Le réalisme social américain à l'ère postmoderne : (Russell Banks, Raymond Carver, Richard Ford)

Marine Paquereau

▶ **To cite this version:**

Marine Paquereau. Le réalisme social américain à l'ère postmoderne : (Russell Banks, Raymond Carver, Richard Ford). Littératures. Université de Bourgogne, 2015. Français. NNT : 2015DIJOL017 . tel-01341754

HAL Id: tel-01341754
https://theses.hal.science/tel-01341754

Submitted on 4 Jul 2016

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.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

UFR de Langues et Communication, Département d'Anglais

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

en Littérature américaine

par Marine PAQUEREAU

Présentée et soutenue le 23 Octobre 2015

Le réalisme social américain à l'ère postmoderne

(Russell Banks, Raymond Carver, Richard Ford)

Directeur de thèse Monsieur Mark NIEMEYER

Co-directeur de thèse Monsieur David ROCHE

Jury

Mme Nathalie COCHOY, Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès

Mme Marie-Agnès GAY, Professeur à l'Université Lyon III-Jean Moulin (rapporteur)

Mme Claire MANIEZ, Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble III (rapporteur)

M. Mark NIEMEYER, Professeur à l'Université de Bourgogne (directeur de thèse)

M. David ROCHE, Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès (co-directeur)

© Marine Paquereau 2015

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier très chaleureusement mes directeurs de thèse, Mark Niemeyer et David Roche, pour leur patience à toute épreuve, leur grande disponibilité, leurs précieux conseils et leurs encouragements. Je n'aurais pas pu rêver meilleurs guides.

Merci à Nathalie Cochoy, Marie-Agnès Gay et Claire Maniez d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail. Leurs commentaires me seront très précieux pour ma future carrière de chercheuse.

Je suis également reconnaissante envers mes collègues du département d'anglais de l'Université de Bourgogne, en particulier Sylvie Crinquand, qui m'a aidée à obtenir une allocation de thèse, Mélanie Joseph-Vilain et Célia Schneebeli, qui m'ont beaucoup soutenue tout au long de ces années, et mes coéquipières au Centre de Langues Candice Lemaire et Marie-Hélène Vernerie.

Merci à Audrey Doussot, Béatrice Duchateau, Claire Laguian, Florence Courriol, Jennifer Houdiard, Marion Pulce, Nicolas Diochon, Sophie Large et Virginie Iché, compagnons d'infortune avec qui j'ai pu partager mes angoisses de thésarde.

Merci à Anne Gaborit, Anne Guillaumin, Émilie Fournier, Juliette Guy et Laure Laboureau d'avoir compris rapidement que « Alors, cette thèse, ça avance ? » n'était pas une question polie, mais d'avoir accepté sans rechigner, le moment (enfin) venu, de relire ces pages.

Je remercie bien entendu mes parents de m'avoir transmis le goût de la littérature et de m'avoir encouragée de toutes leurs forces à aller au bout de ce travail, et ma petite sœur Laura pour son soutien indéfectible.

Last but not least, Bertrand, Inès, Timothée, « je vous remercie de vous ».

LE RÉALISME SOCIAL AMÉRICAIN À L'ÈRE POSTMODERNE

RÉSUMÉ

Cette étude se penche sur les œuvres de Russell Banks, Raymond Carver et Richard Ford, qui ont débuté leur carrière dans les années 1960-1970. À une époque où les milieux académiques s'intéressent davantage à l'autoréflexivité et aux jeux métafictionnels des écrivains postmodernes, les trois auteurs revendiquent, quant à eux, leur appartenance à la tradition réaliste. Dans « Quelques mots sur le minimalisme », John Barth suggère que le retour du réalisme social à partir des années 1970 peut être vu à la fois comme une réaction à la fiction dite « postmoderne » et comme un symptôme du malaise social et économique de l'époque. En effet, *Cathedral*, *Continental Drift* et *The Sportswriter* décrivent, dans un souci de vraisemblance et d'exactitude, la vie quotidienne d'Américains ordinaires malmenés par la politique de Reagan. Cette étude montre que les trois auteurs s'inscrivent dans la tradition du réalisme social, mais qu'ils sont influencés par le contexte postmoderne dans lequel ils écrivent et tiennent compte des problèmes de représentation typiques de cette période. Leurs œuvres sont donc marquées par une tension entre le respect des conventions littéraires propres à la tradition réaliste et la mise en évidence de l'artificialité de l'illusion mimétique, à une époque où la réalité elle-même est vue comme une construction linguistique.

MOTS-CLÉS

Russell Banks – Raymond Carver – Richard Ford – Littérature américaine – 20ème siècle – Critique et interprétation – Réalisme – Postmodernisme – Conventions littéraires – Artifice

AMERICAN SOCIAL REALISM IN THE POSTMODERN ERA

SUMMARY

This study focuses on the works of Russell Banks, Raymond Carver and Richard Ford. They started writing during the 1960s and 1970s, at a time when the self-reflexivity and metafictional play of postmodernist writers were drawing a lot of critical attention in academic circles. However, they consider themselves to be realist writers. In "A Few Words about Minimalism," John Barth suggested that the return to realist fiction in the mid-1970s could be both a reaction against so-called "postmodernist" fiction and a symptom of the social and economic unease of the period. Indeed, *Cathedral*, *Continental Drift* and *The Sportswriter* describe in accurate detail the everyday lives of ordinary American men and women during Reagan's presidency. This study demonstrates that these authors are part of the American realist tradition, but that their strand of social realism also takes into account the postmodern context in which they write, by dealing with problems of representation that are typical of the period. Their works both use and challenge the literary conventions associated with the realist tradition, by underlining the artificiality of mimetic illusion at a time when reality itself is seen as a linguistic construct.

KEYWORDS

Russell Banks – Raymond Carver – Richard Ford – American literature – 20th century – Criticism and interpretation – Realism – Postmodernism – Literary conventions – Artifice

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Les éditions suivantes ont été utilisées pour les œuvres du corpus :

BANKS, Russell. *Continental Drift*. 1985. New York : Harper Perennial, 2007.
L'abréviation *CD* sera employée dans les citations.

FORD, Richard. *The Sportswriter*. 1986. New York : Vintage, 1995.
L'abréviation *TS* sera employée dans les citations.

CARVER, Raymond. *Cathedral.* 1983. Londres : Vintage, 2003.
L'abréviation *C* sera employée dans les citations.

Dans cette étude, toutes les références à ces œuvres renverront à ces éditions ; les numéros de page figureront entre parenthèses après les citations.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 2
RÉSUMÉ 3
SUMMARY 4
NOTE BIBLIOGRAPHIQUE 5

INTRODUCTION 9

PREMIÈRE PARTIE : « O TEMPORA ! O MORES ! » : L'ÉCRIVAIN RÉALISTE ET LA CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE 28

CHAPITRE I. « A GOOD LIFE IS AFFORDABLE HERE » : SYMBOLES ET MANIFESTATIONS DU RÊVE AMÉRICAIN À L'ÈRE POSTMODERNE 33

1. « Life can be bright in America » : la recherche de l'Eldorado 35

a) « Choices aplenty » : la mobilité comme vertu dans *The Sportswriter* 36

b) « Dreams, you know, are what you wake up from » : la quête de l'Eldorado et ses désillusions chez Carver 40

c) « A whole new life! » : le rêve du Nouveau Monde dans *Continental Drift*. 45

2. La déconstruction des « rags-to-riches stories » 53

a) « I'm not a failure » : la peur de l'échec 53

b) « Life is not always ascendant » : immobilisme social et filiation 59

3. « Une civilisation de baignoires et de frigidaires » : représentation et critique de la société de consommation 62

a) Mesure de la « vie bonne » 63

b) Avoir et être 72

CHAPITRE II. « IN THE PRESENCE OF OTHERS, BUT NOT IN THEIR COMPANY » : VERS LA MORT DE LA COMMUNAUTÉ ? 82

1. L'ère de la défiance : disparition des idéaux, crise des institutions et perte des repères 83

a) Réalisme social et commentaire politique : « record[ing] the sharp flavor of the Reagan years » 84

2. La tentation de l'insularité 101

a) « I'm not a joiner » : une vie sociale et familiale en berne 102

b) Mise en scène et déconstruction des stéréotypes ethnocentriques 109

3. Rupture et continuité 127
a) La cohérence du sujet en question 128
b) « Beyond Hopelessville » : une lueur d'espoir ? 138

PARTIE DEUX : « IMAGINING THE ACTUAL » : LA (DÉ)CONSTRUCTION DE L'ILLUSION RÉALISTE 150

CHAPITRE I. « NONE OF OUR LIVES IS REALLY ORDINARY » : LE PERSONNAGE À L'ÉPREUVE DU RÉALISME 155
1. L'étiquette du personnage réaliste 157
a) « What's in a name? » : onomastique et établissement d'une identité réaliste.. 158
b) Le portrait réaliste et ses conventions 165
2. La figure de l'« Américain moyen » en question 178
a) La représentativité de l'ordinaire 179
b) (Anti-) héros réalistes 188

CHAPITRE II. LE CADRE SPATIO-TEMPOREL AU SERVICE DE LA MIMÈSIS (?) 200
1. La concordance des temps 201
a) Respect d'une chronologie cohérente 202
b) Causalité, hasard et artifice 211
2. Le jeu avec les exigences de la topographie 221
a) Lieux communs 222
b) Symbolique de l'espace dans *Continental Drift* 228
c) L'espace comme construit 233

PARTIE TROIS : « AS IF THERE COULD POSSIBLY BE SUCH THINGS AS TRUE STORIES » : RÉFLEXIONS SUR LES ENJEUX DE LA LITTÉRATURE RÉALISTE 247

CHAPITRE I : RÉALITÉ ET DISCOURS 250
1. Dire tout le réel ? 251
a) Les voies de l'oralité 253
b) « What's to say? » : crise épistémique et remise en question de la fonction référentielle du langage 266
2. Éclatement des discours : l'exemple de l'Histoire 274
a) Rapport de contiguïté à l'Histoire 275
b) Le sens de l'Histoire 282

CHAPITRE II. ÉCRIRE LA GRANDE ŒUVRE DE L'AMÉRIQUE CONTEMPORAINE ? 292
1. Vision(s) du monde 294
a) L'esthétique du fragment 295
b) Subjectivité, didactisme et engagement 303
2. Vision(s) de la littérature 310
a) The « lie of literature » : processus créatif et vérité réaliste 311
b) « You don't write in a vacuum » : tradition littéraire et intertextualité 329

CONCLUSION 345

BIBLIOGRAPHIE 353
INDEX DES NOMS PROPRES 386
INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS 390

INTRODUCTION

La question de l'imitation de la réalité, c'est-à-dire la volonté de représenter le monde de la manière la plus précise et la plus exacte possible dans une œuvre d'art, semble être présente dans la littérature occidentale depuis ses origines. En témoigne l'étude que fait Erich Auerbach d'un passage de *L'Odyssée* d'Homère dans le premier chapitre de *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* À travers son analyse de la scène où la vieille nourrice d'Ulysse le reconnaît grâce à sa cicatrice, Auerbach montre comment, depuis l'Antiquité, les écrivains ont tenté de traduire dans leurs œuvres leurs « rapports au monde », selon la formulation proposée par Bourneuf (381).

Chez Homère, ce rapport est le plus simple possible. Auerbach explique ainsi que le réalisme homérique, qu'il définit comme un « réalisme domestique, la représentation de la vie quotidienne » (33), est d'une parfaite transparence, puisque le lecteur sait tout ce qu'il se passe, tout ce que pensent et disent les personnages :

> l'essence même du style homérique […] est de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales (14).

Homère se veut aussi précis et objectif que possible. Dans son œuvre, la nature est représentée sans artifice apparent : ses poèmes restent « simples […] par rapport à la réalité de la vie qu'ils représentent » (22). Le réalisme semble donc pouvoir se définir idéalement comme une retranscription fidèle du réel par l'art, comme le « miroir qu'on promène le long du chemin » évoqué par Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* (82).

Toutefois, dans le livre X de *La République,* Platon prend lui-même l'exemple d'Homère pour rappeler que l'art du peintre ou du poète ne crée qu'une illusion de la réalité :

> Tenons donc pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, […] ne sont que des imitateurs d'images et qu'ils n'atteignent pas la vérité, et c'est ainsi qu'un peintre, comme nous le disions tout à l'heure, fera, sans rien entendre lui-même à la cordonnerie, un cordonnier qui paraît véritable à ceux qui n'y entendent pas plus que lui, et qui en jugent d'après les couleurs et les attitudes (342).

Il insiste fortement sur la différence entre le vrai et « l'art d'imiter » (339) et place la Mimèsis en troisième position après la Vérité :

> Certaines gens prétendent que les poètes tragiques connaissent tous les arts, toutes les choses humaines qui se rapportent à la vertu et au vice, et même les choses divines, parce qu'il faut qu'un bon poète, pour bien traiter les sujets qu'il met en œuvre, les connaisse d'abord, sous peine d'échouer dans son effort. Il nous faut donc examiner si ces gens, étant tombés sur des

> artistes qui ne sont que des imitateurs, ne se sont pas laissés tromper, et si, en voyant leurs œuvres, il ne leur a pas échappé qu'elles sont éloignées du réel de trois degrés, et que, sans connaitre la vérité, on peut les réussir aisément, car ces poètes ne créent que des fantômes et non des choses réelles (340).

Dans ce passage, Platon met le doigt sur l'ambiguïté au cœur du réalisme : nul besoin pour l'écrivain d'avoir réellement vécu un événement pour l'évoquer ; son habileté suffit à nous tromper et à donner l'impression que l'on est directement confronté à la réalité.

Dans sa *Poétique*, Aristote établit clairement une différence entre le poète et l'historien sur la base non seulement du style, mais du sujet traité :

> Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre (98).

Comme Platon, Aristote rappelle que l'artiste ne fait que copier la réalité. Tandis que l'historien évoque des événements réels, le poète, en sa qualité d'imitateur, peut se contenter de narrer des événements fictionnels mais potentiellement réalisables, dans la mesure où ils sont vraisemblables, c'est-à-dire qu'ils ont l'apparence de la vérité. Ceci dit, la relation de l'écrivain réaliste aux événements dont il est le témoin est un point central du réalisme, dans la mesure où l'on peut aussi voir en lui, par certains aspects, un historien du présent.

L'écrivain réaliste français Champfleury évoque déjà, un siècle avant Auerbach, l'idée selon laquelle la représentation du réel est une problématique présente depuis longtemps en littérature : « [l]e réalisme est aussi vieux que le monde et en tout temps il y a eu des réalistes » (cité dans Becker 33). C'est toutefois au milieu du dix-neuvième siècle que le réalisme, en France tout d'abord, s'érige en école (même si le terme d'école, sans doute un peu trop restrictif, est discutable), en réaction contre les pratiques et valeurs romantiques jugées trop idéalistes et donc trop éloignées du monde réel. Les réalistes de l'époque forment un ensemble d'écrivains qui, sans répondre strictement à des dogmes communs ni avoir une vision parfaitement unitaire de la littérature[1], partagent certaines convictions, notamment la nécessité de rendre la réalité avec exactitude.

[1] « The realists did not present a systematic theory in the shape of manifestos or treatises » (Furst 27).

Le terme de « réalisme » lui-même apparaît assez tard, vers le milieu du dix-neuvième siècle. Selon Ian Watt,

> « Réalisme » fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer « la vérité humaine » de Rembrandt en opposition à « l'idéalité poétique » de la peinture néo-classique ; il fut consacré plus tard comme terme spécifiquement littéraire par la création en 1856 de *Réalisme*, journal édité par Duranty (13).

Il est donc d'abord utilisé dans le domaine pictural pour décrire les tableaux de peintres comme Gustave Courbet, Édouard Manet ou Gustave Caillebotte, qui s'opposent au mouvement romantique et choisissent de représenter des scènes ordinaires « dans des dimensions habituellement réservées à la "grande peinture" (scènes religieuses, historiques, mythologiques) » (Becker 58). Il s'agit pour l'artiste de s'inspirer de la vie contemporaine. En somme, selon le principe édicté par Manet, « il faut être de son temps et faire ce qu'on voit » (cité dans Bernard 536). La peinture réaliste est fondée sur le visible et non sur l'idéal ; elle se base sur l'observation de la réalité. De la même manière, l'écrivain réaliste se penche dans ses romans sur des sujets banals tirés de la vie quotidienne et réputés triviaux, voire vulgaires. Ce choix occasionne d'ailleurs de nombreuses critiques au dix-neuvième siècle[2]. L'écrivain réaliste s'intéresse la plupart du temps à des situations et des êtres ordinaires, souvent oubliés ou méprisés par la littérature au profit de préoccupations et personnages plus nobles, afin de dire, enfin, *tout* le réel, dans un souci de transparence. Les dialogues doivent sonner juste, les descriptions être détaillées pour ressembler autant que possible à ce qui peut exister dans la réalité. La vraisemblance évoquée par Aristote plus haut est en effet un concept fondamental dans l'écriture réaliste : il s'agit de faire croire que le texte renvoie à une réalité vérifiable.

Afin de permettre au lecteur d'adhérer à son propos, l'écrivain réaliste se doit donc de livrer la vérité sans fard, de témoigner de la réalité sans artifice, en s'efforçant de gommer les traces de sa subjectivité et de ses manipulations fictionnelles. Bien sûr, l'écrivain réaliste est perpétuellement confronté au fait que le réalisme n'est pas le réel mais bien une représentation, une réécriture de celui-ci : « Ce n'est jamais, en effet, le "réel" que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte » (Hamon, « Un discours contraint » 129). La création de l'illusion référentielle, c'est-à-dire de

[2] La publication de *Madame Bovary* en 1857, roman dans lequel Flaubert dissèque les « mœurs de province » (c'est là le sous-titre du roman) de la petite bourgeoisie rouennaise, lui vaut même un procès pour outrage aux bonnes mœurs.

l'impression d'un « contact ou une relation directe entre mots et référents » (Riffaterre, « L'illusion référentielle » 92), est donc traditionnellement son principal souci. Il lui faut polir le texte en surface en masquant par divers procédés les artifices de l'écriture, afin de convaincre le lecteur qu'il le plonge dans la réalité sans filtre subjectif ni transformation fictionnelle. Là où Platon évoque une tromperie, on peut alors se demander si le réalisme ne repose pas plutôt sur un pacte avec le lecteur, qui n'est jamais totalement dupe mais accepte de se laisser porter par l'illusion réaliste. On rejoint ici la suspension consentie de l'incrédulité (« willing suspension of disbelief ») chère à Coleridge.

En France, l'année 1865, avec la parution de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, marque un tournant, ou plus exactement un glissement, vers le naturalisme, lui aussi régulièrement taxé de vulgarité voire d'obscénité. Pour écrire ce roman, les frères Goncourt s'inspirent de faits réels, plus précisément de la vie intime débridée de leur propre domestique, qu'ils ne découvrent qu'après sa mort en 1862. Dans leur célèbre préface, ils insistent sur la nécessité d'un roman proche de la réalité, qui se penche sur la vie quotidienne des petites gens pour en dire toute la vérité (le terme est lâché dès la première ligne) :

> Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai.
> Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue.
> Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves […] : ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'Amour.
> Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.
> Pourquoi donc l'avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts ?
> Non.
> Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman : si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir (55-56).

On le comprend, les Goncourt rejettent le romanesque, lui préférant une analyse plus objective du monde contemporain. Le fait qu'ils choisissent des termes à caractère plutôt scientifique (« vrai », « étude », « clinique ») montre qu'ils envisagent la fiction dans un esprit rationnel. Leur étude de la double vie de leur servante, présentée comme un cas d'hystérie, est quasi médicale.

Comme le réalisme du dix-neuvième siècle dont il découle, le naturalisme n'est pas une école au sens le plus strict du terme mais repose sur quelques grands principes communs : « Une volonté de décrire exhaustivement et méthodiquement le champ du réel est fréquemment explicitée par Zola lui-même qui rêve de bâtir, comme Balzac et Stendhal dans leur œuvre, "selon la belle expression de M. Taine : Le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine" » (Hamon, *Le personnel du roman* 30). Becker explique l'émergence du naturalisme par le contexte socioculturel de l'époque :

> Le développement du capitalisme, du prolétariat et des grandes villes, les progrès de la science explorant des territoires de plus en plus vastes offrent aux romanciers naturalistes une méthode d'investigation, des contenus nouveaux […], une vision contrastée de l'homme et de la société (2).

L'individu est pris comme un objet d'étude soumis aux forces sociales, économiques, culturelles du milieu dans lequel il évolue. Le déterminisme joue un rôle prépondérant dans la fiction naturaliste. Là où les réalistes semblent se contenter d'observer, de décrire, de témoigner de la réalité, les naturalistes s'efforcent de pénétrer la surface et d'analyser les phénomènes observés.

Aux États-Unis, les limites temporelles de la période réaliste et naturaliste sont traditionnellement la guerre de Sécession et la première guerre mondiale. C'est William Dean Howells qui, dans son ouvrage *Criticism and Fiction* paru en 1891, pose les bases du réalisme américain en contestant la subjectivité et l'idéalisme du « romance » à la Hawthorne. Il regrette que l'on critique les jeunes écrivains tentés par le réalisme :

> The young writer who attempts to report the phrase and carriage of every-day life, who tries to tell just how he has heard men talk and seen them look, is made to feel guilty of something low and unworthy by people who would like to have him show how Shakespeare's men talked and looked, or Scott's, or Thackeray's, or Balzac's, or Hawthorne's, or Dickens's; he is instructed to idealize his personages, that is, to take the life-likeness out of them, and put the book-likeness into them (5-6).

Selon lui, la littérature se doit au contraire d'imiter la nature, et il faut précisément que les jeunes écrivains se détachent des canons littéraires pour décrire avec exactitude la vie quotidienne de leurs contemporains de manière « simple, naturelle et honnête » (« simple, natural, and honest » [7]). Il considère en effet que les auteurs qui mettent uniquement en scène des personnages au caractère noble et héroïque trahissent la réalité de la nature humaine :

> But let fiction cease to lie about life; let it portray men and women as they are, actuated by the motives and the passions in the measure we all know; let it leave off painting dolls and

> working them by springs and wires; let it show the different interests in their true proportions; let it forbear to preach pride and revenge, folly and insanity, egotism and prejudice, but frankly own these for what they are, in whatever figures and occasions they appear; let it not put on fine literary airs; let it speak the dialect, the language, that most Americans know—the language of unaffected people everywhere—and there can be no doubt of an unlimited future, not only of delightfulness but of usefulness, for it (72-73).

Les questions soulevées ici par Howells, celle du héros et celle de l'authenticité du langage utilisé (les dialogues, notamment, doivent sonner juste), sont des problématiques centrales au réalisme, qui pour lui repose sur deux principes fondamentaux : « fidelity to experience and probability of motive[3] » (9). Encore une fois, c'est la notion de vraisemblance, essentielle au réalisme, qui est mise en avant ici.

En évoquant la mouvance réaliste américaine qui s'impose après la guerre de Sécession, Ruland et Bradbury expliquent :

> Depicting life as it was became the preoccupation of the newer American novelists. John William De Forest had set the tone in a manifesto-essay of 1868 titled "The Great American Novel." De Forest called for a novel that provides a "picture of the ordinary emotions and manners of American existence," a picture, he says, never yet fully drawn. [...] The need was for a novel of closely observed detail and broad social significance. In this, De Forest was urging the claims of the new realism that was already finding expression in the works of writers like William Dean Howells, Henry James and Mark Twain (190).

S'il est assez malaisé de donner une définition simple du réalisme, qui, selon Eric Sundquist, est plutôt caractérisé par l'éclectisme[4], il n'en demeure pas moins que l'on retrouve dans le passage ci-dessus certains préceptes de la littérature réaliste déjà évoqués plus haut : le souci du détail, l'attention portée à la description fidèle d'une vie ordinaire, et l'idée que l'œuvre doit être un miroir de la société américaine.

Les réalistes américains sont influencés par les écrivains français mentionnés plus haut, mais également par la littérature britannique. Les romans de Daniel Defoe et de Samuel Richardson au dix-huitième siècle sont en effet les premiers à ne pas avoir de bases mythologiques, historiques ou légendaires, contrairement aux œuvres de leurs prédécesseurs Chaucer, Spenser, ou encore Shakespeare. Dans *Criticism and Fiction*, Howells fait surtout l'éloge de Jane Austen : « She was great and they [her novels]

---

[3] On pourrait traduire cette formule par « retranscription fidèle de l'expérience et vraisemblance des motivations ».

[4] « No genre—if it can be called a genre—is more difficult to define than realism, and this is particularly true of American realism. In material it includes the sensational, the sentimental, the vulgar, the scientific, the outrageously comic, the desperately philosophical; in style it ranges from the exquisitely fine craft of James to the resonant colloquial idioms of Twain to the blocklike profusion of Dreiser; in purpose it approaches the cultural essay, aspires to the utility of propaganda, seeks to dramatize the theater of social manners, cuts its own throat in deliberate parody » (vii).

were beautiful, because she and they were honest, and dealt with nature nearly a hundred years ago as realism deals with it today » (53).

À l'orée du vingtième siècle émerge une seconde génération d'écrivains américains dont la fiction, qui se distingue de celle des auteurs réalistes des années 1870-1880 tels que Howells, Twain, James ou encore Wharton, peut être qualifiée de naturaliste. Selon Ruland et Bradbury, le naturalisme américain se caractérise par l'attention particulière qu'il porte à l'influence de l'environnement sur l'individu et au conflit social à une époque où l'industrialisation fait rage[5], d'où leur référence à Darwin : « the new naturalist generation […] did not idealize and humanize but defined an American life of human ironies, underclasses, social conflict and Darwinian struggle » (209).

Pour étudier la « bête humaine » soumise aux forces déterministes de son milieu, les naturalistes américains s'appuient parfois, comme Zola, sur des faits divers réels. C'est le cas par exemple de Dreiser dans *An American Tragedy* (1925), qui s'inspire d'un procès retentissant du début du vingtième siècle (Ruland et Bradbury 248). L'auteur, qui avait gardé les articles de journaux relatifs à l'affaire, fait dans son roman la critique du Rêve américain en racontant comment un homme ordinaire, issu d'un milieu modeste auquel il veut échapper, finit par assassiner sa petite amie enceinte de peur qu'elle ne ruine ses espoirs de richesse. Il faut dire que les auteurs se font aussi à l'époque les témoins des désillusions de la génération perdue suite à la Première guerre mondiale.

Dans cette étude, réalisme et naturalisme seront traités de manière conjointe, dans la mesure où il ne s'agit pas de deux écoles bien distinctes mais plutôt de deux facettes d'une même tradition en constante évolution. De fait, les deux notions partagent les mêmes influences ainsi que de nombreux thèmes et préceptes, et participent d'une démarche artistique assez similaire. Après tout, comme le rappelle Donald Pizer, « naturalism could have arisen only after absorbing the insights of realism » (21). Par conséquent, nous utiliserons ici le terme de « réalisme » pour désigner le souci de rendre avec exactitude et rigueur dans une œuvre littéraire les

[5] « While various European traditions of realism could more clearly be seen to have grown out of identifiable and logically successive climates of political and philosophical thought, realism in America "grew out of the bewilderment, and thrived on the simple grimness, of a generation suddenly brought face to face with the pervasive materialism of industrial capitalism." […] Not Captain Ahab but the Captains of Industry were the new cultural embodiments of heroism » (Sundquist 5).

problématiques du monde contemporain afin de s'en faire le témoin et le critique privilégié.

Ces différents exemples européens et américains illustrent le fait que le réalisme réapparait régulièrement d'un siècle à l'autre, d'un continent à l'autre. Par conséquent, même si la période allant du milieu du dix-neuvième siècle au début du vingtième siècle est généralement identifiée comme celle du réalisme en France et aux États-Unis, il ne semble pas correspondre uniquement à un mouvement précis et circonscrit dans le temps, mais plutôt appartenir à une tradition à la définition assez large qui n'a pas de frontières temporelles marquées mais se trouve réactivée à des moments clés. Une constante paraît en effet se dégager dans la littérature occidentale : le réalisme ré-émerge généralement à des périodes de crise (morale, politique, économique). Il se développe à la fois en réaction aux événements et aux canons littéraires de l'époque. On peut ainsi observer qu'un phénomène d'alternance entre réalisme et romantisme (au sens large de tradition littéraire prônant la subjectivité et l'idéalisme) se retrouve tout au long de l'histoire littéraire américaine. Par exemple, les critiques admettent généralement que la tendance réaliste connaît un nouvel essor dans la littérature américaine des années 1930, après que le krach boursier de 1929 a ruiné la confiance et l'optimisme des Années folles :

> The social conditions of the 1930s led other American writers back toward naturalism and its concern with social determination, victimization and the radical expression of the values and circumstances of those who came from the underside of the culture (Ruland et Bradbury 336-337).

Le réalisme dit « prolétaire » ou « social » se développe alors. L'écrivain réaliste se concentre sur la classe ouvrière, dont il dénonce les conditions de vie souvent déplorables :

> The uplifting of the poor was in vogue for the first time since the Civil War. The patrician novels of Henry James and Edith Wharton gave way to the gritty realism of Dreiser, Hemingway, Dos Passos, and Steinbeck, with their noble—and often tragic—portraits of America's laboring class (Kleinknecht 25-26).

Dans *The Grapes of Wrath* (1939) par exemple, roman d'ailleurs attaqué pour obscénité comme certains romans réalistes français du siècle précédent, John Steinbeck dépeint les difficultés d'une famille de *Okies* pendant la Grande Dépression.

Peu de choses ont été écrites sur le réalisme américain à l'ère postmoderne, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du vingtième siècle, et plus précisément à partir des années 1960-1970, à une époque où la littérature qui retenait l'attention des milieux universitaires et critiques était celle qui avait tendance à se prendre elle-même comme sujet d'étude et à mettre en avant ses artifices, en recourant notamment à la métafiction. Dans son article « A Few Words About Minimalism », John Barth suggère que le retour à la fiction réaliste observé au milieu des années 1970, par exemple dans le recueil de Raymond Carver *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), peut être considéré à la fois comme une réaction contre la fiction dite « postmoderne », et comme un symptôme du malaise social et économique de l'époque. En effet, les assassinats de figures symbolisant l'espoir et le renouveau tels que Martin Luther King ou les frères Kennedy dans les années 1960, puis, dans les années 1970, le scandale du Watergate, qui mène à la démission de Nixon en 1974, la guerre du Viêtnam, qui se solde par une défaite, ainsi que les différents chocs pétroliers qui fragilisent l'économie, sont autant d'illustrations des difficultés rencontrées par la société américaine de l'époque, et peuvent expliquer en partie la réapparition du réalisme. Carver dénigre ainsi les jeux esthétiques du postmodernisme en entretien, tout en rappelant son appartenance à la « tradition réaliste » : « For someone like myself, a writer in the realist tradition, it just seems that fiction about fiction or about the experience of writing fiction is not very viable or lasting » (cité dans Gentry et Stull 184). D'autres écrivains décrits comme réalistes et/ou minimalistes tels que Ann Beattie, Russell Banks, Richard Ford ou encore Frederick Barthelme, frère cadet de l'écrivain postmoderne Donald Barthelme, apparaissent dans le sillon de Carver et confirment cette impression qu'une nouvelle génération d'auteurs s'affirme contre les anciens.

