparpillées et fragmentées dans divers lieux. L'homme est libéré de tout passé à l'image du narrateur de « Blackbird Pie » pour lequel sa femme représentait son histoire (« history ») et donc son passé. Le narrateur dit « to take a wife is to take a history.

And if that's so, then I understand that I'm outside history now », et la nouvelle se termine sur : « I am saying goodbye to history. Goodbye, my darling » (*Elephant*, 109). C'est donc pour les deux hommes à la fois la fin d'une histoire mais également le commencement d'une autre.

Cette possibilité de reconstruction, de « renaissance » serait également une option pour le narrateur de « Collectors ». Le thème central de cette nouvelle est l'identité ou plus précisément la perte, voire le vol d'identité du narrateur par Aubrey Bell comme le démontre C. Verley (*Short Cuts*, 99) puisque ce visiteur « se comporte en fait comme s'il était l'occupant des lieux et efface de plus en plus le narrateur » (101). Comme l'ont fait remarquer de nombreux critiques, l'anonymat du narrateur face à son visiteur Aubrey Bell montre déjà une perte d'identité qui par ailleurs va être source de mystère pour le lecteur. Le problème de l'identité du narrateur se poursuit tout le long du texte et se trouve renforcé avec l'absence de guillemets lorsque les deux interlocuteurs s'expriment, les deux identités se mélangeant alors. Le vol de la lettre apparemment destinée au narrateur ainsi que « l'aspiration », le nettoyage du lieu de vie du narrateur sont finalement deux points fondamentaux qui permettent de considérer A. Bell comme un « voleur d'identité et d'avenir » (Verley, *Short Cuts*, 101). C. Verley et Florian Tréguer comparent tout deux A. Bell à un vampire qui vient, avec son aspirateur, nettoyer bien plus que de la poussière chez le narrateur.¹⁰ Cette référence au vampire est particulièrement juste lorsque l'on prend en compte la réflexion faite par A. Bell au narrateur : « Every day, every night of our lives, we're leaving little bits of ourselves, flakes of this and that, behind. Where do they go, these little bits and pieces of ourselves? Right through the sheets and into the mattress [...] » (*WP*, 78). Ainsi cette remarque montre qu'A. Bell n'aspire pas seulement la poussière mais des particules qui forment le narrateur et que celui-ci se décompose petit à petit. Le narrateur tombe métaphoriquement en ruines, ruines qu'A. Bell ramasse. Le vol de la lettre devient alors le dernier élément représentatif de ce « vol » d'identité :

la confiscation corollaire de la lettre [...] ne renvoie pas uniquement à la possibilité perdue d'un travail, annoncé dès la première ligne, mais marque l'érosion d'un moi déjà entamé, effrité, d'une identité *pulvérisée* que le texte a déjà eu soin de métaphoriser sous les espèces de ces petits amas de poussières. (Tréguer, 60)

¹⁰ Comme l'a justement dit F. Tréguer, la description de l'aspirateur dans la nouvelle renvoie en effet au vampire : « First he [Bell] tested the suction by putting the scoop against the palm of his hand » (*WP*, 79).

Ainsi, on pourrait tout à fait imaginer une reconstruction à partir d'une telle déconstruction. Le narrateur a été libéré de ses obligations lorsqu'A. Bell a pris la lettre, une lettre qui « va rester écran vide pour le narrateur » (Verley, *Short Cuts*, 105) laissant celui-ci libre de contrôler son avenir. La dernière phrase du narrateur – « I'm going to be leaving here soon » (WP, 81) – ne pourrait-elle pas alors marquer un nouveau départ pour celui-ci après qu'un mystérieux visiteur a procédé au grand nettoyage chez lui ?

En considérant la fin de la nouvelle « Preservation », on peut se demander si le mari de Sandy ne serait pas lui non plus capable de se reconstruire. A l'image des aliments qui décongèlent, fondent autour du couple, l'homme semble se désintégrer petit à petit au point de s'effacer presque totalement : « She looked down at her husband's bare feet. She stared at his feet next to the pool of water » (WWL, 42). Si l'on se concentre sur cette scène finale que C. Verley qualifie à juste titre comme d'une scène quasiment surréaliste – à cause du zoom sur les pieds qui donne l'illusion de pieds sans corps – on a bien l'image d'une ruine humaine. Le fait qu'il ne reste plus que les pieds, peut rappeler la ruine d'un monument dont il ne reste que la base et l'image finale de ces pieds qui se déplacent – « the feet left the kitchen and went back into the living room » (WWL, 42) – évoque le mouvement. C'est le type de fin qui peut plonger le lecteur dans le doute car celui-ci va hésiter entre deux fins : la reconstruction du couple, et plus particulièrement de l'homme ou au contraire sa paralysie (sous entendant son retour sur le canapé).

On a par conséquent des fins carveriennes qui, de façon générale, ne peuvent répondre aux attentes des lecteurs : « The difficulty these critics have with Carver's denouements is that such endings don't proclaim the grandiose statement that many readers have come to expect from literature » (Meyer, 1995, 24). C'est à cause de ces fins ouvertes que beaucoup de critiques vont considérer la plupart des fins carveriennes d'anti-épiphaniques, comme c'est entre autre l'avis de Martin Scofield : « clinching moments of revelation or realization that come usually at the end: in Carver we are often left with "anti-epiphanies", where the realization (at least for the characters) just does not come » (2006, 228). Mais face à ces fins ambivalentes, le lecteur aussi peut ressortir frustré de sa lecture (ou du moins de sa première lecture) et ressentir un sentiment d'exclusion car il ne peut que se contenter de supposer.¹¹

¹¹ We have been excluded, kept out from the loop; we may feel that it is as if the narrator distrusts us. In having contracted to read or hear the narrative, we have entered into a degree of teller-addressee partnership, indeed we have created it; but upon encounter of the narrative secret or gap we may feel invited, by the tenor of the narration, to recast ourselves as a partner kept at arm's length, a speculating outsider. (Toolan, 216)

L'un des types d'épiphanie dont Günter Leypoldt parle, semble tout à fait convenir à ce type de fins ouvertes, il s'agit de : « Arrested Epiphanies ». C'est le sentiment (partagé par le lecteur comme par beaucoup de personnages) qu'il se passe quelque chose, qu'une révélation pourrait avoir lieu mais que celle-ci n'est pas concrétisée :

the centers of consciousness realize, with an often disquieting sense of menace, that there is something out of joint in their world, that at some level they are on the brink of making a tremendous discovery, but they remain far from grasping what exactly it could be. (Leypoldt, 2001)

Comme il le démontre dans son article, c'est l'usage de ce type d'épiphanie en cours qui a poussé tant de critiques à considérer les nouvelles de Carver comme « anti-épiphaniques ». Le terme qu'emploie G. Leypoldt semble être beaucoup plus juste pour définir les nouvelles de Carver, car le lecteur, comme les personnages, peuvent clairement ressentir une révélation à venir, mais on ne sait pas quoi, on ne peut ni la définir, ni la nommer : « Il y a de la vie, il y a du sens mais ces voix semblent à jamais échouées aux marges d'une expérience qui leur échappe » (Lemardeley-Cunci, 76).

On peut par exemple penser à la fin de « Fat » qui évoque l'attente, le changement : « My life is going to change. I feel it » (*WP*, 5). Dans « The Pheasant », l'homme sait que son acte signifie quelque chose de profond mais il n'a pas encore défini de quoi il s'agit : « It wasn't clear to him what he was asking, but he felt on the edge of something » (*Fires*, 167). Le sentiment qu'il y a du sens sous la surface des choses, l'impression d'une révélation « brouillée », qui est à leur portée, est ressentie par beaucoup de personnages carveriens mais également par le lecteur.

« Why Don't You Dance ? » montre que le lecteur peut être lui aussi perplexe lorsque l'un des personnages, qui pourrait tenir le rôle du lecteur, ne peut donner un sens à ce qui s'est passé : « the point Carver is making is [...] the girl's imperceptiveness » (Campbell, 45). Michael Trussler relève lui aussi ce manque de perception qui est mis en avant au travers de la nouvelle : « In many ways "Why Don't You Dance?" is a contemporary fable that underscores the difficulty of producing meaning through narration ».

Plusieurs personnages reflètent également le lecteur et sa soif d'en savoir toujours plus ou son impatience de connaître la suite de l'histoire une fois arrivé à la fin. C'est entre autres le cas de Rita dans « Fat » ou du narrateur de « Whoever Was Using This Bed » qui veut connaître la suite du rêve de sa femme :

“What happened then, honey? Finish telling the dream,” I say. “And maybe we can go to sleep then.” I guess I wanted to know the next thing. The last I’d heard, she’d been dancing with Jerry. If there was more, I needed to hear it. (*Elephant*, 33)

Le fait de se trouver à la limite de la révélation aurait alors comme conséquence de frustrer le lecteur lorsqu’il arrive à la fin de sa lecture car il lui semble ainsi que la révélation pourrait avoir lieu hors cadre.

-Le cadre et l’espace-temps

Que ce soit dans la réalité comme dans la fiction, l’homme a toujours montré le besoin de structurer, d’organiser en cherchant à établir continuellement des règles pour que tout soit plus clair, pour faire en sorte que tout devienne logique et simple : « the need we continue to feel is a need of concord » (Kermode, 63). L’idée d’un début et d’une fin a toujours été requise par la société comme le démontre F. Kermode lorsqu’il parle de la structure de la Bible ou lorsqu’il utilise l’image de l’horloge et de son « tick tock » qui évoque l’idée d’un commencement et d’une fin : « *Tick* is a humble genesis, *tock* a feeble apocalypse » (45). Le « tick tock », comme l’invention de l’horloge reflète alors l’action de matérialiser l’immatériel : « an organization that humanizes time by giving it form ; and the interval between *tock* and *tick* represents [...] disorganized time of the sort that we need to humanize » (Kermode, 45). Ce besoin de mettre de l’ordre est rassurant car il permet de rendre stable et cohérent un monde qui ne l’est pas nécessairement et la présence d’une fin se veut rassurante car comme nous le dit A. Saltzman : « Closure provides a sense of adequacy in an atmosphere of confusion » (1989, 503-504).

Au travers de sa lecture, le lecteur lui aussi recherche la cohérence et donc un cadre afin de pouvoir se situer, d’où l’importance de la relation : début, milieu et fin. Dans le cas des nouvelles de Carver il paraît logique que le lecteur soit à la recherche d’une telle cohérence puisque l’univers carverien se veut menaçant. Mais comme on a pu le voir, ce cadre traditionnel et contrôlé qui va clairement établir un début et une fin n’est pas celui des nouvelles de Carver. Au contraire les nouvelles vont plonger le lecteur dans le vif de l’action et du mystère avec une impression d’infini à la fin, d’où une frustration ressentie par le lecteur. Du début à la fin, les nouvelles sont remplies d’omissions et cela dès le début des nouvelles qui commencent « in medias res » – « Carver [...] recourt souvent à des *incipit in medias res* qui, par définition, placent le lecteur dans le feu de “l’action” » (Grall, 76) – ou du

milieu jusqu'à la fin des nouvelles si l'on prend en considération toutes les ellipses et les détournements. Ceci n'aide alors bien évidemment pas le lecteur à la compréhension du texte : « the narrator creates a gap, an omission that necessarily limits the reader's ability to determine the significance of what is articulated in the story » (Trussler). Dès le début du texte le lecteur arrive déjà en territoire inconnu, mettant alors en avant l'aspect mystérieux des nouvelles carveriennes, et comme Dunbar nous le dit, un auditeur curieux qui écoute une conversation sans y être invité va se retrouver déstabilisé et ne pourra pas comprendre tout ce qui est dit : « But an eavesdropper who over-hears a world of intimate associations, understands little – can make little of the pat words and phrases that only intimates understand » (113). Cela s'adapte bien au lecteur des nouvelles carveriennes, ce qui est aussi l'avis de L. McCaffery et S. Gregory :

Watching Carver's characters interact, then, is rather like spending an evening with two close friends who you know have had a big fight just before you arrived: even the most ordinary gestures and exchanges have transformed meanings, hidden tensions, emotional depths (Gentry, 98).

Le lecteur se retrouve en effet projeté dans un milieu en crise sans avoir connaissance, la plupart du temps, du passé des personnages ou de leur avenir une fois arrivé à la fin de la nouvelle. Il ne sait en effet pratiquement rien des personnages, de leurs sentiments, de leurs vies, etc. « The lives Carver depicts are narrow. One knows virtually nothing about these people: where they're from, what they look like, what they do for a living. They inhabit a featureless landscape » (Atlas, 96). Pourtant, pour les personnages comme pour le lecteur, le passé est d'une importance majeure car on a besoin du passé pour comprendre, se (re)construire, et aller de l'avant. Le rejet ou l'inexistence du passé marque un manque car le passé permet en partie de former l'identité des personnages et ainsi pour le lecteur de mieux cerner celui-ci et la situation dans laquelle il se trouve au temps de la narration. Le lecteur cherche donc bien évidemment à comprendre la fin mais il a également besoin du passé afin de connaître les personnages, ce que les nouvelles carveriennes ne lui offrent pas nécessairement comme le dit Carver lors d'un entretien avec Michael Schumacher : « I don't give a lot of detail about what went on before; I just start it fairly near the end of the swing of the action » (Gentry, 229). Au lecteur n'est alors donnée qu'une vision restreinte, qu'un « fragment de vie » comme dirait C. Verley (1999, 10) et Harold Schweizer : « For life, as Carver's stories pitilessly demonstrate, is always the middle of life ».

On peut prendre comme exemple la nouvelle « The Cabin » où le lecteur ne sait pas pourquoi la femme d'Harrold ne l'a pas accompagné dans sa retraite. Mais une des nouvelles où le lecteur connaît le moins de choses au sujet des personnages reste « Why Don't You Dance ? ».

Le lecteur entre dans ce monde où les personnages sont anonymes, il ne connaît pas leur passé et encore moins leur avenir. Dès le départ, l'homme qui tient le vide grenier apparaît comme un être mystérieux à la fois au lecteur et au couple qui considère l'homme et sa « maison elle-même disloquée, peu à peu fantôme, lourde d'un passé non-dit » (Grall, 107). La nouvelle semble être centrée sur ce qui se passe sur la scène au-devant de la maison. En effet c'est comme si une caméra était constamment braquée sur le vide grenier et non sur l'homme (car on ne le suit pas lorsqu'il va faire ses courses), offrant ainsi une vue restreinte au lecteur. Lorsque le jeune couple regarde et teste les objets arrangés devant la maison, une ellipse est introduite et ensuite, le narrateur nous annonce que l'homme revient du marché : « The man came down the sidewalk with a sack from the market » (WWL, 5). A la fin de la nouvelle, une autre ellipse nous enseigne cette fois-ci que le temps a passé – « Weeks later [...] » (WWL, 8) – mais le lecteur ne sait ce qui s'est passé entre temps, à la fois pour le couple ou l'homme. Cette ellipse évoque à la fois un saut dans le temps mais également un silence de la part de l'homme, une absence de réponse face à la remarque de la jeune fille : « “You must be desperate or something” » (WWL, 8). Ainsi, comme cela est le cas dans de nombreuses nouvelles, ces omissions représentent des sauts dans le temps, dans le futur ou le passé et représentent également des silences.

Dans « Boxes », c'est au travers de ses omissions, ses sauts dans le temps – « Two days later [...] » (*Elephant*, 23), « A few nights later [...] » (24) – que le narrateur montre qu'il se focalise sur ce qui arrive à sa mère et non à son couple, montrant aussi la place majeure que tient sa mère dans sa vie.

Par conséquent le lecteur suit le cours de récits qui ne sont pas traditionnels. Mais ces types de récits tronqués, détournés et remplis d'omissions, se rapprochent ainsi plus de la réalité et surtout de la réalité des personnages de Carver : « Carver suit rarement en effet le schéma narratif canonique : introduction/conflit/développement/résolution. Les situations et les personnages qu'il présente ne s'y prêtent pas » (Verley, 1999, 99). Car après tout, comme le dit F. Kermode :

it is the old ones who talk about the need for plot, character, and so forth, who have the theories. And without them one can achieve a new realism, and a narrative in which “le temps se trouve coupé de la temporalité. Il ne coule plus”. (19)

En effet, la formalité d'un cadre strict conviendrait-elle à l'époque de Carver ? Certainement pas si l'on considère cette époque souvent décrite comme tumultueuse, où le monde est représenté de façon fragmenté et où l'inconscient a tant d'importance. La forme de Carver apparaît donc vraiment adaptée pour représenter son époque et la réalité de celle-ci. Carver fait alors preuve d'un grand réalisme, mais comme A. Meyer le montre, son réalisme est différent de celui du 19ème siècle : « Carver's work may mark a return to mimesis, but it is a mimesis saturated with a postmodern worldview » (1995, 28).

Ce détachement de la tradition, tout en restant réaliste au travers de son style d'écriture peu commun a valu à Carver d'être considéré par certains comme « minimaliste » :

Carver's style is [...] in fact the more radical departure from the tradition. His is in many ways a highly mannered style, one that is new to American literature. The critical term that has come to be used for Carver's style – as well as that of several other writers who write in a similar manner – is minimalism. (Meyer, 1995, 28- 29)

Nous allons voir qu'effectivement l'écriture dite « minimaliste » semble adéquate pour décrire l'univers si particulier de Carver et son époque :

Overall, the minimalist's consistent use of the theme of dissociation and disconnection is reflected by the preference for discontinuous devices, arbitrary and open endings, narrative omissions, interplay of surface details, and anti-linear plots. (Hallett)

De plus nous pouvons ajouter que, comme le dit G. Leyboldt, le type d'épiphanie dont nous parlions précédemment (« Arrested Epiphanies ») apparaît comme étant typique de l'écriture minimaliste.

C) Une écriture minimaliste

-Nouvelles et minimalisme

Les lecteurs des nouvelles de Carver se trouvent face à une écriture réduite au maximum, à un style épuré que l'auteur travaille et retravaille constamment. Carver évoque effectivement son éditeur Gordon Lish et encore plus souvent son ancien professeur John Gardner qui l'avaient toujours incité à utiliser le moins de mots possible, d'être concis et d'utiliser un langage simple. Lors d'un entretien avec Nicholas O'Connell, Carver dit au sujet de J. Gardner : « He made me understand that if you can say something in ten words, say it in ten words rather than twenty words. He taught me to be precise, and he taught me to be concise » (Gentry, 141). C'est ainsi que tout au long de sa vie, Carver montra au travers de son style d'écriture le désir d'être précis et de n'utiliser aucun élément superflu, ce qu'il disait détester : « I hate tricks. At the first sign of a trick or a gimmick in a piece of fiction, a cheap trick or even an elaborate trick, I tend to look for cover. Tricks are ultimately boring [...] » (*Fires*, 23).

Le style de Carver est ainsi encore plus épuré que celui que nous offrent habituellement les nouvelles puisque celles-ci représentent un type de récit déjà restreint. En effet, le but des nouvelles n'est pas de relater la vie des personnages du début à la fin et il n'est pas non plus d'être aussi complet que les romans. Néanmoins, les nouvelles peuvent tout à fait dès la première lecture, offrir au lecteur une satisfaction suffisante : « Although the short story as a genre usually portrays only a select aspect of a life experience, its format does not free it from an obligation to convey a clear message that would render human experience intelligible in a larger context » (Just, 306). Ceci n'est apparemment pas le cas, au contraire, des nouvelles de Carver et encore moins celui de « La fin carverienne [qui] évoque un suspens, une absence de future conforme au développement de la nouvelle » (Verley, 1999, 99). C. Fabre et S. Chauvin nous disent :

as M.H. Abrams reminds us : the short story writer “often begins his story close to, or even on the verge of, the climax, minimizes both prior exposition and the details of the setting, keeps the complications down, and clears up the denouement quickly – sometimes in a few sentences. The central incident is selected to reveal as much as possible of the totality of the protagonist’s life and character, and the details are devised to carry maximum significance”. (26)

Si l'on suit cette définition de la nouvelle, il s'agit donc d'être le plus clair possible et d'être direct en se concentrant sur le point central du récit dans le but de le développer jusqu'à la fin. Carver au travers de sa forme épurée va, au contraire, réaliser l'inverse puisqu'il va s'attarder sur l'environnement, sur la présence d'objets qui sont pour lui très importants. Au lieu de donner un sentiment de profondeur, Carver va donner au lecteur une impression très visuelle avec des personnages qui ont du mal à s'exprimer et dont on sait le minimum de choses. Bien entendu, des caractéristiques qui sont typiques à la nouvelle vont se recouper avec celles de l'écriture minimaliste. Par exemple, dans les deux cas il s'agira d'un récit plutôt court, concis¹² comprenant des personnages exclus, marginalisés qui sont plutôt le reflet de l'anti-héros toujours à la recherche d'une échappatoire (Fabre, 16).

C'est donc un style encore plus épuré que nous offre Carver qui se plaçait déjà dans un cadre restreint et qui lui a valu d'être qualifié de minimaliste. Ce style dit minimaliste est aussi une appellation intéressante puisque directement lié au sentiment de menace et de mystère ressenti à la fois par le lecteur et les personnages : « Minimalist technique [...] may be a sure sign of submerged menace » (Facknitz, 134).

-Critique de l'écriture carverienne. Une forme et un contenu minimaliste

Comme beaucoup de critiques le remarquent, il est délicat d'apposer l'étiquette « minimaliste » sur un auteur et son travail car ce terme est souvent utilisé de façon péjorative. James Atlas est l'un des critiques pour qui le style minimaliste est vide de sens – « Laconic and spare, devoid of lyricism, eloquence, imagery, it is a prose of declarative sentences and common nouns, of events described without comment » (97) – et pour qui ce style se définit par : « Less is Less ». C'est à partir de la publication de son recueil de nouvelles *What We Talk About When We Talk About Love* que Carver a été qualifié de minimaliste mais lui-même n'aimait pas être considéré comme un auteur minimaliste, ne voyant au travers de ce terme qu'une image péjorative. Lors de son interview avec Silvia Del Pozzo, il dit : « Critics often use the term "minimalist" when discussing my prose. But it's a label that bothers me: it suggests the idea of a narrow vision of life, low ambitions, and limited cultural horizons » (Stull). En ce qui concerne les définitions faites sur le style

¹² C. Hallett, C. Fabre et S. Chauvin nous parlent d'une « aesthetic of exclusion » (Hallett).

minimaliste, celles qui sont les plus souvent évoquées sont les définitions de Kim Herzinger datant de 1985 et de John Barth de 1986.

Dans la liste dressée par K. Herzinger sur l'écriture minimaliste, nous pouvons déjà remarquer que de nombreux points coïncident avec ce dont nous avons parlé précédemment au sujet des caractéristiques de l'œuvre de Carver. Les points en questions sont ceux-ci :

“Minimalist fiction is a) formally spare, terse, trim; b) tonally cool, detached, noncommittal; ‘flat’, affectless, recalcitrant, deadpan laconic; c) oblique and elliptical; d) relatively plotless; e) concerned with surface detail, particularly with recognizable brand names; f) depthless; [...] Minimalist fiction’s characteristic mode is a) representational/hyperrealistic/superrealistic; b) not fabulist... [Its] subject matter is a) ordinary, mundane; b) domestic, local; c) regional; d) generational; e) blue-collar/working-class or white/yuppie”. (Fabre, 14-15)

Cette définition de l'écriture minimaliste se veut plutôt péjorative (en particulier les premiers points) et c'est en effet l'impression que beaucoup de lecteurs pourraient avoir, à la suite de leur première lecture.

De son côté, J. Barth classe le minimalisme sous deux aspects. Il parle du minimalisme au niveau de la forme, de la structure et du minimalisme concernant le contenu. D'un côté certains récits pourraient donc être qualifiés de minimalistes suivant la forme et la technique d'écriture choisie alors que d'autres ne le seraient que dans le contenu.

La plupart des nouvelles de Carver peuvent être, quant à elles, considérées comme minimalistes à la fois dans la forme et dans le contenu. Comme les deux définitions l'avancent, l'écriture minimaliste reflète l'absence d'émotions et est peuplée de personnages peu profonds. Comme nous allons le voir, cela est le cas dans la plupart des nouvelles de Carver. L'absence d'émotions se fait ressentir au travers des personnages qui n'expriment pas leurs émotions, restent froids et se contentent la plupart du temps de constater les faits.

« Why Don't You Dance ? » est une des nouvelles où nous n'avons aucun accès aux émotions des personnages et encore moins à leurs pensées (en dehors peut-être de la fille). Nous avons alors l'impression, dans cette nouvelle comme dans d'autres, d'entrer dans un « univers d'où tout sentiment humain semble avoir été soustrait » (Lemardeley-Cunci, 74). Néanmoins, cela n'est pas parce que ces personnages ne laissent transparaître aucune émotion au travers de leur discours, qu'ils n'en ont pas ou ne ressentent rien.

Par exemple dans « Menudo » le narrateur dit qu'il pleure, mais s'il ne disait rien le lecteur pourrait croire qu'il ne ressent rien car la description qu'il fait de sa mère qui vient de mourir, n'a au premier abord rien d'émotionnel : « Then what happened ? She died. She *died*.

She was walking home from the grocery store, back to her apartment [...] and she fell into somebody's bushes and died » (*Elephant*, 63). On peut remarquer plus particulièrement le manque d'émotion lorsque des accidents se produisent ou que des personnes meurent. C'est le moment où l'on suppose que les personnages vont finalement exprimer leurs émotions, que ce soit par la tristesse ou par la colère ; mais même s'ils ressentent quelque chose, ils ne vont pas pour autant l'exprimer et se contentent seulement d'établir les faits.

Lorsque, dans « The Bath », le petit garçon se fait renverser par une voiture, le narrateur va directement aux faits, reflétant ainsi une atmosphère froide et menaçante qui imprègne le récit : « At an intersection, the birthday boy stepped off the curb, and was promptly knocked down by a car. He fell on his side, his head in the gutter, his legs in the road moving as if he were climbing a wall » (*WWL*, 40). Plus tard alors que le garçon raconte à sa mère ce qui s'est passé, celle-ci n'a aucune réaction émotionnelle, ou du moins n'est pas décrite comme en ayant une : « The birthday boy told his mother what had happened. They sat together on the sofa. She held his hands in her lap » (*WWL*, 40).

Dans « Cathedral », le narrateur revient sur le passé de sa femme et fait référence à la tentative de suicide de celle-ci lorsqu'ils ne vivaient pas encore ensemble. Il dit au sujet de sa femme : « She went in and swallowed all the pills and capsules in the medicine chest and washed them down with a bottle of gin. Then she got into a hot bath and passed out. But instead of dying, she got sick » (*Cathedral*, 198). Le narrateur ne rajoute alors aucun mot, aucune phrase comme « my poor wife... » pour montrer qu'il ressent quelque chose ou afin que le lecteur ait de l'empathie au cours de sa lecture. Au lieu de ça, la phrase pourrait même être considérée comme ironique.

Le récit de Claire dans « So Much Water So Close to Home » (*Fires*, 187) sur la découverte du corps de la jeune femme dans l'eau est également très factuel. Il ressemble à un discours digne d'un journaliste ou d'un détective avec la précision des indications temporelles, la description de chaque action, les suppositions, l'insertion de discours indirect entre guillemets et le choix des mots utilisé comme « they pleaded fatigue » (187, c'est moi qui souligne) qui expriment le détachement. On a donc droit à un discours très précis qui n'est relevé d'aucune remarque émotionnelle par rapport à la jeune fille.

Les personnages carveriens ont du mal à exprimer leurs émotions et l'écriture de Carver arrive à véhiculer cette idée par les omissions qui expriment les silences, et l'absence ou le minimum de dialogues (dans beaucoup de nouvelles carveriennes) qui expriment le manque de communication. La forme reflète ainsi ses personnages qui ont du mal à s'exprimer. C'est

pour cela que l'on peut considérer que, dans les nouvelles de Carver, la forme et le contenu se font écho : « In Carver, form and content are perfectly matched » (Meyer, 1995, 26).

-Une évolution ?

Beaucoup de critiques discutent le fait de classer Carver parmi les auteurs minimalistes. Alors que certains décrivent le style de Carver comme entièrement minimaliste, d'autres évoquent au contraire une évolution dans son style d'écriture qui irait à l'encontre du minimalisme. Certains pensent que seul son recueil intitulé *WWL*, devrait être considéré comme minimaliste et que pour cette raison seulement certaines nouvelles devraient être étiquetées ainsi, comme c'est l'avis de Roland Sadowsky. Les nouvelles de ce recueil (*WWL*) sont effectivement en général plus courtes et semblent moins développées que les nouvelles précédentes. La plupart des nouvelles qui suivirent le recueil sont plus longues, en particulier celles rassemblées dans *Cathedral* qui sont décrites comme étant plus « généreuses ». Cette évolution a même été reconnue par Carver lors de nombreuses interviews, comme ce fut le cas lors de celle avec C. Grimal :

My style is fuller, more generous. In my second book, *What We Talk About When We Talk About Love*, the stories were very clipped, very short, very compressed, without much emotion. In my latest book, *Cathedral*, the stories have more range. They're fuller, stronger, more developed, and more hopeful. (Stull)

La vision d'Adam Meyer, concernant l'évolution du style de Carver, est certainement la plus juste car il parle d'une évolution qui rappelle la forme du sablier – « Carver's career actually follows the pattern of an hourglass – beginning wide, moving through a narrow stage [...] and then widening again » (1995, 31) –, le passage au style le plus épuré étant bien entendu représenté par son second recueil *WWL*. Ainsi, selon l'avis d'A. Meyer, Carver ne devrait pas être qualifié de minimaliste étant donné qu'il n'en était pas un, ni au début, ni à la fin de sa carrière : « he did not start out as a minimalist, and he is one no longer, although he was one for a period of time in between » (Meyer, 1989, 144).

Mais en même temps, comme nous le démontrerons plus tard, même si il y a une évolution, il s'agit principalement d'une évolution du contenu car la forme quant à elle reste la même. Comme l'a dit C. Verley : « il nous semble que ces différences ne sont pas aussi radicales qu'on l'a dit parfois. La même "écriture blanche" est à l'œuvre dans les dernières

nouvelles de Carver » (1999, 11). On en reviendrait donc à cette possibilité dont parle J. Barth de séparer la forme du contenu lorsque l'on parle du minimalisme. Les personnages semblent de façon générale plus développés, quelquefois plus optimistes. Toutefois, le caractère épuré du texte n'a pas changé et le lecteur se trouve toujours confronté à un texte « minimaliste » au travers de la forme, tentant de déchiffrer ce récit délibérément réduit au silence par son auteur. On peut alors citer A. Saltzman qui dit : « Carver by no means forsakes the “down to the marrow” aesthetic that governed his earlier collections » (1988, 124-125).