Ruland et Bradbury font clairement le parallèle entre ce réalisme et le réalisme social des années 1930. Selon eux, de la même manière que le réalisme s'est avéré particulièrement approprié pour témoigner des difficiles conditions de vie de la classe ouvrière après la Grande Dépression, il a su refléter les questionnements et inquiétudes de l'ère postmoderne. Il faut rappeler que celle-ci ne se résume pas à une esthétique, basée notamment sur une mise en avant des artifices de la création littéraire et donc *a priori* à l'opposé des préoccupations réalistes. Certains critiques, comme le remarque

Rebein, font ainsi une distinction entre « postmodernité » et « postmodernisme », le premier terme faisant référence à la période historique débutant dans les années 1960, et le second correspondant plutôt au mouvement artistique émergeant à cette même époque :

> For many observers […], the term "postmodern" refers to "postmodernity," a historical period stretching from the 1960s to the present, marked by such phenomena as upheavals in the international economic system, the Cold War and its decline, the increasing ethnic heterogeneity of the American population, the growth of the suburbs as a cultural force, the predominance of television as a cultural medium, and the rise of the computer. For others, however, the term "postmodern" connotes "postmodernism," a tentative grouping of ideas, stylistic traits, and thematic preoccupations that set the last four decades apart from earlier eras. In the arts, postmodern traits include pastiche, the incorporation of different textual genres and contradictory "voices" within a single work; fragmented or "open" forms that give the audience the power to assemble the work and determine its meaning; and the adoption of a playful irony as a stance that seems to prove itself endlessly useful (8).

L'expression « ère postmoderne » se rapproche davantage dans cette thèse de la définition de la « postmodernité », même si ce contexte historique et culturel a forcément des conséquences esthétiques dans les œuvres littéraires parues à cette époque, y compris chez les trois auteurs de notre corpus. Nous rejoignons en cela la position de Francisco Collado Rodriguez dans son article sur ce qu'il nomme le « réalisme postmoderne » :

> I prefer to side with the ones who define postmodernist fiction more through its ideological coincidences with poststructuralist thinking [Pfister 1989; Hutcheon 1991] than through the deployment of a set of experimental devices that can also be frequently found in modernist and even earlier texts. Even when highly metafictional devices are absent from a text, the world that it depicts may correspond to an understanding of life characterized by the rejection of traditional values and by the erosive notion that reality is always mediated by human representation, elements that—as many critics suggest—correspond to the postmodernist cultural shift that since the 1960s started to inform and reform the Western perception of the world. On the other hand, it also seems clear that we cannot discard the fact that the presentation of a postmodernist reality may demand from the writer the necessity to revise her or his use of technical devices (« Re-presenting Postmodernist Realism » 20).

Ce passage rappelle que les expérimentations formelles, l'utilisation de la métafiction, entre autres, ne sont pas propres au postmodernisme mais existent déjà dans des œuvres bien antérieures, comme *Tristram Shandy*, publié au dix-huitième siècle. Quant à la défiance vis-à-vis du langage et de sa capacité à représenter le réel, elle est déjà présente chez les écrivains modernistes. La différence avec le postmodernisme réside en partie dans le fait que ce dernier s'interroge sur la notion de réalité elle-même, arguant qu'il s'agit avant tout d'une construction, au même titre que le langage qui sert à la décrire.

Dans *La Condition postmoderne*, Lyotard traite de la crise qui parcourt la société postmoderne en lien avec l'éclatement des savoirs et des discours :

> Le mot [« postmoderne »] est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits (7).

Il remet ainsi en cause les « métarécits » censés sous-tendre la société contemporaine et en assurer la cohésion[6]. Ces grands récits, défendant notamment une vision de l'humanité en perpétuel progrès, sont délégitimés, ce qui remet en cause l'idéal d'un monde stable.

La perception d'une réalité fragmentée pose forcément des questions de représentation. Comment, en effet, la littérature réaliste peut-elle refléter la réalité si celle-ci n'apparaît plus comme parfaitement cohérente ? Comment concilier le respect d'une tradition littéraire et la prise en compte du contexte postmoderne, qui déconstruit les grands discours traditionnels ? Les écrivains réalistes contemporains ont conscience que leur fiction entretient un rapport problématique avec la réalité : « as Kaplan says, postmodernist critics frequently "locate the power of realistic texts precisely in their ability to deconstruct their own claims to referentiality" » (Pizer 96). Il s'agira donc de déterminer par quels procédés ces auteurs peuvent mettre en évidence l'artificialité inhérente à l'écriture réaliste à l'ère postmoderne, sans pour autant briser totalement l'illusion mimétique.

Les œuvres sur lesquelles notre étude va se concentrer, *Cathedral*, de Raymond Carver, *Continental Drift* de Russell Banks et *The Sportswriter* de Richard Ford, ont toutes les trois été publiées dans les années 1980 (respectivement en 1983, 1985 et 1986). Ce sont des œuvres majeures, finalistes de prix littéraires prestigieux[7], qui traitent de la société américaine sous la présidence de Ronald Reagan. À une période où, comme nous l'avons dit, la littérature postmoderne semble être l'apanage d'une certaine élite sociale et intellectuelle[8], Banks, Carver et Ford, qui viennent d'un milieu modeste, revendiquent leur appartenance à la tradition réaliste. Tout comme les

---

[6] « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits » (7).
[7] Il s'agit du Prix Pulitzer pour *Cathedral* et *Continental Drift* (en 1984 et 1986 respectivement), et du PEN/Faulkner Award pour *The Sportswriter* (1987).
[8] C'est ce qu'explique Banks en entretien : « The generation of experimental writers like Gass or Barth basically came from the middle and upper-middle class. They went to private universities, they were defined early on, they were *elected* in a sense early on in their lives » (Collado Rodriguez, « Back to Realist Grounds: An Interview with Russell Banks » 93).

réalistes de la Dépression et ceux du siècle précédent, ils étudient leur propre époque, marquée aux États-Unis par des difficultés économiques et sociales. Leurs trois œuvres offrent une réflexion sur la signification et la portée symbolique du Rêve américain pour la classe ouvrière (*Cathedral* et *Continental Drift*) et la classe moyenne (*The Sportswriter*) des années 1980. Le fait que, selon certains critiques, le travail de Carver et Ford, mais aussi de Tobias Wolff ou Ann Beattie, se soit concentré trop exclusivement sur l'envers du Rêve américain leur a d'ailleurs valu l'étiquette de « Dirty Realists », suite à l'éditorial de Bill Buford dans la revue *Granta* : « This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life » (4).

Carver s'impose comme l'un des chefs de file du réalisme qui se voit réactivé à partir des années 1970. Il insiste fortement, à la fois dans ses entretiens et dans ses essais, sur la notion d'honnêteté dans l'écriture : « To Carver, the integrity of the writer is a function of the degree to which he remains honest in his depiction of characters and situations drawn from life » (Lainsbury 13). Il semble que l'écrivain réaliste ait pour lui le devoir moral de sonner juste dans son récit de la vie quotidienne. Il a fait d'une phrase d'Ezra Pound son credo : « Fundamental accuracy of statement is the ONE sole morality of writing » (*Fires* 23). Selon Carver, l'honnêteté de l'écrivain dépend de sa capacité à parler de ce qu'il connaît, à puiser son inspiration dans sa propre expérience et dans la vie des gens qu'il côtoie, ce qui l'amène naturellement à écrire avec une exactitude presque documentaire. Comme on le découvre à la lecture de son essai « My Father's Life », lui aussi publié dans *Fires*, il suit en cela le conseil que lui a donné son père lorsqu'il a évoqué son intention de devenir écrivain : « write about stuff you know about » (19). Par cette petite phrase, le lecteur doit comprendre que Carver sait de quoi il parle, puisqu'il a traversé sensiblement les mêmes épreuves que les personnages de ses nouvelles et vient du même milieu ouvrier que la plupart d'entre eux. Il explique ainsi au cours d'un entretien :

> I've known people like this all my life. Essentially, I am one of those confused, befuddled people, I come from people like that, those are the people I've worked with and earned my living beside for years. […] The things that have made an indelible impression on me are the things I saw in lives I witnessed being lived around me, and in the life I myself lived (Gentry et Stull 112).

Il s'agit d'une forme d'identification qu'il exprime en ces termes dans un autre entretien : « You are not your characters, but your characters are you » (8). La structure chiasmatique de cette citation évoque l'image d'un miroir et suggère que les personnages sont dans certaine mesure le reflet de l'auteur, même si bien entendu la

négation de la première partie rappelle que l'identification ne peut être complète, puisque la « mise en fiction » de la réalité implique toujours une certaine « mise à distance ». De la même manière il explique : « Stories just don't come out of thin air ; they come from someplace, a wedding of imagination and reality, a little autobiography and a lot of imagination » (137), ce qui signifie que même si l'aspect autobiographique de l'œuvre carvérienne est parfaitement assumé, il s'agit avant tout d'un travail de fiction, comme le rappelle l'opposition entre les quantifieurs « a little » et « a lot ».

En tout cas, parce qu'elle ressemble à celle qu'il dépeint dans ses nouvelles, sa vie sert de caution à ses écrits. Ainsi, lui qui a exercé mille métiers[9], de gardien de nuit dans un hôpital à cueilleur de tulipes, et qui a vaincu l'alcoolisme, est bien placé pour évoquer un univers peuplé de personnages de la classe ouvrière confrontés au délitement de leur mariage ou au manque d'argent. On croise ainsi dans *Cathedral* des maris infidèles et des représentants de commerce, des mères de famille et des boulangers solitaires. Le début de « Vitamins », par exemple, n'est pas sans rappeler le propre parcours de l'écrivain : « I worked a few hours a night for the hospital. It was a nothing job » (*C* 85). Chez Carver, le biographique explique le littéraire : il raconte dans *Fires* que sa vie de famille bien remplie (il était déjà père de deux enfants à vingt ans) a dicté le format de ses écrits, l'obligeant à se cantonner à des formes brèves, le poussant en somme à n'écrire que des nouvelles ou des poèmes courts :

> During these ferocious years of parenting, I usually didn't have the time, or heart, to think about working on anything very lengthy. […] The circumstances of my life with these children dictated […] to the fullest possible extent, the forms my writing could take (34).

Rappelons toutefois que même si, quelques années plus tard, Carver a finalement eu le temps et l'argent nécessaires pour se mettre à l'écriture d'un roman, celui-ci est néanmoins demeuré inachevé.

Quoi qu'il en soit, Carver est l'une des figures emblématiques du regain d'intérêt pour la nouvelle dans les années 1970-1980[10] :

> I truly think there is a renaissance of the short story. I don't think it's a faddish thing. The serious readership has always been there, and now there is an audience for the short story. Many writers are setting out to write short stories and nothing but short stories with the expectation of having a book of short stories published. This was something unheard of even ten years ago. Beginning short-story writers could not give away their collections. First of all, they had to publish one or two or three novels. Now publishers are bringing these books

[9] « I've done every crap job in the world » (cité dans Gentry et Stull 13).
[10] Notons au passage que Banks et Ford ont eux aussi écrit plusieurs recueils de nouvelles.

> out, and people are reading them and reviewing them seriously (cité dans Gentry et Stull 176).

Cette remarque de Carver rappelle qu'une étude du réalisme américain contemporain ne saurait se cantonner à la seule forme romanesque. L'intérêt de *Cathedral* réside également dans le fait qu'il est assez éloigné du style très minimaliste qui domine *What We Talk about When We Talk about Love*, et que certaines des nouvelles qui composent ce recueil ont un ton un peu plus optimiste que celles des ouvrages précédents.

Le premier recueil de nouvelles de Ford, *Rock Springs* (1987), qui met en scène des habitants de cette ville du Wyoming issus le plus souvent de la classe ouvrière, se rapproche des préoccupations carvériennes : l'alcoolisme, la solitude, le manque d'argent, les difficultés relationnelles, entre autres, y sont des thèmes récurrents. Avec la tétralogie Bascombe, composée des romans *The Sporstwriter* (1986), *Independence Day* (1995), *The Lay of the Land* (2006) et du recueil de longues nouvelles *Let Me Be Frank with You* (2014), Ford se concentre plutôt, à la différence de Banks et Carver, sur la classe moyenne américaine, ce qui permet d'élargir notre champ d'étude. Ford, que l'on a surnommé « le poète en prose de la vie quotidienne » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 66), s'attache dans *The Sporstwriter* à décrire l'existence ordinaire de Frank Bascombe, jeune quadragénaire en pleine crise existentielle. L'intérêt du roman réside notamment dans sa peinture saisissante de la vie quotidienne dans les « suburbs », les banlieues chic américaines. La tétralogie de Ford a souvent été comparée à la série de romans de Updike ayant pour protagoniste Harry « Rabbit » Angstrom : « Like John Updike's "Rabbit" books, they are commentaries on the United States and, in particular, their middle-class suburban residents, with central New Jersey serving as microcosm » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 126).

D'une manière générale, Ford a également choisi de parler dans son œuvre de ce qu'il connaît. Il semble partager avec Carver, qui était l'un de ses amis[11], ce souci d'honnêteté dans l'écriture. Ford déclare ainsi à propos de *The Sportswriter* : « The book is meant to be funny, earnest and honest » (cité dans Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 4). Il semble en cela répondre lui aussi à la conception du réalisme

[11] Le protagoniste de « Going to the Dogs », nouvelle extraite du recueil *Rock Springs*, s'inspire d'ailleurs de Carver.

établie par Howells un siècle plus tôt. Il s'attache dans le roman à décrire la « vie quotidienne telle qu'elle est réellement vécue » (« everyday life as lived » [11-12]) de Frank Bascombe, partagée entre ses deux enfants, son métier de journaliste sportif et ses relations amoureuses plus ou moins réussies. Il n'est certainement pas anodin que Ford ait un temps été journaliste sportif lui-même, juste avant de se lancer dans l'écriture de *The Sportswriter* :

> In 1981, despondent about his mother's death and discouraged about his career, Ford gave up writing fiction to work at *Inside Sports Magazine*. When the magazine ceased publication after only one year, Ford, at Kristina's urging that he write about a man seeking happiness, began working on *The Sportswriter* (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* xii).

L'expérience professionnelle passée de l'auteur renforce la crédibilité du récit : là encore, on comprend que l'écrivain sait parfaitement de quoi il parle pour l'avoir vécu de l'intérieur. En outre, le parcours de Frank, qui, en passant de la littérature au journalisme, se fait le double inversé de Ford, permet à l'auteur d'intégrer au récit des réflexions sur les différences entre écriture journalistique et écriture fictionnelle et sur leur rapport à la vérité.

Selon Pierre-Yves Pétillon,

> Russell Banks serait un bon exemple de la manière dont les techniques inventées ou redécouvertes par la fiction américaine dans sa phase expérimentale des années soixante ont fini par venir raviver le grand roman traditionnel, et lui ont ainsi sans doute donné un nouveau bail de vie (637).

En fait, les premiers romans de Banks, tels que *Family Life* (1975) et *Hamilton Stark* (1978), s'inscrivent dans une veine postmoderne. Dans ses entretiens, Banks explique en partie ce choix par un complexe d'infériorité lié à son origine sociale :

> I think when I became a writer, when I *wanted* to become a writer, first started imagining myself as a writer, I was doing it from a rather insecure and defensive position, coming out of my particular background and needing therefore to affirm to myself, not necessarily to anybody else, that I was smart enough, that I was literate enough, educated enough, and sufficiently intellectual and so on, to actually do this, to achieve this (Roche, *Conversations with Russell Banks* 166).

The Book of Jamaica, roman publié pour la première fois en 1980 et qui mêle postmodernisme et réalisme, marque un tournant, ou, comme il le dit lui-même, une transition[12], dans la carrière de Banks. Pour écrire ce roman, il s'est inspiré de son

[12] David Roche: "So can this novel be seen as your coming-out as a realist? You do use documentary techniques in it."
Russell Banks: "That's right."
DR: "I mean there's the 'how-to-make-a-daub-and-wattle-house' passage which is pretty funny."

propre séjour de deux ans en Jamaïque. Il s'est également appuyé sur son expérience personnelle pour certains des romans qui ont suivi, comme *Affliction*, récit ayant pour cadre le New Hampshire et dans lequel il a fictionnalisé la relation d'« attraction-répulsion[13] » qui le liait à son père.

Comme la plupart de ses personnages, Banks est issu d'une famille très modeste, et comme Carver, il a dû exercer divers métiers avant de pouvoir se consacrer pleinement à l'écriture :

> I came out of a blue-collar family in northern New England. We are a kind of rough and hearty breed of people. Hard-drinking, hard-fighting, hard-working. The idea of becoming a writer or artist was very difficult for me to imagine, to apply to myself. I came at it in an awkward, unconventional way. I worked at a variety of jobs; the one I was best at and stayed the longest at was that of a plumber. That's what my father was, that's what my grandfather was (133).

Son expérience de plombier dans le New Hampshire fait écho à celle de Bob Dubois dans *Continental Drift*. Lorsqu'il ne peut puiser son inspiration dans sa propre expérience, Banks adopte la stratégie documentaire propre aux naturalistes afin d'apporter un certain crédit au récit. Pour écrire *Continental Drift* et *The Sweet Hereafter*, il s'est ainsi basé sur des faits divers, à la manière de Zola pour *La Bête Humaine* ou de Richard Wright pour *Native Son*. Il n'hésite pas non plus à se renseigner et à faire des recherches qu'il semble partager avec le lecteur dans une visée quasi didactique, comme l'illustrent par exemple les *vévés*[14] et les cartes géographiques glissés dans *Continental Drift*. C'est ce que l'auteur explique en entretien, même s'il reste prudent sur la portée de ses écrits, comme l'indique l'adverbe « maybe » : « Maybe writing fiction about particular kinds of people living particular kinds of lives will allow certain areas of life to be understood a little better than they were understood before » (Roche, *Conversations with Russell Banks* 52). Il emploie l'expression « faire ses devoirs » pour définir sa méthode de travail :

> I think the guiding rule I've had in my own work has been to know my own limits, and to know what I don't know, in other words, and then try to do my homework, essentially. To overcome, or to deal with those limits and to push them back by several means. One is simply to just do some research. Just go and find out and ask somebody who does know (50).

RB: "Yeah… Well I guess so. I think it's very much a transitional book in that sense" (*Conversations with Russell Banks* 173).

[13] « the material was difficult of access for me, and yet there was a kind of compulsive need to write about it, to put it into fiction, exactly. The kind of attraction-repulsion that I felt for a character *like* my father—that I myself felt for my father—and to find a way to do that was very difficult at that time for me, and yet I found it irresistible » (163).

[14] Ce sont des dessins symboliques appartenant à la religion vaudou et représentant un esprit (appelé loa).

On observe dans le discours de Banks l'expression d'un souci constant de ne pas trahir la réalité. Il a une conscience aiguë des problématiques raciales et sociales présentes aux États-Unis dans les années 1970 et 1980, ce qu'illustre *Continental Drift*, dans lequel transparaît la force de son engagement politique.

Lorsqu'il évoque dans son essai *Dreaming Up America* la notion de « héros américains » (« American heroes »), Banks choisit de mettre en avant les ouvriers anonymes plutôt que les grands noms des capitaines d'industrie :

> The people who changed the world in the early twentieth century were not the Rockefellers and the Carnegies and the Fords. It was the people who worked for them who changed the world. The workers provided industry with the power. The half-dozen people at the top who made the great fortunes—the Fords and the Rockefellers, the Astors and the Carnegies—they didn't provide American industry with its strength. It was the millions of Americans who worked on the assembly lines, in the mines, in the fields, in the shipping yards, on the docks and the railroads, and so on. They were the ones who changed the world. […] So of course my American heroes are not the Carnegies and the Fords. They're the people in the mines and on the assembly lines, in the steelyards and on the docks (48-49).

C'est également ce qu'il semble s'appliquer à faire dans son œuvre littéraire, en particulier dans *Continental Drift* mais aussi dans *Affliction* et dans son recueil de nouvelles *Trailerpark*, où il donne en priorité la parole à des personnages issus des franges les moins favorisées de la société américaine, travailleurs prolétaires ou immigrés illégaux. Marc Chénetier dit de Banks qu'il est « une des voix les plus intéressantes de "la nouvelle fiction" des États-Unis au cours des années 70 et 80 […], l'une des rares voix à s'efforcer d'ancrer des pratiques d'écriture innovantes dans la densité d'une tradition » (« Portrait de l'artiste en poulbot » 16). C'est cette démarche paradoxale de l'écrivain réaliste contemporain que nous souhaitons mettre en lumière dans notre étude.

Cette thèse s'appliquera à montrer, à travers les œuvres de Banks, Carver et Ford, qu'un retour au réalisme social s'opère dans la littérature américaine des années 1980, comme à chaque période de crise, mais que ce réalisme est influencé par le contexte postmoderne dans lequel il s'inscrit. Il s'agit en effet pour les trois auteurs de concilier les exigences liées au respect des conventions littéraires de la tradition réaliste et les problématiques, tant sociales et philosophiques que littéraires, qui émergent depuis les années 1960, notamment l'idée que le concept de « réalité » est une construction discursive avant tout. Il nous faudra donc analyser la tension qui apparaît dans leurs œuvres entre la cohérence apportée par les codes du réalisme et la fragmentation propre au monde postmoderne, en déterminant ce que le réalisme social

décrit et dénonce, puis comment il se construit et enfin comment il se pense et se dit métafictionnellement dans les années 1980.

Le point de départ de notre étude sera l'idée que les œuvres du corpus sont emblématiques du réalisme social en ce qu'elles se font à la fois le miroir et la critique de l'Amérique contemporaine : elles tentent de rendre compte de manière aussi précise et juste que possible des conditions de vie réelles de la classe ouvrière et de la classe moyenne, en étudiant en profondeur les bouleversements et les errances de la société américaine sous Reagan, et en dénonçant certains mirages solidement ancrés dans l'imaginaire collectif, tels que le mythe du Rêve américain ou l'existence d'un sentiment communautaire.

Toutefois, en particulier à une époque où la littérature ne cherche pas à dissimuler les problèmes que pose la représentation littéraire et choisit souvent de mettre à nu les mécanismes de la fiction, le souci du réalisme n'empêche pas le questionnement sur le rapport entre fiction et réel et sur les procédés de mise en fiction de la réalité. Henri Mitterand explique que

> la notion même de « roman réaliste » est antinomique. Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie (1).

La notion utopique selon laquelle le réalisme consiste à dire tout le réel se heurte alors à ce qu'implique sa transformation par l'écriture. Justement, les œuvres de Banks, Carver et Ford témoignent d'une conscience de l'aspect forcément artificiel de leurs propres méthodes, qui les pousse à s'approprier les conventions traditionnelles de la littérature réaliste pour mieux les dépasser, voire les subvertir. Dans un second temps, nous nous pencherons donc à la fois sur la mise en place d'un cadre cohérent permettant d'assurer la vraisemblance de l'œuvre réaliste et sur sa déconstruction chez les trois auteurs du corpus, à travers l'étude de la création du personnage, avec les questionnements autour de la notion de « héros » qu'elle implique, et de celle de l'espace-temps.

La problématique de l'accès à la vérité dans les textes réalistes passe à la fin du vingtième siècle par une remise en cause de la transparence du langage, qui est un

« mensonge » de la littérature réaliste évoqué notamment par Furst :

> realist fiction, by purporting to offer a faithful account of the empirical world, attempts to lend to the imaginary the guarantee of the real; in so doing, however, through its necessary recourse to the signs of language, it unintentionally unmasks its own pretence (10).

L'exploration des limites du réalisme et leur exploitation métafictionnelle par Banks, Carver et Ford nous amènent finalement à nous interroger sur la possibilité d'accéder au réel à une époque où la réalité elle-même est considérée comme une construction socio-linguistique. C'est l'arbitraire du langage qui est alors mis en évidence, à travers l'inévitable artificialité du traitement de l'oralité et la perte de la fonction référentielle à une époque de profonde crise épistémique. La période est en outre marquée par l'ébranlement des grands métarécits censés sous-tendre la société, notamment le discours historique, dont l'aspect artificiel et construit est également mis en évidence. Les trois auteurs s'interrogent enfin sur leur capacité à écrire la grande œuvre de l'Amérique face à ces bouleversements, en questionnant leur propre vision du monde et leurs ambitions littéraires, dont il nous faudra étudier les reflets esthétiques dans les textes.

PREMIÈRE PARTIE : « O TEMPORA ! O MORES[15] ! » : L'ÉCRIVAIN RÉALISTE ET LA CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

Dans son ouvrage sur le réalisme, Lilian Furst explique que l'écrivain réaliste témoigne toujours des structures et du fonctionnement de la société de son époque[16]. Mais celui-ci ne se cantonne pas à un simple rôle de miroir et de témoin : généralement, son œuvre comporte également une dimension critique, et même morale, plus ou moins explicite selon son degré d'engagement. La conscience politique de Russell Banks est aiguisée, comme le montre son essai *Dreaming Up America*, dans lequel il fustige la politique de Reagan, président des États-Unis de 1981 à 1989 :

> In the 1980s, during the presidency of Ronald Reagan, democracy and capitalism got married. This is something I remember clearly. They were no longer just compatible, they were seen to be the same, a single blended unit, inseparable. It was called Free Market Democracy. Of course now it's become the official guiding ideology of America, and it is spoken of as if it were always the case, as if it's written into the Declaration of Independence and the United States Constitution. But the first time we heard it articulated and expressed as a virtue was by Ronald Reagan in the 1980s, and then it became the new American ideal. Now it's how we justify conquest, how we justify economic exploitation, how we justify invasion and occupation (57).

La condamnation de l'Amérique de Reagan par Banks, qui passe notamment par l'utilisation d'un vocabulaire péjoratif à caractère guerrier dans la dernière phrase de la citation, est sans appel. L'auteur semble regretter que certains idéaux qui sous-tendaient la société américaine aient été bradés par un capitalisme exacerbé.

De manière moins virulente mais tout aussi critique, Carver explique en entretien que l'un de ses thèmes de prédilection est la représentation de la classe ouvrière et, à travers elle, de la face cachée du Reaganisme : « I write oftentimes about working-class people, and the dark side of Reagan's America » (Gentry et Stull 201). Bien qu'il ne soit pas aussi ouvertement engagé que Banks, il raconte avoir été attaqué par un critique conservateur pour avoir donné une image trop négative de cette Amérique reaganienne en se focalisant sur des petites gens frappées par le chômage,

---

[15] Citation extraite des *Catilinaires* de Cicéron (8), ouvrage de 63 avant Jésus-Christ dans lequel l'orateur s'indigne de la corruption morale de ses contemporains et critique une société qu'il juge décadente.

[16] « As an artistic movement realism is the product and expression of the dominant mood of its time » (1).

l'alcoolisme, les problèmes de couple et d'argent :

> he was afraid my stories were going to give a false impression of America […]. Because under the Reagan administration, you see, people should be happy, people shouldn't be suffering, or out of work, or sick of their jobs. The critic was saying that we shouldn't write about people who are dispossessed and unhappy, and whose lives have gone bust. "Let's put a happy face on things" was what he seemed to be wanting (130).

Ce souci de faire bonne figure n'est pas sans rappeler l'analyse sévère que fait Jean Baudrillard dans son ouvrage *Amérique* du sourire de façade qu'arbore la population américaine en général, et Reagan en particulier :

> Le sourire que chacun t'adresse en passant, crispation sympathique des maxillaires sous l'effet de la chaleur humaine. […] C'est aussi celui de Reagan, où culmine l'autosatisfaction de toute la nation américaine, et qui est en passe de devenir le seul principe de gouvernement. […] Et ça marche. Reagan obtient par ce sourire un consensus bien supérieur à celui qu'obtiendrait n'importe quel Kennedy par la raison ou l'intelligence politique (36-37).

Baudrillard suggère qu'il faut creuser derrière l'apparente sérénité des Américains. C'est précisément ce à quoi s'emploient les écrivains réalistes de l'époque.

Comme Banks, Ford est un Démocrate convaincu[17]. Son recueil de nouvelles *Rock Springs*, entre autres, est lui aussi dépourvu de ce que Baudrillard appelle l'« effet dentrificiel » du Reaganisme (*Amérique* 37), comme l'observe un critique dans les entretiens :

> Ford writes about the "other side" of American life, the counterpart to the traditional notions about secure employment and commitment to family in which the illusion of some sort of permanence and contentment exists. Ford's characters are the dispossessed: out of work, out of love, out of luck (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 6).

L'expression « the "other side" of American life » employée ici fait écho à celle utilisée par Carver, « the dark side of Reagan's America. » La notion de « side », donc de « côté » voire de « camp », exprime l'idée d'une césure, d'une division au sein de la société américaine, sur laquelle il conviendra de revenir.

Bien entendu, pour l'écrivain réaliste, il ne s'agit pas uniquement de refléter aussi fidèlement que possible la réalité dans son œuvre (en sachant que le réalisme ne peut de toute façon que proposer une représentation de cette réalité), mais également d'adopter des prises de position parfois radicales face à ce qu'il considère comme les vices et les manquements de la société contemporaine. À la manière de Balzac dans son avant-propos à *La Comédie humaine*, l'écrivain réaliste se donne « un plan qui

[17] « a lifelong Democrat » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 15). Il explique malicieusement en entretien que la photo du président Truman qui trône dans son entrée sert à rappeler ses opinions politiques à ses visiteurs républicains.

embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes » (53). Il ne se contente pas de décrire la réalité : il la dissèque, en expose les fondements. Aussi Dreiser, Steinbeck, Dos Passos introduisent-ils dans leurs œuvres, comme *Sister Carrie*, *The Grapes of Wrath* ou *U.S.A.*, entre autres, leur point de vue personnel sur la société américaine et ses dérives, nourri de leurs observations et réflexions sur la vie quotidienne de leurs contemporains. Mais il faut bien entendu rappeler que la critique de la société américaine n'est évidemment pas l'apanage des réalistes, comme le montrent des romans postmodernes tels que *The Crying of Lot 49* de Pynchon ou *The Book of Daniel* de Doctorow. Linda Hutcheon rappelle ainsi que le postmodernisme en littérature a forcément une dimension politique :

> I realize that I am going against a dominant trend in contemporary criticism that asserts that the postmodern is disqualified from political involvement because of its narcissistic and ironic appropriation of existing images and stories and its seemingly limited accessibility—to those who recognize the sources of parodic appropriation and understand the theory that motivates it. […] Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations—its images and stories—are anything but neutral, however "aestheticized" they may appear to be in their parodic self-reflexivity (*The Politics of Postmodernism* 3).