-« Less is More...a do-it-yourself fiction kit »

Si nous choisissons de qualifier l'écriture de Carver de minimaliste, en particulier la forme, cela sera de façon positive. C'est-à-dire non dans le sens de « less is less », mais au contraire de « less is more » comme c'est l'avis de Morris Dickstein :

In Carver's mature work, less is more: less psychology, less literary language, less continuous narration, only spare disjunctive details which we ourselves as readers must assemble. A Carver story is like a do-it-yourself fiction kit. (508)

Face à cette forme épurée, c'est en effet au lecteur de réagir et de comprendre le texte afin de découvrir ce que recèle celui-ci car comme Tobias Wolff l'a si bien dit : « “There is a tremendous richness, a music to his work. His work has the kind of music that Hemingway's had” » (Gentry, 30). Effectivement, E. Hemingway pratiquait cette technique qui consistait à omettre une partie du texte afin d'attirer l'attention du lecteur : « “you could omit anything if you knew that [sic] you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood” » (Trussler). D'après Jean Dunbar, l'écriture minimaliste devient alors maximale pour le lecteur (116) mais à la seule condition que celui-ci accepte d'être attentif, de s'investir dans le texte et ainsi de lire plusieurs fois les nouvelles. Le texte requiert la participation assidue du lecteur pour différentes raisons : à cause de la banalité des mots utilisés, de la syntaxe, des nombreuses omissions, etc. qui vont pousser le lecteur à aller plus loin. Il apparaît donc que c'est grâce à ce style épuré qui apporte un sentiment de menace et de mystère que le lecteur va plonger au cœur du texte. Au final cette forme va permettre une véritable interaction entre le texte et le lecteur : « Whether as a consequence of this apparent simplicity or strictly because of its brevity, the minimalist short

story is too frequently underrated; yet, the very artistry of its laconic composition is what makes it a powerful prose form » (Hallett). Sous la surface du texte se cache un double sens et c'est au lecteur de prendre les devants et de chercher ce sens au-delà d'une surface qui se veut simple, comme l'indique le type de vocabulaire utilisé, et en même temps mystérieuse, à cause des nombreuses omissions et de son caractère concis.¹³ Même Carver qui admet qu'il y a toujours du mystère dans ses nouvelles nous dit que celles-ci finissent toujours par révéler quelque chose même s'il ne s'agit pas de tout : « People, though, often do find it hard to communicate. And so there's always a mystery to every story. Something else is happening under the surface [...]. Sometimes, the meanings are a little askew, but things do transpire » (Gentry, interview avec David Applefield, 208), « It's important for writers to provide enough to satisfy readers, even if they don't provide "the" answers, or clear resolutions » (Gentry, Interview avec L. McCaffery et S. Gregory, 111).

Nous allons donc voir comment au travers de ce style dit minimaliste, le lecteur va pouvoir appréhender les nouvelles de Carver et comment il va pouvoir les interpréter. Comme le démontre M. Toolan, la plupart des lecteurs ne vont pas faire attention aux mots¹⁴ alors que dans le cas des nouvelles, et en particulier dans celles de Carver, le lecteur va devoir diriger son attention vers chaque mot. Finalement, si le lecteur est attentif, il va se rendre compte après deux ou plusieurs lectures qu'il lui est possible d'appréhender le texte.

¹³ On peut citer B. Chorier qui utilise une belle image pour définir ce style carverien : « Les aspérités attendues de la fiction, les événements formant ces pics et ces vallées profondes, sont rabotés ; le sol se craquèle, et c'est dans les profondeurs que se construit le paysage des nouvelles de Carver » (109).

¹⁴ « Rather than memorizing every word, readers – most readers – read for the sense, keeping only a vague memory of a small selection of the lexis and phrasing » (Toolan, 226).

II- Au-delà de la surface du texte : un style d'écriture qui en dit plus qu'il n'y paraît

A) L'importance des mots

-L'impact des mots: la précision de Raymond Carver

Si l'on s'en tient à ce que nous dit Umberto Eco, lorsque l'initiative du lecteur est requise afin de comprendre le texte, le lecteur a le choix de procéder de différentes manières, dans le but de l'interpréter au mieux. Ainsi, le lecteur se retrouve face à la possibilité d'interpréter le texte en fonction de « ce que l'auteur voulait dire » ou bien de ce que le texte « dit, indépendamment des intentions de son auteur » (Eco, 1992, 29). Pour U. Eco, le plus important est l'intention du texte (*intentio operis*). Il faut être conscient que lorsque le lecteur ne considère que le texte en lui-même, il peut alors faire dire au texte ce qu'il souhaite par rapport à ses propres règles, opinions ou, au contraire, se concentrer sur ce que suggère vraisemblablement le texte « en référence à sa propre cohérence contextuelle [...] » (29). Il semblerait juste, alors, de considérer ce que l'essence du texte peut nous apprendre de façon indépendante, mais également de prendre tout de même en considération les intentions de l'auteur afin de ne pas se laisser aller à de « mauvaises interprétations ». U. Eco nous montre en effet qu'un texte peut nous mener vers de multiples interprétations et par conséquent vers la surinterprétation. Il considère qu'il y a de mauvaises mais aussi de bonnes interprétations et qu'il est nécessaire, pour le lecteur, de savoir les différencier afin de ne pas se laisser aller à une surinterprétation du texte.

Selon l'avis de M. Toolan – et comme cela est le cas dans les nouvelles de Carver – c'est à travers la relecture attentive du texte que le lecteur va découvrir de « nouveaux » éléments auxquels il n'avait pas porté attention au départ et qui pourtant étaient bien présents : « the essence of narrative surprise is that a reader experiences a new development as unforeseen but, upon reflection, foreseeable » (222). Le lecteur ne doit alors pas rester sur sa première impression de frustration mais relire et faire attention à tout, afin de comprendre le texte, de voir ce qu'il aurait dû ou pu comprendre lors de sa première lecture :

In short, one can argue that every substantive, every qualifier, and every predicate used in the composition of a narrative carries with it a licence for the teller to *say more*, and for the reader to *find more*, on or related to that description in subsequent discourse. (Toolan, 225)

Ainsi, une façon d'interpréter justement les nouvelles de Carver serait pour le lecteur de porter une attention minutieuse au texte. Le lecteur sait qu'en se fiant à chaque élément du récit (aux noms, pronoms, à la ponctuation, aux répétitions etc.) il peut de façon assez juste interpréter les nouvelles de Carver. Carver utilisait souvent une citation d'Isaac Babel qui montre bien à quel point chaque élément du texte est important, et à considérer avec attention, cela jusqu'à la ponctuation : « No iron can pierce the heart with such force as a period put just at the right place » (*Fires*, 24).¹⁵ C'est pour cette raison qu'il est nécessaire, selon l'avis de nombreux critiques, que le lecteur s'adapte et devienne linguiste afin de comprendre au mieux le texte : « Therefore, the reader needs to be a linguist in order to understand that the slightest syntactic gap or shift will have a major importance in his understanding of the story » (Fabre, 25-26). Le style d'écriture adopté par Carver semble appliquer ce qu'Ezra Pound avançait dans un de ses manifestes. En effet, E. Pound montra l'importance d'aller, dans l'écriture, directement à l'essentiel et pour cette raison de n'utiliser que les mots nécessaires à cet effet : « Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something », « Use either no ornament or good ornament » (Pound). Ce qu'E. Pound dit correspond alors tout à fait au style épuré de Carver, puisque ce dernier utilisait entre autres une citation similaire d'Ernest Hemingway qui qualifiait, selon lui, le mieux son œuvre :

He (Hemingway) said prose is architecture and the Baroque age is over. That suits me. Flaubert said close to the same thing, that words are like stones with which one builds a wall. I believe that completely. I don't like careless writers whose words have no moorings, are too slippery. (Stull, interview avec C. Grimal)

C'est au travers de l'usage de mots qui paraissent ordinaires, simples, que Carver montre qu'un mot utilisé à la place d'un autre, ainsi que l'assemblage de mots, peut au contraire changer le sens de la phrase. L'importance d'un seul mot est démontrée par exemple dans la nouvelle « Boxes », lorsque le narrateur utilise le mot « *Dear* » (*Elephant*, 25) tout en

¹⁵ Lors de nombreuses interviews, Carver a toujours dit que dans ses nouvelles, chaque élément était essentiel et avait sa place dans le texte : « Everything is important in a story, every word, every punctuation mark » (Gentry, entretien avec David Koehne, 10), « There's never any chit-chat in my stories. Everything said is for a reason » (Gentry, entretien avec Bruce Weber, 113). Carver répéta également de nombreuses fois, lors d'interviews et dans des essais, que son choix aiguisé des mots, de chaque virgule, etc. était dû à son ancien professeur J. Gardner. Il dit à son sujet : « He used to go over my early manuscripts, word for word, line by line. And I really think that's the only way writing can be taught » (Gentry, entretien avec Cassandra Phillips, 4).

étant conscient de la symbolique de ce nom pour sa mère. Il se souvient que son père avait pour habitude d'appeler sa femme ainsi, lorsqu'il n'était pas saoul, et ce mot, qui rappelle des moments heureux, avait pour habitude de les rassurer : « I recall the affectionate name my dad used sometimes when he was talking nice to my mother – those times, that is, when he wasn't drunk [...] » (25). Le narrateur montre de cette façon, tout comme Carver, que le choix d'un mot (même courant) peut déterminer le sens de la phrase et avoir une signification profonde. Dans *Fires* (38), Carver explique que chaque mot a sa propre signification, son importance, et des répercussions différentes sur le lecteur. Suivant sa position dans la phrase, un mot pourra avoir une signification différente et Carver reconnaît l'impact essentiel que peuvent et doivent avoir les mots ainsi que tout autre élément du texte sur le lecteur :

That's all we have, finally, the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say. If the words are heavy with the writer's own unbridled emotions, or if they are imprecise and inaccurate for some other reason – if the words are in any way blurred – the reader's eyes will slide right over them and nothing will be achieved. (*Fires*, 24-25)

Cette précision dans l'écriture de Carver se remarque au travers de son style épuré et de ses révisions dans lesquelles le moindre changement est à prendre en considération. Ainsi, connaissant l'importance que Carver portait à l'écriture et sachant qu'il ne laissait rien au hasard, mais qu'au contraire chaque phrase était « calculée », le lecteur sait comment s'y prendre afin d'interpréter au mieux le texte. Du début jusqu'à la fin du récit, le lecteur peut alors noter l'importance et le suivi de chaque élément, chaque mot.

Par exemple, dans « Elephant », le narrateur sur qui reposent tous les soucis d'argent de ses proches, se trouve être « l'éléphant » qui a métaphoriquement le poids de tous sur son dos. Directement lié au titre, l'image de l'éléphant est reconnue par le narrateur lorsqu'il raconte le rêve dans lequel son père le porte sur son dos : « [...] My dad went on walking while I rode on his shoulders. I pretended he was an elephant » (*Elephant*, 86). Au travers de l'image de l'éléphant, le narrateur montre l'immense responsabilité qu'il a depuis la mort de son père et combien cette responsabilité l'étouffe. Le fait qu'il rêve de son père en train de le porter, montre qu'il a aujourd'hui pris sa place mais le rêve montre également son désir de ne plus être « l'éléphant » et d'être au contraire celui qui est symboliquement porté. Le lecteur peut constater l'oppression ressentie par le narrateur au travers de sa façon de s'exprimer. L'on peut considérer par exemple l'usage excessif qu'il fait du pronom « I » tout au long de la nouvelle, et particulièrement dans ce passage :

I was sorry about my brother's troubles. But I had troubles of my own. In addition to my mother, I had several other people on my payroll. I had a former wife I was sending money to every month. I had to do that. I didn't want to, but the court said I had to. And I had a daughter with two kids in Bellingham, and I had to send her something every month. (*Elephant*, 77)

De plus, la répétition de « my » ainsi que de « I had » accentue ce sentiment d'étouffement lié à trop de responsabilités. A la fin de la nouvelle, le lecteur peut au contraire noter un changement, une libération. Tout d'abord au travers de l'usage du pronom « we » (répété six fois à la fin de la nouvelle) qui montre que le narrateur n'est plus tout seul et qu'en plus de cela, il n'a aucune responsabilité puisque ce n'est pas lui qui conduit la voiture. Les dernières lignes de la nouvelle montrent clairement une libération :

“Go,” I said. “What are you waiting for, George?” And that's when we really flew. Wind howled outside the windows. He had it floored, and we were going flat out. We streaked down that road in his big unpaid-for car. (*Elephant*, 90)

Une forme de liberté est donc ressentie au travers du verbe « flew » et de la vitesse à laquelle les deux hommes roulent : « we were going flat out ». Le narrateur ne dit pas « We had it floored » mais « He had it floored », montrant par là que ce n'est pas lui qui contrôle la voiture, qui en a la responsabilité. Par contre, il prend part à l'idée d'insouciance et de liberté puisqu'il utilise le pronom « we » pour introduire les verbes « flew », « going flat out » ou « streaked down ». Le fait qu'ils roulent dans une « unpaid-for car » rappelle également cette idée de liberté car pour une fois, il n'est pas question d'argent et ce n'est pas non plus le narrateur qui a eu à en prêter. Celui-ci semble alors à ce moment libre de tous soucis.

Du début à la fin, le lecteur doit garder à l'esprit tous les éléments du texte, à partir du titre de la nouvelle jusqu'au mot de la fin. Comme le dit Carver lors d'une interview avec David Sexton : « It's often the last line or the last word of a poem or a story that really moves you in a certain way, that is meaningful to you » (Gentry, 128). On peut penser à la nouvelle « They're Not Your Husband » dans laquelle le mari, Earl, essaye tout le long du récit de revendiquer son identité à la fois en tant que vendeur et mari. A la fin de la nouvelle, il a failli d'une certaine manière dans cette « mission » qu'il s'était donnée puisqu'il est considéré par les autres personnages comme le « joker » (*WP*, 21). De façon plus importante encore, alors qu'il voudrait être considéré par sa femme comme étant en premier lieu son mari, il n'est tout d'abord pour son épouse qu'un vendeur. En effet, si l'on prend en considération, à la fin de la

nouvelle, sa dernière parole – « “He’s a salesman. He’s my husband” Doreen said at last » (WP, 22) – on remarque qu’elle définit Earl, tout d’abord en tant que vendeur, puis comme son mari. Même les derniers mots de la nouvelle – « [...] total up his check » (22) – évoquent un rapport purement professionnel. On pourrait donc supposer que l’avenir du couple est mis en danger.

La forme des nouvelles de Carver est par conséquent une forme qui invite à une relation rapprochée entre le lecteur et le texte. L’attention portée aux nouvelles de Carver est en fait celle que l’on porte à la poésie. Carver dit lui-même lors d’une interview avec Kasia Boddy que les nouvelles sont très proches des poèmes :

I do think there is a stronger relationship between a story and a poem than there is between a story and a novel. Economy and preciseness, meaningful detail, along with a sense of mystery, of something happening just under the surface of things. (Gentry, 198)

En effet, si l’on considère l’importance qu’ont les mots, la ponctuation et le style épuré des nouvelles de Carver, on voit bien le rapprochement avec la poésie. Le fait de lire à voix haute certains passages permet également de donner une autre dimension au récit et une plus grande proximité entre le lecteur et le texte. Le lecteur peut analyser le rythme du récit au travers, entre autres, des répétitions et de la ponctuation. C’est d’ailleurs ce qu’a remarqué Claire Maniez dans son analyse de la ponctuation¹⁶ et également F. Tréguer qui parle du besoin de « *mise en voix* du texte » (56).

-Le titre – « Feathers »

Etant donné l’importance de chaque mot dans les nouvelles de Carver, le titre apparaît comme un élément majeur à prendre en considération afin d’interpréter le texte. Comme le dit C. Maniez, le titre est un « [é]lément essentiel du paratexte » car celui-ci « invite le lecteur à entrer dans la fiction ou le poème, et lui en donne, d’une façon ou d’une autre, le mode d’emploi » (1999, 155). Il est donc important pour le lecteur de garder à l’esprit ce titre tout

¹⁶ « One of the functions of punctuation is to give indications for the “performance” of the text, its oral realization, even if most readers no longer read aloud » (Maniez, 2008, 4).

au long de sa lecture : « Texte avant le texte, le titre a un effet d'annonce qu'il faut garder en mémoire jusqu'au bout de la lecture (ou de la relecture) » (Maniez, 1999, 155).

Le titre de chaque nouvelle réapparaît dans la plupart des cas, au milieu ou à la fin de la nouvelle comme on a pu le constater par exemple dans « Elephant ». La manière dont le titre est évoqué dans le texte a son importance et particulièrement dans le cas des nouvelles à narration homodiégétique dans lesquelles le narrateur se remémore son passé. Dans les nouvelles (à narration homodiégétique) qui comportent au minimum deux types de récits (le récit du moment présent et celui d'un ou de plusieurs événements passés), comme cela est le cas par exemple dans « Menudo », ou bien dans « Distance » / « Everything Stuck to Him », le titre va souvent ré-apparaître dans le texte comme un élément faisant partie de l'événement passé. Ce mot, ou cette phrase, relie alors directement le présent au passé, et évoque l'empreinte du passé dans le présent. Ce lien créé, qui peut seulement exister grâce au titre (représentant la nouvelle), reflète l'importance de l'événement passé pour le narrateur et son incidence sur le présent. Ceci permet également au lecteur de considérer le titre sous deux aspects. Tout d'abord, le lecteur peut se concentrer sur la signification du mot ou de la phrase (à l'intérieur du récit et mis en relief grâce au titre) dans le passé du personnage et son lien au moment présent. Dans ce cas, ce sera donc l'étude d'un ou des personnages en question qui sera mis en avant. Ensuite, le lecteur peut également considérer le titre en étudiant la nouvelle dans son intégralité et en adoptant d'une certaine manière un point de vue extérieur qui balayerait la nouvelle du début jusqu'à la fin. Le lecteur aura alors souvent plusieurs perspectives possibles s'il cherche à interpréter les nouvelles en s'appuyant sur leurs titres respectifs.

« Feathers » est justement une des nouvelles de Carver qui semble mener le lecteur vers différentes perspectives. Après avoir lu la nouvelle, il paraît évident au lecteur que le titre « Feathers » fait référence aux plumes de paon qu'Olla donne à Fran à la fin de la soirée : « Olla giving Fran some peacock feathers to take home » (*Cathedral*, 24). Le lecteur peut supposer que le titre fait particulièrement référence à ces plumes, qui sont offertes à Fran, car c'est la première fois que le narrateur emploie le terme « feathers » (établissant ainsi le lien direct avec le titre). Effectivement, afin de parler des plumes du paon en général (du plumage) Jack utilise le mot « plumes » – « Plumes rose from its tail » (*Cathedral*, 21) –, alors qu'au contraire il emploie le terme « feathers » pour faire référence aux belles plumes de paon, dont le motif rappelle celui d'un œil, et qui, comme on peut l'imaginer, trônent toujours chez Jack et Fran, dans un vase. Ce cadeau – « feathers » – leur rappelle ainsi toujours la soirée passée chez Bud et Olla, soirée dont Fran et Jack préféreraient ne pas se souvenir mais

à laquelle ils ne peuvent s'empêcher de penser. En effet, le narrateur, Jack, dit : « I made a wish that evening. [...] What I wished for was that I'd never forget or otherwise let go of that evening. That's one wish of mine that came true. And it was bad luck for me that it did » (*Cathedral*, 22). De son côté, Fran évoque elle aussi très souvent la soirée : « “Goddamn those people and their ugly baby,” Fran will say, for no apparent reason, while we're watching TV late at night. “And that smelly bird,” she'll say [...] » (23). Les plumes du paon renvoient, comme nous le dit Gaston Bachelard, à l'image du miroir – « l'œil des plumes s'appelle aussi le *miroir* » (40) – et Jack lui-même fait référence au plumage du paon comme étant un miroir : « I [...] could see that peacock hanging back in the living room, turning its head this way and that, like you'd turn a hand mirror » (*Cathedral*, 20). Ce plumage (« feathers »), étant donc symboliquement un miroir, renvoie constamment au couple une image qu'il déteste ; ils sont devenus comme Olla et Bud, ce que Jack voulait absolument éviter. Effectivement, lorsque le narrateur dit qu'il souhaite se souvenir de la soirée chez son ami, c'est parce qu'il réalise à quel point lui et Fran ont de la chance, par rapport à Bud et Olla : « That evening at Bud and Olla's was special. [...] That evening I felt good about almost everything in my life » (22). Avant la soirée, Jack décrit son couple de façon nostalgique et en donne une image parfaite et idéalisée. Il décrit sa femme comme une « princesse » avec ses longs cheveux :

She could pass for a Swede. Those times together in the evening she'd brush her hair and we'd wish out loud for things we didn't have. We wished for a new car, that's one of the things we wished for. And we wished we could spend a couple of weeks in Canada. But one thing we didn't wish for was kids. (3)

Jack décrit leur vie à deux comme étant idéale, remplie de souhaits, d'espérance, comme le verbe « wish », répété cinq fois, le montre. Leurs rêves se sont aujourd'hui écroulés puisqu'ils ont un enfant et que Fran a coupé ses cheveux (23) que le narrateur aimait tant : « I tell her I fell in love with her because of her hair. I tell her I might stop loving her if she cut it » (3). On peut également évoquer la disparition du paon comme un symbole de leur chute. A la fin de la nouvelle, le narrateur apprend la mort de l'oiseau : « Joey's out of the picture. He flew into his tree one night and that was it for him. He didn't come down. Old age, maybe, Bud says » (23). Alors que le paon représente l'immortalité, lorsqu'il meurt c'est toute sa symbolique qui disparaît avec lui et plus précisément son image d'oiseau du paradis. La vie n'est alors métaphoriquement plus que ténèbres, puisqu'il est dit que ce sont des hiboux qui remplacent l'oiseau du paradis : « the owls took over » (23). Il ne paraît pas déplacé pour le lecteur de se concentrer davantage sur l'image du paon dans la nouvelle, puisque c'est de cet animal que

proviennent les plumes. Le paon, auquel le titre fait donc référence, est un élément central de la nouvelle. D'ailleurs, la vision de cet oiseau obsède toujours autant Jack qui dit s'en souvenir encore à la fin de la nouvelle : « I remember that night. I recall the way the peacock picked up its gray feet and inched around the table » (23). Les deux éléments de la soirée passée chez leurs amis qui semblent obséder le plus Fran et Jack dans le présent sont le bébé et le paon. D'une certaine manière, cela revient à dire que consciemment ou inconsciemment, le véritable objet de leur obsession semble être le bébé. Le paon en effet est plus considéré comme un enfant que comme un animal. Tout d'abord le paon est personnifié par Olla et Bud puisqu'ils l'appellent « Joey ». Par ailleurs, si l'on regarde la définition de « Joey », on se rend compte que ce nom signifie : bébé animal ou bien, petit enfant. Ensuite, on remarque qu'un parallèle est créé entre le bébé et le paon tout au long de la nouvelle puisque ce dernier, tout comme le bébé, pousse des cris et que tous deux jouent ensemble (21). Bud dit également que sa femme traite Joey comme un enfant – « “She lets the goddamn thing in the house. Before long, it'll be wanting to eat at the goddamn table and sleep in the goddamn bed” » (7) – et il remarque plus tard : « “Damn bird doesn't know it's a bird, that's its major trouble” » (21). Si l'on prend en considération l'importance portée à l'image du bébé, on pourrait alors supposer que l'arrivée d'un enfant dans la vie de Fran et Jack se trouve être la cause du changement dans leur couple.

« Feathers » est une nouvelle qui démontre que l'on ne peut se fier aux apparences, et que les idées préconçues se révèlent souvent être fausses ou du moins ambivalentes. Ainsi, le bébé d'Olla et Bud qui est supposé représenter l'innocence, la beauté, comme tout bébé, est en fait « The ugly baby » (18). Quant au bébé de Jack et Fran, il est dit à son sujet : « The truth is, my kid has a conniving streak in him » (23). Le paon, lui aussi, se trouve « discrédité » puisqu'au départ il est censé représenter la beauté, et se définir comme étant l'oiseau du paradis. Ce symbole est d'ailleurs reconnu par Olla et son mari mais en même temps démenti par celui-ci lorsqu'il dit : « “I heard tell of an old boy who raised them over in the next county. Birds of paradise, he called them. We paid a hundred bucks for that bird of paradise” » (16). L'utilisation de « that » pour qualifier le paon montre que Bud désapprouve la symbolique qui est communément attribuée à l'oiseau, ce qu'il exprimait également déjà auparavant : « “[...] He's [Joey's] not even worth killing, is he, Olla? Sometimes, in the middle of the night, he'll bring me up out of bed with that cry of his. He's not worth a nickel – right, Olla?” » (16). De leur côté, Fran et Jack sont, à leur arrivée, éblouis par le paon, à tel point qu'ils restent sans voix. Ils ne peuvent le nommer – « We both knew it was a peacock, sure, but we didn't say the word out loud » (5) – et s'exclament sans cesse : « Goddamn it »,

« my God » (5). Le couple est fasciné par cet animal – « Its tail was raised, and it was like a big fan folding in and out. There was every color in the rainbow shining from that tail » (5) – mais il est en même temps effrayé et paralysé. Jack dit, en parlant du cri de l’oiseau : « If it’d been something I was hearing late at night and for the first time, I’d have thought it was somebody dying, or else something wild and dangerous » (6). Par la suite Fran se méfie de l’oiseau et le traite de : « smelly bird » (23). Le cri « de bienvenue » que le paon pousse à l’arrivée de Fran et Jack – « *Mayawe, may-awe !* » (6) – semble les introduire dans un monde composé d’images contradictoires. En effet, la répétition ainsi que la séparation du mot « *Mayawe* » va mettre en avant « may » et « awe », comme si le paon s’adressait au couple (« you may awe! ») en leur disant qu’à partir de maintenant ils doivent s’attendre à être émerveillés et en même temps effrayés, le mot « awe » évoquant cette dualité, mélange d’admiration et de peur.

On remarque effectivement que du début à la fin de la nouvelle, le couple évolue dans sa vision des choses, jusqu’à une prise de conscience de la réalité. Avant leur soirée chez Bud et Olla, la vie du couple est marquée par une vie « irréaliste » dans le sens où le couple est détaché du reste du monde ; ils vivent dans leur bulle, ne sortent presque pas de chez eux et se contentent de regarder la télé. C’est en particulier le cas de Fran, qui, selon son mari, pense qu’ils sont très bien tout les deux chez eux : « Why do we need other people ? she [Fran] seemed to be saying » (2). Le couple a des idées simplifiées et préconçues sur le monde qui les entoure, comme le suggère la remarque de Fran à Jack – « Then you and him can go off to the parlor after supper and smoke cigars and drink port wine, or whatever those people in movies drink » (4) – qui fait référence à une image véhiculée par la télé. Jack, à son tour, fait référence à leur vie « recluse » de matérialiste, lorsqu’il dit : « Bud and Olla lived twenty miles or so from town. We’d lived in that town for three years, but, damn it, Fran and I hadn’t so much as taken a spin in the country » (4). Fran et Jack représentent au départ un couple pour qui tout est une question d’apparence. Il en ressort alors une forme à la fois d’innocence et de naïveté comme lorsque Olla, quand elle était petite rêvait d’avoir un paon, juste parce qu’elle trouvait cet animal magnifique : « “I always dreamed of having me a peacock. Since I was a girl and found a picture of one in a magazine. I thought it was the most beautiful thing I ever saw” » (16). De façon similaire, l’amour que porte Jack à Fran se révèle être superficiel car c’est un amour basé sur l’apparence puisqu’il dit être tombé amoureux de sa femme à cause de ses longs cheveux et que si elle les coupait, il risquerait de ne plus l’aimer. Au contraire, Olla et Bud représentent un amour plus profond et réel qui va au-delà de l’apparence. La description faite du paysage par Jack, lorsqu’ils arrivent chez Bud et Olla,

montre un état de surprise et une incapacité à nommer ce qui les entoure, prouvant ainsi qu'ils sortent peu de chez eux : « Corn stood higher than the car. I could hear gravel crunching under the tires. As we got up close to the house, we could see a garden with green things the size of baseballs hanging from the vines » (4). A leur arrivée, Jack et Fran découvrent donc un univers qui leur est inconnu et sur lequel ils n'ont aucun contrôle en comparaison de leur vie parfaite et structurée. Au fur et à mesure que la soirée se déroule, Fran et Jack prennent petit à petit conscience du monde ambivalent qui les entoure. Ils réalisent ainsi que la réalité est bien plus complexe que ce qu'il y paraît. Néanmoins, Fran et Jack finissent par regretter leur vie passée et gardent un portrait grotesque d'Olla et de Bud en ne se remémorant que « the ugly baby » et « [the] smelly bird ». Le couple est ainsi incapable de faire face à la réalité et de voir au-delà des apparences, ce qui s'explique par un manque, voire même une absence de communication. En effet, à la fin de la nouvelle, le narrateur ne parle presque plus à son ami Bud et lui et Fran ne communiquent presque plus non plus : « She and I talk less and less as it is. Mostly it's just the TV » (23). Ainsi, Jack et Fran se retrouvent dans l'incapacité de résoudre et surmonter leurs problèmes à cause de leur manque de communication. Tout au long de la nouvelle, nous pouvons noter le peu de dialogues et de conversations essentielles (entre Jack et Fran), comme l'a remarqué Laurie Champion qui a étudié l'importance des silences et des non dits dans « Feathers ». Le lecteur se trouve face à une description des événements qui se veut extrêmement visuelle. Le narrateur décrit le plus possible, il fait des commentaires sur les objets ainsi que sur ce qui concerne l'apparence physique. Tout est relié à la vue, d'où de constantes références à la télévision (que les personnages sont toujours en train de regarder au lieu de communiquer) et bien entendu au paon ainsi qu'au titre « Feathers » qui se rapporte au motif de l'œil. Fran et Jack se trouvent toujours dans une position de voyeurs ; ils se contentent de remarquer passivement ce qui se passe autour d'eux. Nous pourrions dire qu'en offrant des plumes de paon au couple, Olla leur offre métaphoriquement des yeux afin qu'ils puissent voir les choses, non pas d'une seule façon (il y a plusieurs plumes donc plusieurs yeux, plusieurs visions permises), mais sous des angles différents et d'aller ainsi au-delà du visuel, au-delà des apparences. Dans le cas du lecteur, le titre ferait alors référence aux différentes perspectives possibles qui lui sont offertes. Enfin, Le titre « Feathers » pourrait également se révéler ironique car le couple ne cherche pas à analyser les événements et continue de se placer dans la position du voyeur puisqu'il ne communique pas. Comme le remarque C. Maniez : « [d]ans la stratégie narrative de Raymond Carver, le titre fonctionne donc souvent selon le principe de la négativité, sur un mode qui va du dérisoire au tragique en passant par toutes les nuances de l'ironie » (1999, 160).

-Révisions – « Everything Stuck to Him » / « Distance »

Même si l'histoire de base reste la même, chacune des révisions de Carver peut être considérée à part puisque le retrait ou l'ajout d'éléments dans les différentes versions (en général au nombre de deux ou trois) vont permettre au lecteur d'interpréter différemment chacune d'entre elles. Carver le dit lui-même lors de son interview avec C. Grimal – « in rewriting, the sense of the story, then, changes a little each time » (Stull) –, cela prouvant ainsi une fois de plus la précision de Carver et l'importance que doit porter le lecteur à chaque élément du texte. Le titre, en particulier, paraît particulièrement important dans le cas des révisions puisque d'une version à une autre celui-ci va, la plupart du temps, changer. La majeure partie des révisions de Carver se trouvent dans trois de ses recueils : *Furious Seasons*, *What We Talk About When We Talk About Love* et *Fires*. Comparées aux autres, les versions se trouvant dans *WWL* sont toujours plus courtes et offrent une narration encore plus épurée, plus factuelle. Les versions présentes dans *Furious Seasons* et *Fires* sont, quant à elles, souvent considérées par les critiques comme étant plus proches l'une de l'autre.

C'est par exemple le cas de « Distance » qui fut tout d'abord publiée dans *Furious Seasons*, puis republiée successivement sous deux versions différentes dans *WWL* avec pour titre « Everything Stuck to Him » et dans *Fires*, à nouveau sous le titre « Distance ». Comme c'est entre autres l'avis d'A. Meyer, malgré le fait que des unes aux autres les trois nouvelles varient, les deux nouvelles portant le même titre sont tout de même beaucoup plus similaires. Nous nous consacrerons ici, seulement à l'étude de « Everything Stuck to Him » et de la dernière version de « Distance » (*Fires*). Nous prendrons tout particulièrement en considération le changement du titre et l'impact que ce changement peut avoir sur la lecture et le sens du texte.

La structure des deux nouvelles est très similaire et, à première vue, intrigue le lecteur. En effet, les nouvelles sont composées de deux récits. Le récit du moment présent (le « récit cadre ») durant lequel, un père et sa fille discutent, jusqu'à ce que la fille demande à son père de lui raconter comment c'était lorsqu'elle était enfant : « She's in Milan for Christmas and wants to know what it was like when she was a kid » (*Fires*, 131; *WWL*, 106). Le second récit (le « récit enchâssé ») est alors celui que le père fait à sa fille d'un événement passé lorsque celle-ci était bébé.