Quoiqu'il en soit, la critique sociale fait partie intégrante de la longue tradition réaliste américaine. Le réalisme social qui se développe à chaque phase problématique de l'Histoire américaine reflète une volonté de rendre compte des difficultés rencontrées par les citoyens à l'époque, un besoin de mettre à nu les rouages d'une société malade en en dénonçant les incohérences et les injustices, de façon plus ou moins voilée et plus ou moins consciente selon l'auteur.

Les années 1960-1970, époque troublée aux États-Unis tant sur le plan politique que sur le plan économique, semblent appeler le témoignage réaliste. En effet, selon Bersani, le réalisme offre traditionnellement une vision de la société contemporaine à la fois critique dans ses propos et rassurante dans sa structure. Ainsi, dans « Le réalisme et la peur du désir », paru dans *Littérature et réalité*, il explique que, même en période difficile,

> les jugements critiques qui sont portés sur la société sont tempérés par une forme fournissant à cette société un mythe qui la rassure sur elle-même. […] la littérature réaliste et naturaliste offre constamment à la société qui semble jugée si sévèrement le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré (58-59).

Le maintien de la cohésion à tout prix même en temps de crise apparaît donc comme l'une des missions du réalisme. Une tension semble alors se faire jour dans les récits de Carver, Banks et Ford, car ils écrivent à une époque où l'on assiste à un éclatement

des grands mythes (sociaux, historiques, religieux) censés soutenir la société, comme le montre Lyotard dans *La Condition postmoderne* : la cohérence, les structures globalisantes semblent avoir cédé la place à la fragmentation.

C'est alors la question de la vision de l'écrivain qui entre en jeu. Bien sûr, quand on étudie un texte réaliste américain, il semble pertinent de garder à l'esprit la question que pose Elizabeth Ammons : « When we say American realism, two immediate questions are: Whose reality? And: Whose America? » (citée dans Pizer 95). Le réalisme est forcément teinté par le contexte social dans lequel il apparaît et par la subjectivité de l'écrivain. En effet, tout projet réaliste a une certaine portée didactique. Pour Carver, Banks et Ford, il s'agit, comme pour Twain ou Steinbeck avant eux, de donner la parole aux oubliés du Rêve américain, ceux d'une classe ouvrière, voire moyenne, négligée et même malmenée, selon certains critiques, par la politique reaganienne. Il faut dire que l'on a parfois reproché à Reagan d'avoir, en favorisant les valeurs marchandes plutôt que les valeurs humaines, trahi l'homme du peuple auquel il prétendait s'identifier et mené à un individualisme forcené, et par là même à une désagrégation de la communauté. Dans *The Man Who Sold the World*, William Kleinknecht entreprend de déboulonner le mythe Reagan :

> He laid the foundation for a new global economic order in which nationhood would gradually become meaningless. He enacted policies that helped wipe out the high-paying jobs for the working class that were the real backbone of the country. This supposed guardian of traditional values was the architect of wrenching social change that swept across the country in the 1980s, the emergence of an eerie, overcommercialized, postmodern America that has left so much of the populace psychically adrift. Reagan propelled the transition to hypercapitalism, an epoch in which the forces of self-interest and profit seek to make a final rout of traditional human values. His legacy—mergers, deregulation, tax cuts for the wealthy, privatization, globalization—helped weaken the family and eradicate small-town life and the sense of community (xi).

Les verbes d'action à caractère plutôt violent employés par Kleinknecht (« wipe out », « wrenching », « eradicate ») ainsi que les préfixes connotant l'outrance et la démesure (« *over*commercialized », « *hyper*capitalism ») expriment assez clairement l'opinion de l'auteur quant aux mesures prises par le gouvernement Reagan et leurs conséquences sur la société américaine et ses fondements idéologiques. C'est un avis que les trois auteurs du corpus partagent.

Il s'agira donc d'étudier dans cette première partie la manière dont Banks, Carver et Ford exposent et détournent certains mythes fondateurs de la société américaine, en particulier le Rêve américain, mis à mal par l'émergence de la société de consommation, et d'étudier les conséquences de ce glissement idéologique sur le sens communautaire évoqué par Kleinknecht et sur la perception que le sujet a à la fois des autres et de lui-même.

CHAPITRE I. « A GOOD LIFE IS AFFORDABLE HERE » (*TS* 313) : SYMBOLES ET MANIFESTATIONS DU RÊVE AMÉRICAIN À L'ÈRE POSTMODERNE

Comme le rappelle dès son titre l'ouvrage de Jim Cullen *The American Dream: A Short Story of an Idea that Shaped a Nation*, l'identité de la nation américaine s'est cristallisée autour de mythes communs, notamment celui du Rêve américain. Centré autour de la promesse d'une belle vie, il est à portée de toutes les bourses, si l'on en croit le slogan cité en titre que Frank Bascombe remarque sur une pancarte dans *The Sportswriter*.

Le Rêve américain apparaît déjà en filigrane dans le préambule de la Déclaration d'indépendance, texte fondateur de la nation américaine qui établit que chaque citoyen américain possède certains droits inaliénables, parmi lesquels « la vie, la liberté et la recherche du bonheur » (« life, liberty and the pursuit of happiness »). La définition que donne Cal Jillson dans l'introduction de *Pursuing the American Dream* (dont le titre fait écho à la notion de « pursuit of happiness ») servira de base à notre étude :

> "The American Dream" is one of the most evocative phrases in our national lexicon. Americans know instinctively what it means—a fair chance to succeed in open competition with fellow citizens for the good things of life. The grand promise of the American Dream has always been that those willing to learn, work, save, persevere, and play by the rules would have a better chance to grow and prosper in America than anywhere else on Earth (ix).

On y trouve deux principes fondamentaux qui apparaissent dans les œuvres du corpus : l'Amérique est le nouvel Eldorado où le Rêve a le plus de chances de se réaliser, et chacun peut prétendre au Rêve américain pourvu qu'il y mette du sien. Chacun doit pouvoir s'épanouir sans entraves dans un pays qui prône le progrès et l'égalité des chances. Sundquist définit le Rêve américain de la façon suivante: « the sacred American romance of equal opportunity (at least for white men […]) » (49-50). Nous reviendrons en détail sur la question du phallocentrisme et de l'ethnocentrisme que cette citation met en avant, mais il est certain que la force du Rêve américain (que Sundquist qualifie de « romance », insistant sur son côté fictionnel) réside dans le fait qu'il est censé être accessible à tous, comme l'illustrent les parcours fulgurants de certains individus, partis de rien et propulsés en haut de l'échelle sociale.

Le mythe du « self-made man » est en effet profondément ancré dans l'imaginaire américain, et la réussite exceptionnelle d'industriels tels que Rockefeller, Carnegie ou Ford a permis de véhiculer l'idée que tout le monde a la possibilité, s'il le

mérite et travaille suffisamment dur, d'améliorer sensiblement sa condition. Les Américains sont un peuple mobile, et le Rêve américain leur laisse imaginer que l'on peut toujours changer de vie et tout recommencer ailleurs, en mieux. C'est une croyance que les auteurs eux-mêmes ont expérimentée, volontairement ou non. Banks a subi de nombreux déménagements étant enfant, comme le souligne Kevin McEneaney dans son ouvrage consacré à l'auteur :

> It was a chaotic household where Banks grew up, amid the snows of Barnstead, New Hampshire (near Lake Winnipesaukee), with much yelling and winter claustrophobia, burdened with economic duress, "There was never enough money, and they were always packing up and moving out of an old place, where things had gone wrong, into a new [place] where everything would improve." But nothing ever did (1).

La dernière phrase laisse entendre que les Banks n'ont jamais trouvé au bout de leur chemin que la désillusion. Carver et sa femme, quant à eux, ont souvent changé de ville au gré de leurs petits boulots et des études de Carver. L'écrivain raconte par exemple dans son essai « Fires » qu'ils étaient très excités à l'idée de partir vivre en Californie :

> My wife and I and the children had just moved down from Yakima, Washington, to a place called Paradise, California, about ten miles up in the foothills outside of Chico. We had the promise of low-rent housing and, of course, we thought it would be a great adventure to move to California (36).

Il y a dans le nom « Paradise » la promesse d'une vie idyllique dans un jardin d'Éden des temps modernes. L'utilisation de l'adverbe « of course » souligne le fait que la vision de la Californie comme lieu de toutes les opportunités est très répandue dans l'imaginaire collectif[18]. C'est un mythe qui s'exporte : l'Amérique est vue depuis les premières vagues d'immigration comme un Eldorado, et nombreux sont les étrangers qui rêvent d'y poser un jour le pied. Reste toutefois à déterminer ce que renferme exactement l'idée du bonheur et d'une vie réussie offerte par cette nouvelle Terre promise à l'époque contemporaine. Pour ce faire, nous nous appuierons à la fois sur Jean Baudrillard et sur Charles Taylor, bien que leurs idées soient à première vue peu compatibles. En effet, si leur étude de la modernité présente des divergences, notamment sur le plan éthique, il n'en demeure pas moins que la critique sévère que fait Baudrillard de la société de consommation et du matérialisme de l'Occident se

[18] L'adverbe introduit également une touche d'ironie dans le discours de Carver en suggérant en creux que toutes les croyances rattachées à la Californie n'étaient que des clichés trompeurs : leur vie à Paradise n'aura finalement eu de « paradisiaque » que le nom.

révèle indispensable pour déterminer ce qui constitue la visée de la « vie bonne », selon la terminologie de Taylor, à laquelle aspirent les personnages réalistes.

1. « Life can be bright in America[19] » : la recherche de l'Eldorado

Les États-Unis représentent souvent le Nouveau Monde où l'homme peut renaître et accomplir son rêve de réussite. Aussi les personnages réalistes, lassés d'une vie quotidienne jugée insatisfaisante, envisagent-ils régulièrement de s'évader vers d'autres cieux qu'ils imaginent plus cléments. Dans *The Sportswriter*, Wade Arcenault raconte ainsi à Frank l'anecdote de cet homme qui, après avoir miraculeusement échappé à la mort, a décidé de changer radicalement de vie en partant loin de chez lui : « He got in his car and drove east. He said he felt like somebody'd just said, "Here, Nick, here's your whole life being handed to you again. See if you can't do better this time" » (270). Comme le rappelle Pauwels dans son ouvrage synthétique sur ce mythe, le Rêve américain véhicule l'idée que chacun a droit à une deuxième chance et qu'il est toujours possible de tout reprendre à zéro dans un nouvel environnement,

> possible de changer de vie, de tout recommencer ailleurs sans dettes à l'égard du passé, de pouvoir faire table rase et devenir un nouvel homme. C'est le principe d'éternel renouveau, l'Américain étant très hostile à toute forme d'immobilisme. La mobilité américaine n'est pas synonyme d'errance mais d'action (40).

L'idée que l'herbe est plus verte ailleurs, que l'on retrouve régulièrement dans les romans réalistes, est profondément ancrée dans l'imaginaire américain. Cette idéologie est sans doute liée au mythe de la Frontière et à celui de la conquête de l'Ouest, qui valorisait la progression vers les terres inexplorées et encourageait donc les colons à renoncer à l'enracinement pour aller toujours de l'avant. On note le décalage ironique entre le point de vue admiratif de Wade face à la décision du rescapé et le contenu même de son récit, qui indique que l'homme choisit de rouler vers l'*est*, alors que dans l'esprit américain, l'espoir d'un renouveau implique normalement de cheminer vers l'ouest. On peut y voir un clin d'œil de l'auteur sceptique face au mythe du nouveau départ, qui condamne à l'échec, au moment même où il l'énonce, la renaissance de cet homme. Mais même si Steinbeck, dans *The Grapes of Wrath*, entre autres, a montré que le fait de tout quitter pour tenter sa chance autre part n'était pas forcément

[19] Extrait de la chanson « America » interprétée par les immigrés portoricains de la comédie musicale *West Side Story* (1957), devenue par la suite un film, sorti en 1961.

synonyme de renouveau et de liberté retrouvée, il n'en demeure pas moins que l'espoir d'une vie plus belle ailleurs reste prégnant dans la société américaine contemporaine, et parcourt donc les récits réalistes longtemps après la Grande Dépression.

a) « Choices aplenty » (*TS* 7) : la mobilité comme vertu dans *The Sportswriter*

Dans *The Sportswriter*, on apprend que les parents de Frank Bascombe se sont régulièrement déplacés sur le continent américain durant leur jeunesse :

> My parents were rural Iowans who left farms near the town of Keota and moved around a lot as young marrieds, settling finally in Biloxi, Mississippi, where my father had some work that involved plating ships with steel at the Ingalls ship-building company, for the Navy, which he'd served in during the war. The year before that they had been in Cicero, doing what I'm not really sure. The year before that in El Reno, Oklahoma, and before that near Davenport, where my father had something to do with the railroad. […] I have tried to place him in a Davenport or a Cicero, where I've gone myself to report sports events. But the effect is strange. He was not a man—at least in my memory—for those places (24-25).

Frank ne précise pas les raisons qui ont pu pousser ses parents à déménager. Tout au plus donne-t-il de vagues indications sur les différents métiers que son père a exercés dans chaque ville, laissant à penser que la cause était principalement professionnelle. Mais ce qu'on nous donne à voir ici, à travers ces verbes de mouvement (« left », « moved around », « gone ») et cette accumulation de noms de villes *a priori* sans grand rapport les unes avec les autres (elles ne se trouvent même pas toutes dans le même État), c'est en quelque sorte l'obsolescence programmée de l'espace. Les lieux sont utilitaires ; ils se consomment au même titre qu'une machine à laver ou une nouvelle voiture. Lorsque l'on en a épuisé un, on passe au suivant. L'utilisation de l'article indéfini (« *a* Davenport or *a* Cicero ») enlève aux villes ainsi désignées le caractère unique que confère généralement un nom propre. Ainsi dépourvues d'identité individuelle, elles semblent interchangeables. La sensation de déracinement provient également de la répétition du complément circonstanciel de temps « the year before », qui, en ne faisant que souligner l'éternel recommencement des déménagements sans jamais être explicitement relié à un point de départ clair, ne peut servir de repère et semble donc empêcher tout ancrage de l'individu dans un espace-temps précis. Il est forcément difficile, dans ce contexte de mobilité à tout prix, de s'attacher durablement à un lieu. Rien d'étonnant alors à ce que la remarque finale de Frank suggère que les villes où son père a vécu ne correspondaient pas à son caractère.

L'emploi du déictique « those » marque l'éloignement, tant géographique qu'affectif, de Frank par rapport à ces villes sans âme dans lesquelles il est impossible de se projeter (et d'imaginer un être cher). Le sentiment de distance, voire de rejet, est renforcé au niveau typographique par les tirets qui séparent le sujet (le père) du complément (les villes) et qui placent Frank lui-même complètement à part. Toutefois, le fait que l'absence d'ancrage dans une zone géographique particulière semble mener logiquement à l'absence corrélative d'un sentiment d'appartenance ne gêne apparemment pas Frank, qui ne va pas plus loin dans sa réflexion et préfère célébrer la multitude de nouvelles possibilités offertes par les villes américaines :

> Choices are what we need. And when I walk out into the bricky warp of these American cities, that is exactly what I feel. Choices aplenty. Things I don't know anything about but might like are here, possibly waiting for me. Even if they aren't. The exhilaration of a new arrival (7-8).

L'opportunité d'une nouvelle vie dépend apparemment de soi ; il suffit de faire le bon choix. Mais le discours même de Frank montre que ce n'est pas forcément chose aisée. La façon dont il est construit semble en effet aller à l'encontre de ce que le narrateur cherche à affirmer. La répétition de « choices » et l'utilisation du pluriel dans l'extrait évoquent une accumulation de pistes tellement nombreuses qu'elles ne peuvent finalement mener nulle part. Ajoutées à l'indéfini de termes tels que « things » ou « anything », elles suggèrent plutôt l'absence d'un plan précis et d'une trajectoire claire. De la même manière, les phrases courtes, majoritairement nominales, de la seconde moitié de l'extrait donnent au discours de Frank un rythme haché fait d'hésitations et de contradictions et, par leur manque de fluidité, connotent la dispersion. L'absence de certitude exprimée par l'auxiliaire modal « might » contribue également à miner le discours à première vue plein d'espoir de Frank. D'ailleurs, le portrait qu'il fait de Detroit un peu plus loin dans le roman vient également contredire l'optimisme apparent de ce passage. La vision qu'il offre de la ville est marquée négativement : « Detroit, city of lost industrial dreams, floats out around us like a mirage of some sane and glaciated life. Skies are gray as a tarn, the winds up and gusting » (115). C'est la désillusion qui domine. Le gris, le froid, le vent connotent un certain pessimisme et illustrent le marasme économique dans lequel la ville s'est enfoncée.

Mais si Frank se prend tout de même souvent à rêver d'ailleurs, c'est qu'il y est incité par son métier de journaliste sportif, qui l'oblige régulièrement à se déplacer, pour son plus grand plaisir : « it is true that I have always loved the travel that accompanies my job » (7). Alors qu'il se trouve au téléphone avec Selma, une ancienne collègue et maîtresse, il s'imagine vivre à ses côtés : « If only I could be there instead of a parking lot in Adelphia. I would be miles happier. New prospects. Real possibilities rising like new mountains. I could be convinced in no time flat that things weren't so bad » (301). L'attrait de la nouveauté est central au mode de pensée de Frank, comme le montrent dans cet extrait la répétition de l'adjectif « new » et l'emploi du conditionnel pour exprimer la projection de Frank dans une autre vie potentielle. Surtout, le fait qu'il emploie une unité de mesure de l'espace (« miles ») en corrélation avec la notion de bonheur est assez éloquent. Le principe est simple : pour vivre heureux, vivons ailleurs. Mais là encore, l'indétermination de « things » semble déconstruire d'emblée le Rêve américain.

Frank fait apparemment preuve d'une certaine naïveté face aux promesses de ce mythe. Il semble par exemple se prendre à rêver à l'évolution de sa relation amoureuse avec l'infirmière texane Vicki Arcenault, qui doit l'accompagner dans le Michigan : « Maybe we'll get married in Detroit, fly back and move out to Pheasant Run, and live happily like the rest of our fellow Americans » (56). On note d'abord que le fantasme de Frank inclut l'idée de mouvement (« fly back », « move out »). Ensuite, il n'hésite pas à utiliser la tournure « live happily », habituellement plutôt réservée aux contes de fées, ce qui montre qu'il se complaît ici dans l'illusion. Mais sa remarque est ironique à plus d'un titre : d'abord, Vicki et lui ne se connaissent que depuis huit semaines et ont tous les deux un mariage raté derrière eux. Ensuite, la dernière partie de la citation (« like the rest of our fellow Americans ») laisse entendre que tous les Américains vivent heureux, affirmation qui est contredite tout au long de son récit, comme nous allons le voir.

L'espoir de connaître cette fin conventionnellement heureuse que l'on trouve dans les contes de fées ou les romans à l'eau de rose réapparaît plus tard dans le récit de Frank :

> These were the futures we all had looking at us in 1967. Good choices. We were not all radicals and wild-eyes. And most of my bunch would tell you they're glad to have a good thirty years left to see what surprises life brings. *The possibility of a happy ending*. It is not unique to me (151-152, je souligne.)

L'utilisation du pluriel et du pronom personnel « we » dans cet extrait indique subtilement que le Rêve américain est un mythe collectif. Mais le conte de fées peut également être empreint de cynisme, comme le montre l'attitude de Selma, dont l'approche du Rêve américain est loin d'être naïve :

> She was an acerbic cold-eyed Arab of dusky beauty, who was thirty-six at the time (exactly my age), but seemed older than I was. She had come to Berkshire College that fall from Paris only to obtain a visa (she said), so she could find a rich American "industrialist," marry him, then settle down in a rich suburb for a happy life. (She knew a pleasant, easy existence staunched almost any kind of unhappiness) (225).

La répétition de l'adjectif qualificatif « rich » souligne le fait que Selma a une vision très matérialiste du bonheur. Elle a un projet précis qui implique, là encore, le mouvement (en l'occurrence l'émigration) : conquérir un « industriel », ce « self-made man » si emblématique de la société américaine.

L'ailleurs dont rêvent les personnages, et notamment Frank, peut prendre la forme d'une fuite en avant : il raconte ainsi qu'à la mort de son fils Ralph, il s'est acheté une Harley Davidson et a filé sur les routes avant de reprendre ses esprits à Buffalo et de rebrousser chemin (117-118). Au début de son récit, Frank se vantait d'avoir réussi à dépasser son chagrin : « I believe I have done these two things. Faced down regret. Avoided ruin » (4) ; pourtant, il semble encore le fuir à la fin du roman. Il prend un congé et quitte le New Jersey pour la Floride, où il vit un Rêve américain au rabais : « The whole place seems alive with *modest* hopes » (367, je souligne). Il reste relativement lucide sur ses perspectives d'avenir dans un tel lieu : « I don't think I will stay forever » (367). Effectivement, il reviendra à Haddam dans la suite de la tétralogie. Il faut dire que Frank est perpétuellement dans la contradiction au sujet des opportunités offertes par le Rêve américain, comme le montre le passage où, en feuilletant un catalogue, il tombe par hasard sur une photo de sa première petite amie à l'université. Il imagine alors la vie qu'il aurait pu avoir auprès d'elle, une vie simple et heureuse (« a pretty life, prizable and beckoning ») qu'il compare là encore à un conte de fées : « a fairy-tale life for real adults » (198). Le mélange entre fiction (« fairy-tale life ») et réalité (« real adults ») au sein même de son discours évoque le mythe en même temps qu'il le nie. Frank semble en fait tiraillé tout au long de son récit entre l'envie d'améliorer sa condition en changeant de vie et son apparente satisfaction, qui ressemble à de l'apathie, comme l'illustre la tournure passive utilisée dans la remarque suivante : « Nothing, in fact, would I like better than to *have a whole new colorful world open up to me today*, though I like things pretty well as

they are » (22, je souligne). Cette remarque met en avant la posture ironique qu'il adopte tout au long de son récit face au Rêve américain.

La propension à imaginer qu'un changement de lieu peut mener à une vie meilleure a de toute façon été contredite dès le milieu du roman par Herb Wallagher, le sportif désabusé que Frank part interviewer dans le Michigan : « I was just reading the other day that Americans always feel like the real life is somewhere else. Down the road, around the bend. But this is right here » (158). Il faut dire que Herb est amer depuis qu'un accident l'a condamné à l'immobilité en le rendant prisonnier d'un fauteuil roulant. L'opposition spatiale entre « somewhere else » et « right here » souligne l'idée que même si la visée du Rêve américain pousse toujours l'individu au mouvement, la stase est finalement une issue inévitable, une fois les illusions brisées.

b) « Dreams, you know, are what you wake up from » (*C* 187) : la quête de l'Eldorado et ses désillusions chez Carver

Il semblerait que les personnages carvériens restent le plus souvent enfermés dans leur existence médiocre, quel que soit le lieu où ils décident de s'installer. Les espaces sont bien souvent clos chez Carver : la plupart de ses nouvelles se déroulent à l'intérieur, dans un cercle familial fréquemment décrit comme étouffant. Pris au piège d'une vie décevante, prisonniers d'un travail alimentaire frustrant, les personnages rêvent régulièrement d'une échappatoire[20]. Ils cherchent souvent un « remède géographique[21] » à leurs problèmes, persuadés que l'herbe est plus verte ailleurs et que leur vie tout entière se trouvera transformée dans un autre lieu.

Le thème de l'Eldorado, qui traverse l'œuvre entière de Carver, est particulièrement prégnant dans *Cathedral*. Ainsi, à la fin de « The Bridle », les Holits décident de quitter l'Arizona, où ils sont installés depuis peu, pour une destination inconnue de la narratrice : « I don't think they're going back to Minnesota. I think they're going someplace else to try their luck » (193). Le fait que le support du Rêve américain de l'Eldorado soit simplement un indéfini, « someplace », et donc n'ait pas d'orientation claire, ne permet pas d'imaginer pour les Holits une vraie projection vers

[20] Dans le film *Short Cuts* de Robert Altman (1993), inspiré de neuf nouvelles et d'un poème de Carver, la chanteuse de jazz interprète une chanson intitulée « Prisoner of Life », formule concise qui résume bien la situation désespérée des personnages carvériens.
[21] « a geographical cure » (Champion, « So Much Whisk(e)y So Far From Home » 242).

un avenir meilleur. Betty Holits a nettoyé avec application tout l'appartement avant de partir, ce qui peut évoquer la notion de « clean slate », autrement dit suggérer l'idée que la famille Holits a pu faire table rase du passé et repartir sur de nouvelles bases. Le fait qu'ils laissent derrière eux une bride pourrait en effet indiquer que leur situation va s'améliorer. On imagine que l'abandon de cette bride, qui appartenait à un cheval qui les a complètement ruinés parce qu'il a été incapable de gagner une seule course, symbolise la liberté retrouvée. Peut-être les Holits vont-ils finalement pouvoir s'affranchir de leurs difficultés financières et d'un mode de vie restrictif qui impose le chemin à suivre : « The rider pulls the reins this way and that, and the horse turns. It's simple. If you had to wear this thing between your teeth, I guess you'd catch on in a hurry » (195). Marge, la narratrice reste toutefois quelque peu dubitative.

Il faut dire que ce n'est pas la première fois que les Holits déménagent. Or, il semble qu'à chaque étape de leur quête du bonheur, les choses ne fassent qu'empirer. Dans le Minnesota, ils ont tout perdu : « the bank […] took their house, their pickup, their tractor, the farm implements, and a few cows » (174). En Arizona, où se déroule la nouvelle, Holits se blesse gravement à la tête et perd certaines de ses facultés mentales. On s'attend alors à ce qu'une autre catastrophe s'abatte sur eux dans leur nouvel environnement. Leurs expériences malheureuses semblent prouver que l'idée d'un nouveau départ est totalement illusoire, comme Betty Holits elle-même semble l'admettre dans le passage où Marge joue les esthéticiennes. Une fois qu'elle a terminé la coiffure et la manucure de Betty, Marge lui dit : « You look brand-new, honey » (187), ce à quoi Betty répond d'un air désabusé : « Don't I wish » (187). Si Betty évoque ses aspirations et ses rêves, c'est uniquement pour souligner leur anéantissement : « Now, if anybody asked me that question again, about my dreams and all, I'd tell them. […] I'd say, "Dreams, you know, are what you wake up from." That's what I'd say » (186-187).

À défaut de pouvoir elle-même quitter sa vie étriquée, Marge inscrit son nom sur les billets de banque qu'elle reçoit des Holits et les imagine voyager à sa place : « The bills have come from Minnesota. Who knows where they'll be this time next week? […]. They could go anyplace, and anything could happen because of them. I write my name in ink across Grant's broad old forehead: MARGE » (178-179). Elle pense ainsi vivre par procuration l'existence libre, définie par une absence d'entrave géographique (« they could go *anyplace* ») et l'ouverture à toutes les éventualités

(« *anything* could happen »), à laquelle elle ne peut prétendre. Là encore, c'est l'absence d'orientation qui domine à travers les indéfinis (le « anyplace » présent ici faisant écho au « someplace else » cité plus haut). Sans orientation dans l'espace, et donc sans réelle possibilité d'ancrage, il paraît difficile d'imaginer qu'un endroit nouveau soit vraiment synonyme de renaissance.

Chez Carver, le seul fait d'imaginer que l'on échappe aux problèmes du quotidien, le simple espoir d'un avenir meilleur, comptent finalement plus que la réalité elle-même, toujours décevante. L'ailleurs auquel les personnages aspirent est une représentation mentale plutôt que physique. Comme le Rêve américain lui-même, c'est un idéal auquel on s'accroche. Aussi les noms de lieux et leurs connotations sont-ils plus riches de sens que ce qu'ils désignent réellement. Selon Verley, « les noms des lieux se font les supports des rêves ; ils semblent promettre une vie nouvelle et la (re)découverte d'un bonheur improbable » (*Des Nouvelles du monde* 52). Verley prend l'exemple de « Chef's House », nouvelle dans laquelle la narratrice accepte de passer l'été avec son mari, Wes, dont elle est séparée : « We'll start over » (*C* 25), lui dit-il pour la convaincre, espérant donner un second souffle à son couple mis à mal par son alcoolisme. Verley souligne le fait que le couple de « Chef's House » tente de se reconstruire dans une ville appelée « Eureka » (25). Bien sûr, Eureka est une ville qui existe véritablement aux États-Unis[22] , mais elle est également intéressante pour la notion de découverte qu'elle connote[23]. Toutefois, ces quelques semaines passées dans une maison qui n'est pas la leur, comme l'indique le titre de la nouvelle, et qui ne peut donc pas leur permettre de retrouver une stabilité pérenne, ne sont qu'une courte parenthèse enchantée avant l'échec annoncé de leur romance : « We got up and pulled the drapes and the ocean was gone just like that. […] We'll clean it up tonight, I thought, and that will be the end of it » (30). Le décor disparaît derrière le rideau qui tombe, comme au théâtre, pour annoncer la fin (de la nouvelle comme du couple).

Mais c'est sans aucun doute « Portland », nom de ville récurrent dans les nouvelles de Carver, qui illustre le mieux l'idée que les connotations positives rattachées à un endroit importent finalement davantage que l'endroit en lui-même. Dans « Portland », le terme de « port » évoque les notions d'ouverture sur le monde,

[22] Reagan est d'ailleurs diplômé de Eureka College.
[23] C'est aussi à Eureka que Ralph, le personnage principal de « Will You Please Be Quiet, Please? » découvre (justement !) que sa femme l'a trompé quelques années auparavant.

de liberté, de nouvelles opportunités. Portland est ainsi la ville où la femme de Marston disparaît avec son amant dans « What Do You Do in San Francisco? » (*Will You Please Be Quiet, Please?*) C'est aussi la ville où Sheila, dans « Vitamins », décide de se rendre après s'être rendu compte que son travail de vendeuse de vitamines à domicile est dénué de sens et que son amour pour Patti n'est pas réciproque : « She said she was quitting, leaving the state, going to Portland » (*C* 88). Tout au long de la nouvelle, le nom de « Portland » est invoqué comme s'il avait des pouvoirs magiques : « "Maybe I could go up to Portland," she said. "There must be something in Portland. Portland's on everybody's mind these days. Portland's a drawing card. Portland this, Portland that" » (101). On peut toutefois douter que la ville de Portland symbolise vraiment la possibilité d'échapper à une vie de frustration : l'issue de la nouvelle laisse plutôt entendre que le pouvoir salvateur d'un lieu n'est qu'une illusion. La ville n'est pas un port mais plutôt un cul-de-sac qui ne permet pas à l'individu de tout recommencer sur de nouvelles bases, ni de prévenir les problèmes conjugaux : dans « Jerry and Molly and Sam » (*Will You Please Be Quiet, Please?*), c'est à Portland qu'Al a rencontré sa femme Betty, mais leur mariage est un échec.

Le narrateur de « Vitamins » et sa femme, enfermés dans une routine insatisfaisante, caressent un temps l'idée de déménager en Arizona :

> We were talking about things like negative weather and the number of parking tickets you could get away with. Then we got to talking about how we'd be better off if we moved to Arizona, someplace like that.
> I fixed us another [Scotch]. I looked out the window. Arizona was not a bad idea (*C* 90).

Le fait que le narrateur se trouve derrière une fenêtre dans ce passage exprime à la fois son envie de s'échapper et son emprisonnement. Mais son rêve d'ailleurs reste flou, puisque l'Arizona, qui est mentionné en passant, au beau milieu d'une conversation à bâtons rompus, est également lié à l'adverbe « someplace », exprimant là encore l'indéfini. L'Arizona est en outre plutôt désertique ; difficile d'imaginer une renaissance à un endroit où rien ne pousse. Encore une fois, les personnages ne suivent pas une quelconque logique : le fait que ces endroits symbolisent la liberté et le renouveau leur suffit. Mais « The Bridle » leur répond sur ce point : déménager dans l'Arizona, c'est précisément ce qu'ont fait les Holits, mais cela ne leur a pas franchement réussi.

Comme l'illustrent un certain nombre d'extraits cités jusqu'ici, dans les nouvelles de Carver, les noms de lieux sont souvent remplacés par des formes indéfinies, comme « somewhere », « something », « someplace », « autrement dit par un non-lieu qui vaut pour n'importe quel lieu » (Verley, *Des Nouvelles du Monde* 52). On retrouve ici la même indétermination que chez Ford, la même déconstruction d'un Rêve américain vague et inaccessible[24]. La prolifération de ces formes « sémantiquement vides » (Fabre et Chauvin 76) exprime le fait que ce type d'échappatoire est définitivement une illusion. C'est ce qu'admet finalement Donna dans « Vitamins », nouvelle où, comme nous l'avons dit, « Portland » fonctionne comme le lieu où tous les rêves sont censés se réaliser. Après avoir envisagé un instant d'y aller à son tour, elle ajoute dans un même souffle : « Portland's as good a place as any. It's all the same » (*C* 101).

Chez Carver, « ailleurs » n'est qu'un synonyme de « partout », ou plutôt « n'importe où ». Il devient alors évident que les personnages ne vont en fait nulle part, comme le disent les jeunes femmes que Bill et Jerry rencontrent dans « Tell the Women We're Going » :

> "Where you girls going?" Bill said. "Barb?"
> She laughed. "No place," she said. "Just down the road" (*What We Talk about When We Talk about Love* 53).

Littéralement, elles ne vont certainement pas très loin, en effet, puisqu'elles semblent simplement faire une petite promenade à vélo. Mais « No place » revêt également un sens métaphorique : sa forte résonance existentielle évoque un marasme tant moral que spatial. L'immobilisme géographique des personnages est le reflet de leur stagnation sociale. Ce n'est pas le Rêve américain qui s'offre à eux mais sa forme cauchemardesque, faite de désillusion et de frustration.

[24] Dans « Will You Please Be Quiet, Please? », Ralph imagine une vie différente, plus sereine : « He thought fleetingly that he would be *someplace else* tonight doing *something else*, that it would be silent *somewhere* if he had not married » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 126, je souligne).

c) « A whole new life! » (*CD* 96) : le rêve du Nouveau Monde dans *Continental Drift*

Dans son ouvrage sur le Rêve américain, Cullen rappelle qu'il s'agit d'un concept aux multiples facettes :

> there is no *one* American Dream. Instead, there are many American *Dreams*, their appeal simultaneously resting on their variety and their specificity. […] Sometimes "better and richer and fuller" is defined in terms of money—in the contemporary United States, one could almost believe this is the *only* definition—but there are others. Religious transformation, political reform, educational attainment, sexual expression: the list is endless (7).

Banks rejoint Cullen quand il explique que le Rêve américain était à l'origine composé de trois branches à l'idéologie distincte :

> I can't say there was *one* American Dream. There were several dreams to begin with. There was El Dorado, the City of Gold that Cortez and Pizarro dreamed of finding. And then there was Ponce de Leon's dream of the Fountain of Youth, where you could start life over again, and the New England Puritan dream of God's Protestant utopian City on a Hill, the New Jerusalem (*Dreaming Up America* 6).

Si la troisième branche est peu présente chez Banks, Carver et Ford, la question de l'ascension sociale et celle d'une possible renaissance dans le Nouveau Monde sont en revanche des problématiques centrales aux œuvres du corpus, en particulier *Continental Drift*.

Bob Dubois, le protagoniste de *Continental Drift*, est persuadé qu'il a droit au Rêve américain mais que celui-ci l'attend ailleurs. Il est convaincu que le New Hampshire, où il vit au début du roman, est responsable de tous ses maux : « It's this place. This goddamned place. It stinks » (26). L'emploi du déictique « this » permet à Bob de souligner la sensation d'enfermement dont il souffre et de mettre à distance cet endroit qu'il ne semble plus vouloir considérer comme le sien. Si sa femme Elaine tente d'abord de le raisonner (« We have a good life, honey. We do » [27] ; « Oh, honey, we have a good life. We do » [27]), elle semble rapidement à court d'arguments convaincants : la répétition de structures strictement identiques dans les deux extraits suggère un certain manque d'imagination, et son utilisation de l'article indéfini souligne le fait que sa définition de leur « belle vie[25] » est plutôt vague. Très vite, Elaine se laisse gagner par l'idée de tout recommencer à zéro dans un nouvel environnement : « "Let's move, Bob. Let's start over. Let's move and start over."

[25] Ou « vie bonne », pour faire écho à la terminologie de Paul Ricœur et Charles Taylor que nous allons étudier de manière plus approfondie dans la troisième sous-partie.

She's smiling up into his large, sad face. "Let's just sell the house, sell the car and the boat, and even sell the furniture, and start over someplace else[26]" » (32-33). On retrouve là encore dans son discours une forme de bégaiement induite par la répétition de la structure commençant par « Let's » et des verbes d'action « move » et « start over », ce qui laisse entendre que si l'envie de déménager devient une idée fixe, elle demeure assez floue. D'ailleurs, l'utilisation de l'adverbe « someplace », qui fait partie de ces formes indéfinies, vides de sens et sans ancrage, déjà observées dans *The Sportswriter* et *Cathedral*, montre bien que la localisation de leur nouveau départ est tout à fait imprécise et donc que leur visée de la « vie bonne » reste hasardeuse. Comme Frank Bascombe ou les personnages de Carver, les Dubois manquent d'orientation ; ils sont proprement « à la dérive », comme le suggère le titre français du roman.

Bob et Elaine finissent donc par se persuader qu'ils auront une vie meilleure en Floride, où ils rejoignent Eddie, le frère de Bob. Le choix de la Floride n'est évidemment pas anodin : Bob « décide de faire une fugue et d'aller vers le grand soleil de la Floride, dont la spéculation immobilière fait une sorte de nouvelle frontière, le "rêve américain" version 1980 » (Pétillon 638). Mais ce cliché est loin de se vérifier dans le roman.

Après des heures de voiture, Bob, Elaine et leurs enfants découvrent leur nouvel environnement :

> They ignore, they do not even notice, the absence of what Bob would call "real trees." They look right through, as if it were invisible, the glut of McDonald's and Burger Kings, Kentucky Fried Chickens and Pizza Huts, a long, straight tunnel of franchises broken intermittently by storefront loan companies and paved lots crammed with glistening Corvettes, T-Birds, Cameros and Trans Ams, and beyond the car dealers, surrounded by chain-link fences, automobile graveyards, vast and disordered, dreary, colorless and indestructible. On the outskirts of every town they pass through are the miles of trailer parks laid out in grids, like the orange groves beyond them, with a geometric precision determined by the logic of ledgers instead of the logic of land, water and sky. And after the trailer parks, as the car nears another town, they pass tracts of pastel-colored cinderblock bungalows strung along cul-de-sacs and interconnected, one-lane capillaries paved with crushed limestone—instant, isolated neighborhoods, suburbs of the suburbs, reflecting not the inhabitants' needs so much as the builders' and landowners' greed. And then into the towns themselves, De Land, Sanford, Altamonte Springs, they lumber down Route 4 from Daytona, the U-Haul swaying from side to side behind the car like a patient, cumbersome beast of burden, and the tracts and housing developments get replaced by high white cube-shaped structures stuffed with tiny apartments laid out so that all the windows face other windows and all the exits empty onto parking lots (*CD* 59-60, je souligne).

[26] On retrouve ici le verbe « start over » également employé par Wes pour essayer de convaincre sa femme de renouer avec lui dans la nouvelle de Carver « Chef's House ».

Bien sûr, comme l'explique Philippe Hamon, l'espace réaliste « n'est pas simplement un arrière-plan descriptif neutre » (*Le personnel du roman* 209). En effet, Banks décrit ici une société mortifère où les « vrais » arbres ne poussent pas mais où les cimetières de voitures prolifèrent. Le champ lexical de l'enfermement domine et laisse peu de doute quant à la capacité des Dubois à rebondir dans ce nouvel espace. Grâce à la présence d'un vocabulaire péjoratif mêlant les notions d'impasse, d'isolement et de médiocrité, le lecteur comprend rapidement que l'herbe n'est pas plus verte ailleurs contrairement à ce que Bob espère, et que la Floride ne sera pas pour les Dubois l'Eldorado escompté[27]. Il devient rapidement clair que, où qu'ils aillent, les Dubois rencontreront le même environnement social restrictif, comme le souligne l'énumération morose des franchises de fast-food, ces symboles de la société contemporaine qui semblent se succéder comme autant de fanaux qui ont perdu leur fonction de repères parce qu'on les retrouve partout. Notons que c'est le narrateur, non les personnages eux-mêmes, qui nous expose sa vision négative de l'espace, puisqu'il explique au début de l'extrait que les Dubois sont aveugles, volontairement (« ignore ») ou non (« do not even notice ») à la situation. On assiste donc ici au développement d'une stratégie narrative mise en place dès l'incipit du roman : l'ironie dramatique, où le lecteur en sait davantage que les personnages. En lui présentant dès l'introduction, intitulée « Invocation », le récit de la vie de Bob comme une triste histoire (« the sad story of Robert Raymond Dubois, the story that ends along the back streets and alleys of Miami, Florida, on a February morning in 1981 » [*CD* 1]), autrement dit en commençant par la fin, on lui annonce d'emblée que le destin de Bob est tragique. Le lecteur est donc amené à constater que ce départ pour la Floride n'est que la première étape d'une longue descente aux enfers, illustrée par la structure anti-paroxystique du récit. Bob Dubois a souhaité changer de décor dans l'espoir d'échapper à l'immobilisme conditionné par sa vie et son travail dans le New Hampshire, mais évidemment il s'avère que son choix ne lui permet pas d'améliorer sa condition.

Comme l'observe David Roche, le narrateur ne s'attarde pas très longtemps sur le premier déménagement des Dubois et ne prend même pas le temps de relater le second (d'Oleander Park à Moray Key). C'est donc dans ce creux du texte qu'on

[27] Ironiquement, la ville où ils se rendent se nomme « Oleander Park ». Or le laurier-rose (« oleander » en anglais) est une plante vénéneuse, ce qui est de mauvais augure pour la famille Dubois.

comprend que la situation demeure la même où qu'ils se tournent, voire qu'elle empire : « Bien qu'ils aient déménagé deux fois, les Dubois n'ont pas pour autant échappé à ce mal-aise qui les a poussés à fuir le New Hampshire ; bien au contraire, ils sont de plus en plus confinés à l'intérieur d'un domicile et d'une domesticité étouffante » (*L'imagination malsaine* 147). Au lieu de proposer de nouveaux horizons, le monde dans lequel les Dubois vivent semble rapetisser, comme l'indiquent les dimensions de leur nouvelle caravane :

> The trailer is small, thirty-three by ten feet […]. Bob and Elaine sleep in the living room on a convertible sofa, and from the foot of the sofa, when it's pulled into a bed, Bob can reach over the kitchen counter and open the refrigerator, turn on the propane stove, run water in the sink (*CD* 252).

Ces chiffres précis permettent au lecteur de se représenter ce petit espace de façon concrète. La description de la disposition intérieure du logement donne l'impression que Bob est trop grand pour pouvoir s'épanouir dans son environnement ; il paraît alors logique qu'il s'étiole.

Les États-Unis dans leur ensemble font figure de Terre promise non seulement pour les Américains eux-mêmes, mais également pour les étrangers qui rêvent d'émigrer. En parallèle à l'histoire de Bob, *Continental Drift* narre donc l'épopée de jeunes Haïtiens qui sont obligés de fuir leur pays et qui placent tous leurs espoirs dans l'Amérique :

> The small, crowded boat plows northward through a choppy, slate-blue sea, toward America, Vanise believes, toward Florida, *where everything will be different*, where nothing except the part of her that's inside her skull will be the same, and gradually *even that will change* (118, je souligne).

Leur départ vers l'Ouest mythique est censé marquer une renaissance. On retrouve ancrée dans l'esprit de la jeune femme la croyance en un nouveau départ : elle devrait se voir transfigurée et renaître en femme libre.

Mais le destin, sous la forme d'un voyage de Charybde en Scylla, va se charger de réduire à néant le Rêve américain de Vanise, de son fils et de son neveu. La même structure anti-paroxystique que celle qui traverse le récit de Bob est employée pour narrer l'histoire tragique des Haïtiens. L'espace prend alors une dimension métaphorique ironique : « Golden Beach », littéralement la « plage dorée » (355), nom qui n'est pas sans rappeler celui de l'Eldorado mythique, est en fait le lieu où viennent s'échouer les corps des noyés. Quant au nom « New Providence Island », qui est mentionné à la même page et rappelle l'idéal des Puritains, il est bien trompeur : il ne

désigne pas un lieu de renouveau où l'on peut trouver le salut, mais une île que les Haïtiens opprimés souhaitaient à tout prix quitter.

La Floride que découvre Vanise est semblable à celle que traversent les Dubois. La description est parcourue par le champ sémantique du déclin, du pourrissement et de la mort :

> Soon they are walking directly *beneath* the highway, Interstate 95, which swoops over them from north to south, eight lanes of steel and concrete rushing as if *downhill* toward the tip of the continent, with *garbage*, *broken* bottles, *rusting* tin cans, *old* tires, *rats* and the *carcasses* of cats and dogs scattered below in the tufts of long yellow grass (356, je souligne).

Les touffes d'herbes jaunies peuvent être interprétées comme une allusion, là encore empreinte d'ironie dramatique (puisque c'est le narrateur, plutôt qu'une Vanise traumatisée, qui attire notre attention sur ce détail), au mythe de l'herbe plus verte ailleurs. Ce sont elles qui bordent le chemin de Vanise dans le Nouveau Monde, ce qui ne laisse présager rien de bon. À l'ouest, rien de nouveau : même si Vanise est la seule Haïtienne à avoir survécu, ses perspectives d'avenir sur cette « Terre promise » finalement peu prometteuse sont assez sombres. Elle qui espérait échapper à la misère d'Haïti en allant aux États-Unis est d'abord violée, puis prostituée. Si elle finit par atteindre la Floride, elle se retrouve seule rescapée d'une noyade où elle perd son enfant et son neveu Claude. Celui-ci a pourtant compris avant elle qu'ils ont ironiquement commencé à perdre leur liberté dès l'instant où ils ont quitté l'île dont ils se croyaient pourtant prisonniers :

> And when the boy asked himself what the Bahamian had taken away from them, he concluded that he had taken what little freedom remained in their possession, that scrap of freedom they'd obtained when they stepped off the *Kattina* in Nassau. In exchange, they had been given a meal and a pack of cigarettes (217).

L'espoir d'une vie meilleure se résume ici à de la nourriture et des cigarettes, autrement dit à un simple assouvissement de besoins matériels élémentaires. Claude regrette que Vanise ne tente pas davantage de se défendre face à cette vie de servitude : « *Tempérament d'esclave*, he cursed » (218). Mais cette perte de toute liberté est, semble-t-il, le prix à payer pour caresser du bout des doigts le Rêve américain, aussi décevant soit-il.

Bob Dubois finit par comprendre lui aussi que le Rêve américain est mensonger. S'il a l'impression de ne plus rien avoir à attendre de la vie malgré son jeune âge, c'est parce qu'il s'est trop laissé bercer d'illusions :

> It's not bad luck, Bob knows, life's not that irrational an arrangement of forces; and though he is no genius, it's not plain stupidity, either, for too many stupid people get on in the world. It's dreams. And especially *the dream of the new life, the dream of starting over* (314, je souligne).

La notion de nouveau départ est directement associée au rêve, comme pour mieux en démontrer l'immatérialité et la vacuité. Si le Rêve américain de Bob se dérobe, c'est qu'il est basé au départ sur une sorte de pacte faustien où l'être humain est forcément perdant : « Bob will even tell his brother about […] the night he saw his life there for what it was and *decided to trade it for another* » (293, je souligne). Le verbe « trade », qui évoque à la fois le commerce et l'échange, est omniprésent dans *Continental Drift* et illustre presque systématiquement l'idée d'un marché qui se révèle finalement peu équitable. Il est sans doute le meilleur exemple de ce vocabulaire mercantile qui contamine les relations humaines[28].

Dans *Continental Drift*, la désillusion est forte pour Bob :

> There was the house in Catamount and the Boston whaler, *their* furniture, shabby and mostly secondhand, but *theirs*, and *his* job at Abenaki Oil and promises of an eventual office job there—there was a life, and because it was under his control, it was *his* life; and then he traded a big part of that life for one with more promises and less control, but even so, it felt much of the time like *his* life, for there was still a part of it that he controlled; and then he made another trade, giving away control from promises again, property for dreams, each step of the way, until he's ended up tonight with nothing but promises, dreams and fantasies left to trade with. And no takers (313-314, je souligne).

Le terme « trade », qui désigne ici un marché de moins en moins juteux, est omniprésent. Comme un joueur compulsif incapable de s'arrêter, Bob remet sans cesse sa vie en jeu jusqu'à en être dépossédé, comme le souligne la disparition progressive

---

[28] Ce verbe apparait également dans *The Sportswriter* au moment où Herb Wallagher, que Frank Bascombe est venu interviewer, évoque sa carrière de sportif et plus précisément ses différents transferts :

> "How long did you play pro ball, Herb?"
> "Eleven years," Herb says moodily. "One in Canada. One in Chicago. *Then they traded me over here*" (157, je souligne).

Bien sûr, « trade » est le terme officiellement employé dans le jargon sportif. Mais son utilisation ici, associée au fait que Herb soit l'objet et non le sujet du verbe, souligne le fait qu'il a été traité comme une marchandise lorsqu'il était athlète, avant d'être abandonné de tous suite à son accident. De toute façon, dès l'instant où il rencontre Herb et sa femme, Frank comprend que leur Rêve américain a été balayé : « Neither has gotten what he or she *bargained* for » (155, je souligne). Une fois encore, c'est un terme de la sphère économique transformé en cliché langagier qui est employé pour décrire des attentes déçues. Le héros sportif américain, figure porteuse des idéaux du Rêve américain au même titre que les « self-made men », est ici transformé ironiquement en un infirme aigri.

des pronoms et adjectifs possessifs dans le passage. Quand Bob se rend compte qu'il s'y est mal pris, il est trop tard : « *he's run his life backwards* from what should have been the end to what should have been the beginning » (314, je souligne). L'idée selon laquelle Bob a pris le chemin *inverse* de celui qu'il aurait fallu suivre pour réussir, rappelle que le roman nous donne à voir l'*envers* du décor, l'*envers* du Rêve américain, et même, au lieu de l'ascension fantasmée, une chute particulièrement douloureuse. On peut encore l'interpréter comme une allusion discrète au fait que le roman est tout entier base sur une dynamique négative, une spirale descendante, puisque, comme nous l'avons dit, la fin tragique réservée à Bob est connue dès l'« Invocation ».

Lorsque Bob veut se racheter auprès de la communauté haïtienne en rendant l'argent de la traversée à Vanise, il raisonne encore en termes commerciaux :

> That won't make him clean again; possibly nothing will. The deaths of the Haitians will still be his fault, his crime, but he will not have *traded* their lives for a pocketful of ten—, twenty—and fifty-dollar bills. Instead he will have *traded* their lives strictly for freedom, freedom to pack up his car and drive his wife and children back north to New Hampshire […]. He's got to have hope. Hope is what must replace fantasy in his life. Without it, he'll end up like Eddie, dead in his Eldorado (405, je souligne).

Ici l'ironie réside dans le fait que les notions d'espoir et d'Eldorado finissent par être séparées et même antithétiques dans l'esprit de Bob, puisque l'Eldorado se trouve clairement lié à la mort : c'est en effet le nom de la voiture dans laquelle Eddie se suicide. Dans cet extrait, à cause de la mention des Haïtiens, le verbe « trade » fait irrésistiblement penser au commerce d'esclaves (en anglais « slave trade »). On note que le terme « dream » a été remplacé par celui de « fantasy ». Au rêve succède donc une sorte de fantasme lunaire auquel il faut éviter de s'accrocher sous peine de rejoindre le clan des ratés. Mais Bob découvre à ses dépens que la liberté ne s'achète pas, même par procuration. Le pacte faustien qu'il signe l'amène à échanger non seulement la vie des Haïtiens, mais aussi la sienne, contre le néant.

C'est justement en étant confronté au sort des Haïtiens à la fin du roman, plus particulièrement en s'intéressant au jeune Claude, qu'il a pris sous son aile, que Bob devient enfin plus lucide sur la notion d'Eldorado :

> Land of the free and home of the brave. You probably think the streets are paved with gold, right? […] Like me, Bob thinks. Like my father and Eddie too, and like my kids […]—like all of us up in our crow's nests keeping our eyes peeled for the Statue of Liberty or the first glint off those gold-paved streets. *America! Land, oh!* Only, like Columbus and all those guys looking for the Fountain of Youth, when you finally get to America, you get something else. You get Disney World and land deals and fast-moving high-interest bank loans, and if you don't get the hell out of the way, they'll knock you down, cut you up with a harrow and plow you under, so they can throw some condos up on top of you or maybe a parking lot or maybe an orange grove.

> Bob looks down at the boy's black profile, and he thinks, You'll get to America all right, kid, and maybe, just like me, you'll get what you want. Whatever that is. But you'll have to give something away for it, if you haven't already. And when you get what you want, it'll turn out to be not what you wanted after all, because it'll always be worth less than what you gave away for it. *In the land of the free, nothing's free* (348, je souligne).

Les rues pavées d'or sont une allusion directe au mythe de l'Eldorado. En mettant en évidence ce qui le lie à Claude, Bob montre qu'il a conscience d'avoir été piégé par le même miroir aux alouettes. Il choisit évidemment le monument américain le plus emblématique du Rêve américain, la Statue de la Liberté, qui était la première vision de l'Amérique pour les centaines de milliers d'immigrants débarquant à New York, afin de mieux en dénoncer la supercherie. La promesse symbolisée par sa torche et inscrite sur son piédestal[29] est contredite dans le passage par la vision d'une société américaine déshumanisante, qui n'hésite pas à broyer l'individu pour faire du profit, comme l'illustrent les verbes de l'extrait, qui dénotent une mécanique violente et implacable : « if you don't get the hell out of the way, they'll knock you down, cut you up with a harrow and plow you under, so they can throw some condos up on top of you or maybe a parking lot or maybe an orange grove ». Au lieu d'être accueillies, protégées, sauvées, les masses opprimées sont engagées dans un commerce des âmes qui les dépouille, comme le montre le jeu de mots de Bob sur les différents sens de « free[30] ». Une certaine ambivalence demeure dans le texte, puisque dans l'esprit de Bob continuent à se mêler lucidité nouvelle et aveuglement : il a tort de croire que Claude atteindra l'Amérique, mais raison d'insister sur le fait que l'Amérique n'est pas la terre de tous les possibles imaginée par les immigrés. C'est de ce décalage que naît l'ironie qui fait s'écrouler le mythe du Rêve américain. L'ironie est

---

[29] Il s'agit du poème intitulé « The New Colossus », écrit par Emma Lazarus et apposé sur la base de la Statue en 1903 :
"Not like the brazen giant of Greek fame,
With conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
A mighty woman with a torch, whose flame
Is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glows world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame.
"Keep ancient lands, your storied pomp!" cries she
With silent lips. "Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!"

[30] En anglais, « free » peut vouloir dire « libre » ou « gratuit ».

double : Claude ne posera pas le pied en Amérique contrairement à ce qu'ils imaginent tous les deux, et c'est Bob, en sa qualité de capitaine du bateau duquel le garçon se jette, qui sera en partie à l'origine de sa mort.

2. La déconstruction des « rags-to-riches stories »

Si rêver est un besoin vital, un exutoire, comme le souligne Patti, la femme du narrateur de « Vitamins[31] », on constate toutefois que le Rêve américain tel qu'il est envisagé par Banks, Carver et Ford semble plus souvent être une (dés)illusion qu'une véritable échappatoire. Dans l'esprit américain, le rêve d'ailleurs côtoie celui de l'ascension sociale : la promesse du Rêve américain est de garantir la possibilité de gravir les échelons jusqu'au sommet, pourvu que l'on s'en donne les moyens, en particulier par le travail. C'est le mythe des « rags-to-riches stories », ces contes sociaux qui laissent imaginer que l'on peut naître dans le ruisseau et atteindre les sommets. Après tout, Abraham Lincoln n'est-il pas né dans une cabane en rondins ? Cette allusion au destin du seizième président des États-Unis apparaît dans le roman *Affliction* de Banks pour évoquer l'élévation promise par le Rêve américain : « From log cabin to president: it is our dominant myth. We live by it, generation after generation » (202). Mais si ce mythe semble s'être vérifié pour le narrateur Rolfe, issu du milieu ouvrier et devenu professeur, il n'est absolument pas vrai pour son frère Wade, personnage principal du roman. Dans le réalisme social américain, les franges de la population les moins favorisées, notamment la classe ouvrière, apparaissent régulièrement comme celles qui ont le plus besoin de croire à ce Rêve américain d'ascension sociale, mais aussi, ironiquement, comme celles qui y ont le moins accès.

a) « I'm *not* a failure » (*CD* 296) : la peur de l'échec

Selon son principe de base, le Rêve américain est accessible à tous, à condition bien sûr d'y mettre de la bonne volonté. C'est ce que suggère l'éthique puritaine telle qu'elle est exposée par exemple dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Max Weber. Pour les Puritains, l'oisiveté est un péché, et l'homme doit travailler

[31] « Everybody dreams. If you didn't dream, you'd go crazy. I read about it. It's an outlet » (*C* 91).

pour assurer son salut ; par conséquent, si l'on ne réussit pas, c'est peut-être tout simplement parce que l'on ne s'en est pas donné les moyens, et donc qu'on ne le mérite pas. Dans *The Sportswriter*, Frank Bascombe déclare après le suicide de Walter Luckett : « He should've helped himself » (334). Quelques pages plus loin, il ajoute : « What happened to Walter on this earth is Walter's own lookout. I'm sorry as hell, but he had his chance like the rest of us » (351). Il est intéressant de noter que le cliché langagier que Frank utilise pour exprimer sa compassion (toute relative) comporte le terme « enfer », qui semble faire écho à l'expression « sur cette terre » de la phrase précédente. C'est la notion de salut, ou en l'occurrence d'absence de salut, qui se dessine en creux derrière ce passage de la terre à l'enfer. Frank pense que le destin tragique de Walter est le résultat direct de son manque d'initiative et de dynamisme. Dans l'esprit américain du « self-made man », l'individu est considéré comme seul responsable de sa destinée, et donc de son éventuel échec. Bob Dubois se définit ainsi comme quelqu'un qui ne peut s'en prendre qu'à lui-même, « a man who has ruined his own life and *has no one to blame but himself* » (*CD* 255, je souligne), ce qui montre que cette question de la responsabilité individuelle est bien ancrée dans les esprits. Si l'individu se voit refuser l'accès au Rêve américain, c'est généralement sa faute, comme l'explique Cal Jillson, même s'il évoque aussi le rôle joué par le hasard :

> For most of American history, the Dream promised a fair chance to compete for the good things that the society had to offer. Success required hard work, perseverance, frugality, and dedication in a competitive environment where failure, due to insufficient attention and effort or to simple bad luck, was an ever-present possibility (238-239).

Il faut dire que, comme le rappelle Jillson, les États-Unis diffèrent de la vieille Europe dans le sens où il n'y existe pas de véritable aristocratie, ce qui signifie que la société américaine est censée être davantage fondée sur la valeur intrinsèque de chaque individu que sur la naissance ou les privilèges :

> Even the earliest versions of the Dream were premised on the assumption of "American exceptionalism"—that America offered opportunities for a good life that were simply unavailable in the Old World. Europe was dominated by hereditary monarchs, by aristocrats protecting wealth and privilege, and by national churches that limited the opportunity available to common people. Men and women in Europe, to say nothing of those wasting under the despotic regimes of Russia, Persia, and China, could rarely rise above the social station to which they were born (xii).

Cela signifie qu'il est en théorie plus facile de sortir de son rang et de s'élever dans l'échelle sociale en Amérique. Mais cela implique également, et c'est là toute la contradiction de la mentalité américaine, que dans une société qui met autant en avant

la réussite matérielle, celui qui reste pauvre est montré du doigt comme un raté. La pauvreté n'est acceptable que si elle est temporaire ; elle n'en rend le parcours du « self-made man » que plus admirable. Si elle perdure, c'est que l'individu est un paresseux, un faible qui ne mérite pas d'aller plus haut. Pour réussir il faut de l'ambition, une qualité qui manque à Bob si l'on en croit son frère : « Bob's main problem in life, Eddie tells him, is that he's never set his goals high enough » (*CD* 72).

On comprend alors l'importance du travail comme valeur constitutive de l'individu. Quand, dans « Preservation » de Carver, le mari de Sandy est licencié, son monde s'écroule : « Sandy's husband had been on the sofa ever since he'd been terminated three months ago » (*C* 31). La violence et le sens définitif du verbe « terminate » donnent l'impression que c'est sa vie entière qui prend fin au moment de son licenciement. La tournure passive « he'd been terminated » annonce l'attitude que le personnage va adopter tout au long de la nouvelle : prostré sur son canapé, il semble faire la démonstration perpétuelle de l'inutilité dans laquelle l'a plongé son nouveau statut de chômeur. Car comment prétendre alors au bonheur promis par le Rêve américain, qui, rappelons-le, ne s'obtient qu'à condition de le rechercher activement ? En effet, la Déclaration d'indépendance mentionne bien « the *pursuit* of happiness », c'est-à-dire la *quête* du bonheur, et non le bonheur tout court, indiquant clairement la nécessité de s'inscrire dans un principe dynamique et de ne pas ménager sa peine pour espérer obtenir ce que l'on souhaite. Quand leur réfrigérateur tombe en panne, Sandy fait remarquer à son mari qu'il leur faut en acheter un nouveau. Il lui répond alors : « Hey, we need a lot of things. But I don't have a job, remember? » (39). Il est intéressant de constater que, même si c'est certainement ce qu'il sous-entend, le personnage n'évoque pas directement le manque de moyens pour mettre un frein aux envies de sa femme. Ce qu'il met en avant, c'est l'absence de travail, et par conséquent ce qui peut être interprété comme une certaine absence de légitimité. Dans son discours apparaît en filigrane, peut-être inconsciemment, l'idée que l'on ne mérite pas de combler certains besoins si l'on est sans emploi, autrement dit si l'on ne travaille pas pour les obtenir. Face au chômage, il ne reste alors au couple que l'angoisse : « he'd come home looking pale and scared […]. But she was scared, too » (31).