Dans les deux nouvelles, le lecteur sait où commence et où se termine le « récit enchâssé » grâce à la présence d'espaces en début ainsi qu'en fin de récit mais également au

présent de narration et grâce à l'affirmation du narrateur : « End of story » (*Fires*, 139; *WWL*, 112). Le lecteur peut alors distinguer les deux discours. Néanmoins, tout au long des deux nouvelles, ces deux récits s'entremêlent tout de même à cause de l'absence de guillemets qui empêche d'identifier clairement qui s'exprime. Il n'y a en effet aucun guillemet ou retour à la ligne pour marquer la différence entre les discussions des personnages dans l'histoire racontée par le père à sa fille, et les remarques du père ou de la fille qui viennent interrompre cette même histoire. Au début, le « récit enchâssé » se trouve en effet de temps en temps interrompu lorsque le père s'arrête de raconter l'histoire pour s'adresser à sa fille au travers de questions – « Are you still with me? Are you getting the picture? I am, She says [...] » (*WWL*, 107) – ou de récurrents « you see ». Il est également interrompu lorsque, à un moment, il fait une longue pause : « He gets up from his chair and looks out the window. He sees the tile rooftops and the snow that is falling steadily on them. Tell the story, she says » (*WWL*, 107).¹⁷ Le lecteur se retrouve alors face à un effet de mise en abîme avec l'imbrication de récits dans le récit.

Le lecteur va être également intrigué par l'usage de la troisième personne tout au long de la narration, que se soit dans le « récit cadre » comme dans le « récit enchâssé ». Dans ce dernier récit, il s'agit visiblement d'une narration homodiégétique avec un narrateur (le père) qui parle de lui à la troisième personne. Ce choix de narration, avec le père qui raconte son histoire comme s'il ne s'agissait pas de lui, se veut être objectif et permet de mettre l'accent sur la distance. La narration du « récit cadre » peut être considérée par le lecteur comme hétérodiégétique ou bien, comme pour le « récit enchâssé », homodiégétique. Le fait que le père parle constamment de lui à la troisième personne pourrait effectivement inciter le lecteur à penser qu'il est aussi le narrateur du « récit cadre ». Dans cette analyse, nous considérerons que le père est en effet le narrateur des deux récits. Le fait d'étudier les deux narrations comme étant homodiégétiques va souligner l'effet de profondeur (de mise en abîme) et la distance qui existe entre les personnages. L'éloignement est le thème central des deux nouvelles comme l'indique particulièrement le titre de la dernière version « Distance ». Le recul que prend le père pour raconter à la fois son histoire et le moment passé avec sa fille montrerait la distance qu'il décide de placer entre les événements qui sont maintenant plus ou moins loin derrière lui. Cet éloignement, que lui-même met donc en place au travers de sa narration, évoque également comme certains critiques l'ont remarqué, la distance qui se trouve aujourd'hui à la fois entre lui et sa femme, et sa fille et lui : « what is pervasive in the

¹⁷ Cette interruption, qui se situe en début de récit comme les autres « coupures », est quasiment identique dans « Distance » (*Fires*, 132).

present of the story, as its title [« Distance »] indicates, is distance, the realization of how far removed from that point in time he now is. He is distanced from his wife, from his daughter » (Meyer, 1995, 74). Cette impression d'éloignement avec sa fille est renforcée dans « Distance » car en plus du titre, le narrateur dit : « Always that on the rare occasions when he sees her » (*Fires*, 131).¹⁸ Nous savons également que le père vit en Italie (ce qui n'est pas non plus précisé dans la version de *WWL*) grâce à cette phrase : « They're in his apartment on the Via Fabroni near the Cascina Gardens » (*Fires*, 131). Néanmoins, le titre de la nouvelle « Everything Stuck to Him » reflète également cette distance, mais de façon ironique, comme A. Meyer le démontre :

The new title, "Everything Stuck to Him" [...] is an ironic reversal of the more straightforward title "Distance," but it has almost the same meaning, for it emphasizes how everything – his wife and daughter especially – did *not* stick to him, but instead became marked by their distance. (1995, 108)

L'usage de la troisième personne (qui crée une distance) et l'entremêlement des deux récits, en les superposant, permet de relier les deux événements dans le temps. Le narrateur se place alors quant à lui, grâce à l'usage de la troisième personne, « hors cadre ».

En ce qui concerne le « récit enchâssé », l'histoire que le père choisit de raconter à sa fille se passe quelques semaines après la naissance de celle-ci. Dès le début de son histoire le père annonce la source du conflit entre lui et sa femme, lorsqu'il précise que l'arrivée de leur fille coïncida avec la saison de la chasse : « The baby came along in late November during a [severe¹⁹] cold spell that just happened to coincide with the peak of the waterfall season [...] » (*Fires*, 131; *WWL*, 106). Le fait que ces deux événements arrivent en même temps va déclencher la dispute car, le bébé étant malade, le père devra choisir entre son devoir de père, de mari, et son désir d'aller à la chasse. Dans « Everything stuck to him » on remarque que le narrateur va directement aux faits, les phrases sont plus courtes, entrecoupées de virgules et le père ainsi que les autres personnages expriment moins leurs émotions et communiquent également moins que dans « Distance ». Dans « Distance », au contraire, le narrateur exprime plus les émotions ressenties par les personnages au travers, par exemple, de l'utilisation de verbes comme « like », « laughed » ou « enormously enjoying » (133). De plus, au lieu d'avoir constamment des répétitions de « she said » alors qu'il s'agit d'une phrase interrogative, le père (en tant que narrateur) utilise de temps en temps « she asked », « the girl asked ». Le fait que les personnages expriment moins leurs émotions ou communiquent moins

¹⁸ Cette phrase n'est pas présente dans « Everything Stuck to Him ».

¹⁹ Cet élément entre crochets n'est pas présent dans « Everything Stuck to Him ».

dans « Everything Stuck to Him » ne veut pas dire pour autant que les personnages de « Distance » sont différents ou qu'ils ont eu de plus longues conversations. Par contre, cela montre que le père adopte une attitude différente dans chacune des nouvelles lorsqu'il raconte l'histoire à sa fille et que, par conséquent, dans « Everything Stuck to Him », il offre une version des événements plus restreinte à sa fille ainsi qu'aux lecteurs. La nouvelle « Distance » peut être considérée comme une version plus détaillée car le narrateur se confie plus, et nous livre ainsi un portrait psychologique. Le lecteur a l'impression de devenir psychologue ou bien que le père lui-même, au travers de sa narration, essaye de comprendre pourquoi il a agi de telle ou telle façon dans le passé et ainsi « s'auto-analyse ». En effet, dans « Distance », il accentue deux points essentiels à cet effet : sa relation avec Carl Sutherland et la conversation qu'il a eue avec sa femme au sujet de leur mariage (une partie de cette conversation n'apparaît pas dans « Everything Stuck to Him », mais nous étudierons ce point un peu plus tard). Dans « Distance », le père met en avant sa relation avec Carl Sutherland, d'où l'apparition du nom de Carl (qui n'apparaît pas dans « Everything Stuck to Him ») qui marque l'importance de ce personnage dans la vie du narrateur. Celui-ci raconte que Carl était l'ancien ami de son père et qu'après la mort de ce dernier, lui et Carl s'étaient rapprochés et avaient pour habitude d'aller chasser ensemble. Le narrateur est conscient que de façon symbolique Carl représente pour lui son père et que pour Carl, il est comme un fils : « After the father's death, maybe trying to replace a loss they both felt, the boy and Sutherland had started hunting together » (*Fires*, 132). La description détaillée que le narrateur fait de la personnalité de Carl montre également à quel point il l'admire et représente donc la figure du père : « the man had a toughness and woods-savvy about him that the boy liked and admired » (*Fires*, 133). Même si la figure du père ainsi que le sens des responsabilités est un thème central aux deux nouvelles, c'est seulement dans « Distance » que Carl est clairement reconnu, par le lecteur comme par le narrateur, en tant que figure paternelle. Malgré le fait que Carl ne soit pas autant mis en avant dans « Everything Stuck to Him », aller à la chasse avec lui est représenté dans les deux nouvelles comme un événement majeur pour le narrateur. Aller chasser avec Carl serait alors pour lui une sorte d'activité qu'un père et un fils auraient pour habitude de partager. Dans les deux nouvelles, le narrateur met l'accent sur les deux (ou trois choses) qui comptaient le plus dans sa vie : son amour pour la chasse, son attachement pour Carl (ces deux éléments peuvent être liés) et l'amour qu'il portait à sa famille (en particulier à sa femme). En effet dès le début de son récit, le père dit ce qui comptait le plus

dans sa vie : « The boy loved to hunt, you see. That's part of it » (*Fires*, 131; *WWL*, 106), « The two kids [, I'm telling you,²⁰] were very much in love » (*Fires*, 131-32; *WWL*, 107). Le fait qu'il interrompe le récit pour dire à sa fille « you see. That's part of it » (en parlant de la chasse) permet de mettre en relief ce qu'il vient de dire et son importance dans ce qui va advenir au cours de l'histoire. Le lien entre son amour pour la chasse/Carl et pour sa femme est encore plus mis en relief dans « Distance » puisqu'il rajoute « I'm telling you » afin de renforcer son affirmation lorsqu'il parle de son couple. Les deux phrases sont également encore plus rapprochées l'une de l'autre dans le récit de « Distance », ce qui permet au lecteur de faire directement un lien entre les deux. Le père montre ainsi au travers de son récit, qu'aujourd'hui, il a perdu tout ce qu'il aimait vraiment et se retrouve seul. Le fait qu'il ait choisi de raconter cet événement plutôt qu'un autre peut montrer deux choses. Tout d'abord il présente l'arrivée de sa fille comme l'élément perturbateur puisque le bébé arrive lors de la saison de chasse et qu'avant que sa fille naisse, il pouvait encore allier les personnes et les choses qui comptaient le plus pour lui sans avoir à faire un choix. Ensuite, le père montre au travers de son histoire qu'il s'est en quelque sorte « sacrifié » pour sa famille, qu'il a choisi de faire face à ses responsabilités en tant que père et mari au lieu de rejoindre Carl. En effet, il raconte qu'il a dû faire un choix : « You're going to have to choose, the girl said. Carl or us » (*Fires*, 136; *WWL*, 111). L'événement que le narrateur a choisi de raconter à sa fille permet alors à celui-ci de se positionner sous une lumière positive puisqu'il a pris la bonne décision pour sa famille, et que pour lui cette décision impliquait un « sacrifice » de sa part.

Si l'on se concentre sur le « récit cadre », qui ouvre et clôt la nouvelle, les deux versions sont quasiment identiques. « Distance » donne un peu plus de détails sur le lieu où se déroule l'action et à la fin, la fille demande également à son père de lui raconter ce qui s'est passé par la suite car elle sait qu'il ne s'agit pas de la fin véritable de l'histoire comme son père le lui dit. « Distance » semble souvent accentuer certains aspects de la nouvelle déjà présents dans « Everything Stuck to Him », et celui-ci en fait partie. Le fait que le père n'en dise pas plus à sa fille, mais souhaite rester dans le vague en évoquant seulement que les choses changent contre notre gré – « Things change, he says. I don't know how they do. But they do without your realizing it or wanting them to » (*Fires*, 139; *WWL*, 112) – montre qu'il refuse de se remémorer ou de discuter de ce qui s'est passé par la suite. Le narrateur préfère ainsi rester dans l'illusion et garder en mémoire une fin heureuse mais éphémère de son couple qui se

²⁰ Cet élément entre crochets n'est pas présent dans « Everything Stuck to Him ».

réconcilie. Dans les deux versions, à la fin de la nouvelle, le père considère cette dernière image de son passé qui n'existe plus de façon nostalgique :

he stays by the window, remembering [that life²¹]. They had laughed. They had leaned on each other and laughed until the tears had come, while everything else – the cold, and where he'd go in it – was outside, for a while anyway. (*Fires*, 139; *WWL*, 113)

Cette dernière phrase, à laquelle la fille n'a pas accès, renforce la position privilégiée du lecteur puisque celui-ci peut être sûr que ce bonheur n'a pas duré et que le couple a été séparé comme l'indique le passage du « they » au « he ». Ce paragraphe montre également à quel point le narrateur est nostalgique et regrette ce moment passé où il était encore heureux avec sa femme. La raison de la séparation n'est pas évoquée par le père, cela n'est peut-être pas important puisqu'il semble que le but de la nouvelle soit de montrer que le père est aujourd'hui seul et que cet événement, tout comme les personnes qu'il aimait, restent gravés, « collés » en lui malgré leur distance. Néanmoins, le lecteur peut tout de même entrevoir la raison de sa solitude grâce à l'histoire qu'il vient de raconter à sa fille, et c'est là que les deux nouvelles offrent des perspectives différentes au lecteur.

« Everything Stuck to Him » semble en effet évoquer une deuxième dispute et le départ du père alors que « Distance » pourrait laisser supposer au lecteur que la cause du changement serait la mort de la mère. Comme nous avons pu le constater, le récit fait par le père à sa fille raconte dans l'ensemble la même histoire dans les deux versions. Néanmoins dans « Distance », un nouvel élément ainsi qu'un changement dans la conduite du père permet au lecteur d'entrevoir la raison de la solitude de celui-ci de manière différente. Dans « Distance », le narrateur raconte la discussion qu'il avait eue avec sa femme au sujet du mariage de façon plus complète que dans « Everything Stuck to Him » puisqu'il évoque leur conversation au sujet des oies et de leur symbolique. Durant leur discussion, le narrateur avait comparé son propre couple à un couple d'oies, c'est-à-dire à l'image de l'amour éternel et de la fidélité : « They only marry once. They choose a mate early in life, and they stay together always. If one of them dies or something, the other one will never remarry » (*Fires*, 133). Le fait qu'il évoque cette image lors d'une conversation avec sa femme pourrait laisser à supposer que la « crise », faisant suite à leur réconciliation, était, soit liée à une infidélité, soit à la mort de la femme. Si l'on prend en considération la réaction du père dans « Distance » (qui est différente de celle du père dans « Everything Stuck to Him ») avant que celui-ci ne se réconcilie avec sa femme, le lecteur est poussé à croire que sa solitude aujourd'hui est due au

²¹ Cet élément entre crochets n'est pas présent dans « Everything Stuck to Him ».

décès de sa femme. Effectivement, au lieu de rester chez lui avec sa famille comme dans « Everything Stuck to Him », le narrateur, dans « Distance », part rejoindre Carl pour aller chasser. Cette réaction de la part du narrateur et la conversation avec Carl qui va s'en suivre peut avoir un impact différent sur son avenir. Alors que dans « Everything Stuck to Him » le père ne s'affirme pas et approuve passivement ce que sa femme souhaite, dans « Distance », le père semble au contraire réaliser, par étapes, ce qu'il désire vraiment au cours de son périple. Tout d'abord, lors du trajet, le narrateur est ému alors qu'il regarde les étoiles : « Driving, the boy looked out at the stars and was moved when he considered their distance » (137). Le fait que le père regarde vers le ciel et soit émotionnellement touché, peut évoquer une prise de conscience, d'où sa décision de retourner rejoindre sa femme et sa fille avant de parler avec Carl. Puis, la conversation entre le narrateur et Carl, qui symboliquement représente son père, le conforte dans sa décision puisque Carl lui dit : « don't let anybody ever tell you otherwise, Carl said. You're a lucky boy and I mean that » (137). Le trajet effectué par le narrateur ainsi que la conversation qu'il a avec Carl peuvent alors être considérés comme ayant un effet cathartique. Pour finir, lorsqu'il rentre chez lui, le narrateur prononce pour la première fois le nom de sa fille – « Catherine » (138) – en demandant de ses nouvelles, évoquant ainsi le fait qu'il la reconnaît enfin, qu'il vient de l'accepter.

On peut donc dire que les deux versions de la nouvelle originellement appelée « Distance » se recoupent mais peuvent aussi être interprétées différemment si l'on se concentre sur la fin de l'histoire racontée par le père à sa fille. Le narrateur, quant à lui, même s'il apparaît nostalgique et solitaire dans les deux versions, semble plus ouvert à la communication dans « Distance ».

Comme nous avons pu le constater entre autres au travers de l'étude de « Feathers » et de « Everything Stuck to Him »/« Distance », l'isolement ainsi que l'importance du visuel, sont deux thèmes récurrents dans les nouvelles de Carver et caractéristiques des personnages carveriens. Nous allons maintenant approfondir ces deux thèmes tout en montrant que le style d'écriture utilisé par Carver permet au lecteur de mieux cerner ces personnages « silencieux ».

B) Révélation au travers du silence : Une écriture qui reflète ses personnages

-Narrations homodiégétiques et hétérodiégétiques

Si l'on prend en considération les différents types de narration utilisées dans l'œuvre de Carver, il est possible de classer, de façon générale, ses nouvelles sous deux catégories : les nouvelles à narration homodiégétique et celles à narration hétérodiégétique. Chaque type de narration a son importance et apporte des éléments différents au lecteur afin qu'il puisse au mieux interpréter le texte et découvrir à quel type de personnage il a affaire. Dans le cas d'une narration hétérodiégétique, on remarque que la plupart du temps, le narrateur se focalise plus sur un personnage en particulier (narration à focalisation interne). Le narrateur va en effet exprimer les pensées d'un des personnages et semble ainsi indiquer au lecteur qui est le personnage principal de la nouvelle. Le lecteur va alors se focaliser sur le personnage en question et pourra interpréter le texte en fonction de celui-ci.

Dans « Neighbors », par exemple, le personnage mis en avant par le narrateur est Bill puisqu'à aucun moment au cours de la nouvelle nous ne connaissons les pensées d'Arlene. Au contraire, nous avons accès aux pensées de Bill comme ces phrases, et en particulier les verbes utilisés, le montrent : « He had the feeling he had left something » (WP, 7), « He wondered if the plants [...] » (9), « He tried to recall what day it was. He tried to remember when the Stones were due back, and then he wondered if they would ever return. He could not remember their faces [...] » (9, c'est moi qui souligne). Le lecteur est également au courant de tous les faits et gestes de Bill puisque nous le suivons constamment d'une pièce à l'autre même lorsqu'il est seul, alors que nous ne savons pas ce qu'Arlène fait, en dehors des moments où elle est avec Bill. Nous pouvons finalement noter le nombre important de « he » tout au long du récit, qui montrent que la nouvelle est centrée sur Bill. Le lecteur peut alors en déduire que l'expérience vécue par le couple, à la suite du départ en vacances de leurs voisins, a principalement une répercussion sur Bill.

Dans « Preservation », le lecteur peut se demander pourquoi il ne considérerait pas Sandy comme personnage principal plutôt que le mari de celle-ci comme nous avons, au départ, tendance à le faire. Ne pourrait-on pas dire que le titre « Preservation » fait référence à Sandy et comment celle-ci cherche à se « protéger », à ne pas sombrer comme son mari l'a fait ? En effet, certains critiques ont mis en avant le personnage de Sandy, comme personnage

principal, en disant justement qu'elle est la seule à porter un nom, à être identifiée. Nous pouvons ajouter que c'est au travers du regard de Sandy, qui considère l'état de son mari, que le narrateur présente ce dernier au lecteur. Sandy est également la seule qui agit en essayant de prendre en main son (/leur) avenir et qui, par conséquent, essaye de survivre. La réminiscence de son passé à la fin de la nouvelle permet au lecteur de découvrir un peu plus son personnage et ainsi d'étudier la nouvelle sous un autre angle. Il apparaît au lecteur que pour Sandy, aller à la vente aux enchères, signifie bien plus pour elle que de simplement acheter ce dont elle et son mari ont besoin : « “[...] I haven't been to one in years, not since I was a kid. I used to go to them with my dad.” She suddenly wanted to go to this auction very much » (*Cathedral*, 39), « she found herself looking forward to this auction. She began missing her dad » (41). La vente aux enchères est donc un événement symbolique pour Sandy puisqu'il lui rappelle son passé et plus particulièrement son père. Le fait que Sandy dise à son mari « “Whether you go or not. You might as well come along. But I don't care. If you want the truth, it's immaterial to me. But I'm going” » (39) montre qu'elle n'ira pas pour lui mais, au contraire, pour elle-même. L'utilisation du mot « immaterial » permet de mettre également en avant un jeu de mots afin de montrer qu'il ne s'agit pas là d'une question matérielle, une question d'acheter un frigo (ou d'autres appareils ménagers), mais que son besoin d'aller à la vente va bien au-delà.

Le lecteur doit donc toujours porter son attention à chaque mot, à chaque élément du texte, et cela particulièrement lors de narrations homodiégétiques car c'est en effet au travers de la façon dont le narrateur va s'exprimer, que le lecteur pourra l'étudier et mieux le cerner. Le plus souvent, dans les récits homodiégétiques, le narrateur se fait passer pour un personnage secondaire, en faisant comme s'il n'était pas concerné par les événements et que l'histoire qu'il raconte est celle de ses voisins, de sa femme, etc. Celui de « What Do you Do in San Francisco? » exprime bien cette idée lorsqu'il commence son histoire en disant : « This has nothing to do with me » (*WP*, 82). En effet, dans les nouvelles carveriennes à narration homodiégétique, le narrateur ne parle en général pas de lui mais des autres en décrivant des situations et/ou le comportement de ses proches. Il peut également s'effacer et laisser volontairement les autres s'exprimer au travers de sa narration, comme c'est entre autres le cas dans la nouvelle « Intimacy ». Néanmoins, pour le lecteur, il apparaîtra toujours en tant que personnage principal.

La narration, qu'elle soit hétérodiégétique ou homodiégétique, permet de guider le lecteur au travers de sa lecture mais d'une certaine manière, nous pourrions dire que la narration homodiégétique semble encore plus intéressante, plus riche, pour le lecteur. En

effet, même si les thèmes concernant l'isolement, l'absence de communication et les problèmes identitaires, ressortent dans les deux types de narration, ils sont encore plus mis en relief dans les nouvelles à narration homodiégétique. La façon dont le narrateur (dans une narration homodiégétique) s'exprime, va en apprendre beaucoup au lecteur sur sa personnalité et sur sa vision des choses.

Comme nous avons pu le constater, l'écriture carverienne permet de mettre en avant des personnages (principaux) qui ont du mal à communiquer et à s'exprimer, d'où des silences, un manque de dialogue, de communication :

le silence, c'est avant tout la pénurie de parole, la difficulté – sinon l'impossibilité – de trouver les mots pour exprimer les situations et les émotions. Les personnages de Carver ne savent pas dire ou ne réussissent pas à dire et se réfugient souvent dans l'ellipse ou dans l'indéfinition. (Verley, 1999, 42)

C'est au travers des non dits du narrateur, de ses répétitions, de chaque tournure de phrase et de l'usage de la ponctuation que le lecteur va pouvoir dresser un portrait des personnages ou – dans le cas d'une narration homodiégétique – du narrateur qui parle indirectement de lui. Nous allons donc voir, entre autres au travers de l'étude de la nouvelle « Cathedral », que le texte ainsi que ses « silences » vont parler à la place du narrateur et de ses personnages. Comme l'avance F. Tréguer, pour le lecteur, « [l]oin de consigner simplement la faillite de situations communicationnelles, on pourrait dire que la nouvelle carverienne semble même se déployer à partir de tels silences, se construire à la faveur d'échanges interrompus et de paroles en suspens » (57-58).

-L'isolement des personnages carveriens : un univers silencieux où l'apparence prédomine – « Cathedral »

L'importance du visuel, l'absence de communication (et donc le silence) sont au centre de l'univers de Carver et résultent de l'isolement de ses personnages.

On a très souvent l'impression que les personnages des nouvelles de Carver, au lieu d'échanger, scannent tout ce qu'ils voient. Par exemple dans « Neighbors », comme c'est le cas dans la plupart des nouvelles, chaque mouvement, chaque détail est décrit, à tel point que le lecteur a l'impression qu'une caméra est en train de filmer la scène et projette l'image face à lui : « He looked out the window, and then he moved slowly through each room considering

everything that fell under his gaze, carefully, one object at a time. He saw ashtrays, items of furniture, kitchen utensils, the clock. He saw everything » (*WP*, 9). Cette impression est accentuée par le style épuré utilisé par Carver et ses phrases courtes, coupées de virgules. Ces descriptions très précises des situations et des éléments qui constituent le décor de l'univers carverien reflètent l'importance portée à l'apparence, au visuel. Comme nous l'avons vu dans « Feathers », et comme c'est le cas dans de nombreuses nouvelles, dont « Cathedral », on remarque également que la seule connaissance du monde extérieur qu'ont de nombreux personnages est une image de la société acquise au travers des médias. Ils ont donc une image du monde toute faite qui leur est véhiculée et qui met en avant leur réclusion. L'isolement est un des thèmes les plus récurrents dans les nouvelles de Carver et cela est certainement dû au fait que ce thème soit, comme l'avance E. Campbell, représentatif du vingtième siècle :

The condition of alienation is said to be a twentieth-century affliction because it becomes pervasive during this period. It is seen in all areas of human activity to a degree that makes it one of the characteristic features of the age, and it is seen in many guises – the individual afraid to leave the house, the suspicious individual, the lonely individual whose condition may go unacknowledged until some occurrence forces recognition. (25)

La nouvelle « Cathedral » offre un bon exemple de ce que dit E. Campbell puisque le personnage principal de cette nouvelle (le narrateur) vit reclus du reste du monde. Cet isolement est montré au travers de l'importance qu'il attache au visuel, à l'apparence, et à l'absence de communication jusqu'à l'arrivée de l'aveugle dans sa vie. « Cathedral » introduit trois personnages ; un couple (le mari étant le narrateur) et un aveugle (Robert), qui, à cause de sa différence physique et de la relation qu'il entretient avec la femme du narrateur, peut être considéré comme l'étranger, « l'intrus ». Le narrateur, qui revient sur la visite de Robert chez lui, permet au lecteur de découvrir sa personnalité au travers de la façon dont il contrôle et narre son histoire. Au travers de sa narration, ce dernier nous montre à plusieurs reprises qu'il refuse d'entrer dans les détails et que son récit se veut factuel, par exemple, lorsqu'il parle de sa femme et de son ex-mari il dit « But she was in love with the guy, and he was in love with her, etc » (196), ou encore : « So okay. I'm saying that at the end of the summer she let the blind man run his hands over her face, said goodbye to him, married her childhood etc. » (197). L'utilisation d'« etc. » montre qu'il ne désire pas rentrer dans les détails et qu'il ne souhaite pas non plus passer trop de temps à décrire la relation que sa femme a eue avec son ex-mari mais désire plutôt se concentrer sur la relation entre sa femme et Robert. On remarque également que le narrateur porte une importance mineure à l'ex-mari de sa femme

puisqu'il ne le nomme pas par son nom : « Her officer – why should he have a name? he was the childhood sweetheart, and what more does he want? » (198). La façon dont il s'exprime est toujours directe et crue, il dit ce qu'il pense sans faire de détour, comme par exemple lorsqu'il exprime son opinion au sujet de la venue de Robert : « I wasn't enthusiastic about his visit » (196). Le détachement que le narrateur exprime au cours de sa narration montre sa difficulté à exprimer ses émotions et ainsi reflète bien ce que Bruce Weber dit au sujet du style carverien et de ses personnages :

Carver's is not particularly lyrical prose. A typical sentence is blunt and uncomplicated, eschewing the ornaments of descriptive adverbs and parenthetical phrases. His rhythms are often repetitive or brusque, as if to suggest the strain of people learning to express newly felt things, fresh emotions. (Gentry, 94)

La narration nous permet de découvrir la personnalité du narrateur puisque nous avons accès à ce qu'il voit, à ce qu'il choisit de raconter et à la façon dont il le fait, cela à défaut d'avoir une description physique du narrateur car, comme le dit Carver :

Physically for the most part, you don't know what they look like [...]. But emotionally I think I struck them right, and that is what you recognize. I was never interested in great long descriptions of characters in Victorian novels. (Gentry, Interview avec Nicholas O'Connell. 146)

Même si nous n'avons pas de description physique du narrateur ou de la plupart des personnages des nouvelles de Carver, nous pouvons effectivement les cerner grâce à la narration et dans le cas du narrateur de « Cathedral » nous découvrons un personnage qui porte une importance extrême au visuel, à l'apparence extérieure. Comme K. Nessel le dit, la narration nous présente un personnage obsédé par sa capacité à voir (1995, 68). Nous avons une vision des choses et des événements très détaillée, et cela jusqu'aux bruits, puisque le narrateur décrit chaque mouvement ainsi que chaque son, comme le montrent ces quelques exemples : « First she inserted the tape into the player and adjusted a couple of dials. Then she pushed a lever. The tape squeaked and someone began to talk [...] » (198), « I finished my drink, rinsed the glass, dried my hands. Then I went to the door » (201), « She picked up a potato. I saw it hit the floor, then roll under the stove » (199). Dans ces passages, comme dans d'autres tout au long de la nouvelle, nous avons l'impression de voir défiler un film et que le narrateur tient le rôle de la caméra, filmant et scannant chaque élément, mettant en relief chaque objet comme s'il zoomait sur certaines « images » et les passait au ralenti. Le lecteur a

ainsi une image très précise de ce qui se passe et porte autant d'attention aux personnages qu'à leur environnement, de telle façon que l'on peut dire que Carver atteint son objectif puisqu'il désirait donner autant d'importance au décor et aux objets qu'aux personnages :

when I write about people I want them to be placed within a setting that must be made as palpable as possible. This might mean including as part of the setting a television or a table [...], but if these things are going to be introduced into the scene at all, they shouldn't be inert. I don't mean that they should take on a life of their own, precisely, but they should make their presence *felt* in some way. [...] you don't want simply to set these things into the scene and let them go. [...] I see these objects as playing a role in the stories; they're not "characters" in the sense that the people are, but they are *there* and I want my readers to be aware that they're [...]. (Gentry, Interview avec L. McCaffery et S. Gregory 107)

Le fait que les objets aient autant d'importance dans les nouvelles de Carver et que les personnages soient silencieux, passifs, donne l'impression que les objets sont aussi vivants que les personnages, et que ces derniers se mêlent au décor, ce qui renforce leur isolement et leur silence. A travers sa narration, le narrateur de « Cathedral » apparaît distant, isolé et le lecteur peut noter deux types d'isolements. Tout d'abord, le narrateur s'isole lui-même comme nous pouvons le constater si l'on prend en considération ses connaissances limitées par rapport au monde extérieur, ce qui s'explique justement par son manque de contact et de communication. Ensuite, il nous donne l'impression d'être isolé, dans le sens où il se sent exclu, mis à l'écart à cause de l'arrivée de Robert qu'il ressent comme une violation de son intimité, de sa vie privée. Sa situation est donc ambivalente puisqu'il se met lui-même à l'écart sans forcément en être conscient et avec l'arrivée de Robert il se sent exclu et menacé alors que comme nous allons le voir, il est lui-même toujours la cause de son propre isolement. Lorsque l'on étudie la narration, on remarque cette mise à l'écart puisque dès le départ le narrateur ne parle pas de lui mais principalement du passé de sa femme et de Robert. Quand ce dernier le questionne enfin, les réponses du narrateur sont toujours directes, courtes et il choisit de les placer entre parenthèses comme si ses réponses, sa vie, n'étaient pas importantes : « How long had I been in my present position? (Three years.) Did I like my work? (I didn't.) Was I going to stay with it? (What were the options?) » (205). De cette manière le narrateur se présente comme quelqu'un de blasé et de fataliste qui se refuse à parler de lui et à s'ouvrir aux autres. On remarque alors un manque important de contact et de communication dans la vie du narrateur. En effet, celui-ci vit dans un monde isolé qu'il a lui-même construit, sans contact extérieur car comme sa femme le lui fait remarquer, il n'a pas d'amis : « "I don't have any blind friends," I said. "You don't have *any* friends," she said.