La figure du « loser », du raté, fait peur. Quand Bob lit le dernier message laissé par son frère avant son suicide (« I'm a failure » [*CD* 296]), il s'empresse de se persuader qu'il est différent de lui :

> The note, back inside the envelope, is in Bob's shirt pocket, and no doubt the police will want to read Eddie's last words, neatly typed, to his wife: *I'm a failure*. Three short words that must have taken Eddie an hour to compose, and when he had them down on the white sheet of paper, they must have made the rest easy, Bob thought when he first read them. That was when Bob started making his list of things to do, for he thought, I'm *not* a failure (296).

Ironiquement, au début du roman, le personnage d'Eddie est construit comme l'exemple parfait de l'homme qui a réussi. C'est son apparente vie idéale, grâce à des affaires florissantes en Floride (34, 72) qui incite Bob à le rejoindre. Par exemple, alors que la famille de son frère vit dans une caravane, Eddie reçoit de la part de sa femme, dont il a rempli régulièrement le compte en banque, un bateau à 12 000 dollars pour ses trente-trois ans (148). Mais le portrait du « winner » américain se fissure petit à petit, jusqu'à la complète désintégration. Comme Bob, il est pris dans un contre-Rêve américain qui, au lieu de l'ascension sociale fulgurante escomptée, prend la forme d'une spirale descendante qui le conduit au suicide dans une voiture qui, rappelons-le, porte le nom d'« Eldorado », clin d'œil ironique au mythe qui a piégé le personnage. Bob ne remet absolument pas en cause les motivations d'Eddie, d'autant qu'il a fini par se rendre compte que malgré tous ses efforts, celui-ci n'appartient décidément pas à la classe sociale qu'il vise : « Bob sees Eddie's white Eldorado, which looks unexpectedly huge and vulgar to him. […] Eddie, he thinks, doesn't really have much class » (294). Apparemment, la raison que le frère de Bob invoque pour mettre fin à ses jours est parfaitement acceptable. Son simple constat d'échec a même dû rendre les choses « plus faciles », si l'on en croit l'analyse de Bob. C'est la logique du darwinisme social qui semble transparaître dans le mode de pensée de Bob : après tout, les plus faibles sont toujours éliminés. Si les italiques permettent de souligner le fait que Bob se détache rapidement de celui qui était pourtant son modèle au départ, comme si l'échec était une maladie contagieuse, Sarah, la femme d'Eddie, se montre encore plus sévère et laisse éclater tout son mépris envers son mari :

> I guess the hell he *was* a failure. Took him long enough to admit it, though. […] I can't pretend to be the grieving widow. Frankly, I'm pissed. I'd feel a lot sorrier for him if it had been a car accident and he was drunk and hit a pole or something. But Eddie was a bastard. You know that as well as anyone. […] No, I feel sorrier for Jessie than anyone else, because now she has to live with the fact that her daddy killed himself because he felt sorry for himself. Because he thought he was a goddamned failure (299).

En guise d'oraison funèbre, Eddie reçoit de la part de sa veuve aigrie une condamnation sans appel de son mode de pensée et de tout ce qu'il a pu être.

Parce qu'il a assimilé le fait que le Rêve américain doit être un projet toujours en construction, et parce qu'il est persuadé que ne pas être un raté veut donc dire être toujours actif, « faire des choses », Bob se fixe de nouveaux objectifs, qui se solderont évidemment par des échecs : « Of course, nothing works out as Bob planned » (298). Il est possible de donner plusieurs interprétations à la subjectivité qui transparaît dans ce « Of course ». D'abord, il peut signifier qu'à ce stade du roman, le lecteur doit être habitué au fait que Bob a tendance à échouer dans ce qu'il entreprend. On peut y lire ensuite le commentaire désabusé d'un narrateur apparemment convaincu qu'un homme issu du même milieu que Bob ne peut prétendre améliorer véritablement sa condition sociale, malgré tous ses efforts.

Les personnages de Banks acceptent généralement les règles du système, mais c'est quand l'injustice les frappe de plein fouet, autrement dit quand ils ont l'impression d'avoir respecté les termes du contrat tacite établi par la société américaine sans résultat probant, que l'illusion se brise et que la frustration rejaillit :

> Dubois thinks, A man reaches thirty, and he works at a trade for eight years for the same company, even goes to oil burner school nights for a year, and he stays honest, he doesn't sneak copper tubing or tools into his car at night, he doesn't put in for time he didn't work, he doesn't drink on the job—a man does his work, does it for eight long years, and for that he gets to take home to his wife and two kids a weekly paycheck for one hundred thirty-seven dollars and forty-four cents. Dirt money. Chump change. Money gone before it's got. No money at all. […] And what he once was grateful for, a job, a wife, kids, a house, he comes to regard as a burden, a weight that pulls his chin slowly to his chest, and because he was grateful once, he feels foolish now, cheated somehow by himself (4).

Frustré de constater que ses efforts ne paient pas, Bob se sent exploité. C'est l'un des effets pervers de l'illusion offerte par le Rêve américain : dans une société où l'on apprend que l'on ne peut compter que sur soi, c'est forcément soi-même que l'on déçoit et que l'on trahit. L'adjectif à caractère péjoratif « foolish » qui conclut l'extrait constitue une réponse amère au « honest » du début. Le Rêve américain est déconstruit : de moteur poussant l'individu à se dépasser, il devient un fardeau.

Le Rêve américain peut vite tourner au cauchemar, comme le rappelle Avery Boone, l'ami de Bob : « You can be a millionaire overnight, but you can get killed overnight too » (189). Persuadé malgré tout qu'il va devenir riche, il encourage Bob à s'associer avec lui. Le fait que leur commerce soit totalement illégal ne semble pas le déranger outre mesure. Au contraire, lui qui vient d'un milieu très modeste et d'un

coin reculé des États-Unis considère plutôt cela comme un accomplissement : « It really is funny, though, when you think about it. […] The two of us, a coupla hicks outa the hills of New Hampshire, ending up like this. Running coke from Columbia and niggers from Haiti. It's fucking incredible » (315-316). Mais ce qu'Ave présente comme une ascension sociale en apparence est encore une fois miné par la construction anti-paroxystique du roman. Le mensonge du Rêve américain, débordant de réussites spectaculaires, semble pousser les personnages à délaisser tout sens moral pour devenir des monstres sans scrupules. Le « conte de fées » immoral d'Ave est « incroyable », certes, mais pas dans le sens où l'entend le personnage : l'ironie tragique qui parcourt le roman empêche de croire en la possibilité d'une fin heureuse.

On assiste là encore à une déconstruction du Rêve américain, qui se trouve transformé à des fins peu avouables. Les aspirations adolescentes de Bob et Avery sont perverties :

> I thought it was going to be different. Me and Ave Boone, we used to talk about building a boat and going to Australia or someplace in the South Pacific and making a killing. We used to say that, "We'll make a killing." If I said those words now, it'd be like sand in my mouth, because I'd be lying and I'd know it. No fucking way I'll ever make a killing. Ave, he did it. […] Eddie made a killing too » (28).

L'expression « making a killing[32] », conjuguée à presque tous les temps dans cet extrait, est l'expression fétiche de Bob. C'est même le titre du deuxième chapitre qui lui est consacré. Cette récurrence est bien entendu de mauvais augure. Là encore, elle attire l'attention du lecteur sur l'ironie tragique qui domine le roman. On assiste en effet à un glissement progressif du sens de la métaphore au concret : à défaut de « casser la baraque » et de rencontrer le succès escompté, Bob finit vraiment par tuer, jetant précipitamment les Haïtiens qu'il transporte illégalement par-dessus bord, avant d'être arrêté par les garde-côtes. *Continental Drift* nous offre la vision d'un monde où le rêve de « faire un malheur », pour reprendre la traduction française de l'expression, ne semble pouvoir se réaliser qu'au sens propre.

[32] « Making a killing » peut avoir pour équivalent français « casser la baraque ». On perd alors la connotation mortifère de « kill ». Marc Chénetier propose « un véritable malheur », traduction qui a le mérite de jouer sur le double sens menaçant que possède « making a killing » dans le roman (Banks, *Continents à la dérive* 91).

b) « Life is not always ascendant » (*TS* 311) : immobilisme social et filiation

Les œuvres du corpus mettent en avant les limites de la logique puritaine du travail comme moyen d'être récompensé et de trouver le salut. Les personnages découvrent à leurs dépens que l'idée centrale du Rêve américain selon laquelle il est possible de ne partir de rien et de gravir l'échelle sociale jusqu'au sommet n'est en fait qu'un leurre : « It's the old life-as-ladder metaphor, and everyone in America seems to believe in it » (*CD* 14). L'adjectif « old » laisse entendre que cette définition du Rêve américain est quelque peu éculée. En outre, la subjectivité introduite par « seems » montre que le doute quant à l'universalité d'une telle croyance est permis.

Il s'avère que le mérite et les efforts personnels ne suffisent pas à garantir l'accession au bien-être. Le cloisonnement entre les différentes classes sociales subsiste, comme le rappelle Collado Rodriguez dans son étude de l'œuvre de Banks :

> Dubois's quest is one of decline and fall, in many ways similar to the attempt of re-enacting the American Dream carried out in the 1930s by the Joads in Steinbeck's *The Grapes of Wrath*; but Dubois's is not the America of the Great Depression any longer, now it is the country of consumerism, drugs, race conflicts, and—as happened in Steinbeck's—class discrimination, a country that more than ever sustains the big American paradox of all times: it is the place where the very rich live close to the very poor (« Re-presenting Postmodernist Realism » 23).

Cela signifie que pour certains Américains, en particulier ceux de la classe ouvrière, dont le sort intéresse particulièrement le réalisme social, il est tout bonnement impossible d'aller plus haut, quoi qu'ils fassent.

Les « rags-to-riches stories » sont démolies par le réalisme social, dont les personnages sont confrontés à la stagnation, comme Bob Dubois :

> The trouble with his life, if he were to say it honestly, which at this moment in his life he cannot, is that it's over. He's alive, but his life has died. He's thirty years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personally (*CD* 14).

L'utilisation du comparatif d'égalité (« as hard as ») indique que le mieux que Bob puisse espérer est de ne pas tomber plus bas qu'il n'est déjà. Ce constat sans appel est le fruit de la réflexion du narrateur, dont la fonction est ici didactique, et non du personnage lui-même, puisqu'on nous dit qu'il n'a pas encore le recul nécessaire (« he cannot ») pour tirer ces conclusions. La frustration de Bob s'exprime notamment en termes de filiation. Il raconte ainsi à Elaine que son frère et lui méprisaient leur père

lorsqu'ils étaient adolescents parce qu'ils imaginaient qu'ils auraient un bien meilleur destin que lui :

> We'd laugh at him, because we knew we were different, we'd never do anything so stupid as our old man, work all day in a fucking mill and come home and have a couple of beers and play a goddamned record by Frank Sinatra about being destiny's darling. I mean, Jesus! What an asshole, I'd think. I was only a kid, I was in high school then, me and Eddie, but being such hotshot hockey players and all, getting written up in the papers and all, we thought *we* were destiny's darlings. Only now it's fifteen years later, and here I am. Just like my old man (27).

On retrouve dans le discours de Bob le mythe du héros sportif américain dont le destin exceptionnel semble déjà écrit, comme l'indique l'utilisation du verbe « know », exprimant la certitude, au début de l'extrait. Mais « know » est finalement remplacé par « think », verbe d'opinion plus subjectif qui permet au doute de s'introduire insidieusement et qui mène logiquement à une conclusion désabusée. Bob se rend compte qu'il est « comme son vieux », c'est-à-dire « stupide », d'après l'adjectif qualificatif employé dans la première phrase pour définir les actions du père, et pris au piège d'une existence sans relief. La vie de Bob est bel et bien toute tracée, mais encore une fois, elle s'apparente à une tragédie, et non à un conte de fées.

La critique de la vie du père paraît peut-être sévère, mais ce rejet s'explique par l'idée que les enfants sont censés mieux réussir professionnellement, économiquement et socialement que leurs parents. En effet, dans l'ordre normal des choses, on devrait constater une évolution sociale significative de génération en génération, comme le rappelle McEneaney dans son ouvrage sur Banks : « the American Dream was one of immigrants working for generations to climb the economic and social ladder generation by generation through hard work » (83-84). Dans l'idéal, le grand-père ouvrier verrait son fils devenir instituteur et son petit-fils médecin ou avocat. Bob a peur de faire preuve des mêmes carences que son père et de ne pouvoir offrir une vie meilleure à ses enfants, si bien qu'à la naissance de leur fils, lorsque Elaine lui dit gentiment : « Going to grow up and be just like his daddy », il rétorque : « No » (*CD* 163). Il faut dire que, dans ce cas précis, il s'en veut également de ne pas avoir été présent aux côtés d'Elaine lors de l'accouchement puisqu'il se trouvait avec sa maîtresse Marguerite. Son « non » est donc autant l'expression de sa culpabilité que de son inquiétude d'enfermer son fils dans une logique d'échec et de lui renvoyer la même image de vieux raté que celle à laquelle il a cantonné son propre père. Pourtant, d'après le chapitre « Envoi » qui conclut le roman, la logique de l'ascension sociale demeure bien inaccessible

aux Dubois. L'épilogue montre que les enfants de Bob perpétuent les erreurs et les échecs de leur père : Ruthie se marie à dix-sept ans et devient mère dans la foulée, Emma connaît la déchéance de la drogue et de l'alcoolisme et Robbie finit par exercer le même type de métier que son père (Bob était chauffagiste, et Robbie devient plombier, comme Banks). Tous les trois restent à Catamount, prisonniers de leur environnement sclérosant et de leur classe sociale.

Les années 1980 représentent une période de bouleversement économique où les inégalités sociales se creusent, comme le révèle Robert Collins dans *Transforming America* :

> the United States became more economically unequal in the 1980s. […] The chief culprits behind the rise in inequality were not government leaders but rather powerful economic forces—technological change, which greatly increased the demand for well-educated and highly-skilled workers; and global competition, which brought a flood of inexpensive mass-produced imports and thereby lessened the demand for domestic low-skilled labor (131-132).

À cette époque, la crise du secteur secondaire a un impact direct sur les travailleurs peu qualifiés. Il y a donc un risque pour les jeunes Américains des années 1980, notamment ceux issus de la classe ouvrière, de vivre moins confortablement que leurs parents. Dans *The Sportswriter*, le personnage de Wade, qui a quitté son emploi d'ingénieur pour devenir guichetier à un péage, est bien le seul à ne pas être effrayé par ses perspectives d'avenir réduites : « If you ask me, Americans are too sensitive to moving down in rank. It isn't so bad » (270). Il n'en demeure pas moins que la classe ouvrière telle qu'elle est représentée dans le réalisme social se voit généralement refuser l'accès à la classe supérieure :

> There was in fact great confusion about the American Dream in the 1930s, because it no longer seemed possible for a man or a woman to rise in wealth, to rise up out of the working class into the middle class and beyond. For the first time, that ascent started to look like a very dim possibility at best (Banks, *Dreaming Up America* 81).

Plus tard, lorsque Frank rencontre par hasard Debra, une jeune serveuse, celle-ci a à peine dix-huit ans ; pourtant elle ne peut déjà plus vraiment croire en un avenir radieux. Sans diplôme et avec un enfant à charge, elle sait pertinemment que son rêve de travailler dans le parc de Yellowstone ne pourra jamais se réaliser. Son angoisse face à son futur (« Do you think it's bad if I don't have any of my plans set yet? » [*TS* 310]) révèle le marasme dans lequel se trouve engluée la jeune génération :

> As I watch her walk out into the lot toward the *Ground Zero*, her hands fishing in her pocket for a new cigarette, shoulders hunched against a cold breeze that isn't blowing, her hopes for a nice day, I could guess, are as good as mine, both of us out in the wind, expectant, available for an improvement. And my hopes are that a little luck will come both our ways. Life is not always ascendant (311).

Le nom du fast-food où travaille Debra, le « Ground Zero Burg », illustre son incapacité à s'élever dans l'échelle sociale et annonce la remarque finale qui, si elle ne s'applique à Frank, représentant de la classe moyenne, que de manière temporaire (il traverse alors une mauvaise passe), semble coller de manière permanente à la classe ouvrière. L'exemple de Debra suggère que pour les classes sociales les plus basses, c'est bien l'immobilisme social qui prévaut. On note également que Frank est passé d'écrivain à journaliste sportif, ce qui peut déjà être vu comme une régression (sinon du point de vue financier, au moins du point de vue de l'effort intellectuel et stylistique). Mais on apprend dans la suite de la tétralogie que son fils Paul a trouvé un emploi de rédacteur de cartes de vœux, version encore plus dégradée du travail de l'écrivain. L'étude réaliste du Rêve américain en termes d'héritage et de filiation laisse entendre que l'avenir de la société contemporaine est plutôt sombre.

3. « Une civilisation de baignoires et de frigidaires[33] » : représentation et critique de la société de consommation

La critique sévère de la civilisation américaine que fait Aragon dans cette citation résume ce qui a parfois été reproché aux États-Unis de la deuxième moitié du vingtième siècle : capitalisme et consumérisme poussés à l'extrême, idéal du Rêve américain réduit à la seule prospérité matérielle. Si la question de l'ascension sociale et de la réussite économique est centrale au Rêve américain tel qu'il est représenté dans les œuvres du corpus, c'est peut-être justement parce que celles-ci sont publiées à une époque où la société américaine est régie en grande partie par le principe de consommation :

> materialism has long been a familiar aspect of American life, but now in the 1980s it seemed to be exerting a more powerful influence than ever before. "Money, money, money is the incantation of today. Bewitched by an epidemic of money enchantment, Americans in the Eighties wriggle in a Saint Vitus's dance of materialism unseen since the Gilded Age or the Roaring Twenties. Under the blazing sun of money, all other values shine palely," wrote Myron Magnet in 1987 (Collins 157).

La frustration de certains personnages semble liée à la transformation de la société dans laquelle ils évoluent qui, en encourageant à posséder toujours plus, non dans le seul but de répondre à un besoin défini mais pour se différencier des autres, paraît avoir érigé l'argent en valeur suprême et, par conséquent, privilégier l'avoir à l'être. Dans un

[33] Formule de Louis Aragon (1951) citée dans Pauwels 63.

ouvrage paru pour la première fois en 1970, Baudrillard observe que la société de consommation est devenue son propre mythe :

> Comme la société du Moyen Age s'équilibrait sur Dieu ET sur le Diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la consommation ET sur sa dénonciation. Encore autour du Diable pouvaient s'organiser des hérésies et des sectes de magie noire. Notre magie à nous est blanche, plus d'hérésie possible dans l'abondance. C'est la blancheur prophylactique d'une société saturée, d'une société sans vertige et sans histoire, sans autre mythe qu'elle-même (*La Société de consommation* 316).

Il dénonce ce règne de l'abondance où l'objet devient tout-puissant et où la consommation tient lieu de morale. Ces dérives de la société de consommation sont dénoncées par Banks, Carver et Ford de façon moins directe mais tout aussi virulente, comme nous allons le montrer en croisant la lecture de *La Société de consommation* de Baudrillard avec celle de *Sources of the Self* de Taylor, qui se penche sur la notion de « vie bonne » et permet de donner un autre éclairage aux trajectoires des personnages réalistes. En effet, la structure narrative des œuvres réalistes étudiées semble en grande partie déterminée par l'orientation des personnages en quête de cette « vie bonne ».

a) Mesure de la « vie bonne »

Depuis les années 1950, la société américaine a évolué en parallèle avec le boom de l'électroménager et le développement des hypermarchés, entre autres. Pauwels évoque ainsi les « symboles du Rêve » que sont

> [l]es avancées dans le domaine électroménager, qui vont révolutionner l'économie domestique dans les années d'après-guerre, faire de l'Américaine une ménagère à la pointe du progrès et contribuer au prestige de la nation à l'étranger. Le Rêve s'incarne dans la multitude d'objets qui simplifient la vie de la maîtresse de maison, aspirateur, lave-vaisselle, lave-linge, robots ménagers et gadgets en tous genres, grâce auxquels la femme américaine se sent libérée des tâches quotidiennes. […] La technologie est ainsi mise au service du Rêve (63).

On comprend alors mieux pourquoi, dans « Collectors » de Carver (*Will You Please Be Quiet, Please?*), le nettoyage de moquette gratuit à l'aide d'un aspirateur dernier cri est présenté par l'étrange représentant de commerce Aubrey Bell comme une chance incroyable, ou pourquoi chaque élément du mobilier du nouvel appartement de

Lloyd dans « Careful » est minutieusement répertorié[34] :

> In his kitchen, he had a combination refrigerator and stove. The refrigerator and stove was a tiny affair wedged into a space between the sink and the wall. […] The stove had two burners. […] In his furnished rooms, he also had a dinette set, a little sofa, an old easy chair, and a TV set that stood on a coffee table (*C* 104).

L'accumulation de petits objets (« tiny », « dinette », « little ») que possède Lloyd semble correspondre, dans sa version bas de gamme et défraîchie, à ce que Baudrillard appelle, après Riesman, le « Standard Package », soit

> l'ensemble de biens et de services qui constitue l'espèce de patrimoine de base de l'Américain moyen. En augmentation régulière, indexé sur le niveau de vie national, c'est un minimum idéal de type statistique, modèle conforme des classes moyennes. Dépassé par les uns, rêvé pour les autres, c'est une idée en laquelle se résume l'American way of life (*La société de consommation* 95-96).

L'*American way of life* selon Baudrillard repose sur des objets symboliques d'un certain standing, d'une classe sociale à laquelle la plupart des personnages de Carver et Banks ne peuvent accéder. Dans cet extrait, Baudrillard introduit également la notion de rêve, qui, si on l'applique aux œuvres du corpus, peut suggérer que le Rêve américain dans la société de consommation se résume à une liste idéale de possessions.

Baudrillard attire également l'attention sur le fait que, bien évidemment, tout membre de la société de consommation aspire avant tout au bonheur :

> Tout le discours sur les besoins repose sur une anthropologie naïve : celle de la propension naturelle au bonheur. Le bonheur, inscrit en lettres de feu derrière la moindre publicité pour les Canaries ou les sels de bain, c'est la référence absolue de la société de consommation : c'est proprement l'équivalent du salut (59).

Il n'est donc pas anodin que *The Sportswriter* s'ouvre sur cette question du bonheur ou sur la notion de « vie bonne » :

> For the past fourteen years I have lived here at 19 Hoving Road, Haddam, New Jersey, in a large Tudor house bought when a book of short stories I wrote sold to a movie producer for a lot of money, and seemed to set my wife and me and our three children—two of whom were not even born yet—up for a good life (3).

C'est un concept très présent chez Ricœur et surtout Taylor[35]. Dans « La conscience et la loi », extrait de son ouvrage *Le Juste*, Ricœur définit la visée de la « vie bonne » comme « le souhait d'une vie accomplie » (211). Dans *Sources of the Self*, paru

---

[34] On pense également à la nouvelle « Why Don't You Dance ? », où le protagoniste fait l'inventaire des meubles qu'il a disposés sur sa pelouse : « The chiffonier stood a few feet from the foot of the bed. […] A portable heater was next to the chiffonier. A rattan chair with a decorator pillow stood at the foot of the bed. The buffed aluminum kitchen set took up a part of the driveway. A yellow muslin cloth, much too large, a gift, covered the table and hung down over the sides. A potted fern was on the table, along with a box of silverware and a record player, also gifts. […] » (*What We Talk about When We Talk about Love* 3).

[35] Ce concept provient à l'origine de *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote.

quelques années auparavant, Taylor s'interroge de manière plus détaillée sur ce qui fait qu'une vie peut effectivement être considérée comme épanouissante :

> There are questions about how I am going to live my life which touch on the issue of what kind of life is worth living, or what kind of life would fulfill the promise implicit in my particular talents, or the demands incumbent on someone with my endowment, or of what constitutes a rich, meaningful life—as against one concerned with secondary matters or trivia (14).

Il explique que la « vie bonne » d'un individu s'évalue en fonction de sa conformité à ce que celui-ci juge bon : « The good life must thus be understood as one which somehow combines to the greatest possible degree all the goods we seek » (66). Bien entendu, les critères d'évaluation peuvent varier d'une personne à l'autre, en fonction de ce que chacun considère comme des « biens » : « The craving for being in contact with or being rightly placed in relation to the good can be more or less satisfied in our lives as we acquire more fame, or introduce more order in our lives, or become more firmly settled in our families » (45). D'après le passage de *The Sportswriter* cité plus haut, la « vie bonne », selon Frank, se résumerait au fait d'avoir une grande maison et d'être à l'abri du besoin. La prospérité matérielle peut être définie ici comme un « hyperbien », c'est-à-dire un bien qui est supérieur aux autres biens, selon la définition de Taylor : « [hypergoods are] goods which not only are incomparably more important than others but provide the standpoint from which these must be weighed, judged, decided about » (63). Mais l'utilisation par Frank du verbe « seem », dénotant une certaine incertitude, ainsi que de l'article indéfini (« *a* good life »), montre toutefois que ses critères d'évaluation sont plutôt vagues. Dans le paragraphe suivant, la répétition de l'adverbe « exactly » et la double négation (« I wouldn't say it has not come to pass ») accentuent encore la sensation de flou : « Just exactly what that good life was—the one I expected—I cannot tell you now exactly, though I wouldn't say it has not come to pass, only that much has come in between » (*TS* 3). Après avoir poursuivi pendant quelques lignes le bilan de sa vie, il conclut avec une pirouette en forme de litote qui vient modérer encore son propos et jeter un dernier doute sur sa légitimité à définir sa vie comme parfaitement réussie : « My life over these twelve years *has not been and isn't now a bad one at all* » (3-4, je souligne). En fait, la notion de « vie bonne » est toujours à prendre avec précaution dans *The Sportswriter*, puisqu'elle est souvent mise en doute juste après avoir été évoquée, comme le montre le discours de Wade Arcenault, le père de la petite amie de Frank, lorsqu'il revient sur

les années qui ont précédé la mort de sa femme :

> We were living in Irving, Texas, then. I was a petroleum engineer for Beutler Oil, worked a mile from a house I owned outright. I had a daughter married. I took my son to Cowboys' games. We lived what we thought was a good life. And then, bang, we suffered a heckuva terrible loss (267).

Wade fait la liste des différents « biens » qui auraient dû lui permettre de prétendre à la « vie bonne » : un travail stable, une vie de famille épanouie, une maison à lui. Or, l'introduction de la subjectivité (« we thought »), qui vient modaliser son propos, montre que le bonheur auquel chaque Américain aspire pourrait bien n'être qu'un leurre, un idéal à jamais insaisissable. En effet, dans le discours de Wade, le mécanisme de la « vie bonne » semble grippé : même lorsque tous les critères sont réunis, la récompense n'est pas automatique.

Cet extrait peut être mis en parallèle avec un passage de « The Bridle » de Carver, où Betty Holits raconte une partie de sa vie à la narratrice : « Holits got the divorce. Then he and I started going out. Then we got married. For a long time, we had us a life. It had its ups and downs. But we thought we were working toward something » (*C* 185). On retrouve l'article indéfini « a » également utilisé par Frank et Wade, mais dans cet exemple, le nom « life » est lui-même dépourvu d'adjectif qualificatif. L'impression de flou alors ressentie est accentuée par l'utilisation du pronom indéfini « something ». Précédé de la préposition « toward », qui dénote une trajectoire, il évoque par là même la visée de la « vie bonne ». On imagine que ce « something » remplace la notion plus claire d'ascension sociale promise par le Rêve américain, et à laquelle le mari de Betty croit dur comme fer. Mais le fait qu'il soit indéfini suggère également que Betty n'est pas persuadée qu'il soit possible pour elle et son mari d'arriver à quelque chose. La subjectivité qui s'insinue dans son discours, comme dans celui de Wade, à travers l'utilisation du verbe « think » au prétérit, montre que les illusions passées sont brisées : la « vie bonne » paraît définitivement inaccessible à Betty.

À vrai dire, les Holits ont presque tout perdu dans le Minnesota. En les voyant arriver, Marge note que le peu d'objets qu'ils ont pu sauver de la banqueroute sont entassés dans leur voiture : « There are clothes hanging inside ; suitcases, boxes, and such piled in back » (174). C'est un point de détail qui a son importance : les personnages de Banks, Carver et Ford ont souvent tendance à se reposer sur leurs biens de consommation, qui semblent offrir une preuve tangible de cette « vie bonne », dont

la définition reste trop vague. En effet, comme le rappelle Baudrillard, ce sont les objets que l'on possède qui semblent constituer le signe le plus sûr du bonheur, lequel doit pouvoir être facilement identifiable et rapidement quantifié : « Il faut que ce soit du *bien-être* mesurable par des objets et des signes […]. Le bonheur est d'abord exigence d'égalité (ou de distinction, bien entendu) et doit, en fonction de cela, se signifier toujours au "regard" de critères visibles » (*La société de consommation* 60).

L'objet le plus banal acquiert alors un statut de symbole. Dans *The Sportswriter,* Frank décrit son bureau en ces termes : « My desk. My typewriter. My video console. My rolodex. My extra shirt hung on the modular wall. My phone with three lines. My tight window-view into the city's darkness. My pictures » (355). Les adjectifs possessifs en anaphore permettent d'insister sur l'idée que l'on n'existe qu'à travers ce que l'on possède, d'où l'importance des signes extérieurs de richesse : dans *The Sportswriter* toujours, Vicki la petite infirmière porte du Chanel n°5 (73). Acheter ce type de parfum chic et onéreux est un geste dérisoire qui lui donne sans doute l'impression (évidemment trompeuse) d'appartenir à une classe aisée. Dans la société de consommation, l'objet importe davantage pour le statut social qu'il est censé procurer que pour son réel usage, comme l'explique Baudrillard :

> on ne consomme jamais l'objet en soi (dans sa valeur d'usage)—on manipule toujours les objets (au sens le plus large) comme signes qui vous distinguent soit en vous affiliant à votre propre groupe pris comme référence idéale, soit en vous démarquant de votre groupe par référence à un groupe de statut supérieur (*La société de consommation* 79).

Ainsi, si le père de Frank se met à jouer au golf, ce n'est pas vraiment par goût mais plutôt pour ce que ce sport représente socialement : « He was not really the golf type, but more the type to race cars, and he took it up, I believe, in a mindful way because it meant something to him, some measure of success in the world » (*TS* 25). Taylor explique que l'individu a besoin de donner une orientation à sa vie et de déterminer la valeur de celle-ci :

> Typically, for contemporaries, the question can arise of the "worthwhileness" or "meaningfulness" of one's life, or whether it is (or has been) rich and substantial, or empty and trivial. These are expressions commonly used, images frequently evoked. Or: Is my life amounting to something? Does it have weight and substance, or is it just running away into nothing, into something insubstantial? (42-43).

Dans l'esprit du père de Frank, un signe extérieur de richesse comme la pratique du golf devient un « bien » permettant de mesurer sa capacité à correspondre à sa représentation de la « vie bonne ». De la même manière que le terme « amount » peut, hors contexte, être ramené à une dimension purement économique, la « substance »

qui compose la « vie bonne » selon Taylor semble se résumer pour certains personnages au tangible, au matériel[36].

Il est intéressant que Frank mentionne la voiture dans le dernier extrait cité : dans un pays de la taille d'un continent, où la volonté de se déplacer est perçue comme une vertu depuis l'arrivée des premiers colons, dans une société mercantile où l'identité d'un individu semble dépendre uniquement des biens qu'il possède, la voiture joue un rôle prépondérant[37]. « Symbole par excellence de mobilité, de liberté » (Pauwels 63), elle se fait chez les trois auteurs l'emblème du Rêve américain. Parce que la voiture suggère un mouvement, un déplacement, un trajet, elle représente régulièrement dans les œuvres la visée de la « vie bonne »[38].

Certains personnages considèrent donc leur voiture comme leur bien le plus précieux. Dans *The Sportswriter*, Wade, le père de Vicki, prend grand soin d'une Chrysler qu'il a entièrement remise en état et ne veut pas sortir du garage (263). Là encore, l'objet perd sa valeur utilitaire pour devenir purement symbolique. La voiture n'est pas simplement envisagée dans sa dimension pratique : elle se fait l'illustration d'un certain prestige. Quand il pense que Vicki lui est infidèle, Frank s'imagine que son rival est médecin, archétype de l'homme qui a fait une belle carrière, et il l'associe évidemment à une voiture de luxe : « By now it seemed more than possible that Vicki had gotten bored and hied off with some oncologist from upstairs, in his dream machine Jag » (98). Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il choisit le terme « dream » pour la décrire, comme pour rappeler que la voiture peut à elle seule invoquer le Rêve américain.

Il n'est pas anodin que Frank cite ici une marque précise de voiture. En effet, puisqu'elle reste tout de même un bien de consommation accessible au plus grand nombre, c'est alors sa marque qui permet à l'individu de se positionner sur l'échelle sociale, en vertu du « glissement » des valeurs évoqué par Baudrillard : « L'homogénéisation relative au niveau des biens de première nécessité se double donc d'un "glissement" des valeurs et d'une nouvelle hiérarchie des utilités. La distorsion et l'inégalité ne sont pas réduites, elles sont *transférées* » (*La société de*

[36] Voir Roche, *L'Imagination malsaine* 100.
[37] Baudrillard donne une image très négative de la voiture dans la société américaine en expliquant qu'elle sert avant tout à « assure[r] la connexion avec la centrale mortuaire des achats, le supermarché » (*Amérique* 34).
[38] Dans *The Great Gatsby* de Fitzgerald, la Rolls Royce jaune de Gatsby est un exemple typique de l'utilisation de la voiture comme symbole littéraire de la « vie bonne ».

consommation 73). Plus loin dans l'ouvrage, il ajoute : « la vérité des objets et des produits, c'est leur marque » (177). La voiture de grande marque est ainsi un symbole de réussite sociale pour les personnages. Aussi Bob laisse-t-il courir son imagination dans *Continental Drift*, en pensant à une publicité mettant en scène une Lancia qui semble illustrer son idéal de vie :

> he will try to comb his stiff hair, posing once or twice as the man he saw last night on television in a Christmas perfume ad, tuxedoed, dark hair graying at the temple, parking his Lancia on a moonlight street in Aix-en-Provence, leaning down to kiss the long neck of a lovely, smiling blond woman in an evening gown, whispering a compliment into her pink, perfectly shaped ear (8).

Bob, qui paraît persuadé que posséder une voiture raffinée signifie nécessairement que l'on mène la vie correspondante, rêve de pouvoir s'identifier à ce cliché de l'élégance masculine. Le fait que le couple soit plus longuement décrit que la voiture, dont on connaît seulement la marque, et que le parfum, dont on oublie qu'il est l'objet de la publicité, prouve encore que ce n'est pas la chose en elle-même, dans sa « fonction objective » qui intéresse Bob, mais bien le statut social qu'elle représente, soit sa « fonction de signe » (Baudrillard, *La société de consommation* 169). Mais l'exotisme de la voiture italienne roulant dans une ville du sud de la France ne fait que rappeler combien Bob reste éloigné, tant géographiquement que socialement et psychologiquement, de cette vie de carte postale à laquelle il ne peut prétendre[39]. Plus tard, Bob admire une Chrysler décapotable garée devant un magasin et se sent soudainement très inférieur à celui qu'il imagine être le propriétaire :

> Instantly, Bob decides that this is the man who owns the Chrysler convertible outside […] it's only this man, at least as far as Bob Dubois is concerned, who is capable of owning it, who deserves to own it. […] this man in front of him is his idea of a proper grownup (265-266).

Banks critique ici une société de consommation qui infantilise (puisque Bob n'a pas l'impression d'être un « vrai adulte ») et dévirilise (comme le sous-entend la répétition du groupe nominal « this man »), laissant croire à ses membres que l'on n'est pas un homme accompli si l'on ne possède pas une grosse voiture. La structure parallèle « who is capable of owning it, who deserves to own it » laisse entendre que la voiture récompense la valeur et le mérite de l'individu uniquement en fonction de sa capacité à se conformer à l'*American way of life*.

---

[39] Notons au passage que dans *Affliction*, les hommes qui ont réussi, comme Bob Horner, le nouveau mari de Lillian, l'ex-femme de Wade, ou comme Mel Gordon, possèdent également des voitures luxueuses de marque étrangère (une Audi et une BMW respectivement) tandis que Wade roule dans un vieux tacot, quand il ne subit pas l'humiliation de conduire la déneigeuse.

Outre les voitures, ce sont les logements qui semblent permettre de mesurer la « vie bonne » des personnages dans les œuvres du corpus. Dans la nouvelle de Carver intitulée « Neighbors », les Miller admirent et jalousent leurs voisins, les Stone, parce qu'ils sont persuadés que ceux-ci ont mieux réussi socialement. Par exemple, Jim Stone a un travail intéressant qui donne régulièrement au couple l'occasion de voyager, alors que Bill et Arlene Miller sont respectivement comptable et secrétaire, deux métiers qui ne semblent pas laisser de place au plaisir, puisqu'ils ne sont envisagés qu'en termes d'obligation : « 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* » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 9, je souligne). Les adjectifs mélioratifs et les comparatifs de supériorité dominent la description des objets qui peuplent l'appartement des Stone, comme par exemple « the *gleaming* drainboard » (10, je souligne), « The bed seemed *enormous*, with a *fluffy white* bedspread draped to the floor » (12, je souligne), « Inside it seemed *cooler* than his apartment » (13, je souligne), comme si les Stone étaient une version améliorée des Miller : « It seemed to the Millers that the Stones lived a fuller and brighter life » (9). L'ironie réside dans le fait que les appartements, et à travers eux les niveaux de vie, des Miller et des Stone ne doivent pas être si différents en réalité puisque les deux couples habitent le même immeuble et partagent le même palier.

Dans *The Sportswriter*, Frank compare l'appartement de Vicki à une chambre d'hôtel, soulignant par là même son manque de surprise et d'âme : « Everything reliable as the newly-wed suite in the Holiday Inn » (57) L'utilisation de l'article défini accentue l'aspect standardisé de cet endroit. Il se dit pourtant séduit par le côté impersonnel de ce genre de décor :

> [no evidence announces] a life's real quality any more eloquently than a new Barca Lounger or a Kitchen Magician, no matter what you've heard. In fact, I have become a committed no-muss, no-fuss fellow. And the idea appeals to me of starting life over in such a new and genial place with an instant infusion of colorful, fresh and impersonal furnishings (57).

Une fois encore, ce sont les objets, et même, plus précisément, leur marque, qui prouvent la réussite personnelle. De plus, ils semblent paradoxalement permettre à Frank de définir son caractère (« a committed no-muss, no-fuss fellow ») alors qu'ils sont, de son propre aveu, totalement dépersonnalisés. La première phrase de l'extrait lie étroitement bien moral (« a life's real quality ») et bien matériel (« a new Barca

Lounger »), comme si l'existence du premier dépendait entièrement de la présence du second.

Lorsqu'il visite l'appartement de Walter, Frank note qu'ils possèdent la même horloge : « I own the very same clock at home » (331). Le caractère individuel de chaque personnage est nié par une forme d'aseptisation propre à la société de consommation. On pense là encore irrésistiblement à la « blancheur prophylactique » de cette société sans âme décrite avec véhémence par Baudrillard (*La Société de consommation* 316). La comparaison des lieux d'habitation de Frank et Walter est riche de sens. Lorsqu'il lui rend visite, Walter se montre très impressionné par la maison de Frank. Il croit même que celui-ci a les moyens d'avoir un domestique stylé, puisqu'il prend Bosobolo, le locataire de Frank, pour le maître d'hôtel : « "Frank, this is a helluva house. I mean, when I thought you had a colored butler with a British accent, it didn't surprise me at all." Walter looks around wide-eyed and approving. […] Walter smiles a big first-bike kid's grin » (182). L'admiration de Walter, qui se manifeste à la fois verbalement, par l'emploi emphatique de « helluva », et physiquement, par la description de sa joie presque enfantine, que le narrateur teinte de matérialisme en la reliant directement à un objet, semble reposer uniquement sur l'image de richesse et d'élégance que renvoie Frank grâce à sa maison.

Les rôles sont inversés quand Frank se rend chez Walter après son suicide. De nombreux adjectifs et adverbes mélioratifs connotant l'aisance matérielle parcourent la description de l'appartement :

> The hanging lamp casts *dishy* yellow light everywhere, though it is, in truth, a *perfectly nice* room. There are *varnished* paneled walls and a doorway leading to a dark bedroom. A pullman kitchen is behind a counter-thru, everything there *put away and straight*. There is plenty of *big, comfortable, new-looking* furniture—a red leather couch across from a big RCA 24 with bolt holes on top where Walter has attached his duck gun. A set of barbells leans in a corner, several tables hold lamps with *interesting* oriental shades. A small mahogany secretary sits against a wall with blank paper and pencils laid out *neatly* as though Walter had intended to do some *serious* writing (332, je souligne).

Walter n'aurait donc *a priori* rien eu à envier à Frank, du moins en matière de bien-être matériel. Mais ses possessions, si luxueuses et confortables soient-elles, ne l'ont pas empêché de mettre fin à ses jours : l'effet de style obtenu par l'accumulation est empreint d'ironie, puisque les biens répertoriés ici par Frank connotent la superficialité (« dishy », « varnished », « new-*looking* », « *blank* paper »), rappelant que la vie de Walter était moins parfaite qu'elle ne le laissait entrevoir en apparence.

Taylor remarque que la volonté d'accéder à la « vie bonne » peut pousser l'individu à se plier à des standards qui ne lui correspondent pas, au risque de se perdre :

> my craving to be well placed to the good can make me a prey to illusions, can either lead me to espouse a standard on which I measure well, but which I cannot ultimately really defend, or can make me blind to how poorly I actually do compare (81-82).

Dans l'appartement de Walter, l'humain a fini par disparaître entièrement, cédant sa place aux objets qui seuls demeurent. Cette description est finalement une illustration pleine d'ironie du vieil adage selon lequel l'argent ne fait pas le bonheur. L'objet est certes *signe* du bonheur (Baudrillard, *La Société de consommation* 27), mais il ne peut en aucun cas se substituer à lui.

b) Avoir et être

L'abondance, si elle semble multiplier les chances du consommateur d'accéder au bonheur, ne le garantit pas pour autant. Toutefois, contrairement à Walter Luckett, Frank Bascombe trouve apparemment dans l'accumulation de biens matériels une raison de vivre. Il semble avoir compris que ce matérialisme qui domine la société américaine contemporaine pouvait être un divertissement au sens pascalien du terme, c'est-à-dire une occupation qui nous détourne de nos angoisses et de nos problèmes et nous fait oublier pour un temps « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près » (Pascal 149). Ainsi, lors de leur week-end à Detroit, Frank et Vicki s'inquiètent de ne pas trouver de divertissement (en anglais « diversion ») suffisamment attrayant pour les empêcher de tourner en rond, ce qui risquerait de les obliger à se confronter à leurs difficultés : « We are like the family of a traveling salesman, come along for the adventure and diversion, but who find themselves with too much time to kill while business gets conducted » (*TS* 173). Comme en témoigne cet autre passage où Frank a la (mauvaise) surprise de retrouver Walter chez lui, c'est une esquive qui permet d'oublier, au moins pour un moment, la triste réalité :

> I pour us both a glass of gin, and hand one to Walter. I've stashed away some roly-poly Baltimore Colts glasses I bought from a Balfour catalog when I was in college, in the days when Unitas and Raymond Berry were the big stars. And now seems to me the perfect time to crack them out. Sports are always a good distraction from life at its dreariest (186).

La dernière phrase de ce passage, dans laquelle l'allitération en « d » (« distraction », « dreariest ») insiste sur le contraste entre l'ennui de la vie quotidienne et une

distraction bienvenue, fait écho à la définition du divertissement pascalien, puisque les verres achetés sur catalogue permettent à Frank d'élaborer une stratégie d'évitement.

Les catalogues de ventes par correspondance sont un motif récurrent de *The Sportswriter*. Par souci d'exhaustivité, Frank va même jusqu'à faire un catalogue de tous les catalogues qu'il a pu commander, du plus classique au plus insolite :

> I had animal-call catalogs, which brought a recording of a dying baby rabbit. Dog-collar catalogs. Catalogs for canvas luggage that would stand up to Africa. Catalogs for expeditions to foreign lands with single women. Catalogs for all manners of outwear for every possible occasion, in every climate. I had rare-book catalogs, record catalogs, exotic hand-tool catalogs, lawn-ornament catalogs from Italy, flower-seed catalogs, gun catalogs, sexual-implement catalogs, catalogs for hammocks, weathervanes, barbecue accessories, exotic animals, spurtles, slug catchers. I had all the catalogs you could have, and if I found out about another one I'd write or call up and ask for it (195).

Ici, le réalisme semble céder la place à l'outrancier. La critique de la société de consommation se lit de manière oblique dans cet inventaire presque parodique. On observe ici une sorte de surenchère de l'accumulation : la figure de style de l'accumulation est employée pour décrire une accumulation de catalogues, contenant eux-mêmes une accumulation d'objets. On peut y voir là encore un écho aux réflexions de Baudrillard sur l'abondance dans la société de consommation : « L'amoncellement, la profusion, est évidemment le trait descriptif le plus frappant » (19). Cette multiplication des offres, qui mène potentiellement à une collection frisant l'absurde d'objets d'une utilité toute relative, semble rassurer le consommateur en niant le manque :

> Il y a quelque chose de plus dans l'amoncellement que la somme des produits : l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne. Nos marchés, nos artères commerciales, nos Superprisunic miment ainsi une nature retrouvée, prodigieusement féconde : ce sont nos vallées de Chanaan où coulent, en fait de lait et de miel, les flots de néon sur le ketchup et le plastique, mais qu'importe ! L'espérance violente qu'il y en ait non pas assez, mais trop, et trop pour tout le monde, est là : vous emportez la pyramide croulante d'huîtres, de viandes, de poires ou d'asperges en boîte en en achetant une parcelle. Vous achetez la partie pour le tout (19).

Baudrillard voit donc dans la consommation une sorte de réflexe métonymique qui permet d'éviter les carences et de combler le vide[40].

Le matérialisme semble avoir le pouvoir de tout racheter. Dans la nouvelle « The Compartment » de Carver, Myers prévoit d'offrir une belle montre à son fils qu'il doit retrouver à Strasbourg, comme si un objet, même hors de prix, pouvait compenser une absence de plusieurs années[41] et apaiser une relation apparemment bien

[40] La question du vide existentiel est également une problématique postmoderne.
[41] Il choisit un objet rattaché symboliquement au temps comme pour essayer de rattraper le temps perdu.

conflictuelle (*C* 48). On observe ici une confusion entre les biens matériels et l'« hyperbien » que constitue une vie de famille satisfaisante. De la même manière, dans *The Sportswriter*, à la mort de la mère de Vicki, chaque membre de sa famille s'est empressé d'acheter quelque chose, comme pour remplir rapidement le vide laissé : « we just went and spent money. I bought a gold add-a-bead necklace I didn't need. Daddy bought a three-piece suit at Dillard's and a new wristwatch. Cade bought something. And Everett bought a new-used red Corvette he probably still owns, I guess » (61). Plus loin dans le roman, Frank raconte s'être plongé à corps perdu dans les catalogues à la mort de son fils aîné Ralph, dans l'espoir fou de construire un rempart contre le néant :

> In the first six months after Ralph died, while I was in the deepest depths of my worst dreaminess, I began to order as many catalogs into the house as I could. […] During that time—it was summer—we spent at least one evening a week couched in the sun room or sitting in the breakfast nook leafing through the colorful pages, making Magic Marker checks for the things we wanted, dogearing pages, filling out order blanks with our Bankcard numbers (most of which we never mailed) and jotting down important toll-free numbers for when we might want to call. […]
>
> X and I came to believe, for a time, that satisfying all our purchasing needs from catalogs was the very way of life that suited us and our circumstances (195).

La présence d'un vocabulaire mercantile dans l'extrait (« Bankcard numbers », « toll-free numbers », « purchasing needs ») vient rappeler que le petit morceau de Rêve américain proposé dans ces pages aux couleurs chatoyantes ne s'obtient que si l'on a les moyens de l'acheter. Les valeurs prônées par la Déclaration d'indépendance se trouvent détournées et remplacées par les offres alléchantes d'un monde chimérique.

Mais ce mode de vie adopté par Frank et sa femme (« the very way of life that suited us and our circumstances ») s'apparente à une forme d'abrutissement parfaitement assumée et peut-être contrôlée, puisqu'ils n'envoient généralement pas les bons de commande qu'ils remplissent frénétiquement. Ces catalogues sont l'une des rares choses qu'ils partagent encore. Ils servent de divertissement à un mariage qui s'étiole :

> More than once on a given night when X and I sat with nothing to say to each other (though we weren't angry or disaffected), it proved just the thing to enter that glimpsed but perfectly commonplace life—where all that mattered was that you had the houndstooth sport coat by Halloween or owned the finest doormat money could buy […] (196).

On observe un décalage entre le Frank personnage et le Frank narrateur : le narrateur semble avoir pleinement conscience que les besoins créés par la société de consommation peuvent être ridicules, comme le montre le ton ironique de ce passage, notamment dans le choix volontairement dérisoire des objets donnés en exemple, qui

laisse entendre que posséder le plus beau paillasson est une fin en soi. Le recul qu'il possède aujourd'hui sur son rapport à la société de consommation est également visible dans la remarque laconique au présent simple (alors que le reste de l'épisode est narré au passé) qui clôt ce passage sur les catalogues : « We all take our solace where we can » (197). Il n'oublie pas que sa démarche était avant tout destinée à oublier son chagrin. S'il sait aujourd'hui que le divertissement offert par la consommation était une évasion aussi temporaire qu'illusoire, il admet néanmoins avoir participé au système de manière tout à fait consentie :

> For me, though, there was something other than the mere ease of purchase in all this, in the hours spent going through pages seeking the most virtuous screwdriver or the beer bottle cap rehabilitator obtainable nowhere else but from a PO box in Nebraska. It was that the life portrayed in these catalogs seemed irresistible. Something about my frame of mind made me love the abundance of the purely ordinary and pseudo-exotic (which always turns out ordinary if you go the distance and place your order). I loved the idea of merchandise, and I loved those ordinary good American faces pictured there […]. Things were knowable, safe-and-sound. Everybody with what they need or could get (196).

Le pronom personnel « me » fait évidemment référence ici au Frank personnage, un Frank du passé qui revendiquait son appartenance à la société de consommation. S'il est à l'époque attiré par cette vie de papier glacé idéalement ordinaire, c'est parce qu'il croit pouvoir acheter le sentiment de sécurité conféré par le confort matériel. Pauwels rappelle que, depuis les Trente Glorieuses, époque où le géant américain et ses produits de grande consommation ont commencé à inonder le marché mondial, « [l]a corrélation entre réussite matérielle et bonheur est rarement remise en question. Le Rêve se réduit à un espoir de confort petit-bourgeois » (31). Pour les personnages des œuvres réalistes à l'étude, la « vie bonne » est caractérisée par la possibilité de vivre selon les critères de l'*American way of life*.

Mais régulièrement, Banks, Carver et Ford ont recours à des procédés tels que l'ironie ou la polysémie pour déconstruire le mythe du Rêve américain circonscrit à la réussite matérielle. Si Frank Bascombe semble d'une manière générale assez satisfait de son existence, c'est notamment parce qu'à la différence de la plupart des personnages qui peuplent *Cathedral* et *Continental Drift*, il est issu de la classe moyenne et exerce un métier suffisamment lucratif pour lui permettre d'assumer son matérialisme. Dans le dernier extrait de *The Sportswriter* cité, la portée universelle de sa conclusion (« Everybody with what they need or could get »), marquée par l'utilisation du présent de vérité générale, laisse entendre que tout le monde peut aisément assouvir ses besoins matérialistes. Cette affirmation est en contradiction avec

les œuvres réalistes contemporaines mettant en scène des personnages issus de la classe ouvrière, pour qui le Rêve américain se confond avec les aspirations d'une classe moyenne à laquelle ils ne peuvent accéder. Chez ces personnages, les objets typiques de l'*American way of life* sont souvent inabordables ou obtenus au rabais. On pense notamment à la nouvelle « Preservation », dans laquelle Sandy et son mari, confrontés à une panne de frigo (appareil ménager qui correspond à un véritable besoin parce qu'il paraît indispensable dans notre société contemporaine), doivent se résoudre à en acheter un d'occasion aux enchères. Cet achat ne se présente pas sous les meilleurs auspices puisque l'on apprend que c'est justement lors d'une vente aux enchères que le père de Sandy a un jour acheté la vieille voiture qui a fini par le tuer à cause d'une fuite de monoxyde de carbone. Alors qu'elle désespère de convaincre son mari de l'accompagner, Sandy finit par lui dire: « "I'm going to this auction," she said. "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" » (*C* 39, je souligne). Le choix d'un tel adjectif est lourd de sens dans une société où la valeur personnelle est fondée sur la seule réussite sociale et matérielle. En utilisant ce terme pour qualifier ce qui n'a pas d'importance, Sandy véhicule, peut-être inconsciemment, l'idée que seul ce qui est palpable est valable, au détriment du partage et de la communication au sein du couple. Carver critique ici, par résonance sémantique, la crise morale qui traverse la société américaine contemporaine et en pervertit les valeurs. Nous y reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre.

Bien sûr, certaines voix s'élèvent pour dénoncer l'invasion du matérialisme dans la société contemporaine. Mais ironiquement, dans la nouvelle « Fever » de Carver, le discours expliquant que l'argent ne devrait pas être une valeur suprême est mis dans la bouche de la femme de Carlyle, Eileen, qui l'a abandonné et ne semble plus vraiment jouir de toutes ses facultés mentales : « It's only money. Money's not important except as a necessary medium of exchange. There are more important things than money » (*C* 155). Stéréotype de la femme « New Age », courant spirituel en vogue à l'époque qui rejetait le consumérisme, Eileen reste malgré tout influencée par

l'idéologie ambiante, comme le montre la révolte de Carlyle à la lecture d'une de ses lettres :

> She wrote, "That which is truly bonded can never become unbonded." Carlyle didn't know if she was talking about their own relationship or her way of life out in California. He hated the word *bonded*. What did it have to do with the two of them? Did she think they were a corporation? (151).

Il se plaint que l'esprit d'entreprise ait contaminé les relations conjugales, comme le montre sa réflexion sur « bond », terme polysémique qui peut dénoter aussi bien un lien affectif qu'une obligation au sens financier. Le mot désigne également l'assurance que prennent certains organismes afin de se prémunir contre les pertes d'argent, dues notamment à la négligence de leurs employés, ce qui suggère que Carlyle et sa femme étaient liés par une sorte de contrat censé les protéger contre les mauvaises actions de l'autre. La logique commerciale s'immisce alors dans la vie intime et mène le couple à sa perte.

Chez Carver, même le paradis semble pouvoir s'acheter, du moins métonymiquement. Dans « Feathers », Olla est très fière de Joey, son paon domestique, ou « oiseau de paradis » : « 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 » (*C* 16). Au départ, le rêve d'Olla n'est pas un rêve consumériste fondé sur la rentabilité ou la réussite sociale : elle le désire simplement parce qu'elle le trouve beau. On note qu'ironiquement, le narrateur l'avait pourtant d'abord comparé à un vautour, charognard traditionnellement plutôt associé à la mort qu'au paradis : « Then something as big as a vulture flapped heavily down from one of the trees and landed just in front of the car » (5). Mais alors que sa femme semble privilégier l'esthétique, le côté terre-à-terre de Bud nous ramène à des considérations purement matérielles : « 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). La mention de la somme d'argent versée pour posséder cet oiseau s'explique par le fait que dans la société de consommation, la « vie bonne » doit pouvoir être quantifiée concrètement pour exister, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Les personnages de Carver n'ayant généralement pas accès au Rêve américain, ils se contentent souvent de faire la liste de ce qu'ils aimeraient avoir, comme dans « Feathers » :

> 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. The reason we didn't have kids was that we didn't want kids. Maybe sometime, we said to each other. But right then, we were waiting. We thought we might keep on waiting (3).

Notons que rêver à ce que l'on pourrait posséder est aussi une forme de divertissement permettant de s'abstraire un moment de la réalité de sa condition. Selon la liste dressée par le narrateur et sa femme, seul ce qui est matériel, autrement dit ce qui peut s'acheter, se posséder, se montrer, représenter une certaine réussite sociale, comme une nouvelle voiture ou un long voyage, est considéré comme une richesse, et donc désirable. Introduire dans leur vie quelque chose de plus puissant, de plus profond que des biens matériels, comme un enfant, par exemple, ne les intéresse pas. Plus précisément, cela n'intéresse pas le narrateur. Sa femme, quant à elle, finit par réclamer un enfant après avoir observé le bonheur apparent du couple de jeunes parents chez qui ils sont allés dîner : « After we got home from Bud and Olla's that night, and we were under the covers, Fran said, "Honey, fill me up with your seed!" » (22). Pour Fran, le bébé semble finalement être un objet comme un autre, avec lequel elle espère imiter la vie de Bud et Olla. Or, si l'on en croit le narrateur dans les dernières pages de la nouvelle, c'est justement la venue au monde de leur fils qui a gâché leur bonheur déjà précaire.

Alors qu'il traverse la campagne avec sa femme pour se rendre chez Bud et Olla, le narrateur se projette lui aussi dans une autre vie, en observant des maisonnettes : « "I wish we had us a place out here." It was just an idle thought, another wish that wouldn't amount to anything » (4). Son commentaire assez désabusé laisse entendre qu'il n'est pas vraiment dupe quant à la réalisation de ce genre de rêves. Il faut dire que, comme l'explique Baudrillard, on rêve rarement très au-dessus de ses moyens :

> Un certain « réalisme » fait que les gens, dans telle ou telle situation sociale, n'aspirent jamais beaucoup au-delà de ce à quoi ils peuvent raisonnablement aspirer. En aspirant un peu au-delà de leurs chances objectives, ils intériorisent les normes officielles d'une société de croissance. En aspirant *peu* au-delà, ils intériorisent les normes réelles d'expansion de cette société (malthusienne dans son expansion même), qui sont toujours en deçà des possibles. Moins on a, moins on aspire (au moins jusqu'à un certain seuil, où l'irréalisme total compense le dénuement) (*La société de consommation* 84).

Il semblerait donc qu'en bas de l'échelle, on ait plutôt tendance à se résigner, par la force des choses.

La question du bonheur à l'américaine, qui associe étroitement « avoir » et « être » jusqu'à les confondre, pose parfois des problèmes identitaires. C'est également à travers l'ironie que transparaît cette critique dans *Continental Drift*. L'ironie réside par exemple dans le fait que des personnages secondaires du roman, qui ne connaissent pas Bob mais se contentent de l'observer de l'extérieur, s'en montrent jaloux. Ainsi, dans la première section du chapitre « Selling Out », le narrateur se concentre sur une famille américaine typique qui envie l'homme sur la *Belinda Blue*[42] parce qu'elle imagine que sa vie est plus belle : « the people in the car, kids and Dad and Mom, all think the same thing : That man up there on the bridge of the fine white and blue boat should be me. […] I should be that man, who is free, who owns his own life » (241). Le jeu autour des différents sens de « own » indique que c'est parce que l'on possède que l'on est. Une fois encore, c'est dans le décalage entre l'identité fantasmée attribuée à tort à Bob par cette famille et ce que le lecteur sait de lui que se loge l'ironie.

Plus tôt dans le roman, un passage en style direct libre voit Bob défendre son frère Eddie contre les critiques de sa femme Elaine en lui rappelant ce qu'il a fait pour eux à leur arrivée en Floride :

> Didn't the man find them this trailer they bought on Lake Grassey, didn't he give them an almost new Sony portable television as a house present, which the kids are happily watching in the back bedroom instead of hanging around in the kitchen and living room, whining and bothering the grownups, who want to talk business because tomorrow is Bob's first day on the job, a job that his brother Eddie, for Christ's sake, gave him? (63).

Si Bob se montre reconnaissant envers un frère qui le fait apparemment bénéficier de ses largesses (comme l'indique la répétition du verbe « give »), l'ironie contenue dans l'adverbe « almost », qui vient subtilement nuancer « new », montre qu'il ne semble pas se rendre compte du fait qu'Eddie fait preuve d'une générosité toute relative en présentant comme un cadeau un objet de seconde main dont il se débarrasse. L'ironie qui permet d'appuyer la critique sociale de Banks est également rétrospective : le lecteur se rendra rapidement compte que le travail qu'Eddie donne à Bob est bien loin d'être un cadeau. Parce qu'il ne fait que recevoir ce dont les autres veulent bien se départir, il est maintenu dans sa position d'inférieur éternellement redevable et

[42] Bob n'est pas nommé à ce moment-là ; c'est par inférence que le lecteur peut déterminer son identité.

dépendant, tandis qu'Eddie, sujet de la majorité des verbes de l'extrait, est présenté comme l'homme d'action. Roche remarque qu'une fois que Bob arrive en Floride,

> son frère lui donne une nouvelle vie (un travail, une télévision et un revolver), et son ami Avery Boone en fera de même en le nommant capitaine de son bateau la *Belinda Blue*, si bien que Bob restera toujours dans un « faux *self* » attribué par un autre, figure du père (*L'Imagination malsaine* 80).