“Period. [...]” » (199). De plus, le fait que sa connaissance du monde extérieur lui parvienne de livres et de films montre qu’il reste chez lui de façon délibérée et qu’il accepte passivement ce qui lui est transmis. Par conséquent, il n’a pas de contact réel avec le monde extérieur puisqu’il se coupe de celui-ci et ne semble pas parler avec d’autres personnes que sa femme. Le narrateur ressent donc l’arrivée d’un inconnu dans sa maison comme une menace, ce qui va le pousser à réagir de façon possessive et à exclure Robert en le faisant passer pour l’intrus. L’idée d’une sphère privée et d’une sphère publique est fortement ancrée dans la nouvelle avec le narrateur qui cherche à se protéger et se crée donc une « bulle protectrice », autour de ce qu’il « possède ». De cette façon, il se révèle être un homme à la fois possessif et ignorant du monde qui l’entoure. Sa possession à l’égard de sa femme est reflétée dans le texte au travers de son utilisation du possessif « my » suivi du nom « wife ». Effectivement, au lieu de l’appeler par son nom ou d’utiliser le pronom « she », le narrateur utilise la plupart du temps : « my wife », ce qui montre son attitude possessive. Par exemple lorsqu’il parle de sa femme dans le passé, alors que celle-ci était mariée à un autre homme, au lieu de dire « his wife » ou « her officer », il dit : « My wife’s officer » (198). Puis, quand il parle de sa femme et de Robert, il prend soin dans la syntaxe de marquer une séparation entre les deux : « They’d become good friends, my wife and the blind man » (196, 197), « She and the blind man had kept in touch » (196) « But they’d kept in touch, she and the blind man » (197). Le fait qu’il utilise tout d’abord le pronom « they », puis les renomme en les séparant par la conjonction « and » montre son désir de les isoler l’un de l’autre. De plus, la répétition de cette phrase, malgré les quelques changements syntaxiques, montre que la relation de sa femme avec Robert le perturbe. Le narrateur introduit donc la notion de couple et l’idée qu’avec sa femme, ils font partie de la même « sphère ». Ainsi, l’arrivée de l’aveugle est présentée par le narrateur comme une intrusion dans cette sphère privée – « Now this same blind man was coming to sleep in my house » (199) – et une fois de plus la présence de « my » renforce son attitude possessive. Comme nous le dit K. Nessel : « his [the narrator’s] narrow, sheltered world is abruptly threatened from without. The appearance of his wife’s friend Robert constitutes, at least at the outset, an invasion of his hermetic existence » (1995, 66). Dès le début de la nouvelle, le narrateur considère Robert en tant qu’intrus puisqu’il commence sa narration par « This blind man » (196), montrant ainsi immédiatement son antipathie à l’égard de ce dernier. Par la suite, lorsque le narrateur fait référence à Robert, c’est sous l’appellation de « this stranger » (198) ou de « the blind man », ce qui montre qu’il le démarque donc à la fois par son état physique et par son statut d’étranger. Le fait que le narrateur parle de Robert en temps que « the blind man » au lieu d’utiliser son nom montre qu’il se détache de lui

volontairement. Même plus tard dans la nouvelle, il continue de marquer une séparation lorsqu'au lieu d'utiliser « we », il se démarque de Robert en disant : « he and I » (206), clamant également de cette façon son identité. Néanmoins, le narrateur utilise tout de même de temps en temps le nom « Robert » dans sa narration, mais nous pouvons supposer qu'il le fait seulement parce que sa femme le fait et qu'ainsi, il emprunte les mots que sa femme utilise. En effet, ce n'est qu'à partir du moment où Robert et le narrateur font connaissance et que la femme de ce dernier évoque le nom de Robert lorsqu'elle dit « "I want you to meet Robert. Robert, this is my husband [...]" » (201) que le narrateur commence enfin à l'appeler par son nom. Il peut y avoir deux raisons pour le narrateur de considérer Robert en tant qu'intrus. Tout d'abord sa jalousie à l'égard de ce dernier puisque Robert et sa femme sont très proches mais, on peut dire que Robert est principalement considéré comme l'étranger et l'intrus à cause de son handicap car le narrateur dit : « He was no one I knew. And his being blind bothered me [...]. A blind man in my house was not something I looked forward to » (196), « I've never met, or personally known, anyone who was blind » (202). Par conséquent, ce rejet de la part du narrateur est dû à sa peur qui est directement liée à son propre isolement ainsi qu'à son manque d'expérience, de connaissance, étant donné que son idée de la cécité a été engendrée par la télévision et les livres : « My idea of blindness came from the movies. In the movies, the blind moved slowly and never laughed. Sometimes they were led by seeing-eye dogs » (196), « I remembered having read somewhere that the blind didn't smoke » (203). Cette acceptation passive de stéréotypes et d'idées préconçues à propos du monde qui l'entoure a mené le narrateur vers une peur de l'inconnu et de la différence, d'où l'impression de menace qu'il ressent à l'arrivée de Robert. De cette façon, comme le remarque K. Nessel, on peut dire que si Robert doit être différencié, c'est seulement parce qu'il est aveugle – « [Robert] is insulated only physically, left in the dark only by his handicap » (1995, 67) – et comme nous allons le voir ce n'est pas lui qui est en réalité exclu puisque la femme du narrateur ne partage pas l'opinion de son mari concernant Robert. Qu'elle soit voulue ou ressentie, l'exclusion apparaît donc comme un des thèmes centraux à la nouvelle « Cathedral ». Le lecteur est conscient de ce sentiment d'exclusion qui règne tout au long de la nouvelle et qui est lié à l'opposition entre une relation à deux et une relation triangulaire. Nous observons que lorsque les trois personnages sont ensemble (en dehors du moment où ils mangent) leur relation n'est jamais harmonieuse. Il y en a toujours un des trois qui se retrouve exclu et ironiquement ce n'est pas Robert mais le narrateur et sa femme qui se retrouvent exclus à tour de rôle. C'est en effet Robert qui se sent le plus à l'aise tout le long de la nouvelle, comme il l'exprime lorsqu'il affirme à la femme du narrateur : « "I am

confortable” » (206). A la surprise du couple, Robert n’hésite également pas à essayer de nouvelles choses et accepte de prendre du cannabis avec le narrateur. Robert se présente ainsi comme un personnage à part, sans idées préconçues et qui est ouvert à tout ce qui s’offre à lui. A la fin de la nouvelle, alors que le narrateur et Robert partagent un moment en commun, c’est la femme qui se sent mise à l’écart comme on peut le voir lorsqu’elle dit : « “What are you doing? Tell me, I want to know” » (213). Néanmoins, c’est seulement à la fin que celle-ci se retrouve isolée, alors que le narrateur montre qu’il se sent mis à l’écart la plupart du temps. Le narrateur se sent exclu étant donné qu’il ne partage pas le passé commun de sa femme et de Robert et lorsque ce dernier arrive, le narrateur montre tout d’abord qu’il est évincé de la conversation :

They talked about the major things that had come to pass for them in the past ten years. For the most part, I just listened. Now and then I joined in. I didn’t want him to think I’d left the room, and I didn’t want her to think I was feeling left out. They talked of things that had happened to them – to them! [...]. I waited in vain to hear my name on my wife’s sweet lips: “And then my dear husband came into my life” – something like that. But I heard nothing of the sort. (204)

Sa répétition et son exclamation de « to them » montrent à quel point il se sent exclu tout comme cette phrase exprime aussi qu’il souhaiterait faire partie de la conversation. Par la suite, au travers de la syntaxe, le narrateur montre qu’il est également mis à l’écart physiquement : « Robert and my wife sat on the sofa. I took the big chair » (204) « My wife sat on the sofa between the blind man and me » (207). Malgré ce sentiment d’exclusion ressenti par le narrateur, le lecteur remarque que la femme ainsi que Robert ne cherchent pourtant pas à l’exclure puisque Robert lui pose des questions et que sa femme lui propose de regarder les cassettes qu’elle et Robert s’envoient. De plus, elle parle également beaucoup de son mari à Robert, à tel point que celui-ci dit à son arrivée chez le narrateur : « “I feel like we’ve already met” » (201). Ce sentiment d’exclusion ressenti par le narrateur fait donc partie de son imagination et de son propre désir de vivre reclus. Le fait qu’il se sente exclu et essaye également de compenser son sentiment d’exclusion par la possession, dévoile chez lui un mal-être et un besoin d’être reconnu en tant qu’individu à part entière.

Ce désir de pouvoir s’exprimer et d’affirmer son identité est, comme nous allons le voir, un thème récurrent dans les nouvelles de Carver et une nécessité pour les personnages.

-Troubles identitaires et perte d'identité

A travers l'écriture carverienne, le lecteur découvre donc la personnalité des personnages et ce que ces derniers recherchent car, nous avons pu le voir, ce qui est important, comme le dit Nicholas O'Connell, ce sont chacun de leurs silences, de leurs mouvements, qui sont des éléments révélateurs pour le lecteur :

[...] Not so much what they were thinking, but what they were doing, what they were saying to each other, what they *weren't* saying, what they were saying as opposed to what they were doing, and what they were doing and not saying much about. (Gentry, 146)

La plupart des personnages carveriens sont à la recherche ou dans l'attente de quelque chose et cette révélation attendue se trouve être sur le monde qui les entoure mais également sur eux-mêmes, sur leur identité. Ils ont besoin de se révéler, de se faire entendre, et le lecteur remarque ce désir d'être reconnu et entendu qui émerge, entre autres, dans leur difficulté à communiquer et à s'exprimer.

L'identité est au centre de l'œuvre de Carver grâce aux techniques narratives qui reflètent la perte d'identité et les troubles identitaires des personnages à travers la déshumanisation, l'absence ou la présence de ponctuation et dans l'utilisation des pronoms, des noms. Dans « Cathedral », nous avons évoqué le fait que le narrateur a tendance à s'approprier l'identité de sa femme, à se voir à travers elle, comme beaucoup de personnages carveriens ont tendance à le faire en se projetant dans la peau de l'autre.

L'un des exemples les plus flagrants est celui de Bill dans « Neighbors », qui, lorsqu'il entre chez ses voisins pour s'occuper de leur chat et des plantes, commence à fouiller et à s'accaparer de petites choses qui appartiennent à ces derniers et plus particulièrement à la femme : « He opened the medicine chest. He found a container of pills and read the label – *Harriet Stone. One each day as directed* – and slipped it into his pocket » (WP, 7). Bill finit par essayer leurs vêtements avant de se contempler à chaque fois dans le miroir :

He shed his own clothes and slipped into the shorts and the shirt. He looked in the mirror again. [...] He stepped into the panties and fastened the brassiere, then looked through the closet for an outfit. He put on a black and white checkered skirt and tried to zip it up. He put on a burgundy blouse that buttoned up the front. He considered her shoes, but understood they would not fit [...]. (9)

Bill se glisse ainsi symboliquement dans la peau de l'autre ; de Jim Stone, puis d'Harriet, ce qui pousse Liliane Louvel à parler justement de « travestissement » (122) et de la découverte pour Bill de sa sexualité et donc de son identité. Dans les nouvelles à narrations homodiégétiques, le lecteur remarque au travers de l'usage de la ponctuation et des pronoms une perte d'identité ainsi qu'une identification avec l'autre, sous entendu une recherche identitaire au travers de l'autre.

Dans « Intimacy », le narrateur raconte la visite qu'il a effectuée chez son ex-femme en ne rapportant principalement que ce que celle-ci a dit, ce qui revient alors plus à un monologue de la part de cette dernière. M. Scofield dit au sujet de cette nouvelle : « The unusual achievement of the story is to create a distinctive voice for the woman, but to mediate this through the narrator's voice. So we hear him, and hear her through him "vigorously" » (2006, 233). Cet effet qui permet donc à la femme d'exprimer son point de vue « vigoureusement » dans la narration est créé grâce à la combinaison de différents discours : « This technique, which mixes direct with free indirect speech, not only allows the woman's point of view to emerge strongly and vigorously, but also makes us feel the way the man is impressed by it and enters into its spirit » (Scofield, 2006, 233). Ainsi, la voix du narrateur se mêle à celle de sa femme et l'absence de guillemets accentue encore plus cette impression de voix entremêlées, d'une identité commune. Beaucoup d'autres nouvelles utilisent la même technique et c'est justement le cas de « Cathedral », mais pas à grande échelle comme dans « Intimacy ». En effet dans « Cathedral » l'histoire est racontée du point de vue du mari (tout comme dans « Intimacy ») qui présente sa vision des choses tout en rapportant également les conversations qu'il a eues avec sa femme. Plusieurs fois tout au long de la nouvelle, il utilise « she told » pour introduire ce que sa femme a dit, puis il emploie également des termes que sa femme utilise comme on peut le remarquer lorsqu'il dit : « After they had been inseparable for eight years – my wife's word, *inseparable* » (Cathedral, 200).

L'idée de prendre ou de se cacher derrière une identité peut refléter un moyen de se protéger mais également un besoin de se créer une identité face à une perte, une absence et va ainsi évoquer le désir de renaissance. Néanmoins, cette recherche identitaire au travers de l'autre va à l'encontre de l'individualité et les nouvelles qui mettent en scène des couples montrent encore plus cette perte d'identité, ce qui est également l'avis de K. Nessel qui dit : « overintimacy in marriage makes for the dissolution of personal integrity, and a tendency toward lapsing into nonidentity » (1995, 93-94). En général, lorsque l'on a affaire à des couples, à un moment donné, il y en a toujours un des deux qui se sent oppressé par son conjoint et va donc chercher à être reconnu en tant qu'individu à part entière comme c'est le

cas à la fin de « Cathedral » ou comme nous avons pu par exemple le voir dans « They're Not Your Husband » avec Earl qui tente de s'affirmer. Cette tentative de se révéler en tant qu'individu à part entière, qu'elle soit réussie ou pas, démontre dans tous les cas une recherche de soi.

La question de l'instabilité identitaire est un thème récurrent dans les nouvelles carveriennes. C'est d'ailleurs entre autres l'avis de M. Scofield qui dit au sujet de plusieurs nouvelles présentes dans *WP* :

The story [« Are You a Doctor? »], like a number of stories in the volume, reveals the precariousness of human identity, and how a small departure from the familiar can open up hidden uncertainties. [...] the giving and withholding of names, as markers of identity, plays a central part in the story. (2006, 227)

Nous pouvons même dire, que ce « caractère précaire de l'identité humaine » s'étend dans la plupart des nouvelles de Carver. « Whoever Was Using this Bed » est une des nouvelles dans laquelle la question d'identité, et plus précisément l'absence d'identité et l'instabilité sont présentes. L'absence d'identité est d'abord introduite par la femme qui appelle le couple au milieu de la nuit, car cette dernière reste inconnue du début à la fin de la nouvelle. Le côté instable de l'identité humaine et l'absence d'identité est surtout représenté au travers du narrateur puisque celui-ci est appelé par différents noms tout au long de l'histoire ; il est tout d'abord appelé « Bud » par l'inconnue du téléphone, puis sous son véritable prénom « Jack » et finalement « Earl » (*Elephant*, 30) par sa femme, alors qu'elle est en train de rêver. Même le véritable prénom du narrateur (Jack) évoque fortement le manque d'individualité car ce nom peut désigner de façon générale un homme.

Une des nouvelles qui traite le plus de la question d'identité, et plus particulièrement des troubles identitaires, est « So Much Water So Close to Home » que nous allons à présent étudier en nous concentrant sur le personnage de Claire.

Après avoir publié « So Much Water So Close to Home » dans *Furious Seasons*, Carver a révisé deux fois cette nouvelle, en gardant, chaque fois, le même titre. Comme c'était le cas pour « Distance », la deuxième version (publiée dans *WWL*) est considérée comme étant la plus minimaliste. Par contre, la dernière version (publiée dans *Fires* et plus proche de la première) est beaucoup plus longue et développée car le lecteur a accès aux pensées de Claire (la narratrice), à son inconscient de façon plus explicite. Comme c'est toujours le cas dans les révisions, l'histoire de base est la même, et ici, elle est axée sur la découverte d'un corps et sur la réaction de la narratrice par rapport à cette découverte. Claire nous raconte que

son mari (Stuart) et ses amis, qui étaient partis pêcher à la « Naches River », ont découvert le corps d'une jeune fille dans l'eau et ne l'ont signalé à la police que plusieurs jours plus tard, après avoir passé leur weekend normalement à jouer aux cartes, à boire, manger et à pêcher dans la même eau où se trouvait le corps comme si de rien n'était :

The next morning they cooked breakfast, drank coffee, and drank whisky, and then split up to fish. That night they cooked fish, cooked potatoes, drank coffee, drank whisky, then took their cooking things back down to the river and washed them where the girl was. (WWL, 69)²²

Les nombreuses répétitions de ce qu'ils ont fait au bord de la rivière et la précision de Claire qui dit « [...] where the girl was » ou « where the body lay in the water » montre à quel point elle est profondément choquée et ne comprend pas le comportement de son mari et des autres hommes qui sont pourtant des personnes respectables comme elle essaye de se le prouver en qualifiant plusieurs fois le nom « men » : « They are decent men, family men, men who take care of their jobs. [...] Last Friday these family men » (WWL, 68, c'est moi qui souligne)²³. La découverte du corps va déclencher chez Claire une réaction extrême et obsessionnelle qui va révéler soit une remise en question de sa part, soit son côté paranoïaque et dépressif. Comme nous allons le voir, les conditions dans lesquelles la jeune fille a été tuée et découverte, puis le fait que son corps ne soit pas tout de suite identifié par la police, vont également jouer un rôle très important au niveau de la question d'identité et dans le comportement de Claire.

Nous nous consacrerons seulement aux deux dernières versions (publiées dans *WWL* et *Fires*) et plus particulièrement à la dernière. En effet, celle-ci nous permet d'étudier la question d'identité en profondeur en mettant en avant les troubles identitaires et psychologiques de Claire. Cela est démontré par G. Leypoldt au travers de son étude et également par Keiko Arai qui constate, dans son analyse des différents changements de voix au cours de la narration, que la dernière version est centrée sur le personnage de Claire. Au cours de notre analyse de « So Much Water So Close to Home », nous nous appuyerons donc, parmi les nombreuses études qui ont été réalisées de cette nouvelle, principalement sur celles de G. Leypoldt et K. Arai.

²² Dans la dernière version, la narratrice dit, de façon plus détaillée, la même chose : « The next morning, Saturday, they cooked breakfast, drank lots of coffee, more whisky, and then split up to fish, two men upriver, two men down. That night, after they had cooked their fish and potatoes and had more coffee and whisky, they took their dishes down to the river and rinsed them off a few yards from where the body lay in the water » (*Fires*, 187).

²³ Dans la version de *Fires*, la phrase est similaire et véhicule la même idée : « They are decent men, family men, responsible at their jobs » (186).

Même si l'histoire est fondamentalement la même dans les deux nouvelles, étant donné que les deux fins et les techniques de narrations sont différentes d'une version à l'autre, le lecteur peut analyser le comportement de Claire et son évolution de manières différentes. Dans la dernière version, c'est en partie le changement de voix qui va permettre d'analyser en profondeur le personnage de Claire et de la voir sous un angle différent comme le montre G. Leypoldt et K. Arai.²⁴ Alors que dans la deuxième version, Claire contrôle beaucoup plus son récit et nous offre une narration homodiégétique à la première personne, dans la dernière version, elle passe du « I » au « you » et au « she », puis vice versa, ce qui nous offre un « monologue intérieur » (ou un « dialogue interne » comme nous le dit K. Arai), à la façon du « stream of consciousness », nous permettant d'avoir accès à ses pensées et d'analyser Claire. En effet, dans la version la plus longue, Claire change constamment de types de narrations en parlant d'elle à la troisième ou à la seconde personne du singulier. Cet extrait nous montre comment elle passe de la première à la troisième personne (du « I » à « a girl ») :

I can't even be sure that the things I remember happening really happened to me. There was a girl who had a mother and father – the father ran a small cafe where the mother acted as waitress and cashier – who moved as if in a dream through grade school [...].
(*Fires*, 193)

Dans un autre passage, Claire passe du « I » et du « we » au « you » alors qu'elle commence par se remémorer des choses et essaye de structurer ses pensées :

Two things are certain: 1) people no longer care what happens to other people; and 2) nothing makes any real difference any longer. Look at what has happened. Yet nothing will change for Stuart and me. Really change, I mean. We will grow older, both of us, you can see it in our faces already, in the bathroom mirror, for instance [...]. We have made our decisions, our lives have been set in motion, and they will go on and on until they stop. But if that is true, then what? I mean, what if you believe that, but you keep it covered up, until one day something happens that should change something, but then you see nothing is going to change after all. What then? Meanwhile, the people around you continue to talk and act as if you were the same person as yesterday, or last night, or five minutes before, but you are really undergoing a crisis, your heart feels damaged.
(*Fires*, 192-93, c'est moi qui souligne)

²⁴ « [in the shorter version] Since her [Claire's] rambling monologues have disappeared, her narration is now devoid of any obsessively neurotic tone, with the result that the scale of her horror does not seem quite as dramatic anymore. There is a strong sense that she is unsettled by the events, but the reader has no reason to believe that she might be on the brink of disintegration, nor is there any evidence that she ever was » (Leypoldt, *Reconsidering.*, 331). « What is essential here is that the longer version, with its beautiful tapestry of three modes, creates under the first-person narrative another narrative level which does not exist in the shorter version: the level of the third-person narrative » (Arai).

Le passage du « we » au « you », sous entendu « I », montre, comme le note K. Arai, que Claire se focalise de plus en plus sur elle-même. Le lecteur peut penser que le premier « you » (souligné) s'adresse à lui mais par la suite le « you » revient au « I » puisque tout laisse à supposer qu'il s'agit d'un « monologue intérieur » et que Claire se parle à elle-même en décrivant ce qu'elle ressent. La fin de ce passage (à partir de « I mean, what if you believe [...] ») montre un changement de situation. Claire est consciente de ne plus être la même personne. Une modification devrait alors avoir lieu dans sa vie et plus particulièrement dans son couple bien qu'elle ne constate aucune évolution. Plusieurs raisons (toutes liées à la question de l'identité de Claire) peuvent être données suite à ses réactions après la découverte du corps d'une inconnue et face à son changement de voix dans la dernière version mais dans tous les cas (et pour toutes les versions de « So Much Water So Close to Home » confondues) le comportement de Claire est dû à la découverte du corps dans la rivière, qui comme nous le verrons, peut être considéré comme l'élément déclencheur : « until one day something happens that should change something » (*Fires*, 193, c'est moi qui souligne).

Dans un premier temps, nous pouvons considérer que Claire est victime de dépression nerveuse et ne pourrait donc pas être fiable car elle aurait tendance à donner trop d'ampleur aux événements et à se laisser submerger par ses émotions comme c'est le point de vue de G. Leypoldt. Ce dernier avance justement que tout laisse à supposer que Claire ne serait pas dans son état normal, mais cela seulement dans la version de *Fires* puisque c'est dans celle-ci que la narration est beaucoup plus complexe (dû au changement de voix) – « Carver lets Claire's reflections wander quite erratically over a considerable range of dehierarchized impressions » (Leypoldt, *Reconsidering.*, 325) – ce qui refléterait bien un état instable. Le paragraphe ci-dessous peut nous montrer, au travers du passage du « I » au « she », un dédoublement de la part de Claire qui révélerait son instabilité :

[...] every afternoon at four o'clock her head begins to hurt. She holds her forehead and feels dizzy with the pain. Stuart asks her to see a doctor and she does, secretly pleased at the doctor's solicitous attention. She goes away for a while to a place the doctor recommends. [...] But she, Claire, spoils everything and returns home in a few weeks. (*Fires*, 193-194)

Il est également dit dans cette dernière version que Claire a déjà eu un comportement similaire dans le passé (comme le montre ce paragraphe) et a effectué un séjour dans une clinique, que l'on peut supposer être un hôpital spécialisé comme le dit G. Leypoldt : « Though she omits

the exact nature of the “place,” it is likely to be the kind of institution that provides treatment for the nerves rather than for the body, where one is helped, for instance, to recover from a nervous breakdown » (Reconsidering., 327). Néanmoins, il est possible de montrer que Claire serait également victime d’une dépression nerveuse ou de troubles psychologiques dans la version la plus courte comme nous allons le voir au travers d’exemples. Afin d’être plus précis, nous pourrions peut-être même parler de trouble bipolaire, car cette maladie pourrait en effet expliquer les maux de tête de Claire ainsi que son comportement paranoïaque et obsessionnel qui la mène à s’identifier à la femme retrouvée morte dans la rivière. Alors que Claire fait passer son mari, Stuart, pour quelqu’un d’insensible, voire de violent, G. Leypoldt nous dit qu’au contraire Stuart serait plus quelqu’un de maladroit : « If one considers Claire's narrative mode to be self-reflexive rather than referential, one begins to wonder about the extent to which her perception of Stuart's behavior may be distorted, and whether he is not much more clumsy than cruel » (Reconsidering., 329). En effet, si l’on considère le comportement de Claire dans les deux versions, on est poussé à croire que la façon dont elle voit son mari est exagérée et n’est que paranoïa de sa part. A plusieurs reprises Stuart essaye de se montrer compréhensif à l’égard de sa femme et tente de la comprendre mais Claire réagit toujours violemment et montre un refus de communiquer. Par exemple, alors que Stuart voudrait la voir avant de partir travailler et lui laisse un mot signé « love », Claire, qui est consciente des efforts de Stuart, fait semblant de dormir (*Fires*, 192 ; *WWL*, 71). La scène pendant laquelle Claire et son mari surplombent le ruisseau, montre à quel point elle est obsédée par ce qui vient de se passer au point de se remémorer un événement similaire :

“They said they were innocent. They said they were crazy.” He says, “Who?” He says, “What are you talking about?” “The Maddox brothers. They killed a girl named Arlene Hubly where I grew up. They cut off her head and threw her into the Cle Elum River. It happened when I was a girl.” (*WWL*, 70-71)

“They said they were innocent.” “Who? What are you talking about?” “The Maddox brothers. They killed a girl named Arlene Hubly near the town where I grew up, and then cut off her head and threw her into the Cle Elum River. She and I went to the same high school. It happened when I was a girl.” (*Fires*, 191)

Sa façon de s’exclamer « “They said they were innocent” » d’un seul coup au cours de leur conversation montre le comportement obsessionnel et paranoïaque de Claire face à son mari qui ne comprend pas ce qui se passe : « “Who? What are you talking about?” » / « He says, “Who?” He says, “What are you talking about?” ». Le fait que Claire fasse le lien entre les deux

meurtres et dise qu'elle connaissait la fille montre qu'elle s'identifie aux deux victimes et cela encore plus dans *Fires* puisqu'elle rajoute « She and I went to the same high school », montrant ainsi leur proximité. Son identification avec le corps est renforcée quand elle va aux funérailles et en particulier lorsqu'elle dit, dans la version de *WWL* : « I look at the creek. I'm right in it, eyes open, face down, staring at the moss on the bottom, dead » (71). L'identification est très forte dans cet exemple puisque Claire s'imagine morte en train de flotter à la surface et dans la version la plus longue, elle s'exclame : « "I want to smother," I say. "I am smothering, can't you see?" » (*Fires*, 201). Cette identification avec le corps de la femme morte ainsi que son désir de mort pourraient refléter son trouble bipolaire puisque les idées de suicide sont fréquentes chez les personnes atteintes de dépression. L'identification de Claire est aussi représentée au travers de sa paranoïa et de sa peur des hommes en général puisqu'Arlene Hubly et la femme retrouvée morte ont été victimes de la violence des hommes. Claire montre qu'elle a peur de son mari et éprouve du dégoût à l'égard de ce dernier (qui a, selon elle, mal agi à la découverte du corps dans la rivière) car elle refuse qu'il la touche. Tout au long des deux versions, elle ne cesse de parler de ou critiquer l'attirance de son mari pour la boisson et la cigarette, ce qui montre sa façon d'allier la masculinité à la violence. Sa peur des hommes est démontrée dans les deux versions lorsqu'elle se rend aux funérailles et qu'elle a l'impression que l'homme qui la suit en voiture veut abuser d'elle – « He looks at my breasts, my legs. I can tell that's what he's doing » (*WWL*, 73)²⁵ – alors que ce dernier n'a pas forcément de mauvaises intentions. Dans la dernière version, Claire réagit également violemment à l'égard du garagiste qui veut seulement l'aider (*Fires*, 199) et enfin, dans les deux nouvelles, on peut noter que Claire décrit toujours plus les hommes que les femmes, comme si son attention se portait directement sur eux. Mais cette réaction de sa part semble relever de la paranoïa puisque son mari et les autres hommes ne sont sûrement pas des meurtriers et qu'à la fin des deux nouvelles, alors même que le meurtrier a été retrouvé, elle continue d'avoir cette même attitude obsessionnelle : « They have friends, these killers. You can't tell » (*WWL*, 74) / « "He might not have acted alone," I say. "They'll have to be sure. He might be covering up for someone, a brother, or some friends" » (*Fires*, 202).

La seconde explication du comportement de Claire (que l'on vient de qualifier de paranoïaque et d'obsessif) ainsi que son identification au corps retrouvé dans la rivière, serait qu'elle pourrait être considérée comme une femme qui cherche à affirmer son identité et à se libérer de son rôle de femme au foyer (au lieu d'être victime d'une dépression). Dans cette

²⁵ Dans la dernière version, Claire véhicule la même idée (*Fires*, 200).

optique, nous allons nous attarder sur la version de « So Much Water So Close to home » dans *Fires*. Dans la version de *WWL*, on trouve toujours des similarités, mais le passage de Claire chez le médecin puis à la clinique n'est pas mentionné et la narration ne peut pas être qualifiée de dynamique comme c'est le cas dans la version de *Fires*. Cette dernière pourrait être regardée d'un point de vue féministe avec Claire qui rappellerait le type de femme de l'époque victorienne (on peut par exemple penser à la narratrice de la nouvelle « The Yellow Wallpaper »²⁶ écrite par Charlotte Perkins Gilman). En effet Claire rappelle l'image que l'on a de la femme au foyer dans la société victorienne puisque comme on a pu le voir, elle est en quelque sorte considérée comme « malade » par son mari et elle est envoyée dans une clinique. Néanmoins, au contraire d'être « folle » ou « dépressive », la façon dont Claire réagit pourrait montrer sa soudaine prise de conscience et son désir de changer son existence. Claire ressent et devient consciente de sa perte d'individualité, comme c'est le cas chez les couples des nouvelles carveriennes. On peut alors penser que la façon d'agir de Claire, qui peut être considérée comme violente et impulsive, serait une réaction face à sa perte d'individualité due à son mariage. Même si cela ne nous est pas dit clairement dans les deux versions, Claire peut être considérée comme une femme au foyer au moment de la narration (elle ne l'était pas avant son mariage et la naissance de leur fils Dean) puisqu'elle reste chez elle pour s'occuper de Dean tandis que son mari part au travail. Dans ce passage que nous avons déjà en partie cité,

Stuart asks her to see a doctor and she does, secretly pleased at the doctor's solicitous attention. She goes away for a while to a place the doctor recommends. [...] One night in bed when they are both near sleep, Claire tells him that she heard some women patients at the clinic discussing fellatio. She thinks this is something he might like to hear. Stuart is pleased at hearing this [...] (*Fires*, 193-194)

le fait de se sentir heureuse de l'intérêt témoigné par le médecin à son égard démontre certainement que Claire ressent un manque d'attention de la part de son mari et d'autres personnes qui l'entourent. Ensuite, on remarque le rapport ambigu que Claire a par rapport à la sexualité et son désir de plaire à son mari lorsqu'elle évoque la discussion des autres patientes sur la fellation en pensant que Stuart serait content d'en entendre parler. Son évocation de la fellation pourrait également montrer un sentiment d'infériorité et de soumission à l'égard de son mari. Pour finir, au lieu de montrer un dédoublement de la personnalité, l'utilisation de la troisième personne du singulier à la place de la première

²⁶ Gilman, Charlotte P. « The Yellow Wallpaper » (1892). Boston: Bedford Books, 1998.

reflèterait le désir de Claire de se distancer de la femme qu'elle était à l'époque et montrerait ainsi qu'aujourd'hui elle n'est plus cette personne ou ne souhaite plus l'être. C'est ce qu'elle montre également tout au long de la narration des deux versions lorsqu'elle tente de structurer son récit du mieux possible comme elle essaye de structurer son existence. On reconnaît de la part de Claire, plusieurs fois au cours de la nouvelle, un désir d'ordonner et de structurer sa vie, mais également tout ce qui l'entoure. On se rend ainsi compte de son malaise lorsque les choses ne sont pas claires et n'ont pas leur propre identité. En effet, Claire ressent le besoin d'identifier la femme qui a été retrouvée dans l'eau et essaye de « rétablir l'identité de la victime » (Tréguer, 64) puisque tout au long de la nouvelle elle tente de comprendre et répète que le corps n'est pas identifié, puis finalement elle se rend aux funérailles. Claire montre également son besoin de tout structurer au travers de sa tentative de maîtriser ce qui est naturel (et qu'elle semble qualifier de sauvage et de violent), ou de créer une séparation. Par exemple, Claire montre l'importance de l'ordre lorsqu'elle évoque plusieurs fois les jambes « velues » de son mari, dont elle essaye de se tenir à l'écart et décrit sa visite chez la coiffeuse comme un rituel qui lui permettrait un retour à la normalité :

Dans ce contexte, les préparatifs au salon de coiffure – cheveux coupés, ongles taillés – prennent une connotation sacrificielle dans la mesure où la répression des instincts primaires conditionne le retour à la sérénité. On remarquera la récurrence presque obsessionnelle des signifiants de l'animalité : chevelure à élaguer, jambes velues de l'homme dont l'héroïne se détourne avec répulsion. Elle mentionne deux fois, en l'espace de quelques lignes, que Stuart se rase. (Duperray, 1993, 38, 39)

Comme nous le verrons également plus tard, l'eau qui est un thème central à la nouvelle (puisque le corps a été retrouvé dans une rivière et que Claire fait très souvent référence à l'eau d'où par ailleurs le titre qui y renvoie aussi) déploie sa symbolique vaste et très variée. Ici, nous allons évoquer l'eau violente vue comme une menace mais aussi comme un élément dynamique du texte et l'eau comme symbole de renaissance et de clairvoyance. J. Pothier nous dit justement :

Carver présente dans cette nouvelle la polysémie de l'eau bachelardienne : liquide de vie, elle est aussi l'eau qui tue, et l'eau qui dissout les différences. Claire Kane oscille entre deux vertiges : vertige de l'ailleurs non maîtrisé et non maîtrisable, vertige de la confusion des identités. (14)

L'eau est effectivement un reflet de l'état de Claire puisque celle-ci se retrouve prise entre son rôle de femme, de mère et son désir de changer de vie. Le reproche (auquel le titre fait

référence) que Claire fait à son mari d'être allé pêcher à la « Naches River » au lieu d'aller à côté de chez eux, où l'eau est calme et « domestiqué[e] » (Pothier, 14) (puisqu'il s'agit d'un étang), montre l'importance qu'elle porte à l'ordre. La « Naches River » est en effet connue, au contraire de l'étang, pour être un affluent turbulent : « The river's name comes from the Indian words “naugh,” meaning rough or turbulent, and “chez,” meaning water » (Naches River). Cet affluent est un symbole des eaux violentes car il est également présent dans la nouvelle « Tell the Women We're Going » (*WWL*), dans laquelle deux violents meurtres inexplicables ont lieu. Néanmoins, l'eau est également un symbole de renaissance et la découverte d'un corps dans l'eau va évoquer la possibilité de renaître pour Claire qui s'identifie à ce corps inerte qui la pousse à réagir. Claire montre clairement un désir de renaissance, le désir d'être quelqu'un d'autre, par exemple lorsqu'elle demande à sa coiffeuse : « did you ever wish you were somebody else, or else just nobody, nothing, nothing at all? » (*Fires*, 197). L'image d'un corps flottant dans l'eau évoque l'idée que quelque chose fait surface et en effet, depuis la découverte du corps, Claire ressent le besoin de voir son existence changer. C'est donc une révélation qui lui est offerte puisqu'elle prend alors conscience que son existence doit changer, mais dans le même temps elle se retrouve seule à endurer une crise identitaire : « Meanwhile, the people around you continue to talk and act as if you were the same person as yesterday, or last night, or five minutes before, but you are really undergoing a crisis, your heart feels damaged » (*Fires*, 193). Le corps retrouvé dans la rivière est un élément révélateur pour Claire car elle y découvre son existence. C'est son propre reflet dans l'eau et l'image renvoyée est celle d'un corps inerte, symbole de sa vie. L'eau joue alors le rôle du miroir révélateur et devient symbole de clairvoyance. Claire s'identifie, se reconnaît au travers de ce corps (qui favorise l'identification étant donné qu'il n'a pas encore été identifié) car il est inerte et que la femme est une victime (elle a été violée puis étranglée) (*Fires*, 189). Le fait que la femme ait été violée, puis tuée, montre que Claire peut facilement s'identifier à cette dernière puisque comme nous l'avons vu, elle a tendance à se victimiser. Il est précisé dans les deux versions que l'eau de la rivière est glacée, ce qui permet de supposer qu'en plus d'avoir affaire à un corps inerte, le corps est certainement gelé, comme s'il était fossilisé. A la vue de ce corps, Claire prend alors conscience de son univers restreint et de son existence, de son identité, elle-même fossilisée. Elle se rend également compte que personne ne semble se préoccuper d'elle et de son sort tout comme c'est le cas de ce corps « unclaimed [...] unmissed » : « The body is still unidentified, unclaimed, apparently unmissed » (*Fires*, 192). La remarque de Claire à son mari lorsqu'elle parle de la femme retrouvée morte dans l'affluent – « “She was dead. But don't you see? she needed

help” » (*Fires*, 186) – peut alors être ressentie comme un cri à l’aide puisqu’elle semble métaphoriquement parler d’elle-même. Comme nous le dit G. Bachelard « [l]’eau violente est un des premiers schèmes de la colère universelle » (200), ce qui pousse à penser que cette colère, cette violence des eaux pourrait refléter la narration de « So Much Water So Close to Home » (*Fires*) et la réaction de Claire. Le changement de voix dans la version de *Fires*, que l’on a antérieurement considéré comme une conséquence de ses troubles psychologiques, pourrait au contraire refléter une narratrice active qui donne une dynamique à son récit comme lorsqu’elle prend subitement sa vie en main et qu’elle décide de tout remettre en question et d’agir.

Le lecteur semble en fin de compte se retrouver dans une position ambivalente puisqu’il a le choix entre se fier à ce que lui dit Claire ou bien à la considérer comme une personne dépressive et paranoïaque. Cette position, qui nous laisse la possibilité d’interpréter le texte de manières différentes, est due au fait que ce soit une narration homodiégétique et peut nous faire penser à d’autres nouvelles à narration similaire, comme *The Turn of The Screw*²⁷ d’Henry James, qui nous laisse dans le doute concernant l’état psychologique de la narratrice.

On peut penser finalement à une dernière interprétation de la nouvelle « So Much Water So Close to Home » qui consisterait à supposer que Claire serait victime d’un traumatisme vécu dans le passé comme l’évoque G. Leypoldt : « if the text is viewed from a perspective more sympathetic to Claire, one could argue that her nervous breakdown may be a thing of the past » (*Reconsidering.*, 329). Nous allons donc à présent approfondir cette possibilité, en nous concentrant sur la dernière version de « So Much Water So Close to Home » ainsi que sur la symbolique de l’eau. Nous nous focaliserons également sur l’importance de la découverte du corps qui fait surface et déclenche la mémoire involontaire de Claire, lui permettant ainsi une rétrospection dans le passé afin de mieux comprendre le présent car comme le dit W. Benjamin : « For an experienced event is finite – at any rate, confined to one sphere of experience; a remembered event is infinite, because it is only a key to everything that happened before it and after it » (204). Claire peut alors nous faire penser à la narratrice du roman de Margaret Atwood *Surfacing*,²⁸ qui voit refaire surface un événement traumatisant non surmonté et refoulé, vécu dans son passé. Même si la réminiscence du passé de Claire ne prend pas autant d’ampleur que celui de la narratrice de *Surfacing* dans le présent et que leurs expériences sont différentes, on peut tout de même noter un lien entre les deux héroïnes

²⁷ James, Henry. « The Turn of The Screw » (1898), dans John Auchard (Ed) *The Portable Henry James*. N.Y: Penguin Classics, 2004.

²⁸ Atwood, Margaret. *Surfacing* (1972). Toronto: Anchor Books, 1998.

puisque toutes deux ont été victimes d'une expérience traumatisante qui refait petit à petit surface de façon involontaire. On retrouve également beaucoup de thèmes similaires (comme la mort, la renaissance, la folie, etc.), mais surtout, on a au centre des deux œuvres, la notion de révélation avec l'image de l'eau, des profondeurs et de la surface en tant que métaphore du passé qui refait surface. L'éruption du passé, grâce à la découverte du corps, va alors éclairer le présent du personnage en question (Claire) et va lui offrir, en même temps qu'une prise de conscience, la possibilité d'aller de l'avant.²⁹ Dans le cas de Claire, l'apparition du passé va alors être considérée comme révélatrice. Nous avons déjà évoqué l'importance de l'eau et plus particulièrement de l'affluent dans lequel le corps a été découvert. L'eau est de façon générale considérée comme représentative de l'Histoire, c'est un élément dans lequel le passé se retrouve inscrit, qu'il s'agisse de la mer, des océans ou des rivières : « [t]oute l'histoire de l'humanité est inscrite en elle, dans les rivières, les lacs, les océans » (Aivanhov, 141). La « Naches River » représente cette eau turbulente, lourde d'un passé (à l'image des eaux de l'affluent) qui refait surface tout comme le corps de la femme (plus tard identifiée dans la version de *Fires* comme étant Susan Miller) fait lui aussi surface et sert d'élément déclencheur. L'idée que quelque chose fait surface est également évoquée par les eaux de l'affluent (« Naches River ») qui montent pendant cette période de l'année car comme Claire nous le précise l'histoire se déroule durant le mois de mai – « He planned his fishing trip into the mountains last Sunday, a week before the Memorial Day weekend » (*Fires*, 186) – qui est un des mois pendant lequel il y a le plus d'eau. Le fait qu'elle mentionne (et cela seulement dans *Fires*) que le corps a été découvert lors du week-end de la commémoration des anciens combattants³⁰ – « Memorial Day weekend » – établit un lien direct avec la mémoire, le souvenir du passé et la possibilité d'un traumatisme vécu autrefois. En effet, l'évocation des anciens combattants pourrait nous rappeler les troubles post-traumatiques (« shell-shock ») dont certains soldats et d'autres personnes étaient victimes après avoir vu et/ou participé aux horreurs de la guerre et donc à des expériences traumatisantes. En dehors du fait de mentionner le « Memorial Day weekend », on remarque que Claire a des trous de mémoire et ne se rappelle pas correctement certains événements – « The past is unclear » – ce qui pourrait

²⁹ Comme le dit justement C. Grall, qui parle de la place du passé en se focalisant sur le recueil de *WWL*, « il ne s'agit pas seulement d'inventer une mémoire grâce au présent, mais de gratifier le présent lui-même de sens » (194) au travers du passé qui « une fois réactivé sous une forme narrative, éclaire le présent » (194).

³⁰ Ce que note également J. Pothier : « Claire situe exactement la date de l'excursion des quatre pêcheurs : c'est le *Memorial Day weekend*, le dernier week-end de mai [...] Après ce week-end de commémoration des anciens combattants, Claire s'aperçoit avec effroi que son passé lui échappe, frappé d'irréalité : “ *The past is unclear* ” » (16).

être les conséquences d'un traumatisme, lequel daterait d'avant son mariage avec Stuart et pourrait la concerner ou concerner une autre personne à laquelle elle se serait identifiée :

The past is unclear. It's as if there is a film over those early years. I can't even be sure that the things I remember happening really happened to me. There was a girl who had a mother and father – the father ran a small cafe where the mother acted as waitress and cashier – who moved as if in a dream through grade school [...]. Later, much later – what happened to the time in between? [...] (*Fires*, 193)

Le lecteur peut déduire, à partir du texte, plusieurs raisons à l'origine du traumatisme de Claire en étudiant son comportement et la façon dont elle s'exprime. La première serait que Claire aurait été victime d'un viol ou d'autres violences semblables dans le passé, ce qui expliquerait son rapport ambivalent face à la sexualité et son attitude paranoïaque à l'égard des hommes. En effet comme nous l'avons déjà dit, le viol est évoqué concernant Susan Miller et de nombreux critiques remarquent la façon dont Stuart et ses amis se comportent à la découverte du corps ainsi que la manière dont ils l'attachent, rappelant ainsi symboliquement un viol. La seconde raison serait que Claire a été traumatisée par le meurtre d'Arlène Hubly et qu'elle n'en a jamais fait le deuil. Il est même possible que Claire, alors traumatisée par cet événement, se soit identifiée à Arlene puisqu'elles allaient toutes deux à la même école et que Claire a tendance, comme nous l'avons déjà évoqué, à s'impliquer et s'identifier à Arlene et à Susan. La découverte du corps de Susan lui rappelle le meurtre commis, dans des conditions similaires, par les frères Maddox. Le corps noyé de Susan dans la rivière qui émerge serait donc bien une métaphore pour représenter cet événement traumatisant du passé de Claire qui refait surface. A l'image d'une noyée, Claire se retrouve alors de façon métaphorique sous l'eau, submergée par son passé qui se mêle à son présent. Cette impression est renforcée par les constantes références à l'eau de la part de Claire comme par exemple lorsqu'elle s'exclame « So much water so close to home » qui pourrait refléter toutes ces choses appartenant au passé qui remontent à la surface, engendrant alors en elle un sentiment d'oppression. On a l'impression que tout au long de la nouvelle, Claire se trouve dans un entre deux, entre son passé et son présent, d'où la remarque de F. Tréguer au sujet de Claire qui apparaîtrait alors comme « [u]ne voix "entre deux eaux" », entre le « conscient et l'inconscient » (66). Néanmoins, Claire cherche également tout au long de la nouvelle à trouver un sens à ce qui lui arrive afin de pouvoir « faire surface » comme plusieurs éléments le montrent. L'image du puzzle est présente dans la nouvelle lorsque Claire mentionne que son fils est en train d'en faire un (*Fires*, 189) ou bien lorsqu'elle parle de la reconstitution du

corps de Susan (afin de pouvoir l'identifier) comme s'il s'agissait d'un puzzle : « men have been examining it, putting things into it, cutting, weighing, measuring, putting back again, sewing up [...] » (*Fires*, 192). Le puzzle est alors une métaphore car le fait de regrouper les éléments afin de reconstituer quelque chose de cohérent reflète tout à fait ce que fait Claire. Celle-ci explore des fragments de son passé et son présent afin de comprendre ce qui lui arrive. Alors que dans l'autre version, la phrase à laquelle nous avons déjà fait référence (*WWL*, 71) montre que Claire cherche à s'identifier à la victime (car elle se voit morte, en train de flotter dans le ruisseau), dans la dernière version, Claire donne l'impression qu'elle plonge dans la rivière (au lieu d'y être violemment poussée), comme si elle allait à la recherche de quelque chose : « I look at the creek. I float toward the pond, eyes open, face down, staring at the rocks and moss on the creek bottom until I am carried into the lake where I am pushed by the breeze » (*Fires*, 191). Cela pourrait alors être une métaphore pour montrer son désir d'aller au-delà de la surface des choses, dans les profondeurs, afin de donner un sens à ce qui lui arrive. A la fin de la nouvelle, le trajet que Claire effectue pour se rendre aux funérailles de Susan Miller ainsi que le fait d'y assister a, comme le pensent de nombreux critiques (E. Campbell, J. Pothier, C. Fabre), une fonction cathartique. En effet, la visite chez la coiffeuse, suivie du trajet jusqu'à « Summit » et sa présence aux funérailles semble lui permettre de faire le deuil du meurtre de Susan, mais surtout de l'événement qui est à l'origine de son traumatisme, qu'il s'agisse de la mort d'Arlène ou bien d'un événement la concernant personnellement. Si l'on étudie ce que Claire dit ou ne dit pas lors de son rendez-vous au salon de coiffure, on remarque qu'elle va aux funérailles afin de franchir une étape et d'aller de l'avant car ces funérailles ne seraient pas pour elle celles de Susan Miller mais celle d'une autre personne comme Arlene Hubly, ce qui lui permettrait enfin de faire son deuil. Effectivement, Claire dit à la coiffeuse « I am going to a funeral [...] » (*Fires*, 197 ; *WWL*, 71, c'est moi qui souligne), et dans la version de *Fires*, elle rajoute « It's a young girl's funeral » (*Fires*, 197) alors qu'elle pourrait dire « It's Susan Miller's funeral » étant donné que le corps de la victime vient d'être identifié et que la coiffeuse sait certainement de qui il s'agit. Par la suite, Claire continue et refuse de donner le nom de Susan lorsque la coiffeuse lui demande l'identité de la victime : « A girl. We weren't all that close, you know, but still » (*Fires*, 197). L'utilisation du déterminant « a » et le refus de donner le nom de la personne décédée introduit bien l'idée que dans l'esprit de Claire, elle va symboliquement à l'enterrement d'Arlène Hubly ou bien à son propre enterrement (enterrant alors symboliquement son passé). Les fins des deux versions sont différentes et semblent indiquer que dans la version la plus courte (*WWL*), Claire, qui accepte les avances de son mari, n'a toujours pas « fait surface » (si

l'on suit toujours la métaphore de l'eau) puisqu'elle dit « My head swims » (*WWL*, 74) et quelques lignes avant la fin : « I can't hear a thing with so much water going on » (74). Cette fin, qui peut être considérée pour Claire comme anti-épiphanique ou bien en cours, est due au manque de communication entre elle et son mari, ce que l'on remarque tout au long de la nouvelle. Dans la dernière version (*Fires*), malgré le fait que Claire dise également : « My head swims » (*Fires*, 202), on peut estimer que son évolution est positive puisqu'elle se réconcilie plus ou moins avec son mari qui lui offre des fleurs, puis s'excuse. Mais on remarque surtout que Claire « fait surface » car elle s'exclame finalement : « I feel sleepy. Then I wake up and say, "for God's sake, Stuart, she was only a child" » (*Fires*, 204). Le fait que Claire dise « I feel sleepy. Then I wake up » symbolise une renaissance, un réveil, et montre ainsi qu'elle se révolte et s'exprime enfin.

Tout au long de l'étude des deux versions de la nouvelle, nous avons pu constater que « So Much Water So Close to Home » est une nouvelle carverienne qui montre, une fois de plus, les nombreuses possibilités d'interprétations.

C) Là où le texte devient un terrain de jeu

-Jeux de mots

Comme nous venons de le voir, chaque mot ainsi que chaque élément du texte est à prendre en considération dans les nouvelles de Carver afin de pouvoir interpréter celles-ci. Néanmoins, nous avons également remarqué les nombreuses interprétations possibles, dues à l'aspect ambivalent des nouvelles carveriennes, entre autres lié à leur cadre (des débuts de nouvelles in medias res, des détournements et des fins ouvertes) ainsi qu'à l'utilisation que fait Carver, au travers d'une ou de plusieurs nouvelles, de mots qui vont renvoyer à des images. Dans ses nouvelles, Carver joue également avec les mots comme on le remarque au travers de ses répétitions et lorsqu'il montre que chaque mot peut avoir des sens différents et renvoyer à divers symboles ambivalents comme on a pu le voir dans « Feathers » ou dans « So Much Water So Close to Home ». Carver lui-même – lors d'un entretien avec Hansmaarten Tromp – dit qu'il aime jouer avec les mots : « What I really like to do is play with words » (Gentry, 80). Même si le lecteur prend alors en considération chaque mot, le titre, la ponctuation, il en ressort qu'il n'y a pas une interprétation plausible mais plusieurs et

cela grâce au style d'écriture de Carver. Ce style d'écriture qui met en avant les sens multiples que peut avoir un seul mot, révélant ainsi ses multiples facettes, et qui permet au lecteur d'appréhender le texte de différentes manières, peut nous rappeler le mouvement artistique du cubisme. Hiromi Hashimoto emploie justement un terme très intéressant pour définir Carver puisqu'au lieu d'utiliser le terme « minimaliste », il dit que Carver était un « precisionist ». Ce terme est pertinent car il définit bien le style d'écriture de Carver et exprime l'importance que ce dernier portait à chaque élément du texte. Le précisionnisme est un mouvement pictural américain qui est apparu dans les années vingt et qui se situe entre le cubisme et le réalisme d'où son autre appellation : « cubist-realism ». H.H. Arnason définit ainsi ce mouvement : « Precisionism [...] is basically a precise and frequently photographically realistic art stripped of detail to the point that it becomes abstract in its impact » (427-28). Le fait que le précisionnisme se rapproche ainsi de ces deux courants (le cubisme et le réalisme) qui semblent s'opposer, reflète parfaitement le style carverien puisque celui-ci, comme on l'a vu dans la première partie, peut être qualifié de réalisme « nouveau » avec Carver qui reste réaliste tout en frôlant le fantastique et en allant au delà du réalisme traditionnel. Le style épuré de Carver ainsi que sa précision et sa façon de jouer avec les mots, le rapproche également du cubisme et peut nous faire penser à certains poèmes de Gertrude Stein qui sont rattachés à ce mouvement. Un artiste cubiste va en effet représenter les choses non pas sous un seul angle mais sous des perspectives différentes, et cela de façon fragmentée et simplifiée. Gertrude Stein a expérimenté cette technique dans son écriture et tout particulièrement dans ses poèmes au travers desquels elle nous montre l'ambivalence du langage grâce à ses répétitions continues et à ses jeux de mots. Même si cela n'est pas aussi évident que dans l'œuvre de G. Stein, les nouvelles carveriennes permettent elles aussi une réflexion sur le langage et se rapprochent du cubisme car, alors que l'écriture épurée de Carver apparaît simple en surface, on découvre ses multiples facettes au travers des mots et de la syntaxe qui nous guident vers diverses interprétations. Tout au long de ses nouvelles, Carver a recours à des répétitions, d'un mot ou d'une phrase, qui vont donner une stabilité au récit ou au contraire le dynamiser. Certaines répétitions comme « she said », « he said » (que l'on retrouve fréquemment tout au long des nouvelles) ou bien la répétition d'une même phrase dans un paragraphe tel que celui-ci,

[...] Burt watched her. He watched her fold the linen napkins into the wine glasses. He watched her put a slender vase in the middle of the table. He watched her lower a flower into the vase, doing it ever so carefully. (« A Serious Talk », *WWL*, 90, c'est moi qui souligne)

vont refléter une certaine constance, une absence de mouvement et inciter le lecteur à une lecture attentive comme s'il s'agissait d'un poème. Malgré la banalité du langage utilisé par Carver ainsi que la précision de ce dernier, la répétition de ces mots communs permet de leur donner une force, une présence dans le texte en plus de donner un rythme au récit :

The same word, basic and simple, can be repeated over and over again, until it becomes defamiliarized, just like the repetition of any ordinary word tends to, even in everyday language. Or, on the contrary, the word is originally devoid of precise meaning – like all the indeterminate forms, 'something', 'anything', 'nothing', etc. – But its repetition allows the circulation of significance in the text, the way connections allows an electric current to be 'recharged' at various point of an electric circuit. (Fabre, 25, 26)

La répétition d'un mot dans une nouvelle va dans certains cas permettre une mise en relief de ce mot dans le texte afin de mettre en avant un jeu de mots et/ou de montrer la polysémie des mots.

Par exemple dans « *Whoever Was Using This Bed* », lors de la conversation entre le narrateur (Jack) et sa femme (concernant les problèmes de santé et la mort), après avoir été réveillés en plein milieu de la nuit par un coup de téléphone, Jack dit : « Or else maybe a *gallstone* [...] » (*Elephant*, 39). A la fin de la nouvelle, Iris s'exclame « "The *gall* of that woman," Iris says » (44) en parlant de la femme qui les rappelle, après les avoir réveillés pendant la nuit en se trompant de numéro de téléphone. Dans les deux cas le mot « *gall* » est mis en relief dans le texte, tout d'abord parce qu'il est séparé du mot « *stone* » qui est en italique et la deuxième fois, grâce à sa mise en italique qui le fait ressortir du texte. Cette mise en relief dans le récit permet de relier les deux mots et attire l'attention du lecteur sur les divers sens qu'un mot peut avoir tout en jouant sur le mot « *gall* » qui se rapproche également du mot « *call* ». Les mots « *gall* » et « *call* » sont présents tout au long de la nouvelle et dans la dernière phrase d'Iris le mot « *gall* » pourrait très bien être remplacé par « *call* » (ce qui donnerait : « The *call* of that woman »). En effet, ces deux mots sont similaires de par leur écriture et leur prononciation. Cette ressemblance permet un jeu de mots et met aussi en évidence les deux côtés de l'appel téléphonique. Tout d'abord, en dehors du fait que « *gall* » signifie que la femme « a du toupet », ce mot montre que pour le couple l'appel de cette femme est un véritable poids. Ensuite, sa similitude avec le mot « *call* » rappelle que le coup de téléphone est, comme on peut le supposer, un cri, un appel à l'aide.

La répétition de certains mots va également donner une dynamique au récit car ces répétitions vont guider le lecteur tout au long de la nouvelle et l'éclairer sur le sens du texte.

Comme nous allons le voir, la récurrence de ces mots ainsi que la symbolique qu'ils véhiculent au travers d'une, voire même de plusieurs nouvelles, vont faire l'effet de signes pour le lecteur. Tout comme le lecteur est à la recherche de « signes » et de symboles afin d'interpréter le texte, les personnages carveriens sont eux aussi, consciemment ou inconsciemment, à la recherche de signes afin de donner un sens à leur existence. Les signes que les personnages remarquent, qu'il s'agisse de lumières, de coups de klaxon, de signes de la main, etc. présentent des personnages dans l'attente, dans l'espérance ou en recherche de communication et d'échange comme c'est entre autres le cas du narrateur de « Menudo ». En effet, à la fin de cette nouvelle, le narrateur dit :

Baxter starts his car [...]. He lifts his hand off the steering wheel. It could be a salute or a sign of dismissal. It's a sign, in any case. And then he looks away towards the city. I get up and raise my hand, too – not a wave, exactly, but close to it. Some other cars drive past. One of the drivers must think he knows me because he gives his horn a friendly little tap. (*Elephant*, 71)

C. Fabre et S. Chauvin remarquent : « Things of the world make signs, but their meaning remains ambiguous, if not impenetrable » (73). Même si cela peut être le cas pour les personnages, pour le lecteur, ces « signes », qui sont véhiculés par les mots, vont au contraire lui permettre d'appréhender et d'interpréter le texte.

-Un réseau de mots, de symboles et de signes

Patricia Waugh dit en parlant du poème de T.S. Eliot *The Waste Land* : « in order to construct a satisfactory interpretation of the poem, the reader must follow the complex web of cross-references and repetitions of words and images which function independently of, or in addition to, the narrative codes of causality and sequence » (23). Cette manière de procéder correspond parfaitement à celle dont le lecteur doit s'y prendre pour appréhender les nouvelles de Carver car c'est en reliant les mots, les symboles et en portant attention aux répétitions que le lecteur va interpréter les nouvelles. Le lecteur peut noter un réseau de mots et de symboles à l'intérieur d'une même nouvelle mais également sur plusieurs nouvelles avec des thématiques et des métaphores qui se relient.

Tout d'abord si l'on se focalise sur une nouvelle en particulier, en prenant par exemple « Whoever Was Using This Bed », on se rend compte que les mots « plug » et « unplug »

(répétés tout au long de la nouvelle) permettent de relier entre eux les différents événements ayant lieu au cours de l'histoire et de donner ainsi une cohérence et un sentiment de continuité au récit. Pour la première fois depuis longtemps, Jack et sa femme Iris sont réveillés par un appel téléphonique car ils ont oublié de débrancher le téléphone. Comme Jack l'explique, ils ont coutume de débrancher le téléphone chaque soir pour éviter que son ex-femme et ses enfants, qui avaient pris pour habitude de les appeler, ne les dérangent :

After Iris and I started living together, my former wife, or else one of my kids, used to call up when we were asleep and want to harangue us. They kept doing it even after Iris and I were married. So we started unplugging our phone before we went to bed. We unplugged the phone every night of the year, just about. It was a habit. This time I slipped up, that's all. (*Elephant*, 28)

Dès le début de la nouvelle, le terme « unplug » est alors fréquemment utilisé pour désigner le téléphone, puis petit à petit les termes « unplug » et « plug » sont au centre d'une conversation majeure pour le couple. En effet, Jack et Iris se posent la question de savoir si, plus tard, ils se trouvaient dans le coma, ils souhaiteraient, ou non, être maintenus en vie. Leur première conversation les a ainsi guidés, au travers des mots « unplug » et « plug », vers une conversation beaucoup plus sérieuse car comme le dit Jack : « This is a life-and-death thing we're talking about here » (41). Le mot « unplug » est alors directement relié à la mort, ce qui nous pousse à supposer qu'en débranchant leur téléphone, Jack et Iris se mettent à l'écart et débranchent symboliquement la femme qui les appelle ainsi que l'ex-femme et les enfants de Jack comme le remarque également A. Meyer :

The parallel between unplugging a phone and unplugging a life support system is quite clear. While Jack and Iris have explored at length the issue of pulling each other's plug, they literally unplug this other woman without any kind of consultation. Admittedly, most of us would react as they do, yet the impression seems to be that this woman was in need of help and they nonetheless cut her off. (1995, 153)

Il est également possible pour le lecteur de relier les nouvelles entre elles grâce aux mots (et aux symboliques qu'ils évoquent) que l'on retrouve d'une nouvelle à l'autre, créant ainsi un réseau de mots et de symboles. E. Campbell dit au sujet de Carver : « He [Carver] desires an object imbued with meaning, a scene of greater duration than an interrupted squabble, one whose afterimage lingers in the mind's eye after the story closes » (11). Ce sentiment est justement ressenti par le lecteur grâce, entre autres, à ce réseau de mots et de thèmes qui permet de relier les nouvelles entre elles. Parmi d'autres mots et symboles que

l'on retrouve d'une nouvelle à l'autre, on peut par exemple penser aux feuilles et aux chapeaux. Le chapeau, en tant que symbole de la protection, est récurrent dans les nouvelles de Carver et évoque le besoin qu'ont les personnages de se sentir protégés. On peut par exemple suivre cette symbolique dans trois nouvelles : « Blackbird Pie », « So Much Water So Close to Home » et « Are You a Doctor? ». E. Campbell observe la vulnérabilité ressentie par le narrateur de « Blackbird Pie », due au simple fait qu'il ne porte pas de chapeau : « With his wife and the two men wearing hats, his uncovered state suggests an exposed vulnerability and emphasizes his difference » (81). En effet, le narrateur remarque que sa femme ainsi que le shérif adjoint et le propriétaire d'un ranch portent des chapeaux alors que lui se retrouve nu tête :

She was dressed in her best clothes and had on heels and was wearing a hat [...]. (*Elephant*, 101)

Despite everything that was going on, and the anxiety I felt, I found it *worth noting* that both men were wearing hats. I ran my hand through my hair, and was sorry I wasn't wearing a hat of my own. (103)

Le fait que le narrateur prenne le soin de dire « I found it *worth noting* » et exprime son anxiété du fait de ne pas porter de chapeau, montre bien son sentiment de vulnérabilité. L'image du chapeau est également présente dans « So Much Water So Close to Home » lorsque la narratrice essaye son chapeau avant d'effectuer son « périple » pour assister aux funérailles (*WWL*, 72; *Fires*, 198). Enfin, dans « Are You a Doctor ? », le narrateur se sent de suite plus rassuré de porter un chapeau : « He felt he had to be careful. He went to wash up. When he looked in the bathroom mirror, he discovered the hat. It was then that he made the decision to see her » (*WP*, 25-26). Ce lien que peut faire le lecteur entre chacune des nouvelles, en particulier lorsque celles-ci appartiennent au même recueil, est tout à fait possible puisque Carver dit, lors d'une interview avec Claude Grimal, qu'elles forment un tout :

- C. Grimal : When you write your stories, do you write with the idea of a set, a whole that will be a collection? Or do you consider them independently of one another?
- R. Carver : I think of them as a set. I write them and little by little the idea of a whole takes shape. (Stull)

Les nouvelles « Menudo » et « Intimacy » en sont justement un bon exemple puisqu'elles se trouvent dans le même recueil et partagent une même image : celle des feuilles mortes. A la

fin de la nouvelle « Intimacy », le narrateur, qui vient de quitter son ex-femme, parle d'un tas de feuilles en disant : « There are these leaves everywhere, even in the gutters. Piles of leaves wherever I look. [...]. I can't take a step without putting my shoe into leaves. Somebody ought to make an effort here. Somebody ought to get a rake and take care of this » (*Elephant*, 53). Quelques nouvelles plus loin, le narrateur de « Menudo » évoque lui aussi, dès le début de l'histoire, les tas de feuilles et son besoin de rassembler et de nettoyer son jardin ainsi que celui de ses voisins, et en particulier celui de sa voisine, Amanda, avec laquelle il a eu une aventure (la mettant dans une situation difficile vis-à-vis de son mari et lui-même par rapport à sa femme) :

when I couldn't sit still, I raked our yard – Vicky's and mine. I gathered all the leaves into bags, tied off the tops, and put the bags alongside the kerb. I had an urge then to cross the street and rake over there, but I didn't follow through. It's my fault things are the way they are across the street. (*Elephant*, 55)

Dans les deux nouvelles, rassembler les feuilles et nettoyer devient alors une métaphore pour exprimer un besoin de remettre de l'ordre dans sa vie, de prendre les choses en main. En effet dans « Menudo », le narrateur a nettoyé son jardin, ce qui peut nous laisser sous entendre qu'il a éclairci la situation entre lui et sa femme. Puis, son désir de s'occuper du jardin d'Amanda et de son mari montre son besoin de réparer ce qu'il a commis, de remettre de l'ordre dans cet environnement chaotique. On peut supposer qu'il en est de même pour le narrateur de « Intimacy » qui doit remettre de l'ordre dans sa vie pour pouvoir aller de l'avant au lieu de trébucher sur son passé. Les feuilles peuvent également être une métaphore pour l'écriture et évoquer ainsi les vertus thérapeutiques reconnues à celle-ci. En effet les feuilles évoqueraient les pages d'un livre qui doivent être écrites ou classées afin que les deux narrateurs puissent aller de l'avant. Cette métaphore des feuilles comme pages d'un livre paraît d'autant plus probable que les deux narrateurs se trouvent être des écrivains.