Bob le sait bien, on n'existe qu'à travers ce qu'on possède. Par conséquent, celui qui ne possède rien, qui n'a rien à proposer, à échanger, voit son identité niée. Ainsi, lors d'une dispute avec Elaine, Bob s'écrie : « You think it's all *my* fault because we're broke all the time and living like niggers in a shack in the middle of nowhere, eating goddamned macaroni and cheese out of a goddamned no-name box » (*CD* 271). Le fait que la boîte de macaronis au fromage qu'il évoque ne possède même pas de marque, alors que l'on relève un certain nombre de noms de marques dans le roman, souligne le fait que les Dubois sont quasiment mis au ban de la société de consommation. Cette exclusion peut mener à la perte de soi. Taylor rappelle en effet que la recherche effrénée de la « vie bonne » peut également apporter son lot de souffrances :

> we cannot but crave to be rightly placed in relation to the goods we recognize. But precisely this craving can be the source of much suffering or alternatively of self-delusion, or smug self-satisfaction. That is, I can feel the demand to incorporate the good in my life as crushing; it is a demand that I feel utterly unable to live up to, which I constantly measure up badly on, and which leads to an overwhelming depreciation of myself (81).

Un autre passage de *Continental Drift* évoque de manière plus directe la question identitaire, ainsi que la dévalorisation évoquée par Taylor. En effet, au moment du braquage, Bob s'écrie : « Here's my wallet. Empty too. Not even any fucking credit cards. I just *work* here! I'm a peon, a clerk, a *nobody*! » (114). La dernière phrase est construite sur une accumulation qui, ironiquement, exprime avec clarté le néant déjà suggéré par l'emploi de l'adjectif « empty » et la négation « not … any ». C'est le vide existentiel qui domine la vie de Bob : dans une société en manque de repères, l'individu se retrouve en crise.

À une époque où le Rêve américain semble avoir perdu son rôle fondamental de moteur et où la notion d'ascension sociale et de progrès s'effrite, autrement dit à un moment où la confiance placée dans les mythes qui sous-tendent la société se fissure, l'individu en crise peine à trouver sa place. Il est malmené par l'avènement d'un idéal consumériste où la « vie bonne » se mesure uniquement à l'aune de biens matériels.

L'ironie qui parcourt les œuvres du corpus montre que les valeurs prônées par la société de consommation contaminent les relations humaines. La désagrégation de ce qui représentait l'aspiration commune de tout un peuple, et qui assurait par conséquent une certaine forme de cohésion sociale, semble mener à la disparition de la solidarité entre les individus et du sens communautaire. Aussi les institutions politiques et religieuses, les associations, et même les réunions informelles en famille ou entre amis, souffrent-elles du manque d'investissement des Américains dans les années 1980. La mise en évidence de la fragilité du lien entre l'individu et la communauté passe dans l'œuvre de Banks, Carver et Ford par une remise en question des discours normatifs qui emprisonnent le sujet et par une tension, sur le plan thématique autant qu'esthétique, entre cohérence et fragmentation.

CHAPITRE II. « IN THE PRESENCE OF OTHERS, BUT NOT IN THEIR COMPANY » (PUTNAM 211) : VERS LA MORT DE LA COMMUNAUTÉ ?

Selon la théorie de Bersani, si le réalisme réapparaît traditionnellement en temps de fort bouleversement, voire de crise, comme au moment de la Révolution industrielle ou de la Grande Dépression, c'est parce que s'il dénonce en surface les vices et les errements de la société contemporaine, il cherche au fond à en préserver la cohésion :

> Le roman réaliste nous présente une image de fragmentation sociale comprise dans l'ordonnancement d'une forme signifiante—et suggère par là que ces fragments chaotiques sont, d'une certaine façon, socialement viables et moralement rachetables (58).

La résolution des conflits et le rétablissement d'une cohérence finale s'apparentent alors, consciemment ou non, à une validation des pouvoirs et idéaux déjà en place. L'œuvre de Carver a parfois fait l'objet d'une telle interprétation, comme le rappelle Lainsbury : « Lentricchia believes Carver is a dupe of late capitalism, a writer whose work somehow serves to reinforce the hegemonic ideological discourse of late capitalism rather than engaging in a disruptive and utopian counter-discourse » (3). Pourtant, si la critique sociale apparaît parfois de façon oblique chez Carver, Ford et Banks, elle n'en est pas moins présente, comme nous avons pu le voir.

De toute façon, le rôle de l'écrivain réaliste a évolué depuis le dix-neuvième siècle, comme l'explique Raymond Tallis : « just because realistic writers in the past may have been concerned to resolve conflict in a final harmony, a central over-riding intelligibility, it does not follow that future realists are obliged to do this » (57). C'est précisément ce maintien de la cohérence à tout prix, tant sur le plan thématique que sur le plan formel, qui est remis en cause à l'ère postmoderne. Dans *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon explique ainsi que la culture occidentale n'est plus considérée comme un bloc uniforme à la fin du vingtième siècle, où l'on assiste à une remise en cause de tout système globalisant : « Provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic) » (12). Le principe d'unité et d'universalité est mis à mal, et l'époque est à la morosité, comme le constate Kleinknecht :

> Reagan came into the White House at a time when it was widely acknowledged that Americans were in the midst of a spiritual and psychological crisis, not just unease caused by oil shortages, unemployment, and inflation, but a deeper ennui related to our very identity as a people. An array of social critics […] attributed this bewilderment to the increasing self-

> absorption of Americans. […] The new suburban middle class no longer sought fulfillment in God or community, but in material acquisition and the superficiality of status (xxi).

À l'ère postmoderne, l'avènement de la société de consommation, avec ses préoccupations matérialistes, semble participer au détournement des croyances et des valeurs censées protéger le tissu social. Le principe de solidarité est mis à l'épreuve. Face à la perte de ces repères, le sujet en crise a tendance à se fermer à l'autre, souvent perçu comme une menace. La cohésion évoquée par Bersani semble donc malmenée dans les ouvrages du corpus, qui font plutôt état du fait que le lien entre l'individu et la communauté est fortement distendu, voire, dans certains cas, rompu.

1. L'ère de la défiance : disparition des idéaux, crise des institutions et perte des repères

Dans *The Endangered American Dream*, Edward Luttwak observe un divorce progressif entre l'individu et la communauté qui a compromis l'unité nationale au vingtième siècle. Comme nous avons pu le voir ci-dessus, certains ont reproché à la société de consommation d'avoir érigé l'argent et les biens matériels en valeurs suprêmes, générant frustrations et dissensions au sein de la communauté. L'importance du matérialisme pour les Américains est confirmée par l'étude sociologique menée par Robert Putnam dans *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, ouvrage dans lequel il explique que les États-Unis subissent depuis les années 1960 un effondrement de la vie civique et sociale :

> When asked by Roper pollsters in 1975 to identify the elements of the "good life," 38 percent of all adults chose "a lot of money," and an identical 38 percent mentioned "a job that contributes to the welfare of society." The same question was then posed every three years, and by 1996 those who aspired to contribute to society had slipped to 32 percent, while those who aspired to a lot of money had leaped to 63 percent. Other increasingly important elements of the good life included a vacation home (rising from 19 percent in 1975 to 43 percent in 1996), a second color TV (10 percent to 34 percent), a swimming pool (14 percent to 36 percent), a second car (30 percent to 45 percent), travel abroad (30 percent to 44 percent), a job that pays more than average (45 percent to 63 percent), and "really nice" clothes (36 percent to 48 percent). By contrast, a happy marriage (84 to 80 percent), children (74 percent to 72 percent), and "an interesting job" (69 percent to 61 percent) all declined. […] Much of this growth in materialism, further analysis shows, is attributable to generational replacement, as a cohort less concerned about material goods passes from the scene and is replaced by a cohort who gives more priority to a second color TV and really nice clothes (272-273).

Les nombreux chiffres qui émaillent cet extrait confirment l'importance grandissante donnée à l'argent et aux objets au détriment des valeurs morales dans les années 1980.

Putnam constate que tout ce qui semblait protéger le tissu social américain, comme l'adhésion à un club, l'appartenance à un parti politique ou la pratique de la religion, se trouve délaissé ou remis en cause par une partie de la population. La fragmentation de la communauté se fait jour sous le vernis de cohésion qui se craquelle. Le consensus social et l'esprit communautaire qui avaient pu sous-tendre la société américaine auparavant sont apparemment remplacés par un esprit plus insulaire, qui se manifeste par des tensions sociales accrues et un individualisme exacerbé.

C'est une évolution plutôt récente si l'on en croit Putnam : « Without at first noticing, we have been pulled apart from one another and from our communities over the last third of the century » (27). C'est au cours des trente dernières années du vingtième siècle, soit précisément pendant la période qui nous intéresse, que Putnam observe une abstention plus grande aux élections couplée à une baisse du militantisme, une pratique moins rigoureuse de la religion dans certaines tranches de la population et une désertion de certains clubs et associations.

a) Réalisme social et commentaire politique : « record[ing] the sharp flavor of the Reagan years » (Ruland et Bradbury 393)

Dans l'extrait de *From Puritanism to Postmodernism* cité ci-dessus, Ruland et Bradbury évoquent la façon dont les écrivains américains des années 1980 ont cherché à témoigner du climat politique de leur temps. À une époque où, si l'on en croit Baudrillard et Kleinknecht, le mythe du Rêve américain semble inaccessible pour toute une frange de la population oubliée de son président, le réalisme social montre qu'il est difficile pour les citoyens américains d'accorder leur confiance à leurs dirigeants politiques, pourtant censés incarner et garantir ce rêve. Dans les œuvres à l'étude, on observe un hiatus entre les aspirations du peuple et les agissements de la classe politique. Ce décalage, marqué par l'ironie, semble être à l'origine d'une certaine désorientation : les doutes exprimés à l'encontre des hommes et des institutions guidant la nation, ainsi que la disparition de certaines idéologies, mènent à une perte de repères déstabilisante pour le sujet.

Les personnages des œuvres du corpus sont généralement de jeunes adultes. Un rapide calcul permet par exemple d'établir que Frank Bascombe a trente-huit ans[43]. Le mari de Sandy dans « Preservation » a trente-et-un an (*C* 34), et Bob Dubois trente ans (*CD* 4). Ils font donc partie de la génération du baby-boom[44], puisqu'ils atteignent la trentaine dans les années 1970-1980. Cette génération se caractérise, selon Putnam, par un engagement moindre dans la sphère publique, notamment en politique[45]. Alors qu'elle a été un témoin privilégié des combats des années 1960, elle semble en avoir surtout retiré une certaine méfiance vis-à-vis du pouvoir (Putnam 257-258). Un passage de *Continental Drift* dressant le portrait de Bob exprime clairement un scepticisme face aux institutions politiques : « He votes Democratic, as his father did, goes occasionally to mass with his wife and children and believes in God the way he believes in politicians—he knows He exists but doesn't depend on Him for anything » (13-14). Le parallèle explicite avec la religion, tout aussi touchée par la passivité des baby-boomers selon Putnam (nous y reviendrons), souligne le fait que c'est bien d'un manque de foi qu'il s'agit. Si Bob vote démocrate, c'est davantage par tradition familiale que par réelle conviction.

Plus loin, le personnage se livre à une critique assez décousue de la situation des États-Unis pour consoler son frère dans une mauvaise passe : « It's probably only a temporary hard time, Eddie. It'll pass. It's probably the recession. You know, from the energy crisis and the fucking Arabs and all, and fucking Carter. It'll pass. You just gotta hold on to what you got for a while » (181). Sa remarque, qui évoque sans aucune analyse approfondie la crise pétrolière et ses conséquences sur les politiques intérieure et extérieure américaines, rappelle que le roman débute en 1979 et fait appel aux souvenirs du lecteur sur cette époque pas si lointaine. Mais le fait que la réflexion de Bob sur l'origine des difficultés financières d'Eddie ne soit pas plus poussée laisse également entendre qu'il n'a pas une grande conscience historique et politique, à l'inverse de l'auteur. D'ailleurs la polysyndète de la quatrième phrase, qui liste les causes de la récession, renforce l'impression de confusion qui se dégage de son discours.

---

[43] « Twelve years ago, when I was twenty-six […], I was offered a job as a sportswriter » (*TS* 3).

[44] On considère généralement que cette période de forte hausse de la natalité a débuté en 1945 pour se terminer en 1975.

[45] Et ce, malgré l'activisme des jeunes membres de la contre-culture, mouvement resté toutefois en dehors des institutions politiques officielles et auquel les personnages de Banks, Carver et Ford n'appartiennent de toute façon pas.

Dans *The Sportswriter*, Frank Bascombe se dit démocrate lui aussi, quoique sa critique des Républicains ne soit guère virulente, comme l'exprime sa litote lorsqu'il décrit le fonctionnement de la ville de Haddam : « Republicans run the local shows, which is *not as bad as it might seem* » (49-50, je souligne). Lui qui est plus éduqué et cultivé que la plupart des personnages de Bank et Carver, puisque c'est un col blanc qui a fréquenté l'université, ne fait pas pour autant preuve de plus de conscience politique. Lors de leur conversation téléphonique, seules les opinions radicales de Henry, son ex-beau-père, qui appartient à la génération précédente, sont énoncées clairement :

> "We're going broke, Franky," Henry says, in a bad temper. "The whole damn country has its pants around its ankles to the unions. And we elected the S.O.B.s who're doing it to us. Isn't that something? Republicans? I wouldn't give you a goddamned nickel for the first one they ever made. I stand somewhere to the right of Attila the Hun, I guess is what that means" (122).

Mais la violence de son langage, marquée par les jurons et les images obscènes, ne parvient pas à masquer le fait que son discours n'est qu'une succession de poncifs sur l'état des finances des États-Unis et l'incompétence de ses dirigeants. L'opposition entre le pronom personnel « they » désignant les politiciens et le « we », première personne du pluriel ayant un sens communautaire, souligne le clivage entre les élus et le peuple, dont Henry estime faire partie. Un peu plus loin, il alimente le cliché selon lequel tous les politiciens sont corrompus en les assimilant à des criminels : « It's these gangsters in Washington. All of them. They're all goddamn criminals, want to run me in the ground » (122). Encore une fois, le peuple s'oppose aux dirigeants, perçus comme une menace. Frank, quant à lui, n'oppose à la véhémence de son ex-beau-père que sa circonspection : « I'm not much up on it, Henry. It sounds tricky to me » (122). Le fait qu'il emploie simplement le pronom indéfini « it » pour désigner la politique accentue encore le flou entourant ses opinions. En outre, parce que l'adjectif « tricky » peut évoquer une manipulation[46] voire un piège, il illustre efficacement la méfiance du personnage vis-à-vis de l'institution.

[46] On pense aux tours des magiciens, appelés « tricks » en anglais.

Quand Wade, le père de sa petite amie Vicki, lui demande innocemment son avis de journaliste sur la situation actuelle des États-Unis, la réponse que bredouille Frank laisse clairement voir son absence totale d'engagement :

> "Just in your journalist's opinion, are we, would you say, in a prewar or a postwar situation in this country right now?" […]
> "I haven't paid much attention to politics the last few years, to tell the truth, Wade. My opinion never seemed worth much" (278).

Après tout, Frank est journaliste sportif, pas grand reporter, ce qui semble l'affranchir de tout commentaire sérieux. Il n'est certainement pas anodin que la question de l'opinion se pose en termes de valeur économique (« worth ») dans un contexte où l'argent et le matérialisme dominent tout. Le fait que Frank utilise le verbe « seem » marque toutefois une incertitude et nous pousse à nous interroger sur les critères d'évaluation qu'il emploie pour affirmer que son avis ne vaut pas grand-chose.

Les repères de Frank sont en effet soumis à caution. De son propre aveu, il confond même le président américain avec un acteur : « I find I cannot bring up the name or the face of the man who is president, and instead I see, unaccountably, the actor Richard Chamberlain, wearing a burnoose and a nicely trimmed Edwardian beard » (212). Est-ce une façon détournée pour Ford de se moquer de la première carrière de Reagan, acteur de série B à Hollywood ? En tout cas, le décalage amené par la représentation quelque peu ridicule du président en héros de film de capes et d'épée illustre le manque d'implication de Frank dans la vie politique de son pays. Ainsi, si l'ancien président Dwight Eisenhower est mentionné, c'est simplement en passant : « it isn't hard to get a drink bought for you up at the August Inn by some old plaid-pantser watching the ball game, happy to hear a kind word about Ike instead of getting home to his wife » (49). Certes, Frank l'appelle par son surnom, ce qui laisse entendre que ce personnage public lui est familier. Mais le fait qu'il soit uniquement utilisé pour planter un décor est révélateur de l'attitude indolente de Frank. Cette incapacité à s'identifier aux dirigeants et cette méfiance vis-à-vis de la politique sont des traits typiques de la société postmoderne, si l'on en croit Lyotard, qui constate que

> les anciens pôles d'attraction formés par les États-nations, les partis, les professions, les institutions et les traditions historiques perdent de leur attrait. […] Les « identifications » à des grands noms, à des héros de l'histoire présente, se font plus difficiles (30).

En fait, dans *The Sporstwriter*, les commentaires politiques sont toujours à prendre avec précaution. Par contraste avec un personnage principal qui semble avoir tendance à se laisser porter, les positions les plus fermes sont mises dans la bouche de

personnages secondaires souvent caricaturaux. Malgré sa belle assurance, Henry n'a peut-être pas une analyse aussi fine qu'il veut bien le croire : « Look. The means don't always justify the end to me, Frank. That's what's wrong with this country » (125). Ici, la citation originale de Machiavel se retrouve inversée, et donc dénaturée, ce qui remet subtilement en cause sa sagacité. De plus, la remarque qui clôt son discours sur la meilleure façon de mener la politique intérieure du pays vient ironiquement contredire tout ce qu'il a pu affirmer jusque-là : « Frank, we don't amount to much. I don't know why we go to the trouble of having opinions » (126). Le verbe « amount » suggère que, dans son esprit comme dans celui de Frank auparavant, la valeur d'un homme ne peut être qu'économique. Mais la deuxième phrase de ce passage annule rétrospectivement tout ce que Henry a pu affirmer jusqu'ici : le fait qu'il remette finalement en cause une opinion qu'il s'est appliqué à asséner pendant plusieurs pages n'est pas la meilleure façon d'asseoir son autorité et sa légitimité. On peut lire dans cette contradiction une distanciation ironique du narrateur.

Outre Henry, on retrouve des commentaires politiques dans la bouche de la femme du cousin de Frank, Empress Bascombe, décrite comme : « a pixyish little right-winger who reads books like *Masters of Deceit* and believes we need to re-establish the gold standard, quit paying our taxes, abandon Yalta and the UN » (370). Frank ne fait aucun commentaire explicite mettant en doute la pertinence des idées bien arrêtées d'Empress, même si sa suggestion de quitter les Nations *unies* laisse entendre qu'elle n'adhère plus à l'idéal de solidarité qui a pu mener à la création de l'organisation. Mais juste après ce court portrait, qui dévalorise déjà ses propos grâce au choix de l'adjectif « little », connotant la petitesse et le manque d'importance, et du suffixe « ish », à sens souvent péjoratif et suggérant l'approximation, Frank achève de lui ôter toute crédibilité en faisant une allusion à son passé d'alcoolique (370). Ses propres convictions transparaissent donc derrière un discours extrême dont il se moque implicitement.

Finalement, sans doute la personne montrant le plus de recul et de perspicacité sur la société américaine est-elle ironiquement une étrangère, son ancienne collègue et maîtresse Selma : « General amusement was always her position vis-à-vis the western world » (302). Le choix du prénom « Selma », qui fait également écho à la ville

d'Alabama qui fut le théâtre de la lutte pour les droits civiques dans les années 1960[47], n'est pas innocent. Il est significatif que l'évocation d'un pan essentiel de l'Histoire américaine soit faite de manière détournée à travers un personnage féminin arabe et musulman, autrement dit très éloigné du phallocentrisme et de l'ethnocentrisme occidentaux. Ce décalage sert peut-être à mettre en parallèle la ségrégation des années 1960 et le racisme latent dans la société américaine de la fin du vingtième siècle. La présence de Selma rappelle ainsi la fragmentation de la société américaine et du monde contemporain en général, divisé entre Orient et Occident.

Si l'on peut constater que *The Sportswriter* mentionne certains événements ou hommes d'état américains réels, il est difficile de trouver des références directes à la vie politique des années 1980 dans *Cathedral*. Seul le traumatisme du Viêtnam est évoqué dans la nouvelle « Vitamins », à travers le personnage inquiétant de Nelson, ancien soldat tout juste rentré de la guerre (*C* 96), qui garde en souvenir une oreille arrachée à l'ennemi (99). Cette oreille qui l'accompagne partout est une sorte de signe tribal symbolisant la violence primitive de la guerre. L'irruption soudaine de Nelson dans ce bar et dans la vie du narrateur crée le malaise[48] et semble souligner le contraste entre le traumatisme des soldats sacrifiés et la réaction de rejet et de dégoût d'une société dans laquelle ils ne trouvent plus leur place.

Dans son évocation du « mirage Reagan » (*Amérique* 106), Baudrillard constate que « la conjonction idéale que décrivait Tocqueville semble s'être défaite : si les Américains ont gardé un sens aigu de l'intérêt individuel, ils ne semblent pas avoir préservé le sens qui pourrait être donné collectivement à leurs entreprises » (105-106). Le sens communautaire s'est effacé derrière le seul intérêt individuel. En 1979, Jimmy Carter avait déjà mis le doigt sur cette crise morale parcourant la société de consommation américaine :

> In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one does, but by what one owns. But we've discovered that owning things and consuming things does not satisfy our longing for meaning. We've learned that piling up material goods cannot fill the emptiness of lives which have no confidence of purpose (cité dans Kleinknecht xxii).

[47] En mars 1965, trois marches en faveur des droits civiques furent organisées pour relier Selma à Montgomery.

[48] Nelson ne semble plus adapté socialement. Il est agressif, notamment envers Donna à qui il fait une proposition indécente en termes assez crus (98).

Mais son discours, surnommé le « malaise speech » et prononcé un an avant les élections présidentielles, n'a pas eu l'effet électrisant escompté sur la population américaine. Au contraire, lorsqu'ils se sont rendus aux urnes l'année suivante, les Américains lui ont préféré l'optimisme reaganien[49] qui, si l'on en croit Baudrillard et Kleinknecht, n'a ironiquement fait qu'accentuer la crise.

La condamnation de l'esprit ultra-libéral et capitaliste caractéristique de la politique économique de Reagan se retrouve également dans *Continental Drift*. Comme Carver, Banks met en scène des personnages issus de la classe ouvrière en proie à des difficultés émotionnelles et financières, afin de mieux illustrer et dénoncer les dysfonctionnements de la société américaine. Son indignation transparaît à travers les mésaventures de ses personnages. Ainsi, lors d'une conversation avec son ami Ave, Bob se plaint du prix exorbitant d'une bonne couverture santé aux États-Unis :

> Ruthie, she's got… she's got some problems, emotional problems, and now the school says she's got to get some kinda special treatments at the mental health clinic down in Marathon, and who the fuck can afford Blue Cross these days? I used to have a great health insurance plan when I was fixing oil burners, but working for yourself like this, you know, you just say forget it, I'll take my chances (*CD* 311-312).

La litanie de Bob, marquée par une accumulation de propositions juxtaposées, illustre son ensevelissement sous un amas de problèmes. Les personnages du roman ont été trahis par les mensonges véhiculés par un Rêve américain inaccessible, alors même le fossé entre riches et pauvres semble s'être creusé : « In the past, certainly, he sometimes regarded poor people through the cracked lens of liberal guilt, but that was before he discovered that he was a poor person himself and stopped envying the rich and started hating them » (341-342). Ce clivage se trouve exacerbé à une époque où la conscience et la solidarité de classe, ainsi que le discours prolétaire, ont été balayés par les nouvelles « valeurs » de la postmodernité exposées par Collado Rodriguez dans son article sur le réalisme « postmoderne » de Banks :

> Reading his fiction one may infer that traditional realism is not enough to present the problems of a marginalized people forced to live in a world whose values have been substantially shifting for the last three decades. The necessity to denounce social marginalization combines with the analysis of a new kind of postindustrial American life condemned to the internal contradictions brought about by the powerful mass media and by a new technological revolution (*Re-Presenting Postmodernist Realism* 21).

Banks, qui a voulu rejoindre l'armée de Fidel Castro à Cuba, est certainement le plus engagé des trois auteurs du corpus, comme le montrent ses essais et articles dans

[49] Lors de sa campagne de réélection en 1984, Reagan a utilisé le slogan « It's morning again in America », qui sonnait comme une promesse de renouveau.

lesquels il fustige la politique de George W. Bush[50]. Dans *Continental Drift*, c'est à travers le narrateur extradiégétique, présenté dès le début du roman comme un Américain blanc conscient du poids de l'Histoire[51], qu'il condamne, beaucoup plus directement que Ford et Carver, l'apathie de la société occidentale. Les injustices sociales qui sclérosent la société sont mises en avant dans le roman afin de faire sortir les Américans de leur immobilisme. Ainsi, les destins croisés de Bob *D*ubois l'Américain et de Vanise *D*orsinville la jeune Haïtienne, deux personnages qu'*a priori* tout oppose mais dont l'initiale commune renforce l'effet de miroir, permettent de traiter l'exploitation de la classe ouvrière américaine en parallèle avec celle des immigrants illégaux :

> Also here among the pine trees are small vegetable gardens planted and tended by whole families, people from the outskirts of the towns, squatters and shack people, whose lives are official secrets. They are off-islanders, most of them, illegal immigrants from Haiti, wandering foreigners whose presence on the island is officially forbidden and unofficially tolerated, for they provide a considerable part of the huge, underpaid, unprotected labor force that is required by the tourist industry on New Providence […], working 12-hour days and nights six and seven days a week for wages acceptable only for someone who would otherwise starve. They perform these tasks with gratitude, good cheer and alacrity, for in Haiti, they would have no choice but to starve (230).

Banks a recours à l'oxymore « official secrets » pour décrire toute l'absurdité de leur situation. La misère des immigrés est exploitée par le système capitaliste américain qui continue pourtant à les traiter en marginaux et en sous-hommes, comme le soulignent les préfixes « out », « under » et « un » (« *out*skirts », « *under*paid », « *un*protected », « *un*officially »). L'ironie contenue dans le choix du nom du lieu où se déroule l'action, « New Providence », est grinçante. L'omniprésence du pronom personnel « they », qui contraste avec l'emploi du pronom « we » dans le premier extrait, permet d'insister sur la fragmentation de la société, perpétuellement divisée selon l'identité sociale, raciale et ethnique des individus.

Pour se consoler, les Haïtiens de *Continental Drift* ont tendance à se réfugier dans le vaudou. Mais Banks, Carver et Ford s'interrogent sur le fait que la religion puisse encore apporter du réconfort dans une société qui semble n'avoir plus foi en rien. Ils posent la question de sa place et de sa valeur dans un monde où, selon certains, Dieu est mort.

---

[50] On peut notamment lire ses prises de position post-11 septembre dans le *Hors-Série Télérama* du 11 Septembre 2012.

[51] « It's not memory you need for telling this story […] it's a white Christian man's entwined obsession with race and sex and a proper middle-class American's shame for his nation's history » (*CD* 1-2).

b) La crise de foi à l'ère postmoderne

Le manque d'intérêt pour la religion observé dans les œuvres du corpus peut en partie s'expliquer par le fait que les trois auteurs ne sont pas croyants, dans un pays où la religion a un poids important[52]. Ainsi, dans un entretien, Ford, présenté comme « a lapsed Southern Protestant » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 47), raconte avoir séché le culte dans sa jeunesse pour voler des voitures. Lorsqu'un journaliste demande à Carver : « Are you religious ? », il répond sans détour « No » (Gentry et Stull 46). Quant à Banks, bien qu'il ait été élevé dans la tradition presbytérienne, il affirme : « I am a practicing atheist » (Roche, *Conversations with Russell Banks* 145). Il semble convaincu que la religion a aujourd'hui perdu de son pouvoir de rassemblement : « religious myths are working less and less effectively » (145).

Dans *Continental Drift*, pourtant, Vanise est persuadée que c'est le vaudou qui lui a sauvé la vie :

> Vanise alone survived, which she believes is due to the particular intervention of Ghede, dark and malicious loa of death and regeneration […]. There is no other explanation for her not having drowned in the storm with the others, for she cannot swim any more than her nephew or child could, and the waters were as fierce for her as for them (357).

Dans un monde contemporain empli d'incertitudes, le vaudou semble ironiquement proposer la seule réponse rationnelle. Mais la consolation qu'il offre se heurte au manque de spiritualité ambiant. Même la prêtresse qui préside la cérémonie vaudou mêle dans sa réponse à Claude, venu lui demander de l'aide, les préoccupations pécuniaires et religieuses : « You want a service, she said, you got to pay me, boy. […] Your money is your charm » (236). En outre, si les Haïtiens comme Vanise ont eu tendance à se réfugier dans le vaudou pour supporter leurs conditions de vie déplorables, le jeune Claude semble avoir choisi de remplacer les esprits vaudou (appelés loas) par un autre mythe. Dans la quête spirituelle du jeune homme, c'est l'Amérique qui revêt une aura mystique :

> Claude could never forget America. Not now, not after all he'd suffered, all the pain and humiliation and fear he'd faced and overcome for it. […] There was a big difference now between him and Vanise, he thought […], and the difference was that while Vanise still looked to *les Invisibles* for definitions she could not provide herself, he was beginning to look to America for that. The loas had moved around from in front of him to the back, and in their

[52] Rappelons que le Rêve américain des Pères pèlerins montés à bord du Mayflower en 1620 avait aussi une dimension religieuse, puisqu'ils partaient à la recherche d'une nouvelle Terre promise où ils échapperaient aux persécutions.

> place *America* had come forward, insisting like the loas, on service and strategy, promising luxury and power, scolding, instructing and seducing him all at once, and in that way, as the loas had done before, creating him (222-223).

Même une fois que son rêve a tourné au cauchemar, Claude continue à croire en l'idéologie américaine. Elle devient dans son esprit une entité symbolique au même titre que « *les Invisibles* » (autre nom des loas), comme l'indiquent les italiques employés dans les deux cas. L'Amérique est personnifiée à la fin du passage grâce à une succession de verbes d'action ; elle devient une sorte de divinité capable de faire de lui un homme neuf. Ironiquement, la renaissance de Claude est censée passer par le matérialisme :

> Every day there were boats going across to Florida with Haitians on board, boats operated by Americans who knew how to carry you over to Miami itself, where there was a whole city of Haitians living in their own houses just like Americans, with automobiles and plenty of food to eat and nice clothes to wear (226).