Le style d'écriture carverien incite donc à la découverte continue du texte au travers des métaphores qui, comme l'avance U. Eco, sont favorables aux interprétations multiples :

la métaphore rend le discours multi-interpénétrable et elle encourage le destinataire à focaliser son attention sur l'artifice sémantique qui permet et stimule une telle polysémie. Elle semble ainsi exhiber, du moins sous une forme minimale, les deux caractéristiques que Jakobson [...] assigne au discours poétique : ambiguïté et autoréflexivité. (1992, 172-173)

Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, l'aspect ambivalent des nouvelles de Carver est souvent mis en avant et a tendance à laisser le lecteur dans la frustration car il ne serait jamais sûr de son interprétation : « due to the overall ambiguity of Carver's symbolism one can never be absolutely sure about the reliability of one's own interpretation » (Leypoldt, 2001). Les mots, le langage, apportent en effet de nombreuses interprétations possible puisque comme nous venons de le voir, chaque mot va évoquer différents symboles et guider ainsi le lecteur vers plusieurs interprétations. Néanmoins, cela peut être considéré comme une qualité de l'écriture carverienne qui donne au lecteur une forme de liberté et non pas de frustration.

-Révélation au travers de l'écriture

C'est en adoptant un style épuré, en établissant des fins ouvertes et en jouant sur les mots que Carver incite le lecteur à décortiquer le texte et à l'analyser en profondeur. Le type de lecteur recherché est alors celui qui va s'impliquer car, au travers de son style d'écriture, c'est Carver lui-même qui permet cette interaction entre le lecteur et le texte, il incite le lecteur à avoir une relation de proximité avec le récit : « Whatever connections are to be made, Carver implies, we must make for ourselves » (Neset, 1995, 44). C'est ce qu'exprime si bien Barbara Henning lorsqu'elle dit :

Without a reader, minimalist fiction is a static product of contemporary American life. With a responding reader, however, it becomes a powerful reaction to and interpretation of daily life. The minimalist writer, a writer shaped by the society she lives in, asks the reader to do her part, to make connections, bring insight and resolution, provide the reasoning, question, revise, accept ; and especially, the writer, it seems to me, asks the reader to *care*, simply to care about the characters and their predicaments. (698)

Le lecteur se sent d'autant plus concerné que dans beaucoup de nouvelles, les narrateurs semblent s'adresser directement à lui au travers de l'utilisation du « you », comme s'ils voulaient l'impliquer dans le récit (c'est entre autres le cas dans « Harry's Death » [*Fires*, 162]).

C'est ainsi au travers d'une écriture sans ornements que Carver véhicule les émotions et la psychologie de ses personnages. Cette architecture qui semble si claire et transparente, mais qui est aussi silencieuse, est pourtant pleine de sous entendus, de symboles et de métaphores, que le lecteur doit découvrir afin de pouvoir toujours mieux interpréter le texte. Paul Jones nous dit que selon Frederick Barthelme, un texte minimaliste implique que le lecteur se serve

de son imagination : « Frederick Barthelme writes that as a minimalist “you're leaving room for the readers, at least for the ones who like to use their imaginations” ». Néanmoins, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas d'imagination car l'interprétation ou les interprétations du lecteur auront été guidées et permises par le texte lui-même. Nous avons déjà dit que les mots peuvent évoquer plusieurs symboles et avoir des sens différents et comme Jonathan Culler nous le dit, « la façon dont le langage fonctionne, en particulier le langage littéraire, s'oppose à ce que l'on établisse une limite ou une frontière fixe » (113). Ainsi, le langage donne matière au lecteur afin que celui-ci puisse interpréter le texte. L'interprétation du lecteur est alors assez libre dans ce cas car il peut y avoir plusieurs interprétations mais celles-ci ne sont pas non plus illimitées puisque le lecteur doit toujours prendre en considération le texte. Carver pose un cadre sans restreindre ses lecteurs car le plus important reste l'interaction, la communication entre le texte et le lecteur. Le lecteur a donc une place privilégiée, si bien qu'il en connaît souvent plus que les personnages eux-mêmes comme le dit d'ailleurs Bruce Weber :

Carver's characters know a good deal less than the author does. They don't share his wide perspective, and they don't often go in for analysis or philosophical speculation. The intelligence of the stories is communicated over their heads, so to speak, from author to reader. (Gentry, 94)

Ce sentiment de supériorité pour le lecteur, alors que les personnages ne semblent toujours pas comprendre ce qui leur arrive et ne connaissent ainsi pas de moment épiphanique, permet au lecteur d'avoir accès à une révélation au contraire des personnages. G. Leypoldt considère ce type de révélation, qui se définit comme étant principalement une révélation pour le lecteur qui en sait plus que les personnages, comme une « épiphanie ironique ».

Le lecteur attentif a accès à une révélation au travers de l'écriture, et c'est alors lui qui devient en quelque sorte l'auteur de la révélation grâce au texte et à sa façon de l'interpréter. L'épiphanie semble donc être établie par le lecteur,³¹ mais celle-ci ne pourrait pas être mise en place si le texte ne la permettait pas car c'est le récit et chaque élément qui le compose qui sont à l'origine de cette révélation. Cela révèle alors le caractère postmoderniste des nouvelles carverienne car comme l'annonce A. Saltzman :

A principal lesson of the postmodernists is that epiphany is not something that is discovered in the world but created in the text; it does not originate from divine

³¹ On peut penser à A. Saltzman qui dit : « Scanning the blunt horizon for God's fingerprints, we establish epiphanies, then marvel at their ingenuity. However, ingenuity connotes the corruptive powers of human intervention » (1989, 507).

intervention but from literary convention [...]. Revelation is not a spiritual achievement but a linguistic one, and the role of language is not simply to commemorate the experience but to constitute it. (1988, 14)

Nelson Hathcock nous dit que Carver considérait le langage à la fois comme un obstacle et un moyen de contourner cet obstacle.³² Cela reflète bien l'univers carverien car alors que pour le lecteur l'écriture, et donc le langage, devient un moyen de révélation, pour les personnages, les mots se présentent au contraire tel un obstacle et comme nous allons le voir, le seul moyen pour les personnages carveriens d'accéder à une révélation sera au travers de la communication, du contact, de l'action et de la création.

³² « Language, Carver tells us, is both an obstacle and the means of confronting that obstacle » (N. Hathcock).

III- Communication, créativité et spiritualité

A) Les limites du langage

-Entre réalisme et postmodernisme

L'écriture que Carver a choisi d'adopter, son style, ainsi que les thèmes évoqués et les personnages, l'environnement qu'il dépeint, lui permettent de se situer parmi divers courants – dont le post-modernisme et le réalisme – qui peuvent s'imbriquer les uns dans les autres. Dès le début, nous avons vu que malgré des nouvelles déroutantes pour le lecteur, Carver reste tout de même un réaliste puisqu'il réussit à dépeindre l'Amérique de son temps au travers d'une écriture claire, épurée et précise. Comme c'est l'avis de certains critiques, Carver est un des auteurs qui a permis un regain du réalisme à une époque où les expérimentations concernant l'écriture étaient privilégiées :

Carver played a significant part in another revival, that of realistic writing. When Carver was first beginning to write, the dominant literary mode, according to the critics if not the general reading public, was a kind of experimental postmodernism that has been variously called metafiction, surfiction, self-reflexive fiction, or fabulism. The style is marked by such features as an exploration of the arbitrariness of language, an abundance of writing whose main concern is writing itself, and a fascination with complex and convoluted forms and structures. (Meyer, 1995, 27)

Néanmoins, malgré un retour au réalisme, le style de Carver est, comme nous le dit Meyer, imprégné d'une vision postmoderniste, ce qui lui vaut d'être souvent qualifié de « new realist » étant donné qu'il se détache du réalisme conventionnel. « Carver se situe ainsi sur la ligne continue – et dans la lignée – d'une écriture traditionnelle qu'on a qualifiée de réaliste, mais il revendique aussi le territoire souterrain et invisible que composent les blancs du texte » (Verley, 1999, 107). En effet, nous l'avons vu, l'écriture de Carver, qui peut être qualifiée de minimaliste va également pouvoir être qualifiée de métafictionnelle (même si elle ne semble pas l'être au premier abord) et par conséquent de postmoderniste. La métafiction et le réalisme ne sont d'ailleurs, comme l'avance Patricia Waugh, pas incompatibles :

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the “control” in metafictional

texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves [...]. Metafiction, then, does not abandon “the real world” for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. (18)

Le cadre des nouvelles carveriennes (qui guident le lecteur vers différentes fins, différentes interprétations possibles) et la façon dont Carver joue avec le langage, nous permettent de considérer ces nouvelles comme appartenant au postmodernisme. L'écriture postmoderniste permet, de même que les nouvelles carveriennes, une interaction du lecteur avec le texte et demande ainsi obligatoirement une lecture attentive : « If postmodern fiction promotes a collaborative version of meaning that is elusive and negotiable, Carver's fiction is similarly collaborative, in that readers are challenged to complete for themselves the fragments that have been entrusted to them » (Saltzman, 1988, 16). Cette collaboration est due, rappelons-le, au style épuré de Carver, que l'on a qualifié de minimaliste mais qui est, comme nous l'avons démontré, « maximaliste » dans le sens où il en apprend beaucoup plus au lecteur qu'il n'y paraît à première vue. Effectivement, l'utilisation d'une écriture simplifiée, dosée, permet encore plus de mettre les mots, le langage en avant, et favorise ainsi une réflexion sur le langage.³³ Le lecteur interagit avec le texte et peut interpréter les nouvelles carveriennes grâce à l'écriture, aux mots, qui lui offrent une certaine liberté. Mais même si l'écriture offre au lecteur une forme de liberté et que la révélation (la compréhension) du texte est véhiculée au lecteur au travers des mots, les nouvelles de Carver présentent également le langage comme un obstacle. Carver emploie alors une approche postmoderniste puisque l'étude du langage, ainsi que de ses limites, avait une place centrale dans l'œuvre des postmodernistes (tout comme dans celle des modernistes³⁴). Pour les personnages carveriens, le langage est effectivement synonyme de menace et a tendance à les pétrifier et à semer le trouble.

Dans « So Much Water So Close to Home » Claire montre que les choses ne sont pas nécessairement ce qu'elles semblent être et que le langage, les mots, portent à confusion car ils ne vont pas exprimer de façon adéquate ce qu'ils semblent signifier. C'est par exemple le cas lorsqu'il lui paraît improbable qu'elle et sa belle-mère partagent le même nom alors

³³ Nous pouvons citer A. Saltzman qui dit au sujet de l'écriture minimaliste : « Closer to the mark, however, is a definition of minimalism that treats it as another postmodern tributary in the multifarious progress of American literary history. Although their “experiments” with language are subtler than those of the more notorious desecrators of literary realism, the minimalists share their suspicion of the referential adequacy of words; at the same time, they share their clinical appreciation of the cadences of sentences » (1988, 9-10).

³⁴ Peter Childs nous dit : « For the Modernists [...] language was still a medium for conveying the world but they found it increasingly difficult to deliver a common reality through words » (62).

qu'elles sont deux personnes très différentes (évoquant également une crise identitaire) : « Her name is Catherine Kane. Her name, Kane, is the same as mine, which seems impossible » (*Fires*, 190). Un peu plus tard dans la nouvelle, Claire écrit un mot à son fils et essaie de donner plus de sens au mot « love » en le soulignant (*Fires*, 198 ; *WWL*, 72). Cette façon de faire montre alors que le mot « love » n'exprime pas les sentiments ressentis par Claire, tout comme M. Downes nous le dit : « The words are drained of meaning for her; she does not trust their significance; they are merely conglomerations of lines and curves, and she has no confidence that they will be meaningful to anyone else, either ».

Ainsi, pour beaucoup de personnages carveriens, le langage a ses limites car il n'exprime pas correctement leurs émotions et cela même lorsqu'ils ressentent le besoin de communiquer mais n'y arrivent pas car les mots leur échappent. A plusieurs reprises, Claire ne sait comment exprimer ce qu'elle ressent à son mari et ainsi n'arrive pas à communiquer avec lui : « I can't answer. I don't know what I want to say » (*Fires*, 196), « "I can't explain," I say. "I'm just afraid. I feel like, I feel like, I feel like...." » (203). Dans « A Small, Good Thing », Ann (la mère) n'arrive pas non plus à exprimer ses émotions comme elle le souhaiterait :

“No, no,” she said. “I can't leave him here, no.” She heard herself say that and thought how unfair it was that the only words that came out were the sort of words used on TV shows where people were stunned by violent or sudden deaths. She wanted her words to be her own. (*Cathedral*, 76)

Pourtant, comme nous allons le voir, la communication, l'échange, est un des éléments les plus importants dans l'univers carverien car il va permettre une avancée vers la révélation.

-L'importance de la communication

Dans ses nouvelles, Carver met en avant la communication, car qu'il s'agisse du lecteur ou des personnages, tous ont besoin d'échanger afin de pouvoir avancer. Carver, lui-même, nous dit que ce qui est important, c'est la relation qui existe entre les personnages (Gentry, 145) et, durant une interview avec Kay Bonetti, il dit également : « in my view art is a linking between people, the creator and the consumer. Art is *not* self-expression, it is communication, and I am interested in communication » (Gentry, 58). En effet, le style carverien incite à la communication puisque le lecteur doit aller au-delà de la simple lecture et doit communiquer,

interagir avec le texte afin de le comprendre. De la même façon, comme nous l'avons déjà évoqué en parlant de certaines nouvelles, la communication se révèle essentielle pour les personnages qui (consciemment ou inconsciemment) ont besoin de communiquer, d'échanger. Harrold, dans « The Cabin », est un des nombreux personnages qui après s'être isolé ressent le besoin de parler à quelqu'un : « He wished Frances were here. He wished there were somebody to talk to » (*Fires*, 149). La parole a alors une vertu thérapeutique et devient essentielle à la prise de conscience et à l'ouverture de soi. Pour qu'il y ait un échange, il faut également la présence d'au moins deux individus, d'où l'importance de « l'autre » qui est le plus souvent un étranger et qui permet un contact avec l'extérieur et un échange (plus ou moins) profond qui va dans certains cas mener vers un moment épiphanique.

« Are you a Doctor » est une nouvelle qui montre à la fois le besoin de l'autre, du contact et celui de communiquer. Dans cette nouvelle, le personnage principal (Arnold Breit) semble mener une existence monotone. En effet, chaque soir après sa journée de travail, il attend l'appel téléphonique de sa femme partie en voyage d'affaires, jusqu'au jour où il reçoit, par erreur, le coup de fil d'une inconnue (Clara Holt). Arnold montre à quel point il est dépendant de son épouse et que sa vie est réglée puisqu'à plusieurs reprises il dit attendre le fameux coup de fil de sa femme qui a pour habitude de l'appeler le soir. Ainsi, l'appel téléphonique de Clara permet à Arnold de s'échapper et de se redécouvrir. Arnold a besoin de communiquer et le fait de converser avec Clara lui permet de prendre à nouveau conscience de son existence comme le montre le narrateur lorsqu'il dit : « He knew he should hang up now, but it was good to hear a voice, even his own, in the quiet room » (*WP*, 24). D'ailleurs, dans son étude de la nouvelle, E. Campbell nous dit au sujet d'Arnold : « The need for human contact has overcome his customary caution » (27). Lors de l'appel, Arnold reprend conscience de son individualité grâce à Clara qui lui demande son nom et son prénom – « “Arnold is your *first* name. And your second name, Arnold? What's your second name?” » (*WP*, 24) – et qui ensuite le répète plusieurs fois tout au long de leur conversation. Le fait qu'autant d'importance soit donnée à son nom (alors que dans d'autres nouvelles, beaucoup de personnages carveriens restent anonymes ou sont déshumanisés car on leur donne des noms correspondant à leur apparence comme « the blind man », « the fat man », etc.) montre qu'il est reconnu en tant qu'individu. La prononciation de son nom dans la bouche d'une inconnue permet de donner une présence, une existence à Arnold qui en prend également conscience puisqu'il a une réaction – « His heart moved when he heard her use his name » (25) – et que durant la communication téléphonique, il se lève pour prendre un cigare et se regarder dans le miroir comme pour se reconnaître. La façon dont Clara se confie à Arnold,

comme si elle le connaissait depuis longtemps et son insistance pour qu'il vienne la voir (ce qu'il finit par faire), dresse le portrait d'une femme désespérée qui a besoin, comme Arnold, de contact et de communication. Arnold, qui se redécouvre lors de l'appel téléphonique, se retrouve alors tiraillé entre son rôle de mari qui consisterait à rester chez lui, à attendre l'appel de sa femme et son désir d'aller vers l'inconnu (représenté par Clara Holt) en tant qu'homme libre. On pourrait supposer que lorsqu'Arnold se redécouvre, il redécouvre en fait sa masculinité. Face à sa femme, il se retrouve dans une position d'infériorité puisqu'il est constamment dans l'attente du coup de fil de cette dernière alors que face à Clara, il se retrouve en tant qu'« Arnold Breit », dans la position du sauveur qui court au secours de la femme qui le supplie de venir – « I implore you to come » (25) – et dont l'enfant est malade. Même si Arnold n'est pas vraiment dans une position de sauveur, c'est le fait qu'il puisse s'entrevoir dans cette position qui est le plus important. L'ascension d'Arnold chez Clara évoque cette image du sauveur ou celle du chevalier servant puisque lorsqu'il arrive chez elle, il remarque tout d'abord les balcons puis monte l'escalier (26), habillé tel un gentleman avec son chapeau. Le fait qu'Arnold aille chercher un cigare lors de sa conversation téléphonique avec Clara et lui demande si ça ne la dérange pas qu'il fume lorsqu'il se trouve chez elle, lui permet de se sentir dans une position de supériorité et d'incarner la figure de la masculinité puisque symboliquement le cigare est une représentation phallique. On peut ajouter que la question étrange – « Are you a doctor? » (27) – posée par Clara à Arnold, évoque directement la question d'identité et place Arnold, malgré sa réponse négative, dans la position potentielle du sauveur. Finalement, sa rencontre avec Clara l'a changé puisque lorsqu'il rentre chez lui, il ne se presse pas de répondre au téléphone. Ensuite, quand il répond finalement à sa femme, Arnold se contente de considérer sa voix comme s'il s'agissait de celle d'une inconnue – « He remained silent and considered her voice » (30) – avant que la nouvelle se termine sur la réaction de sa femme : « “Are you there, Arnold?” She said. “You don't sound like yourself” » (30). Ainsi « Are You a Doctor? » montre bien l'importance et le besoin de l'autre puisque Arnold et Clara ressentaient le besoin mutuel de communiquer – « On the telephone and later in Clara's apartment, each recognizes a shared need in the other » (Campbell, 27) – et qu'Arnold est ressorti « métamorphosé » de sa visite chez Clara.

Alors que « l'autre » (Clara dans le cas de « Are You a Doctor ? ») est au départ souvent considéré comme un élément perturbateur, un intrus, il se révèle par la suite être un élément indispensable à la révélation ; à la découverte de soi, du monde et à l'ouverture d'esprit. En effet, comme le dit K. Nessel : « characters *connect* with one another and, however briefly, come away changed » (1995, 70).

Néanmoins, le simple contact avec l'autre ne suffit pas. Les nouvelles de Carver nous montrent que les personnages ne doivent pas seulement s'identifier ou se projeter dans l'autre (qui représente une forme d'échappatoire de part sa différence) mais qu'ils ont besoin d'agir par eux-mêmes. Effectivement, le contact avec l'autre doit forcément impliquer une communication, un échange et non une simple identification afin qu'une évolution ou une révélation ait lieu. Comme on a pu le voir dans « Feathers », même si un contact se crée entre les deux couples, l'absence ou le manque de communication mène le couple du narrateur vers l'échec : « Considering the abundant references to silence, it seems apparent that the inability to communicate leads to the breakdown of their marriage » (Champion). Alors qu'au départ la nouvelle semble prendre une tournure plutôt positive avec les deux couples qui se retrouvent et mangent ensemble (le repas rappelant même un moment de partage et de communion avec la présence d'un pain maison), tout est remis en question par l'absence de communication : « "Feathers" [...] presents the possibility of redemption and recovery for the main characters, only to take it away again » (Meyer, 1995, 128).

Dans « Neighbors », comme nous l'avons déjà évoqué, Les Miller se projettent dans la vie de leur voisins, les Stone, au point d'être à la limite de leur prendre leur identité. Les Miller et les Stone représentent deux couples bien opposés. Alors que les Stone voyagent, sortent, les Miller, quant à eux, sont isolés car ils sont, soit enfermés chez eux, soit à leur travail, à l'intérieur :

But now and then they felt they alone among their circle had been passed by somehow, leaving Bill to attend to his bookkeeping duties and Arlene occupied with secretarial chores. [...] It seemed to the Millers that the Stones lived a fuller and brighter life. The Stones were always going out for dinner, or entertaining at home, or travelling about the country somewhere in connection with Jim's work. (WP, 6)

Lorsque les Stone partent en voyage et laissent les clés de leur appartement aux Miller, ces derniers voient alors en cela une opportunité de changer leur quotidien et d'accéder, au travers de l'appartement de leurs voisins, à un autre univers. Comme beaucoup de critiques l'ont fait remarquer, l'appartement des Stone représente un paradis et même le jardin d'Eden : « [it] represents for them not just paradise but also, ironically, Eden, the lost innocence of their early married life » (Neset, 1995, 13). Les Miller sont les seuls humains à circuler dans l'appartement des Stone qui rappelle un endroit sauvage, exotique avec ses nombreuses plantes et la présence d'un chat. Néanmoins, tout ceci n'est qu'une illusion puisqu'il s'agit d'un environnement domestiqué. L'importance du visuel est mise en avant dans cette nouvelle avec la description de chaque objet, de chaque mouvement comme s'il s'agissait d'une scène

et que les Miller se promenaient au milieu d'un décor, car finalement ils ne font que se projeter. Ils ne sont pas en contact avec le monde extérieur mais se retrouvent toujours enfermés. L'appartement des Stone n'est qu'une image du monde extérieur. Pendant quelques jours les Miller n'ont fait que se projeter dans la peau des Stone, ils n'ont vécu que par procuration. Malgré le fait que les Miller se soient seulement projetés dans la vie d'un autre couple et qu'à la fin de la nouvelle ils se retrouvent à la porte du « jardin d'Eden », la nouvelle se termine tout de même sur une note (plus positive que dans « Feathers ») d'espoir pour le couple de « Neighbors ». En effet, tout au long de la nouvelle, Bill et Arlene se sont rapprochés et finissent par se comprendre. Alors qu'au début de la nouvelle Arlene semblait être la seule à guider son couple – « She took his arm and put it around her waist as they climbed the stairs » (*WP*, 6) – à la fin, Bill joue son rôle de mari protecteur – « He opened his arms and she moved into them » (11) – et tous deux ne font qu'un : « They stayed there. They held each other. They leaned into the door as if against a wind, and braced themselves » (11).

« Whoever Was Using This Bed », dont nous avons déjà parlé, est une nouvelle qui, quant à elle, va plus loin et permet d'entrevoir un moment épiphanique, que le narrateur et sa femme ressentent, et cela justement grâce à la communication. Juste après avoir été réveillé par le coup de téléphone, la description faite par Jack, lorsqu'il revient dans la chambre pour se coucher, montre tout de suite que le couple se retrouve dans une situation où la communication et la révélation devient possible :

In the bedroom I find the lamp on and my wife, Iris, sitting against the headboard with her knees drawn up under the covers. She has a pillow behind her back, and she's more on my side than her own side. The covers are up around her shoulders. The blankets and the sheet have been pulled out from the front of the bed. If we want to go back to sleep – I want to go back to sleep, anyway – we may have to start from scratch and do this bed over again. (*Elephant*, 27-28)

Tout d'abord, la lumière éclairée renvoie à l'idée de l'éveil et de la révélation. Ensuite, alors que Jack marque une séparation entre son côté du lit et celui de sa femme, reflétant ainsi un isolement, il remarque qu'Iris franchit la limite de séparation car elle s'est décalée de son côté. Le fait qu'Iris soit assise et se trouve du côté du lit où son mari a pour habitude de dormir montre alors dès à présent une avancée vers la communication et l'échange. Le lit défait dans lequel ils se trouvent reflète également déjà la conversation ouverte qu'ils vont avoir. Durant cette conversation, Jack et Iris vont déballer leurs sentiments et Jack va finalement se confier à sa femme : « "I'll tell you something I haven't told you" » (35). Cette conversation est un partage des émotions (40), un échange profond et honnête :

I know it won't cost me anything to tell her I'll do whatever she wants. It's just words, right? Words are easy. But there's more to it than this; she wants an honest response from me. And I don't know what I feel about it yet. I shouldn't be hasty. I can't say something without thinking about what I'm saying, about consequences, about what she's going to feel when I say it – whatever it is I say. (40-41)

A la fin de la nouvelle, Jack et Iris ont chacun une réponse à leur question et se sont révélés l'un à l'autre. Même si ce moment d'ouverture de soi, qui peut être qualifié de positif, a bien eu lieu, cette révélation ne semble néanmoins n'avoir duré qu'un court instant puisqu'à la fin tout redevient comme avant car Jack et sa femme refusent toujours tout contact en réagissant violemment à l'appel de la femme, qui elle, semble être dans une situation désespérée.

De façon générale, nous pouvons dire que la révélation fait partie de l'œuvre de Carver. En effet, qu'elle ait lieu ou pas, comme nous l'avons vu dans la plupart de ses nouvelles, Carver offre la possibilité, pour ses personnages, d'une révélation, d'une prise de conscience.

Il est important de prendre à présent en considération la révélation comme la définirait James Joyce car si les moments épiphoniques sont rares ou pas toujours évidents, ils sont tout de même présents dans les nouvelles carveriennes. J. Joyce fut le premier à utiliser le terme « épiphanie » qu'il tira de la Bible et qu'il définit comme étant une « manifestation spirituelle » (« spiritual manifestation ») soudaine qui descend sur les personnages ou le lecteur.³⁵ C. Fabre insiste bien sur le fait que lorsque J. Joyce emploie le terme « spiritual manifestation », il ne désigne pas forcément une manifestation d'ordre religieux :

Even if Joyce uses religious terminology, the nature of the manifestation is not necessarily religious. In fact he uses the word “spiritual manifestation” in such a wider sense, meaning that what is signified during that special moment goes beyond the object itself, reaches the mind or the spirit (‘un voir qui se transforme en savoir’, to quote Pierre Tibi). (71)

La révélation ou l'épiphanie correspondrait alors à une prise de conscience soudaine, une subite « illumination », à caractère religieux ou pas, et cette manifestation ne pourrait pas forcément, ou n'aurait pas besoin d'être expliquée. En lien direct avec la définition de Joyce,

³⁵ « It was he [Joyce] who appropriated *epiphany* from Greek mythology and Christian religion for his theory of art, using the term to designate sudden revelation of a situation's or a character's true nature. In his poetics, the insight arrived through word, gesture, deed, or object and caused the reader or character to see matters in a new light » (Campbell, 4).

Carver mentionnait souvent et appréciait une citation tirée d'une histoire de Chekov : « "...and suddenly everything became clear to him" » (*Fires*, 23). Un certain nombre de nouvelles carveriennes semblent répondre à la définition de l'épiphanie comme nous avons déjà pu le voir auparavant (dans la version longue de « So Much Water So Close to Home », « Whoever Was Using this Bed », « After the Denim », « The Pheasant », etc.) mais peu de personnages carveriens ont la chance d'atteindre cet état de lucidité soudaine dont parle Carver. On remarque que les nouvelles au caractère le plus épiphanique (« Fever », « Viewfinder », « A Small, Good Thing », « Cathedral ») sont celles dans lesquelles l'épiphanie est véhiculée au travers d'une personne provenant de l'extérieur, laquelle va servir de guide au personnage concerné puisqu'elle va l'accompagner tout au long de son évolution jusqu'au moment épiphanique. L'étranger (la personne provenant de l'extérieur) devient alors, comme le dit K. Nessel, une nécessité dans l'accomplissement de la révélation :

In Carver's world, obviously, liberation is not a thing one finds and secures on one's own. It necessarily involves the influence or guidance of a fellow being, a baker or an elderly babysitter or a blind man – even a fellow drunk on the road of recovery – who, entering unexpectedly into one's life, affords new perspective or awareness to help one along, leading one, if not toward insight, then at least away from the confining structures of self. (1995, 52)

Nous allons à présent nous concentrer tout particulièrement sur « A Small, Good Thing » et « Cathedral » car ces deux nouvelles montrent parfaitement une évolution vers un moment épiphanique avec des personnages qui vont au-delà du contact et de la communication. Ces nouvelles correspondent également encore plus que les autres à l'idée d'une « manifestation spirituelle » puisqu'elles contiennent une symbolique spirituelle et religieuse forte ce qui met en valeur le moment durant lequel la révélation a lieu. Nous pouvons aussi rajouter que ces deux nouvelles sont considérées par la plupart des critiques et par Carver lui-même comme étant très différentes des autres, grâce en partie à leurs fins positives qui mettent l'accent sur l'épiphanie : « The two stories end on a positive note, and I like that very much » (Stull, Interview de R. Carver par Claude Grimal).

B) Le domaine du spirituel et du religieux

Un grand nombre des nouvelles de Carver sont remplies de connotations religieuses (plus particulièrement de symboles chrétiens), et cela pas seulement dans ses dernières

nouvelles, comme le notent de nombreux critiques dont E. Campbell : « Religious iconography exists in Carver's work as early as "Nobody Said Anything" and as late as "Intimacy" » (xi). Cependant, ce n'est pas parce que les nouvelles carveriennes sont fortes en connotations religieuses que les personnages vont forcément connaître un moment de libération (comme c'est le cas dans « A Small, Good Thing » et « Cathedral ») car beaucoup vont rester dans l'attente. Dieu est souvent présent dans les nouvelles au travers des appels de nombreux personnages qui jurent ou bien l'invoquent dans leurs prières (c'est entre autres le cas des parents de Scotty, dans « The Bath » et « A Small, Good Thing », qui prient pour que leur enfant se réveille). Néanmoins, à aucun moment les personnages n'assistent à une apparition, à une manifestation divine, sauf peut être dans « A Small, Good Thing » et « Cathedral » où même si ce n'est pas le cas, on en est très proche comme nous allons le voir.

Certaines nouvelles réussissent à entretenir une atmosphère dans laquelle une présence, une force supérieure se fait sentir tout en étant absente. « The Bath » est une nouvelle qui reflète justement cette atmosphère d'entre-deux grâce à son importante symbolique religieuse.

-Entre l'absence et la présence – « The Bath »

« The Bath » est une nouvelle dans laquelle les personnages sont dans l'attente continue d'une réponse et éprouvent un besoin fort de renaissance, de libération.

Alors que Scotty se rendait à l'école, celui-ci se fait renverser par une voiture et se retrouve un peu plus tard à l'hôpital dans une forme de coma, laissant ainsi ses parents dans l'attente et l'espoir qu'il se réveille. Cette attente continue et difficile s'exprime au travers des réactions des parents qui ne peuvent penser à autre chose qu'à leur fils. En effet, chaque fois que le téléphone sonne, ils pensent que c'est l'hôpital qui les appelle pour leur annoncer une amélioration de l'état de santé de leur fils. La réaction d'une mère à l'hôpital (qui se trouve dans la même situation que les parents de Scotty) reflète également cette attente désespérée car en voyant passer Ann devant elle, elle demande immédiatement des nouvelles de son fils en s'exclamant : « "Nelson," the woman said. "Is it about Nelson?" The woman's eyes widened. "Tell me now, lady," the woman said. "Is it about Nelson" » (WWL, 46). La façon dont les parents de Scotty sont décrits tout au long de la nouvelle, montre un couple désespéré, en quête d'une réponse et ainsi d'une libération. La mère de Scotty montre un besoin de se libérer lorsqu'elle commence à débiter aux parents de Nelson ce qui lui arrive, sans qu'ils lui aient posé de questions :

“My son was hit by a car,” the mother said. “But he’s going to be all right. He’s in shock now, but it might be some kind of coma too. That’s what worries us, the coma part. I’m going out for a little while. Maybe I’ll take a bath. But my husband is with him. He’s watching. There’s a chance everything will change when I’m gone. My name is Ann Weiss.” (WWL, 46)

Ce discours exprime alors bien un besoin de communiquer et d’exprimer ses émotions et évoque également un désir de renaissance avec l’idée du bain.

Tout au long de la nouvelle, de nombreux symboles, qui sont rattachés à l’imagerie chrétienne, évoquent la renaissance et la résurrection, et par conséquent reflètent ce que les parents attendent ardemment. Tout d’abord, nous pouvons noter que Scotty est renversé le jour de son anniversaire et plus particulièrement le jour de ses huit ans. Le chiffre 8 est un des chiffres attribué au Christ et représente le cycle de la vie ; par conséquent, il est un symbole de résurrection, de renaissance. Ensuite, le bain, qui a une place centrale étant donné qu’il s’agit du titre de la nouvelle, est également un symbole de renaissance car il évoque la purification par l’eau et ainsi une des cérémonies chrétiennes les plus importantes : le baptême. Les parents de Scotty montrent alors leur désir de renaissance au travers de l’image du bain car tous deux expriment le besoin d’en prendre un. Néanmoins, à cause de constants coups de téléphone, aucun des deux ne peut le prendre et ainsi, comme le remarque Daniel Lehman, ils n’ont pas accès à une renaissance : « In this story, neither the husband nor Ann Weiss experiences the symbolic regeneration of a completed bath » (28).

Les coups de téléphone que les parents de Scotty reçoivent constamment lorsqu’ils sont chez eux renvoient également à une possible libération car l’appel téléphonique pourrait leur apprendre afin le réveil de leur fils. Si l’on prend en considération la situation désespérée dans laquelle ils se trouvent, ces appels peuvent aussi évoquer l’idée d’une présence divine, supérieure, voire même diabolique. Dans cette optique, « The Bath » peut nous faire penser à une nouvelle de Truman Capote – « Une dernière porte est close » (« Shut the final door »)³⁶ – dans laquelle le personnage principal, Walter, reçoit d’étranges coups de téléphone. Les nouvelles de Capote embrassent très souvent le fantastique alors qu’au contraire Carver ne fait que le frôler car il reste toujours dans le réel et offre des explications rationnelles aux événements. Néanmoins, dans ces deux nouvelles, les scènes des appels téléphoniques sont comparables.

³⁶ Capote, Truman. « Une dernière porte est close », dans *Monsieur Maléfique et autres nouvelles* (1949). Trad. Maurice Edgar Coindreau. Barcelone: Gallimard, 2008.

Dans « Une dernière porte est close », Walter est un personnage qui petit à petit se retrouve isolé et seul, victime d'une exclusion dont il est lui-même la cause. Vers la fin de la nouvelle, Walter commence à recevoir des appels téléphoniques d'une personne qu'il ne connaît pas mais qui pourtant, elle, connaît Walter car elle l'appelle par son prénom : « Oh ! Mais voyons, Walter, tu me connais bien. Tu me connais depuis longtemps » (94). A la fin de la nouvelle, alors que personne n'est censé savoir où Walter se trouve, la personne continue de l'appeler. Une atmosphère oppressante est alors entretenue pour le narrateur avec cette voix asexuée qui semble venir de nulle part : « La voix, sourde, asexuée, lointaine le frappa au creux de l'estomac. Il lui sembla que la chambre basculait, se cabrait. Une moustache de sueur lui perla la lèvre » (99). Walter a l'impression d'être poursuivi, hanté, partout où il se trouve, par cette voix et face à cette situation qu'il ne peut contrôler, il sent alors la menace et la peur le gagner de plus en plus. Le fait qu'il s'agisse simplement d'une « voix » et que celle-ci soit « asexuée » met encore plus en avant l'idée que la voix serait de provenance divine. Dans « The Bath », même si le lecteur sait que le boulanger-pâtissier (à qui la mère avait commandé un gâteau pour l'anniversaire de Scotty) est à l'origine du premier appel, le père lui ne sait pas de qui il s'agit et semble se retrouver dans la même position que Walter car, comme dans la nouvelle de Capote, l'interlocuteur ne se présente pas et reste : « the voice ». Lors du second appel, le narrateur ne précise toujours pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme et alors que le père répond au téléphone la voix lui dit seulement : « "It's ready" » (WWL, 41). Cette voix pourrait alors faire penser à celle d'une force supérieure et invisible comme le remarque également H. Hashimoto : « If you suddenly hear the voice "It's ready" at the other end of the line when you are very anxious about your comatose son, you would feel as if the god of death was speaking from the bottom of hell ». Le dernier appel que cette fois-ci, la mère reçoit, est différent des précédents puisque la voix est qualifié de masculine, ce qui peut maintenant laisser le doute au lecteur quant à son origine : « The reader of "The Bath" can never know whether the final caller is the doctor, the baker, or the hit-and-run driver » (Powell). Néanmoins les appels reçus par le père et la mère n'offrent que deux choses : mystère et attente. En effet, lorsqu'Ann répond au téléphone et demande s'il s'agit de Scotty, l'homme répond : « "Scotty," the voice said. "It is about Scotty," the voice said. "It has to do with Scotty, yes" » (WWL, 47). Cette réponse qui clôture la nouvelle laisse alors dans l'attente et empêche ainsi une révélation d'avoir lieu.

Alors que « The Bath » joue plus sur le mystère et que les parents de Scotty ne parviennent pas à atteindre un état de libération et de renaissance, la réécriture de cette nouvelle, « A Small, Good Thing », va beaucoup plus loin comme beaucoup de critiques,

ainsi que Carver, le notent : « “I looked at “The Bath” and I found the story was like an unfinished painting. So I went back and rewrote it. It's much better now” » (Stull, interview avec Claude Grimal). En effet, comme nous allons le voir, « A Small, Good Thing » est une nouvelle qui offre une forme d’aboutissement en allant de la mort à la renaissance et en reflétant ainsi le cycle de la vie.

-« A Small, Good Thing » : vers la délivrance

« A Small, Good Thing » est en quelque sorte la continuité de « The Bath » étant donné que l’histoire de base est la même et que la symbolique chrétienne y est également présente. Néanmoins, « A Small, Good Thing » peut être considérée comme une nouvelle totalement différente³⁷ car elle ne laisse pas les personnages dans l’attente et enchaîne les révélations. Les parents de Scotty connaissent en effet plusieurs révélations, dans le sens où ils ont des réponses à leurs questions et ne restent plus dans l’attente. Tout d’abord ils apprennent que leur fils est mort et ensuite, Ann réalise que la personne qui les « harcèle », en appelant chez eux, est le boulanger-pâtissier.

La mort de Scotty nous montre que dans les nouvelles de Carver les révélations ne sont pas toujours positives pour les personnages mais les placent face à une dure réalité comme c’est par exemple le cas dans « After the Denim » et plus particulièrement dans « Will You Please be Quiet, Please? ». Dans cette nouvelle Ralph Wyman va de révélation en révélation avec sa femme qui finit par lui révéler qu’elle l’a trompé pendant une soirée, chose dont il se doutait mais à laquelle il n’osait croire jusqu’à ce que sa femme le lui avoue. Cette révélation lui fait alors dire à sa femme : « Will you please be quiet, please? ».

Même si les deux révélations vont libérer les parents de Scotty, puisqu’elles vont les sortir de l’attente et du mystère, la première est particulièrement difficile à vivre et nécessite un nouvel événement pour permettre aux parents d’avancer dans la vie et cela va avoir lieu grâce au boulanger-pâtissier. En effet, à la fin de la nouvelle, les parents de Scotty vont vivre un véritable moment épiphanique, de délivrance, auquel les personnages carveriens ont rarement accès à la fin des nouvelles.

³⁷ « The story which best illustrates Carver’s shift in writing is definitely “A Small, Good Thing”, [...] Carver made so many changes to “The Bath” that he considered “A Small, Good Thing” a different story altogether. For example, “The Bath” lacked the sense of redemption which was now present at the end of “A Small, Good Thing”; the characters moved from anonymity and generosity to lengthier portraits » (Fabre, 18).

« A Small, Good Thing » va également plus loin concernant la symbolique religieuse puisque celle-ci permet de reconnaître l'évolution spirituelle des parents de Scotty jusqu'à l'épiphanie finale. En effet, comme nous allons le voir, nous retrouvons l'idée du sacrifice (au travers de la mort de Scotty), du guide spirituel (le boulanger-pâtissier) et de la rédemption au travers du « repas » partagé qui rappelle l'eucharistie.

La nouvelle semble présenter Scotty comme une figure christique car de nombreuses références à la mort du Christ ainsi qu'à la résurrection et à la renaissance sont présentes. Dans son étude de la nouvelle, Arthur Bethea remarque cette symbolique chrétienne, notamment au travers de l'importance des chiffres et plus particulièrement du chiffre 3 (qui revient constamment dans les nouvelles de Carver) :

The boy's mother is 33 years old (*Cathedral* 60), a detail that is clearly intentional, because an earlier version of the story, "The Bath" (*What We Talk About* 47-56), does not mention her age. The reference to 33 is only one of several details establishing a parallel between Carver's secular fiction and Christian redemptive myth; the story also refers to the number three to reinforce the Christian parallel. Hit by the driver on Monday, Scotty dies on Wednesday, the third day of his ordeal, [comme A. Bethea le fait remarquer plus tard, selon les chrétiens, le Christ ressuscita le troisième jour après sa mort] in his room on the third floor of the hospital. (1999)

La figure du Christ (et en même temps celle de la renaissance) est par conséquent très importante étant donné que le fils a huit ans, la mère trente trois (il est supposé que le Christ soit mort à cet âge-là) et que Scotty meurt finalement le troisième jour après être entré dans le coma puis s'être réveillé pendant un court instant. La mort de cet enfant innocent, tel un sacrifice, devrait alors logiquement mener vers la rédemption et c'est justement le cas puisque les parents, tout comme le boulanger-pâtissier, connaissent un moment de délivrance. Avant de connaître ce moment épiphanique qui est un moment de communion, la nouvelle nous montre encore une fois l'importance de la communication et du contact tout au long de la nouvelle.

Tout d'abord, la nécessité du contact est montrée au travers du médecin qui serre constamment la main des parents de Scotty : « Dr Francis came in and shook hands with Howard, though they'd just seen each other a few hours before » (*Cathedral*, 61). De tels gestes sont répétés plusieurs fois par la suite (par exemple p.67). Ensuite, l'accident de Scotty rapproche considérablement les parents, comme le montre le narrateur au travers de ce paragraphe : « They both stared out at the parking lot. They didn't say anything. But they seemed to feel each other's insides now, as though the worry had made them transparent in a perfectly natural way » (*Cathedral*, 66, c'est moi qui souligne). Le « now » accentue alors

encore plus le fait que ce n'était pas le cas auparavant et l'accident de Scotty permet également une nouvelle révélation puisqu'il ouvre les yeux d'Ann sur son couple :

For the first time, she felt they were together in it, this trouble. She realized with a start that, until now, it had only been happening to her and to Scotty. She hadn't let Howard into it, though he was there and needed all along. She felt glad to be his wife. (63)

Finalement, lorsqu'Ann rencontre la famille du petit garçon dans l'hôpital, elle ne fait pas que débiter ce qui lui arrive comme dans « The Bath » mais un échange a lieu (68-69). Ann exprime en effet son désir de communiquer avec ces personnes qui se retrouvent dans la même situation qu'elle : « She [Ann] wanted to talk more with these people who were in the same kind of waiting she was in. She was afraid, and they were afraid. They had that in common [...] » (70).

A la fin de la nouvelle, le couple communique enfin avec le boulanger-pâtissier après que la mère a découvert qu'il était à l'origine des appels téléphoniques. Ce moment va être considéré comme unique pour le couple car il est constitué de plusieurs éléments – un guide, un échange basé sur la communication et l'écoute et un « repas » qui rappelle l'eucharistie comme de nombreux critiques le font remarquer³⁸ – qui tous ensemble permettent au couple de connaître un moment épiphanique, de délivrance.

Comme le fait remarquer le narrateur au début et à la fin de la nouvelle, le boulanger-pâtissier représente de par son âge (« a man old enough to be her [Ann's] father » (56)), son métier (comme il le dit lui-même son rôle est de nourrir les gens), et sa façon d'agir, un guide spirituel idéal pour les parents de Scotty.

Tout d'abord, le boulanger-pâtissier devient le coupable idéal pour les parents (en particulier pour la mère), à défaut de ne pas avoir retrouvé l'homme qui a renversé leur fils. En effet, Ann réagit de façon très violente à son égard, comme s'il s'agissait de l'homme à l'origine de la mort de Scotty : « “That bastard. I'd like to kill him,” she said. “I'd like to shoot him and watch him kick” » (78). La rencontre avec le boulanger-pâtissier leur permet alors d'extérioriser leur violence, leur peine et de faire part de leurs émotions :

“My son's dead,” [...] “He was hit by a car Monday morning. We've been waiting with him until he died. But, of course, you couldn't be expected to know that, could you? Bakers can't know everything – can they, Mr Baker? But he's dead. He's dead, you bastard!” Just as suddenly as it had welled in her, the anger dwindled, gave way to

³⁸ « [...] the chance for salvation through communion. Surely, this is the “message” of the final scene with the baker offering the suffering couple ‘cinnamon rolls just out of the oven’, coffee, conversation, then a dark, heavy bread which he ‘break[s] open’ like the Eucharist » (Kathleen Westfall Shute, 126).

something else, a dizzy feeling of nausea. She leaned against the wooden table that was sprinkled with flour, put her hands over her face, and began to cry, her shoulders rocking back and forth. “It isn’t fair,” she said. “It isn’t, isn’t fair.” (81)

Après qu’Ann lui a annoncé la mort de son fils, le boulanger-pâtissier va continuer de libérer les parents de leur souffrance en communiquant et en agissant de façon très religieuse. Son comportement religieux va se reconnaître dans sa façon de mentionner Dieu en s’excusant – « “Let me say how sorry I am,” the baker said, putting his elbows on the table. “God alone knows how sorry [...]” » (82) –, dans la position de ses mains – « He spread his hands out on the table and turned them over to reveal his palms » (82) – puis par sa façon de demander pardon « “Let me ask you if you can find it in your hearts to forgive me?” » (82,83) et enfin lorsqu’il partage le pain (84).

Même si le boulanger-pâtissier est présenté comme un guide, le moment de communication et de partage avec les parents de Scotty est une épiphanie, un moment de délivrance, pour lui aussi :

The epiphany is both that of the baker, who, in the face of the tragic news of Scotty’s death, is forced to apologize and, in order to justify his behaviour, is made to reconsider his whole life. His speech tries to reach the meaning of his own life, reconstructing a coherent pattern out of it. But of course, the ultimate epiphany is for the two parents who have nothing left in life at that moment but the rolls and the bread the baker offers them. (Fabre, 76)

En effet, la rencontre avec les parents de Scotty lui permet de s’ouvrir au monde et de s’exprimer enfin. Le lecteur comprend qu’il est isolé du reste du monde par son travail – « “Lady, I work sixteen hours a day in this place to earn a living,” the baker said. [...] “I work night and day in here, trying to make ends meet” » (81) – et qu’il est également seul :

Then he began to talk. They listened carefully. [...] They nodded when the baker started to speak of loneliness, and of the sense of doubt and limitation that had come to him in his middle years. He told them what it was like to be childless all these years. To repeat the days with the ovens endlessly full and endlessly empty. (83)

Le seul moment où il pourrait alors communiquer serait pendant la journée avec ses clients mais comme Ann le remarque dès le début de la nouvelle, il ne dit que l’essentiel et écoute ce que veulent les autres. Pendant toutes ces années, le boulanger-pâtissier a donc perdu de son humanité et ne peut communiquer ses émotions jusqu’à ce que le couple arrive dans sa vie et lui permette de s’ouvrir aux autres à nouveau et de se libérer par la parole et le partage. De son côté, le couple est délivré de sa colère grâce au boulanger-pâtissier et comme nous le dit

Carver, ils font le deuil de la mort de leur enfant : « “ I wouldn't want to say this story lifts up the soul, but even so, it ends on a positive note. The couple is able to accept the death of their child. That's positive. There's a communion of sorts” » (Stull, interview avec Claude Grimal).

Un véritable moment épiphanique a alors lieu pour ces trois personnages, et celui-ci prend même une dimension spirituelle avec le pain et la lumière qui évoquent une présence divine :

“Smell this,” the baker said, breaking open a dark loaf. “It’s a heavy bread, but rich.” They smelled it, then he had them taste it. It had the taste of molasses and coarse grains. They listened to him. They ate what they could. They swallowed the dark bread. It was like daylight under the fluorescent trays of light. They talked on into the early morning [...] (84)

Une épiphanie ou une révélation signifie, au sens religieux, que Dieu se manifeste aux hommes de façon palpable ou impalpable. Le mot « épiphanie » vient d’ailleurs du grec (epiphaneia) et signifie : manifestation, apparition. La présence du pain rompu évoque, comme nous l’avons déjà dit, la communion, l’eucharistie et évoquerait ainsi une présence divine. Comme nous l’indique C. Fabre et S. Chauvin, si on regarde l’étymologie du mot « épiphanie », on se rend compte qu’il contient le mot lumière – « [...] the seme of ‘light’ – which is contained in the very etymology of the word ‘epiphany’ (in Greek *epi* : on ; *phanein* : to shine) » (77) – et sous-entend donc une illumination, une soudaine lucidité. C’est exactement ce qui semble se passer à la fin de « A Small, Good Thing » avec la présence d’une lumière qui semble presque surnaturelle : « It was like daylight under the fluorescent trays of light ».

Malgré toute la symbolique religieuse présente dans « A Small, Good Thing » on ne peut pas dire, comme l’avance également A. Bethea, que Carver ait voulu donner une vision chrétienne à sa nouvelle : « The ideology behind the story is not Christian in a religious sense. [...] There is no Father, Son, or Holy Ghost watching over the characters [...]. There is no eternal redemption » (1999). Néanmoins, l’évocation d’une telle symbolique et la communion finale, nous permettent d’entrevoir qu’il se passe quelque chose de fort, qui va au-delà de l’ordinaire. On peut alors dire que, tout comme « Cathedral », « A Small, Good Thing » présente une approche beaucoup plus spirituelle et dans ce sens plus « épiphanique » que les autres nouvelles. Carver d’ailleurs, même s’il ne pratiquait pas une religion, croyait tout de même en l’inexplicable et en une force supérieure : « In his last months, Carver spoke of “blessing,” “grace,” and “mystery.” But asked whether he was a religious man, he answered

with inborn equivocation. “No,” he said, “but I have to believe in miracles and the possibility of resurrection” » (Stull, Biographical Essay).

C) « Cathedral » : au cœur de la révélation

Tout comme pour « A Small, Good Thing », Carver considérait « Cathedral » comme étant plus « généreuse » et différente de toutes les nouvelles qu’il avait pu écrire auparavant : « There is definitely a change going on in my writing and I’m glad of it. It happened when I wrote the story “Cathedral.” I date the change from that story » (Gentry, interview avec Jim Naughton, 29). En effet, s’il y a une nouvelle qui peut être considérée comme centrale à l’œuvre de Carver et représentative de ses nouvelles, c’est bien « Cathedral » car cette nouvelle réunit les thèmes importants présents dans les nouvelles précédentes et comme nous le verrons, elle reflète à elle toute seule l’évolution du travail de Carver. Mais « Cathedral » est avant tout l’histoire de l’évolution positive du narrateur³⁹ qui va de l’isolement vers une découverte de soi et une prise de conscience sur le monde qui l’entoure.

-Une évolution spirituelle au travers des sens

Le moment épiphanique que connaît le narrateur à la fin de la nouvelle peut être qualifié d’expérience spirituelle puisqu’il a lieu alors que le narrateur est en train de dessiner un monument religieux, une cathédrale, tout en fermant les yeux : « blinding himself in order to see » (Nesset, 1995, 68). Ce moment reflète alors une profonde méditation et pour une fois, ce que le narrateur ressent va au-delà de l’explicable : « “It’s really something” » (*Cathedral*, 214).

Mais avant que cette épiphanie ait lieu pour le narrateur, ce dernier a suivi une évolution au travers des sens grâce à Robert qui se présente comme un guide, ce qui est ironique puisque c’est alors l’aveugle qui apprend au narrateur à voir.

³⁹ Carver lui-même dit lors de son interview avec C. Grimal : « “Well, the character there is full of prejudices against blind people. He changes; he grows. [...]The story affirms something. It’s a positive story and I like it a lot for that reason” » (Stull).

Dès l'arrivée de Robert, le lecteur comprend que ce dernier est l'opposé du narrateur. Comme nous l'avons déjà démontré (dans la seconde partie), le narrateur est un personnage isolé et renfermé pour qui la vision est un élément primordial. Nous avons vu que, même dans ses descriptions, il se montre très visuel et étroit d'esprit. Pour lui, tout se rapporte à la vue et à l'apparence comme il le montre lorsqu'il ne peut comprendre la relation qu'entretenait Robert et sa défunte femme : « They'd married, lived and worked together, slept together [...]. All this without his having ever seen what the goddamned woman looked like. It was beyond my understanding » (200). Au contraire, Robert est tout l'opposé : « While the sighted narrator is ignorant and somewhat mean-spirited, Robert is generous, jovial, and intuitively knowledgeable » (Bethea, 2001, 155). En effet, malgré sa cécité et à l'inverse du narrateur, Robert voyage, rencontre beaucoup de monde et a accumulé de nombreuses expériences : « Robert had done a little of everything, it seemed, a regular blind jack-of-all-trades » (*Cathedral*, 204-205). Finalement, Robert montre qu'il est toujours ouvert en disant : « learning never ends » (209).

Pour beaucoup, la découverte du monde se fait au travers des sens, et cela est effectivement le cas, par exemple, chez les enfants. Ulrika Maude écrit :

For Merleau-Ponty, we are conscious of the world through our bodies [...] Merleau-Ponty stresses the primacy of perception – in other words, the senses – that function as the interface between the self and the world, and therefore mediate and bring into being the relationship between the subject and his or her surroundings. (116)

On aurait ainsi besoin de la vue mais également des autres sens, et tout particulièrement du contact humain au travers du langage et du toucher car comme Peter Childs le dit : « individuals have no access to “reality” except through language, just as their minds have no knowledge of the world that is not provided by the senses » (62).

Robert apparaît alors effectivement comme le guide idéal, car, alors que le narrateur se sert principalement de sa vue, Robert, pour qui le toucher et le contact humain sont primordiaux, va pouvoir lui faire prendre conscience du besoin d'aller au delà de la vision : « Robert is pure blazing personality, an extradurable and appropriate guide, a man capable of pulling his host from his shell » (Neset, 1995, 67). Tout d'abord, rien que dans sa présence, Robert montre l'importance du contact puisque dès son arrivée il apporte la connaissance chez le narrateur en détruisant les idées préconçues de ce dernier : « This blind man, feature this, he was wearing a full beard! A beard on a blind man! » (*Cathedral*, 201), « He also had this full beard. But he didn't use a cane and he didn't wear dark glasses. I'd always thought dark

glasses were a must for the blind » (202), «I thought I knew that much and that much only about blind people. But this blind man smoked his cigarette down to the nubbin and then lit another one» (203). L'importance du contact est également évoquée par Robert lorsqu'il dit au narrateur qui dessine la cathédrale : « What's a cathedral without people? » (214). Robert véhicule alors bien l'idée, par sa présence et son discours, que le contact permet une prise de conscience d'autant plus que c'est exactement ce qui se passe lorsque le narrateur dessine la cathédrale : « He found my hand, the hand with the pen. He closed his hand over my hand » (213).

Robert apparaît comme une figure paternelle, comme un professeur ou encore comme un psychologue. Tout d'abord de par ses nombreuses expériences et aussi de par son apparence physique car en effet, comme le note K. Nasset, Robert incarne la sagesse avec sa barbe grise : « The way Robert takes charge and plays the role of the teacher (his gray beard implying, on some quiet level, wisdom) [...] » (1995, 67). On remarque également que tout au long de l'évolution du narrateur et des efforts qu'il fait pour communiquer, Robert l'encourage : « He nodded, like he was trying to encourage me » (*Cathedral*, 211). Robert incite le narrateur à aller au-delà du documentaire, à communiquer, et à ne pas rester passif devant la télé lorsqu'il lui pose des questions et lui demande de lui expliquer ce qu'est une cathédrale. Robert l'invite en fait à s'exprimer, à lui donner sa propre définition : une description qui vient de lui et non d'un documentaire. Le narrateur se retrouve alors confronté à la difficulté de définir ce qu'il voit au travers du langage. Les définitions données par le narrateur sont pour la plupart techniques ou présentent l'aspect extérieur des cathédrales :

“To begin with, they're very tall.” [...] “They reach way up. Up and up. Toward the sky. They're so big, some of them, they have to have these supports. To help hold them up, so to speak. These supports are called buttresses [...]” (211)

La façon dont le narrateur décrit la cathédrale montre qu'il a du mal à se détacher des idées véhiculées par les médias et qu'il n'exprime pas ce qu'il ressent. Alors que Robert attendait visiblement quelque chose de plus profond et de personnel, le narrateur se rend compte que sa définition ne peut le satisfaire. Ainsi, tout d'abord par sa présence, puis par ses questions, Robert « oblige » le narrateur à s'exprimer au travers du langage mais face à son échec, il lui propose alors de se révéler au travers de l'art, de la création. Le moment à partir duquel le narrateur dessine fait penser à une thérapie et ce dernier peut nous rappeler un enfant qui découvre de nouvelles émotions, qui grandit au travers de la création. De plus, Robert est toujours présent pour l'aider – « We'll draw one together » (212) – et l'encourager : « Go on

now. Keep it up » (213). Le narrateur peut alors enfin s'exprimer au travers de l'art, ce que sa femme faisait déjà en écrivant des poèmes qui lui permettaient d'exprimer ses émotions : « She was always trying to write a poem. She wrote a poem or two every year, usually after something really important had happened to her » (197).

C'est durant ce moment de création que quelque chose se passe et prend vie (il y a ébullition) comme le montre Robert lorsqu'il dit au narrateur : « You're cooking with gas now » (214). Ce moment est fort car « [l]e dessin tout à fait ordinaire mais réalisé en commun par l'aveugle et le narrateur aux yeux fermés rappelle la nécessité de voir au-delà de ce que les organes limités permettent de percevoir » (Verley, 1999, 32). La révélation a en effet lieu lorsque le narrateur ferme les yeux :

« I had my eyes closed. I thought I'd keep them that way for a little longer. I thought it was something I ought to do. [...] My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything » (214).

Le narrateur est alors en train de vivre pleinement un moment épiphanique. Cet instant fait penser à une illumination, un moment de clairvoyance soudaine durant lequel le narrateur est enfin libre : « I didn't feel like I was inside anything ».

U. Maude, écrit que la vision, en tant que sens menant à la connaissance dépend d'une culture occidentale : « the association of vision with knowledge does have a long tradition in Western thought » (118). Ainsi, étant donné que « Cathedral » montre que la vue n'est pas suffisante et qu'il faut aller au-delà afin d'avoir accès à la connaissance, il semble que cette nouvelle penche plus vers une culture orientale liée à la spiritualité et à la méditation au travers du silence. Néanmoins, les deux cultures sont tout de même reliées grâce à la présence de la cathédrale et on peut alors citer O. M. Aivanhov qui évoque l'importance de marier ces deux cultures et reflète également bien l'état d'esprit dans lequel se trouve le narrateur : « [...] il faut qu'ils sachent que s'ils se limitent à leur forme d'esprit occidentale, il leur manquera toujours l'essentiel. Ils doivent donc marier l'Orient et l'Occident en apprenant à joindre l'intérieur et l'extérieur » (118).

C'est alors un moment spirituel et créatif qui permet au narrateur de vivre une libération. « Cathedral » exprime l'idée que le langage a ses limites mais contribue tout de même à une prise de conscience qui ne sera finalement atteinte que lorsque le narrateur sera dans la position du créateur. C'est en cela comme nous allons le voir, que « Cathedral » est une nouvelle métafictionnelle et autoréflexive puisque la création concerne également le lecteur et Carver lui-même.

-Révélation au travers de la création

La création sous entend le fait d'agir par soi-même, de ne pas rester passif mais de vivre sa propre expérience et non celle de l'autre.

Les personnages carveriens, qui ont du mal à exprimer leurs émotions et à communiquer, montrent qu'ils se libèrent lorsqu'ils expérimentent enfin les choses par eux-même, par exemple au travers de la méditation, de l'action (du mouvement) et de l'acte créatif (écriture, dessin, etc.). Ces formes de thérapies leur offrent ainsi la possibilité de ressentir les choses et de s'exprimer enfin.

La nouvelle « Viewfinder », qui partage (en dehors du côté spirituel) de nombreuses similarités avec « Cathedral », en est un bon exemple puisqu'elle présente deux hommes qui essaient de s'en sortir : l'un au travers du mouvement et l'autre au travers du contact humain et de l'art (il prend des photos). Encore une fois, nous avons affaire à un personnage isolé qui va finalement se libérer grâce à l'arrivée d'un homme handicapé : « the man with no hands » (*WWL*, 10). Alors que le narrateur reste enfermé et se qualifie lui-même de voyeur « I'd been watching from the window, you see » (10), l'homme qui arrive chez lui passe au contraire une grande partie de son temps à l'extérieur et, comme Robert, il travaille et rencontre des gens malgré son handicap. Dès son arrivée, le narrateur se montre curieux à l'égard de l'homme à cause de son handicap et ce dernier pousse alors déjà le narrateur à la réflexion. Le fait que l'homme ait deux crochets (« hooks ») à la place des mains peut être interprété métaphoriquement. En effet le mot « hook » apparaît fréquemment tout au long de l'œuvre de Carver pour faire référence aux hameçons, à la pêche. Le texte semble alors déjà annoncer que l'homme va symboliquement repêcher le narrateur, le sortir de son isolement et lui permettre de faire surface. Comme le remarque A. Meyer, en plus de faire référence à l'appareil photo, le titre de la nouvelle désigne également « l'homme sans mains » tout en évoquant son rôle majeur : « Although the title of the story explicitly refers to the camera [...] it can also refer to the photographer himself, who has found a new view for the narrator » (1995, 90). La réaction et la nouvelle perspective que l'homme engendre chez le narrateur peuvent être expliquées de deux façons. Tout d'abord, on remarque que, dès son arrivée, l'homme a tendance à s'identifier au narrateur puisqu'il lui répète sans cesse que lui aussi se retrouve seul : « The story explores the odd identification of the photographer with the narrator, who, his family having apparently abandoned him, lives alone in his house » (Neset, 1995, 31). Le narrateur ne supporterait alors pas de se sentir ainsi identifié au malheur de l'homme qui en plus est handicapé. Il semblerait donc vouloir se détacher le plus

possible de son visiteur et prouver qu'il est différent en montant sur son toit et en jetant des pierres, ce que « l'homme sans mains » n'aurait pu faire : « [il utilise] presque désespérément ses mains, mains qui faisaient monstrueusement défaut à celui-ci » (Grall, 201). Ensuite, on peut également penser que le fait de jeter des pierres serait alors pour le narrateur une façon d'extérioriser la colère qu'il entretient à l'égard de certains enfants, auxquels il ne cesse de faire allusion au cours de la nouvelle. Lorsque l'homme lui tend la photographie de sa maison, c'est comme si le narrateur se retrouvait face à lui-même, devant un miroir, étant donné qu'il peut se voir sur la photo. Cette photo le fait réfléchir et lui fait alors prendre conscience de sa situation d'homme isolé qui ne fait que regarder sans réagir : « I took the picture from him [...] I looked a little closer and I saw my head, *my head*, in there inside the kitchen window. It made me think, seeing myself like that. I can tell you, it makes a man think » (WWL, 11). A la fin de la nouvelle, le narrateur exprime alors le désir d'agir en sortant de chez lui et en montant sur son toit pour être pris en photo. Le moment de libération a lieu lorsque le narrateur commence à jeter les pierres que des enfants avaient lancées sur son toit. Ce moment est alors comparable à une thérapie car il agit enfin et extériorise la colère qu'il a en lui : « I threw that son of a bitch as far as I could throw it » (13). De par son langage et sa façon d'agir (il crie, il bouge), le narrateur paraît soudainement vivant – « “Again!” I screamed, and took up another rock » (13) – et ce moment est alors pour lui une véritable libération. Finalement, la réflexion de « l'homme sans mains » – « “I don't do motion shots” » (13) – montre aussi la volonté du narrateur de ne pas rester figé à l'intérieur de quelque chose comme le dit également D. Lehman :

Carver seems to suggest that the narrator's throwing the rock frees him, at least temporarily, from the status of impotent object. [...] the narrator is no longer pinned by the camera's viewfinder [...], no longer a motionless loner trapped inside an edifice of alienation. (18)

Pour beaucoup de personnages carveriens, agir devient effectivement primordial afin d'éviter la fossilisation. Claire (« So Much Water So Close to Home ») et Sandy (« Preservation ») sont justement des femmes qui tentent d'agir et qui se plaignent face à l'absence d'action de la part de leurs maris. Sandy est exaspérée par son mari qui passe ses journées sans bouger sur le canapé et qui se repose constamment sur elle alors qu'elle essaie de trouver une solution à leur situation. De la même façon, Claire se plaint aussi de son mari qui ne bouge pas et ne réagit pas :

He doesn't move. I know he has heard, he raises his head as if listening, but he doesn't move otherwise, doesn't turn around to look. [...] I hate him for that, for not moving. I pity him for listening, detached, and then settling back and drawing on his cigarette. (*Fires*, 186)

Dans la plus longue version de « So Much Water So Close to Home » Claire, au contraire de son mari, agit. En effet dans cette version Claire, qui est déjà la narratrice, devient la créatrice⁴⁰ car, comme nous l'avons vu, elle tente de structurer son récit et utilise plusieurs types de narrations, créant ainsi des effets dans le texte. Cette approche lui permet alors d'évoluer et montre encore une fois l'importance de la création.

Les personnages carveriens ne sont pas les seuls pour qui la création est importante car au travers de son style d'écriture, qui offre au lecteur une forme de liberté, Carver incite ce dernier à la créativité. Comme le dit Patricia Waugh, le texte métafictionnel va empêcher le lecteur de rester passif devant le texte (13) et bien que Carver ait dit ne pas s'intéresser à la métafiction, un grand nombre de ses nouvelles, si ce n'est toutes, peuvent être qualifiées de métafictionnelles. En effet, si l'on prend en considération l'écriture de Carver, truffée de métaphores et dont chaque élément permet au lecteur d'interpréter le texte, on peut alors reconnaître le côté métafictionnel de ses nouvelles. D'ailleurs, C. Maniez prouve dans son article que la façon dont Carver utilise la ponctuation montre la dimension métafictionnelle de ses nouvelles : « In Carver's stories as well, the study of punctuation, or of its absence in places where it is expected, can lead the reader away from the realistic surface of the text, and reveal its hidden metafictional dimension » (2008, 4). Face à la dimension métafictionnelle des textes carveriens qui demandent d'être actif, le lecteur devient alors à son tour créateur et c'est grâce à cela, comme nous l'avons vu, que le texte se révèle au lecteur.

Pour en revenir à « Cathedral », cette nouvelle, dont le thème central est le pouvoir de la création, est une des plus métafictionnelle car elle reflète l'évolution de l'écriture de Carver ainsi que le changement positif qui a eu lieu dans sa vie, ce que lui-même approuva :

“Cathedral,” which I feel is totally different in conception and execution from any stories that have come before. I suppose it reflects a change in my life as much as it does in my way of writing. When I wrote “Cathedral” I experienced this rush and I felt, “This is what it's all about, this is the reason we do this.” It was different than the stories that had come before. There was an opening up when I wrote the story (Gentry, interview avec Mona Simpson and Lewis Buzbee, 44).

⁴⁰ Claire est reconnue en tant que créatrice par certains critiques comme Kathleen Westfall Shute qui parle de « creative ability » (128) et K. Arai qui dit : « Playing a role of creator of another narrative mode, the narrator in the longer version thus has a certain degree of power in controlling the narrative ».

Même si « Cathedral » est reconnue comme étant très différente des autres nouvelles de Carver et qu'elle reflète, comme il le dit lui-même, un changement dans sa vie, cette différence se trouve principalement dans le contenu. En effet, même si la nouvelle est longue, la forme et le style épuré de Carver est toujours présent et par conséquent, le lecteur va toujours devoir porter une grande attention au texte pour pouvoir l'interpréter. Cela est principalement dû au fait, qu'au début de l'histoire, le narrateur est en quelque sorte un « minimaliste » (dans le sens négatif du terme) puisque comme nous l'avons vu, le narrateur n'aime pas rentrer dans les détails et porte une grande attention à l'apparence. Mais tout au long de la nouvelle, le narrateur évolue jusqu'à parvenir à une prise de conscience, à une « illumination » intérieure. Cette évolution positive, par laquelle le narrateur passe, reflète alors bien l'évolution de l'écriture carverienne qui a souvent été considérée comme minimaliste au départ. « Cathedral » montre également l'importance d'aller au-delà du visuel afin d'accéder à une révélation et ainsi cette nouvelle reflète le rôle du lecteur qui, face aux nouvelles carveriennes doit aller au-delà de la surface du texte afin de pouvoir l'interpréter.

La fin de « Cathedral » qui est une véritable épiphanie peut également refléter un changement dans la vie de Carver et une « illumination » que lui aussi aurait vécue, comme le narrateur. Lors d'une interview avec C. Grimal, Carver dit : « the circumstances of my life have changed. I've stopped drinking, and maybe I'm more hopeful now that I'm older » (Stull). Ce ou ces changements qui ont eu lieu dans sa vie lui ont alors permis d'avoir une vision plus optimiste, ce qu'il a alors exprimé au travers de ses dernières nouvelles. L'évolution vécue par le narrateur dans « Cathedral » pourrait alors refléter l'évolution par laquelle Carver est passé durant sa vie et plus particulièrement celle qu'il a vécue lorsqu'il allait aux réunions pour les alcooliques anonymes. En effet, dans son étude, Chad Wriglesworth explique que, lors de ces réunions, le contact ainsi que la communication prime afin de mener vers une prise de conscience, ce que Carver a expérimenté puisqu'il avait réussi à s'en sortir.

Finalement, Le titre « Cathedral » peut être considéré comme une véritable métaphore pour l'écriture. En effet, une cathédrale est une construction, une création et ainsi la nouvelle de Carver tout comme son œuvre peut être considérée comme une cathédrale car, au travers de l'écriture, Carver crée, construit et le lecteur fait de même au travers de son interprétation. On peut alors penser à une citation (datant de la même année que celle de la publication de « Cathedral ») dans laquelle Carver utilise la métaphore de la cathédrale :

take advice, if it's someone you trust, take any advice you can get. Make use of it. This is a farfetched analogy, but it's in a way like building a fantastic cathedral. The main thing is to get the work of art together. You don't know who built those cathedrals, but they're there. (Gentry, interview avec Robert Pope and Lisa McElhinny, 23)

Si l'on prend en considération cette citation, on pourrait supposer que Carver n'a pas donné au hasard le titre de « Cathedral » à sa nouvelle car au travers de celle-ci, il semble avoir réussi à créer « sa cathédrale ». Et même si « Cathedral » n'était pas sa dernière nouvelle, elle peut représenter l'apothéose de son art.

Conclusion

Nous pouvons constater que de façon générale, les dernières nouvelles de Carver sont plus longues, plus développées et paraissent plus optimistes que ses premières (en particulier celles présentes dans le recueil *WWL*, qui est considéré comme le plus minimaliste). Néanmoins, tout au long de son œuvre, Carver n'abandonne pas pour autant son style d'écriture épuré qui peut être qualifié de minimaliste. De plus, même si certaines nouvelles paraissent plus optimistes et offrent de véritables moments de prise de conscience et de libération, les lecteurs et les personnages carveriens sont toujours confrontés à l'univers mystérieux et/ou menaçant de Carver. Comme le dit Kathleen Westfall Shute, dans les derniers recueils de Carver, les réponses, les révélations, ne sont toujours pas offertes facilement – « In *Cathedral* and *Fires*, there are still no easy answers » (127) – et nous pouvons dire que cela concerne les personnages et les lecteurs. En effet, en ce qui concerne le lecteur, pour chaque nouvelle, celui-ci devra toujours autant s'investir et interagir avec le texte.⁴¹

S'il est vrai, dans la plupart des révisions (/des réécritures), que les dernières versions sont souvent plus optimistes et permettent aux personnages de connaître un moment épiphanique, il serait faux de penser que les nouvelles de Carver suivent une évolution qui va de plus en plus favoriser la révélation. Effectivement, il y a tout d'abord toujours des exceptions car certaines des premières nouvelles de Carver sont autant (voire même plus) optimistes et épiphaniques que les dernières. Ensuite, ce n'est pas parce que certaines nouvelles sont courtes, paraissent pessimistes ou que les personnages sont moins « développés » qu'elles sont pour autant dépourvues d'une révélation. « Viewfinder » (*WWL*), qui est une des nouvelles les plus courtes et les plus minimalistes de Carver, en est un bon exemple puisqu'à la fin de la nouvelle, le narrateur atteint un moment de libération grâce à une soudaine prise de conscience. Bien sûr, ce moment de libération n'est pas aussi fort que celui vécu par le narrateur dans « Cathedral », néanmoins, il est déjà plus avancé que celui du narrateur de « Menudo » (*Elephant*).

⁴¹ Jon Powell nous dit justement à ce sujet que même si les dernières nouvelles de Carver sont plus développées que ses premières, il n'en délaisse pas moins son style d'écriture et l'importance qu'il donnait à la relation lecteur/texte : « [...] this should not suggest that Carver has entirely abandoned the existential issues raised in the earlier version or his minimalist talent for leaving out, for giving the reader clues to meaning instead of meaning ».

Tous les personnages carveriens vivent des expériences et, qu'ils en ressortent grandis ou pas, ils ont tous la possibilité d'avoir accès à une révélation. Dans toutes nouvelles carveriennes confondues, la révélation est bien présente, seulement, nous avons affaire à différents types de révélations/d'épiphanies suivant les nouvelles. Pour les personnages carveriens, la révélation va se traduire par une soudaine prise de conscience et une libération mais suivant les personnes la révélation va paraître plus ou moins difficile à surmonter. Alors que certaines révélations vont être de véritables « illuminations », d'autres vont placer les personnages carveriens face à une dure réalité.

Il semble que dans les nouvelles de Carver, la révélation, ou plutôt l'accomplissement de celle-ci, soit fortement lié au cadre et à l'espace-temps. En effet, la plupart des personnages semblent avancer vers une révélation ou sont en cours de révélation et suivant les nouvelles, ces révélations sont plus ou moins accomplies. Carver semble alors nous offrir des photographies⁴² avec ses nouvelles qui ne font qu'évoquer un avant et un après. Les nouvelles carveriennes font l'effet de plusieurs fenêtres ouvertes sur l'Amérique du vingtième siècle avec Carver qui réussit à capturer ces vies, à capturer l'instant. Il nous donne ainsi accès à une multitude d'images au travers de toutes ses nouvelles. De nombreuses fois, Carver a d'ailleurs mentionné qu'il commençait à écrire à partir d'une image : « I always see something. I start with an image [...] it is the image, and the emotion that goes with that image » (Gentry, interview avec John Alton, 154). Ces images ne présentent pas des portraits de personnes « fossilisées » mais « in motion », ce sont des instantanés. Les nouvelles de Carver donnent en effet ce sens de continuité car à la fin de ces nouvelles, le lecteur n'a pas l'impression d'un arrêt, d'un point qui va annoncer la Fin. Au contraire, tout comme le narrateur de « Viewfinder », la plupart des personnages carveriens sont en mouvement, ils vont de l'avant et ce sentiment de continuité est porteur d'espoir car comme le dit Meyer : « the alternative to epiphany is paralysis » (1995, 34, 35).

En offrant des épiphanies en cours et un sentiment de continuité à la fin de ses nouvelles (grâce aux fins ouvertes) Carver les rend plus réalistes et plus crédibles⁴³ tout en laissant

⁴² M. Scofield parle d'ailleurs de l'impact qu'a eue la photographie dans les divers domaines artistiques et son lien avec la nouvelle : « The growth of photography and film also has parallels with the growth of the short story. Photography had from the 1820s onwards been gradually supplementing or even replacing the cultural role of realist or documentary painting, and its aesthetic of revealing a world through the catching and framing of a transient moment also suggests the short story writer's focus on a scene or a moment to evoke a larger and more general condition [...] » (2006, 110).

⁴³ Dans une interview avec Nicholas O'Connell, Carver appuie sur le fait que ses personnages sont à considérer en tant qu'individus – « I tend not even to talk about characters, I tend to talk about the people in the stories; they're individuals, after all » (Gentry, 146) –, ce qui renforce alors l'aspect réaliste que Carver donne à ses nouvelles. De plus, il dit lors d'une interview avec Larry McCaffery et Sinda Gregory : « It would be

toujours la possibilité à ses personnages « d'être sauvés ». Les personnages carveriens sont alors des survivants et comme le dit C. Verley, « [d]ire que ses personnages sont des survivants, c'est pour Raymond Carver leur rendre un immense hommage et non leur accorder une maigre consolation » (1999, 32).

inappropriate, and to a degree impossible, to resolve things neatly for these people and situations I'm writing about » (Gentry, 111).

Bibliographie

I- Œuvres de Raymond Carver.

-*Will You Please Be Quiet, Please?* London: Vintage, 1976, 2009.

- « Neighbors »
- « Are You a Doctor? »
- « Why, Honey? »
- « They're Not Your Husband »
- « Collectors »
- « Night School »
- « The Student's Wife »
- « Fat »
- « What Do You Do in San Francisco? »
- « Will You Please Be Quiet, Please? »

-*What We Talk About When We Talk About Love.* London: Vintage, 1981, 2009.

- « Why Don't You Dance? »
- « I Could See the Smallest Things »
- « The Bath »
- « So Much Water So Close to Home »
- « Everything Stuck to Him »
- « Viewfinder »
- « After the Denim »
- « Gazebo »
- « Tell the Women We're Going »

- *Cathedral.* London: Vintage, 1983, 2009.

- « Preservation »
- « A Small, Good Thing »
- « Cathedral »
- « Feathers »
- « Fever »

-*Fires: Essays, Poems, Stories.* NY: Vintage Contemporaries, 1983, 1989.

- Stories :

- « The Cabin »
- « Distance »
- « So Much Water So Close to Home »
- « The Pheasant »
- « Harry's Death »

« Where is Everyone? »

- *Elephant*. London: Vintage, 1988, 2009.

« Whoever Was Using This Bed »

« Intimacy »

« Blackbird Pie »

« Menudo »

« Boxes »

« Elephant »

II- Critiques.

Aïvanhov, Omraam Mikhaël. *Les révélations du feu et de l'eau*. Fréjus: Prosveta, 1990.

Arai, Keiko. « Who Controls the Narrative? A Stylistic Comparison of Different Versions of Raymond Carver's "So Much Water So Close to Home" ». *Style*, 2007, Vol. 41, Issue 3. Consulté sur EBSCO. Web. 17 Juin 2011.

Arnason, H.H. *A History of Modern Art: painting, sculpture, architecture*. London: Thames and Hudson, 1977, 1985. p. 422-431.

Atlas, James. « Less is Less ». *Atlantic Monthly*, Juin 1981: 96-98.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1998.

Barth, John. « A Few Words About Minimalism ». *N.Y. Times Book Review* 28 Dec. 1986.

Benjamin, Walter. « The image of Proust », dans *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. London: Fontana, 1973.

Bethea, Arthur F. « Isolation and Withdrawal: The Still Bleak Prospects for Carver's Characters in *Cathedral* », dans *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, Vol 7. New York and London: Routledge, 2001.

Bethea, Arthur F. « Carver's "Will You Please Be Quiet, Please?" ». *Explicator* 56.3 (1998): 132-135. Consulté sur EBSCO. Web. 17 Juin 2011.

Bethea, Arthur F. « Carver's "Wes Hardin from a Photograph" and "A Small Good Thing" ». *Explicator* March 1, 1999, Vol. 57, Issue 3. Consulté sur EBSCO. Web. 17 June 2011.

Campbell, Ewing. *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. N.Y: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.

Champion, Laurie. « "What's to Say": Silence in Raymond Carver's "Feathers" ». *Studies in Short Fiction* 34.2 (1997): 193-201. Consulté sur EBSCO. Web. 17 Juin 2011.

- Childs, Peter. « Saussure (1857 – 1913) », dans *Modernism*. London and New York: Routledge, 2000.
- Chorier, Bénédicte. « “Fires” de Raymond Carver : essai sur l'érosion », dans Claudine Verley (Ed.) *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.
- Culler, Jonathan. « Défense de la surinterprétation », dans Stefan Collini (Ed) *Interprétation et surinterprétation, Umberto Eco*. Trad. Jean-Pierre Cometti. Paris: Puf, 1996.
- Dickstein, Morris. « The Pursuit for the Ordinary ». *Partisan Review*, 58, 1991. p. 506-513.
- Downes, Margaret J. « Narrativity, Myth, and Metaphor: Louise Erdrich and Raymond Carver Talk about Love ». *MELUS* 21.2 (1996): 49-61. Consulté sur EBSCO. Web. 17 June 2011.
- Dunbar, Jean. « Why minimalism is meaningless, and What We Owe Don and Ray », dans Claudine Verley (Ed.) *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.
- Dunn, Robert. « Fiction That Shrinks From Life ». *N.Y. Times Book Review*, 30 June 1985.
- Duperray, Annick. « De l'onde à la parole ou le langage des rêves dans l'œuvre de Raymond Carver », dans Claudine Verley (Ed.) *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: B. Grasset, 1992.
- Fabre, Claire et Serge Chauvin. *Raymond Carver, Robert Altman: Short Cuts*. Paris: Didier érudition : CNED, 1999.
- Facknitz, Mark A. R. « Raymond Carver and the Menace of Minimalism » (1989, 1990) dans Ewing Campbell, *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. N.Y: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Gentry, M. B. and W. L. Stull (Eds.) *Conversations with Raymond Carver*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990.
- Grall, Catherine. *Le sens de la brièveté: à propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2003.
- Hallett, Cynthia J. « Minimalism and the Short Story ». *Studies in Short Fiction* 33.4 (1996): 487-495. Consulté sur EBSCO. Web. 5 Sept. 2011.
- Hashimoto, Hiromi. « Trying to Understand Raymond Carver's Revisions ». *Tokai English Review*, N. 5, Dec. 1995. Web. 20 Janv. 2012.
<<http://www.whitman.edu/english/carver/precision.html>>.

Hathcock, Nelson. « “The Possibility of Resurrection”: Re-Vision in Carver’s “Feathers” and “Cathedral” ». *Studies in Short Fiction* 28.1 (1991): 31-39. Consulté sur EBSCO. Web. 22 Juin 2011.

Henning, Barbara. « Minimalism and the American Dream: “Shiloh” by Bobbie Ann Mason and “Preservation” by Raymond Carver », dans *Modern Fiction Studies*, V. 35, N. 4, Purdue Research Foundation, Winter 1989.

Jones, Paul. « Raymond Carver (1938-1988) ». Web. 8 Sept. 2011.
<<http://college.cengage.com/english/heath/syllabuild/iguide/carver.html>>.

Just, Daniel. « Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver’s Minimalist Short Story ». Web. 15 Fev. 2012.
<<http://www.scribd.com/doc/48588935/A-reinvention-of-realism-in-Raymond-Carver>>.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the theory of fiction*. London: Oxford University press, 1967.

Lehman, Daniel W. « Symbolic Significance in the Stories of Raymond Carver », *Journal of the Short Story in English*, 46, 2006, Online since 01 mars 2006. Web. 23 Jan. 2012.
<<http://jsse.revues.org/index493.html>>.

Lemardeley-Cunci, Marie-Christine. « Du poème à la fiction: les nouvelles “démouillées” de Raymond Carver », dans Claudine Verley (Ed.) *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.

Leyboldt, Günter. « Raymond Carver’s “Epiphanic Moments” ». *Style*, 2001, Vol. 35, Issue 3. Consulté sur EBSCO. Web. 10 Juin 2011.

Leyboldt, Günter. « Reconsidering Raymond Carver’s “Development”: The Revisions of “So Much Water So Close to Home” ». Web. 5 Nov. 2011. <<http://www.jstor.org/sici?sici=0010-7484%28200222%2943%3A2%3C317%3ARRC%22TR%3E2.0.CO%3B2-Z&size=LARGE&origin=JSTOR-enlargePage>>.

Louvel, Liliane. « “Le jardin du voisin.” “Neighbors” de Raymond Carver » dans Claudine Verley (Ed.) *Short Cuts: Raymond Carver, Robert Altman*. Paris: Ellipses, 1999.

Maniez, Claire. « Quote-unquote: Raymond Carver and metafiction », *Journal of the Short Story in English*, 33, 1999, Online since 18 juillet 2008. Web. 25 mars. 2012.
<<http://jsse.revues.org/index228.html>>.

Maniez, Claire. « *What’s in a Title?* Au seuil des nouvelles de Raymond Carver » dans Bertrand Rougé (Ed) *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*. Pau: Publications de l’Université de Pau, Octobre 1999

Maude, Ulrika. « Modernist Bodies: Coming to Our Senses », dans C. Saunders, U. Maude and J. Macnaughton (Eds) (2009) *The Body and The Arts*. UK; New York: Palgrave Macmillan.

Meyer, Adam. *Raymond Carver*. N.Y: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan, 1995.

Meyer, Adam. « Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymond Carver's Minimalism » (1989), dans Ewing Campbell, *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. N.Y: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.

« Naches River ». *Trout Water*. 2012. Web. 20 Mai. 2012.
<<http://www.tightlinesangling.com/guide-service/naches-river/>>.

Nesset, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A critical study*. Athens: Ohio University Press, 1995.

Nesset, Kirk. « The Final Stitch: Raymond Carver and Metaphor », dans Claudine Verley (Ed.) *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.

Pothier, Jacques. « Un certain vertige: l'ailleurs et le proche dans quelques nouvelles de Raymond Carver » dans Claudine Verley (Ed.) *Short Cuts: Raymond Carver, Robert Altman*. Paris: Ellipses, 1999.

Pound, Ezra. « A Few Don'ts by an Imagiste ». *Poetry Foundation*. 2011. Web. 8 Mai 2012.
<<http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335>>.

Powell, Jon. « The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty ». *Studies in Short Fiction* 31.4 (1994): 647-656. Consulté sur EBSCO. Web. 22 June 2011.

Saltzman, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.

Saltzman, Arthur M. « Epiphany and Its Discontents: Coover, Gangemi, Sorrentino, and Postmodern Revelation » (1989). *Journal of Modern Literature*. JSTOR. Web. 22 Jan. 2012.
<<http://www.jstor.org/stable/3831604?seq=1>>.

Schweizer, Harold. « On Waiting in Raymond Carver's "A Small, Good Thing" », *Journal of the Short Story in English*, 46, 2006, Online since 11 septembre 2008. Web. 25 mars. 2012.
<<http://jsse.revues.org/index500.html>>.

Scofield, Martin. « Raymond Carver », dans *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. UK; New York: Cambridge University Press, 2006.

Scofield, Martin. « Story and History in Raymond Carver ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1999, Vol. 40, Issue 3. Consulté sur EBSCO. Web. 5 Sept. 2011.

Shute, Kathleen Westfall. « Finding the Words: The Struggle for Salvation in the Fiction of Raymond Carver » (1987), dans Ewing Campbell, *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. N.Y: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.

Siebert, Hilary. « Houses of Identity: Inhabiting and Emerging from Despair », *Journal of the Short Story in English*, 46, 2006, Online since 01 mars 2006. Web. 25 mars. 2012. <<http://jsse.revues.org/index499.html>>.

Sodowsky, Roland. « The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers and (Small) Heyday ». *Studies in Short Fiction* 33.4 (1996): 529-540. Consulté sur EBSCO. Web. 5 Sept. 2011.

Stull, William L (Trad.). “Stories Don’t Come Out of Thin Air” by Claude Grimal and “I’m Sort of Their Father” by Silvia Del Pozzo dans « Prose as Architecture: Two Interviews with Raymond Carver ». *Clockwatch Review*. 1995-96. Web. 20 Oct. 2011. <<http://www.iwu.edu/~jplath/carver.html>>.

Stull, William L. « Biographical Essay ». *Dictionary of Literary Biography*. Web. 20 Oct. 2011. <<http://www.whitman.edu/english/carver/biography1.html>>.

Toolan, Michael. « Graded Expectations: On the Textual and Structural Shaping of Readers’ Narrative Experience », dans John Pier (Ed) *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin; N.Y: Walter de Gruyter, 2004.

Tréguer, Florian. « Expression, verbalisation et vouloir-dire : jeux de voix dans *Short Cuts* de Raymond Carver » dans Claudine Verley (Ed.) *Short Cuts: Raymond Carver, Robert Altman*. Paris: Ellipses, 1999.

Trussler, Michael. « The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver ». *Studies in Short Fiction* 31.1 (1994): 23-37. Consulté sur EBSCO. Web. 22 June 2011.

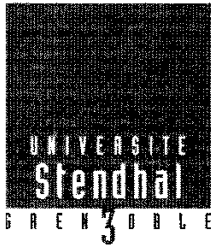
Verley, Claudine (Ed.). *Profils Américains: Raymond Carver*. Montpellier III: CERCLA, Université Paul-Valéry, 1993.

Verley, Claudine. *Raymond Carver*. Paris: Belin, 1999.

Verley, Claudine (Ed.). *Short Cuts: Raymond Carver, Robert Altman*. Paris: Ellipses, 1999.

Waugh, Patricia. *Metafiction: the theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1996.

Wriglesworth, Chad. « Raymond Carver and Alcoholics Anonymous: The Narrative Under the “Surface of Things” ». Web. 20 Juin 2012. <<http://www.uhu.es/hum676/revista/wriglesworth.pdf>>.



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Rigal PRENOM : Marie-Lise

DATE : 16/09/2012 SIGNATURE :

MOTS-CLÉS : Raymond Carver, nouvelles, révélation, minimalisme, évolution, communication

RÉSUMÉ

Cette étude se focalise sur cinq des recueils de nouvelles de Raymond Carver et propose d'en démontrer le caractère épiphanique tout en explorant le style dit minimaliste de Carver et son évolution. L'univers carverien est menaçant avec ses personnages silencieux, isolés, perdus, qui se retrouvent en pleine crise et, ainsi, à un tournant de leur existence. Directement liés à la notion de révélation, l'isolement, la question d'identité ainsi que la renaissance sont des thèmes récurrents importants auxquels les personnages carveriens sont rattachés. Le lecteur se retrouve, quant à lui, confronté à une écriture à la fois simple et mystérieuse. Le cadre des nouvelles, avec leurs fins ouvertes et leurs nombreux détournements ne font qu'entretenir un certain suspense pour le lecteur qui va devoir décortiquer et interagir avec le texte afin d'accéder à une révélation. La question d'épiphanie est alors au centre de l'œuvre puisque de par son contenu et sa forme, le style carverien va placer ses personnages et ses lecteurs dans l'attente d'une révélation tout en les incitant à se questionner. L'objectif de cette recherche est donc d'étudier quels types de révélations s'offrent à la fois au lecteur, à l'auteur ainsi qu'aux personnages, et sous quelle forme.

KEYWORDS: Raymond Carver, short stories, revelation, minimalism, evolution, communication

ABSTRACT

This study is focused on five of Raymond Carver's collections of short stories. It explores the question of revelation and from this perspective, it also deals with Carver's so-called minimalist style and the evolution of his work. The world in which Carver's characters are evolving is at the same time familiar, common and threatening. Most of the characters are silent, alienated, lost and dehumanized. They are on the edge of a crisis and therefore, they are waiting to be freed or eager for answers about themselves and their future. Thanks to a minimalist style and to the frame of his short stories, Carver is able to combine simplicity and mystery, inviting readers to interact with the text and to go beyond the surface so the text may reveal itself to them. Thus, the question of revelation is at the centre of Carver's work since characters and readers are waiting for things to be unveiled. The aim of this work is to study what kind of revelation the reader, the author and the characters are confronted with and if revelations do take place then, under which conditions.