Mais évidemment, comme nous l'avons déjà noté, le fait de placer tous ses espoirs dans la société de consommation mène plutôt à la perte de soi. Il rêve d'une communauté haïtienne ayant les mêmes idéaux et les mêmes opportunités que les citoyens américains, comme l'indique la comparaison « just like Americans ». Toutefois, les Haïtiens restent enfermés dans un rôle plutôt passif, les verbes d'action étant réservés aux Américains. C'est en fait l'opposition franche entre les deux groupes qui domine l'extrait, et qui suggère que ces immigrés illégaux risquent de ne jamais être parfaitement intégrés à la société américaine.

Dans un discours d'Eddie à Bob, le champ sémantique de la religion est utilisé pour faire l'apologie du matérialisme, notion pourtant *a priori* assez peu compatible avec le christianisme :

> It came to me that money is what makes the world go round. Like I said. I know, I know, everybody with a mouth says it, but most people don't really *believe* it, which is why they don't really *understand* it. You have to believe something before you can understand it. […] the most important fact is that the guys with most of the money are always doing at least two of the only three things you can do in this life, which happen to be making things, selling things and buying things. The really big guys, your Rockefellers, your Fords, your DuPonts, they do all three. […] If you do at least two of those things, and one of them happens to be selling, then your ass is golden. Simple. It came to me when I was eighteen, and it's been my guiding light ever since. My philosophy of life. My religion. I buy things and I sell things (73-74).

Au début de ce passage, Eddie fait part à Bob d'une révélation quasi mystique (« it came to me »). La suite de son propos est le détournement d'un discours religieux à des fins individualistes, comme le souligne la répétition de l'adjectif possessif « my ». La religion d'Eddie est apparemment polythéiste ; en guise de dieux, ou du moins de

prophètes, on trouve des « self-made men » célèbres[53]. On sent toute l'ironie de Banks derrière cette collocation osée entre valeur marchande et valeur spirituelle. Le parallèle établi entre le discours illuminé d'Eddie et un sermon religieux se poursuit quelques lignes plus loin :

> Eddie, like a badly schooled priest explaining the mass, grows vague and dogmatic, until finally, since Bob persists, Eddie reminds him that it all comes down to trust in him, personal trust. Faith. Belief. After all, they are brothers, aren't they, and if you can't have faith in your brother, who can you have faith in? Strangers? (74-75)

C'est un vocabulaire péjoratif qui domine (« badly », « vague », « dogmatic »). En outre, le rejet de l'autre, exprimé dans les deux dernières phrases de l'extrait, souligne là encore l'individualisme d'Eddie. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le Paradis qui attend Eddie, d'après la réflexion de son frère juste avant son prêche :

> He's begun to fear that maybe Elaine is right, that Eddie is a little crazy—"off the beam," is how she likes to put it—which makes Bob picture his brother as a cartoon character walking happily on air while the rest of them clings terrified to a tree trunk laid between two cliffs across a bottomless chasm (73).

Bob le voit comme un pantin, un guignol gesticulant au-dessus du vide, ou plus précisément au-dessus d'un puits sans fond qui rappelle les représentations de l'Enfer que font, entre autres, Dante et Milton.

Lorsque la thématique de la religion réapparaît à la fin du roman, elle reçoit à nouveau un traitement plutôt ironique : « Attached to the top of the van and running the length of it, like a political poster, a large, hand-painted sign cries: *The Kingdom of Heaven is at hand! Repent! Matthew 10:7* » (397). L'injonction « Repent! » semble s'adresser directement à Bob, que la culpabilité pousse à rendre l'argent de leur passage aux Haïtiens. Mais cette tentative de rédemption ne lui permettra pas de trouver le salut : peu de temps après, il est assassiné, et l'argent volé. Il faut dire que la localisation incongrue de cette pancarte, qui fait du camion une sorte d'église itinérante au rabais, ainsi que la discussion peu concluante entre Bob et le jeune Allan, qui de son propre aveu n'est en rien prêtre même s'il assume temporairement le rôle

[53] A travers les personnages de Bob et Eddie, Banks met en évidence un glissement des valeurs dans la société américaine contemporaine, où Dieu et ses saints ont été remplacés par des héros séculaires. De la même manière que les grands noms du capitalisme sont des figures tutélaires pour Eddie, Bob voue un véritable culte à Ted Williams, joueur de baseball dont les exploits ont bercé son enfance : « I can't even come in here and get a little excited about seeing my goddamned childhood hero, a man who's a fucking god to me, without bringing me down for it » (270). Ironiquement, les paroles de Bob mêlent l'hommage et le blasphème, puisque les deux fois où le terme « god » est mentionné, il est accompagné, ou entre dans la composition, d'un juron.

de confesseur[54], ne laissaient pas imaginer qu'il pût en être autrement. Le discours d'Allan, qui s'étale sur plusieurs pages, est ponctué de clichés sur l'état du monde (« Things are pretty bad » [398]), de formules toutes faites qu'il scande mécaniquement (« Praise the Lord » [398, 399], « God bless you! » [399], « brother » [398, 399, 400], « Jesus loves you » [401]) et de citations de l'Évangile (« Jesus said, "He that receiveth you receiveth me." […] Jesus said, "The kingdom of heaven is like a net that was cast into the sea and gathered of every kind" » [399]), qu'il semble réciter automatiquement et qu'il a apparemment choisies pour leur lien (plutôt distendu, pourtant) avec ses explications. Mais malgré son insistance, il n'arrive pas à convaincre Bob de prier avec lui pour son salut.

Le sentiment d'appartenance à une communauté s'est émoussé : quand Allan lui demande à quelle église il appartient, Bob bredouille : « Well, none, I guess. I mean, I was raised Roman Catholic. But I haven't been in a while. You know » (398). Plus tôt dans le roman, le narrateur avait remarqué que Bob, comme beaucoup d'autres Américains, n'allait plus à l'église depuis l'enfance :

> Most people, like Bob, unchurched since childhood, now and then reach that point of not knowing whether they've been good, stupid or scared, and the anxiety it provokes obliges them to cease wondering as soon as possible and bury the question (67).

Comme l'observe Roche, le préfixe privatif du terme « *un*churched » « suggère que Bob Dubois aurait, d'une certaine manière, refoulé ou *désappris* la religion » (*L'Imagination malsaine* 149). Cet extrait met en avant, là encore, une absence de repères due à un cadre moral défaillant qui mène à la dérive. Sans sentiment d'appartenance, sans foi pour le guider, l'individu est complètement désorienté et ne sait donc plus où se situe la frontière entre bien et mal, ce qui peut résulter en une angoisse existentielle. L'expression « most people » laisse entendre que, selon le narrateur, ce qu'éprouve Bob est un sentiment partagé par beaucoup de contemporains. Il paraît alors logique que les questions existentielles que se posent les personnages résonnent souvent dans le vide. Aussi est-ce en vain que Bob tente d'interpeller Dieu dans l'espoir de trouver enfin un sens à sa vie : « "Oh Jesus," he says. "Why, why, why? What's the answer?" » (268). Un nouveau chapitre s'ouvre quelques lignes plus bas sans que Bob n'ait obtenu une quelconque réponse. Dans ce creux du texte se lit l'absence (la mort ?) de Dieu.

[54] « I am a servant of the Lord, Bob, yes, but a far cry from a Catholic priest, I'm afraid » (399).

De la même manière, lorsqu'elles s'adressent à Dieu, les interrogations et supplications des personnages de Carver restent souvent sans réponse. Par exemple, la nouvelle « The Student's Wife » se clôt sur la prière de Nan : « God, will you help us, God? » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 131). Le silence qui s'ensuit, marqué par l'espace blanc de la page, est assourdissant. Rien d'étonnant alors à ce que ce soit sous la forme d'interjections et de jurons que le personnage carvérien s'adresse à Dieu le plus régulièrement : « Oh, Jesus », s'exclame par exemple Howard Weiss, le père du petit garçon accidenté, dans « A Small, Good Thing » (*C* 76). De nombreux autres exemples, parmi lesquels « For Christ's sake » (74), « Oh, God » (74) ou encore « My *God*, Carol » (160), soulignent le fait que les termes employés sont dépouillés de leur sens originel. Ces lamentations n'ont ici qu'une fonction purement expressive et ne constituent pas un véritable appel à des instances supérieures. Dans « Vitamins », Patti, qui dirige non sans mal une équipe de représentantes en vitamines, semble avoir érigé la valeur du travail en véritable religion, sans pour autant y trouver un épanouissement ou une orientation : « The girls who couldn't cut it would just quit. […] Patti took these losses to heart, like the girls were new converts who had lost their way » (85). L'emploi d'un vocabulaire à connotation religieuse n'est pas innocent ; il fait de Patti une mère supérieure s'efforçant sans succès de guider des novices. Malgré sa grande motivation, Patti elle-même a tendance à perdre la foi : « "For shit's sake!" she said. "I mean, when I was a girl, this is the last thing I ever saw myself doing" » (90). Le nom même de Dieu, et par conséquent sa symbolique, ont été effacés dans son juron, soulignant l'absence de repères à laquelle elle est confrontée.

Sans une orientation donnant un sens à l'existence, les personnages se trouvent contraints d'évoluer dans un univers dominé par la contingence. Taylor évoque cette crise de la postmodernité à travers la question, déjà évoquée plus haut, de ce qu'est la « vie bonne » :

> Typically, for contemporaries, the question can arise of the "worthwhileness" or "meaningfulness" of one's life […]. Another way the question can arise for us […] is whether our lives have unity, or whether one day is just following the next without purpose or sense (42-43).

Carver semble avoir choisi la seconde alternative : dans bon nombre de ses nouvelles, l'existence humaine ne semble avoir ni sens, ni cohérence. Dans « A Small, Good Thing », l'accident de Scotty Weiss, événement fortuit et aléatoire par définition, est une parfaite illustration du hasard qui habite le monde fictionnel de Carver. Les Weiss

tentent toutefois d'établir un semblant de causalité en cherchant une explication à la condition de leur enfant, qui ne se réveille pas malgré les soins prodigués à l'hôpital. Pour Ann, ce sommeil prolongé est mauvais signe : « I don't think that's a good sign » (60). Cette réflexion montre qu'elle est à la recherche de repères lui permettant de donner une orientation à l'existence de Scotty et à la sienne. Mais les Weiss ne reçoivent de justification ni auprès du corps médical, qui les noie dans un jargon incompréhensible fait de variations autour du terme de « coma » (62), ni auprès de Dieu, qui reste, comme dans « The Student's Wife », sourd à leurs supplications. Ainsi, alors que les Weiss attendent désespérément que la santé de leur fils s'améliore, Ann confie à son mari avoir prié :

> "I've been praying," she said. […] "I almost thought I'd forgotten how, but it came back to me. All I had to do was close my eyes and say, 'Please God, help us—help Scotty,' and then the rest was easy. The words were right there. Maybe if you prayed, too," she said to him.
> "I've already prayed," he said. "I prayed this afternoon—yesterday afternoon, I mean—after you called, while I was driving to the hospital. I've been praying," he said.
> "That's good," she said. For the first time, she felt they were together in it, this trouble (63).

Le fait qu'Ann avoue ne plus avoir l'habitude de prier et que les prières en elles-mêmes soient cantonnées au hors-texte suggère une foi vacillante. En outre, les Weiss ont prié chacun de leur côté, et l'omniprésence des pronoms personnels singuliers dans l'extrait suggère que l'isolement prime même au sein du couple et que l'impression de solidarité exprimée par Ann est un leurre. Il n'y apparemment pas de communion possible, même dans le malheur. Au final, ce rapport de causalité que les Weiss auront cherché à dégager à tout prix en se tournant vers les médecins puis, dans un ultime recours, vers Dieu est réduit à néant par le diagnostic final établi après la mort de Scotty : « The doctors called it a hidden occlusion and said it was *a one-in-a-million circumstance* » (75, je souligne). Dans la nouvelle, il n'y a pas de justification globale donnant une unité à l'existence, pas de volonté divine derrière la mort ; tout est toujours affaire de hasard.

Dans le monde de Carver, Dieu n'est visible nulle part. Rien d'étonnant alors à ce que, dans l'esprit du narrateur de « Cathedral », la cathédrale ne soit plus considérée comme un édifice sacré donnant un accès au divin mais se retrouve cantonnée à un programme télévisé (*C* 212). Il n'est donc pas surprenant non plus qu'il tourne en dérision la tradition du bénédicité en mettant en avant des préoccupations terre-à-terre et non spirituelles : « "Now let us pray," I said, and the blind man lowered his head. My wife looked at me, her mouth agape. "Pray the phone won't ring and the

food doesn't get cold," I said » (204). Lorsque Robert, l'ami de sa femme, lui demande s'il est croyant (211-212), le narrateur répond : « I guess I don't believe in it. In anything. Sometimes it's hard » (212). Son utilisation du pronom personnel neutre « it » montre qu'il ne semble même pas en mesure de définir ce en quoi il devrait croire. Son nihilisme désabusé reflète la crise morale qui parcourt la société américaine de l'époque. Il ne précise pas ce qu'il entend par « Sometimes it's hard », mais on peut imaginer qu'il s'agit de l'absence de signes permettant de guider son cheminement dans le monde contemporain.

Certains personnages cherchent parfois des réponses ailleurs que dans la religion au sens classique. C'est le cas de la femme de Carlyle dans « Fever », qui évoque à plusieurs reprises son karma (*C* 153). Elle n'est pas la seule à privilégier le mysticisme. Dans *The Sportswriter*, Frank rend régulièrement visite à une chiromancienne, même s'il n'aime pas l'avouer aux autres, en l'occurrence à son ex-femme X :

> "Do you still see your palmist, what's-her-name?"
> "Mrs. Miller. No, less often." I'm not about to admit I tried to see her last night (21).

Le scepticisme de X est visible dans son oubli (ou son refus de mentionner) le nom de la voyante, dont tout porte à croire qu'elle fait du charlatanisme :

> Mrs. Miller's advice, indeed, is almost always just the standard reader-adviser advice and frequently completely wrong: "I see you are coming into much money soon" (not true). "I see a long life" (not likely, though I wouldn't argue). "You are a good man at heart" (uncertain). And she gives me the same or similar advice almost every week, with provisory adjustments that have to do mostly with the weather: "Things will brighten for you" (on rainy days). "Your future is not completely clear" (on cloudy days) (99).

Le fait que les commentaires de Frank soient proposés entre parenthèses accentue sa prise de distance ironique par rapport au discours stéréotypé et peu fiable de Mrs. Miller. Mais son recours presque compulsif à la voyance est peut-être une façon de se rassurer sur l'avenir, même si un tel comportement est complètement irrationnel, puisqu'il a parfaitement conscience que Mrs. Miller lui ment. En fait, son attitude participe d'une tentative désespérée de réinstaurer des valeurs spirituelles et des repères à une époque qui semble en être dépourvue.

On observe toutefois une contradiction chez Frank, qui est prêt à se tourner vers des croyances païennes alors qu'il semble par ailleurs prendre Bosobolo, son locataire séminariste, pour un illuminé avec lequel il s'amuse à débattre pour la forme :

> We have had some good give-and-takes on such subjects as whether the bliss of the redeemed is heightened by the sufferings of the damned—something he feels Catholic about, but I

> don't. He is forty-two and from the country of Gabon, and a stern-faced apologist for limitless faith. I usually argue for works, but without any illusions about where it'll get me (30).

Grâce à la construction parallèle des deux dernières phrases de l'extrait, les termes « faith » et « illusion » se répondent. Frank ne semble pas convaincu du réel apport de la religion dans la vie quotidienne. La présence du verbe de mouvement « get » à la fin du passage laisse entendre qu'il ne compte pas sur elle pour trouver une orientation. De son propre aveu, il n'est pas pratiquant : « We're both Presbyterians, though I am not a good one » (30). Plus loin dans le roman, il se décrit comme un sceptique, « a doubter » (235). Cela explique que la religion puisse parfois apparaître dans le discours de Frank dans des expressions figées dépourvues de vrai sens biblique, telles que « a little bundle like Nurse Arcenault seems sent straight from heaven » (7), réflexion purement lubrique.

En fait, comme avec la voyance, Frank entretient avec la religion une relation consumériste. Il l'utilise comme un produit, sans jamais se mêler à la communauté : « I slowed to take a peek at the marquee of the First Presbyterian, at the edge of the seminary grounds. I occasionally pop in on a given Sunday just to see what they're up to and lift my spirits with a hymn » (104). Le terme « marquee », également employé pour désigner les panneaux lumineux qui ornent les théâtres, présente la religion comme un spectacle. La fragmentation de la société américaine contemporaine est illustrée dans cet extrait par l'alternance entre la première personne du singulier et la troisième personne du pluriel, qui ne se rejoignent jamais en un « nous » solidaire.

Lorsqu'il se rend dans la famille de Vicki le jour de Pâques, Frank se moque du Jésus crucifié qui orne la porte d'entrée : « Jesus in his suburban agony » (243). L'ironie est palpable dans cette collocation inhabituelle mêlant la mort et l'image de la banlieue proprette. Mais cette vision du Christ sur la croix sert peut-être également à rappeler subtilement que, comme les personnages de Banks et Carver, Frank évolue dans un monde où Dieu est mort. Puis, peut-être par dépit puisqu'il est en pleine dispute avec Vicki, Frank va jusqu'à se montrer blasphématoire :

> I cast a wintry eye at Lynette's spurious beigey Jesus nailed to the siding. He makes life a perfect misery for as many as he can, then never takes the heat. He should try resurrection in today's complex world. He'd fall right off His cross on His ass. He couldn't sell newspapers (294).

Là encore, Frank exprime rageusement l'idée que la religion est peu en phase avec le monde contemporain. Ce sont une nouvelle fois des noms et adjectifs à connotation négative qui dominent l'extrait (« wintry », « spurious », « beigey », « misery »,

« complex »). Le fait que la valeur radicale de capacité de l'auxiliaire modal « can » se trouve niée dans la dernière phrase de l'extrait exprime la désillusion de Frank, qui juge la religion incapable de remédier au vide existentiel que peut ressentir l'individu aujourd'hui. Pire, à travers sa critique du Christ, Frank la rend même responsable de certains maux de la société, comme le montre l'utilisation du présent : « He makes life a perfect misery for as many people as he can ». L'oxymore « perfect misery » souligne la contradiction entre les nobles principes du christianisme et leur application dans la réalité selon Frank. Quant à l'opposition entre le pronom singulier « He » et le groupe nominal à sens pluriel « many people », elle illustre à nouveau le fossé qu'il perçoit entre la religion et le commun des mortels. Finalement, l'adjectif « spurious », qui s'applique en surface au Christ de pacotille ornant la porte des Arcenault, semble désigner métaphoriquement la religion chrétienne dans son ensemble dans l'esprit d'un Frank désabusé depuis la mort de son fils aîné et son divorce.

Alors qu'elle part en week-end avec Frank, Vicki lui raconte qu'elle a fait de l'Eglise catholique la bénéficiaire de son assurance-vie : « They do a lot for the hospitals. And the Pope is a good old guy I think » (66). Sa description du Souverain Pontife, qui semblerait mieux convenir au Père Noël, est plutôt irrévérencieuse. Mais finalement, elle décide de faire de Frank son bénéficiaire et s'imagine qu'il pourra ainsi acheter une belle voiture (71). Pour justifier l'attitude générale de sa petite amie, Frank explique : « Her nature is to put her faith in objects more than essences » (61). Pour Vicki, l'apport de la religion semble finalement moins fiable et moins enrichissant que celui des biens matériels. Si elle souhaite aller à la messe le jour de Pâques, c'est uniquement pour se rassurer et se donner bonne conscience : « I might go to early mass, just for keeping us safe, that and the in-surance. Or I might go to the drive-in Methodists in Highstown. One's official as the other » (178). Toutes les confessions semblent interchangeables, même pour une jeune femme se disant croyante et pratiquante. Le seul fait qu'elle mette sur le même plan l'aspect purement pragmatique d'une assurance-vie et la liturgie chrétienne souligne son manque de repères. Elle semble chrétienne par principe, de la même manière que Bob dans *Continental Drift* est démocrate par principe, et ne paraît pas croire que la foi seule puisse l'orienter et la sauver. La prédominance du matériel et du concret sur le spirituel est également marquée par l'expression « drive-in », que l'on a l'habitude de trouver dans le langage courant en collocation avec un fast-food ou un cinéma. L'égocentrisme

de Vicki, qui la pousse à se tourner vers l'Église dans une attitude purement consumériste, semble aller de pair avec une angoisse exprimée en filigrane à travers l'affirmation de son contraire, l'idée de tranquillité et de sécurité (« for keeping us safe »). Il est intéressant que le pluriel resurgisse à ce moment-là, comme si la seule communion possible entre les personnages était précisément dans cette sourde inquiétude face à l'absence d'une orientation claire.

Perdu dans un monde perverti par le matérialisme, où la contingence semble avoir remplacé la logique et la nécessité et où les discours politiques et religieux, incapables de protéger le tissu social, sont traités avec une distanciation ironique, le personnage réaliste en crise est incapable de trouver sa place dans une communauté dont il perçoit l'effritement. Il a alors tendance à se replier sur lui-même.

2. La tentation de l'insularité

La désorientation due à l'absence de repères forts et d'une trajectoire claire résulte pour le sujet en une profonde angoisse existentielle, qui se manifeste par une tendance à l'isolement. Sa relation aux autres s'en trouve affectée : les personnages de Banks, Carver ou Ford sont rarement animés par un sentiment d'empathie ou de solidarité face à l'adversité. Ils perçoivent plutôt l'autre comme un intrus, en particulier s'il appartient à une « race » différente de la leur. Les œuvres du corpus se penchent par conséquent sur cette problématique du lien à autrui : l'individualisme qui semble dominer la société américaine est marqué par un rejet de l'autre qui mène à la désintégration des petites collectivités au sein de la communauté, telles que les clubs et associations, les groupes d'amis et même le noyau familial. En outre, comme le montre Roche dans *L'Imagination malsaine*, les tensions sociales et raciales qui mettent à mal la cohésion de l'Amérique semblent attisées par l'omniprésence d'un discours phallocentrique et ethnocentrique stéréotypé que les personnages reprennent, consciemment ou non, à leur compte (191-196).

a) « I'm not a joiner » (*TS* 271) : une vie sociale et familiale en berne

Selon Putnam, même les associations moins institutionnalisées que les partis politiques ou les congrégations religieuses, comme les clubs, ou les rencontres moins formelles comme les repas entre collègues, les soirées entre amis ou encore les retrouvailles familiales, sont aujourd'hui mises à mal[55]. Bien sûr, l'individualisme de la société américaine est aussi directement lié à ses valeurs et à son fonctionnement, basés notamment sur la défense du système de libre-entreprise et le refus d'un État interventionniste. Mais Putnam constate que le fort sentiment communautaire né avec l'effort de guerre s'est effrité au fil des décennies (54-55).

On retrouve peu d'interaction sociale volontaire dans les œuvres du corpus. Dans *The Sportswriter*, les soirées du Club des Divorcés auquel appartient Frank ne semblent pas très satisfaisantes sur le plan humain. Ce club informel qui fonctionne par cooptation est évoqué dès les premières pages du récit :

> You should never think that leaving a marriage sets you loose for cheery womanizing and some exotic life you'd never quite grasped before. Far from true. No one can do that for long. The Divorced Men's Club I belong to here in town has proven that to me if nothing else—we don't talk much about women when we are together and feel relieved just to be men alone. What leaving a marriage released me—and most of us—to, was celibacy and more fidelity than I had ever endured before, though with no one convenient to be faithful to or celibate for. Just a long empty moment. Though everyone should live alone at some time in a life. Not like when you're a kid, summers, or in a single dorm room in some crappy school. But when you're grown up. *Then* be alone (6).

C'est ironiquement le champ lexical de la solitude qui domine dans ce passage. L'adjectif « alone » à lui seul est répété trois fois. Il semblerait que l'individualisme forcené de Frank confine à l'isolement. Il faut dire que ce club n'est pas vraiment fondé autour d'intérêts ou de buts communs. D'ailleurs, ses membres ne se fréquentent pas en dehors du club et ne partagent aucune véritable confidence. Walter Luckett en fait l'amère expérience lorsqu'il raconte à un Frank faussement détaché son aventure homosexuelle sans trouver le réconfort escompté. Dans la lettre qu'il laisse à Frank avant son suicide, Walter écrit toutefois : « I still consider you my best friend, even though we don't really know each other that well » (349). On ne peut qu'être frappé par la contradiction entre l'absolu du superlatif dans la première partie de la phrase et

[55] « the last several decades have witnessed a striking diminution of regular contacts with our friends and neighbors. We spend less time in conversation over meals, we exchange visits less often, we engage less often in leisure activities that encourage casual social interaction, we spend more time watching (admittedly, some of it in the presence of others) and less time doing » (115).

la prudence de la concession dans la seconde partie. De toute façon, s'il considère Frank comme son meilleur ami, la réciproque n'est sans doute pas vraie : « Some people were not made to have best friends, and I might be one » (215), constate Frank. La présence de l'auxiliaire modal « might » suggère que c'est l'incertitude qui domine la relation de Frank aux autres. Lui-même décide de quitter le club à la fin du roman, après avoir pris conscience de sa vanité : « I have finally resigned from the Divorced Men's Club. […] It did not seem to serve its purpose very well, and the other men, I think, will eventually just go back to being friends in the old-fashioned ways » (373). Les verbes d'opinion employés servent eux aussi à montrer que Frank n'a aucune certitude si ce n'est celle de son propre malaise face au club et à sa portée limitée. S'il est difficile de saisir ce que signifie exactement cette idée d'un retour à une amitié « à l'ancienne » après la dissolution du club, sa remarque laisse néanmoins entendre qu'*a contrario*, l'individualisme d'aujourd'hui est un mal typiquement (post)moderne. L'amitié est de toute façon une notion galvaudée selon Frank : « Friendship is a lie of life » (195). Il semble persuadé que ceci est dû au mode de vie des Américains dans les années 1970-1980, notamment dans les banlieues-dortoirs comme Haddam : « In any case the suburbs are not a place where friendships flourish » (79). En effet, ces lieux d'habitation à la périphérie des grandes villes, où l'on ne se rend que pour dormir, et qui sont bordés de zones commerciales immenses et impersonnelles où chacun se rend individuellement dans sa voiture, ne favorisent pas les rencontres et le partage selon Putnam (205).

De la même manière, le tissu social est bien usé chez Carver. Dans « The Bridle », Marge et son mari se montrent peu enthousiastes lorsqu'ils sont invités à la pendaison de crémaillère de leur voisine : « Harley and I were invited, along with a bunch of other people. We went, but we didn't care for the company » (*C* 182). Les autres invités, simplement désignés par le nom collectif « bunch of other people », ne sont même pas gratifiés d'une identité, ce qui renforce l'impression d'isolement du couple face au reste du monde. Ils ne participent pas non plus avec eux à la fête organisée autour de la piscine de la résidence vers la fin de la nouvelle. Marge se contente de les observer de loin en se plaignant du bruit : « We have a rule against anyone being out there after ten. […] I felt it was all right for them to have their fun, but it was time for it to stop » (188). On note l'opposition entre le pronom personnel singulier « I » et le pluriel « they », qui souligne le fait que Marge est coupée du reste

du monde, ainsi que de toute notion de plaisir, comme le suggère le fait que « fun » soit utilisé avec un adjectif possessif à la troisième personne du pluriel.

Marge éprouve pourtant une certain compassion pour sa nouvelle voisine, Betty Holits, qui s'est un peu confiée à elle lors d'une séance de coiffure-manucure : « Sometimes I […] try to *picture myself in Betty's shoes*. I wonder what I'd do then » (187, je souligne). Mais c'est uniquement à travers un cliché langagier qu'elle arrive à exprimer son empathie. Aucun véritable lien ne se crée, bien que leur similarité se lise dans le seul commentaire personnel, lourd de sens malgré son extrême concision, que fait Marge suite à une remarque désabusée de Betty : « "You don't know what it's like." / "Yes, I do," I say » (187). Marge évite de s'appesantir sur sa vie privée, comme le montre la brièveté de sa réponse et le fait que ce soit seulement la seconde fois, au cours d'un dialogue qui s'étend sur quatre pages, qu'elle se risque à utiliser le pronom personnel « I », la première fois étant pour décrire une action et non un sentiment : « First I'll shampoo you » (184). Si l'uniforme qu'elles portent toutes les deux, blouse d'esthéticienne pour Marge et tenue de serveuse pour Betty, souligne leur ressemblance (« I can see how we're both wearing uniforms » [184]), il semble aussi être un rempart, une carapace empêchant les deux femmes de dépasser leur pudeur pour atteindre le stade de l'intime.

Chez Carver, les invitations à dîner, comme dans « What We Talk about When We Talk about Love », « What's in Alaska? », « Feathers » ou encore « Vitamins », sont souvent problématiques. Ainsi, dans « Feathers », la soirée que le narrateur passe avec sa femme Fran chez son collègue Bud marque le début du délitement de son couple : « Later, after things had changed for us, Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of the change » (*C* 23). Initialement, Fran n'est pas enchantée à la perspective de ce dîner : « Why do we need other people? she seemed to be saying » (2). L'opposition claire entre « we » et « other people » dans son discours souligne la fracture de la communauté. Le narrateur est habité par les mêmes sentiments individualistes que sa femme. Il justifie la remarque de Fran en disant « We have each other » (2), avant de décrire leur vie conjugale centrée sur elle-même :

> one thing we didn't wish for was kids. The reason we didn't have kids was we didn't want kids. Maybe sometime, we said to each other. But right then, we were waiting. We thought we might keep on waiting. Some nights we went to a movie. Other nights we just stayed in and watched TV (3).

Ironiquement, l'utilisation récurrente du pronom personnel pluriel « we » sert à décrire un repli sur soi. Selon le narrateur, tout a changé après la naissance de leur fils, qu'il rend responsable de l'éclatement du noyau familial : « She and I talk less and less as it is. Mostly it's just the TV » (23). On note la disparition complète du pronom personnel « we » dans ce passage qui fait directement écho à la première citation. La télévision, déjà mentionnée dans le premier extrait, semble avoir envahi l'intimité du couple jusqu'à le phagocyter. Selon Putnam, entre autres, la télévision est l'une des causes principales de la désintégration de la communauté : « As the poet T.S. Eliot observed early in the television age, "It is a medium of entertainment which permits millions of people to listen to the same joke at the same time, and yet remain lonesome" » (217). La télévision est un objet particulièrement représentatif de la société américaine contemporaine, puisque ce symbole du matérialisme s'est énormément développé dans la deuxième moitié du vingtième siècle : « In 1950 barely 10 percent of American homes had television sets, but by 1959, 90 percent did, probably the fastest diffusion of a technological innovation ever recorded » (221).

Mais finalement, cette fenêtre ouverte sur le monde, si révolutionnaire soit-elle, ne semble paradoxalement pas permettre de rapprocher les hommes : « Television, it turns out, is bad for both individualized and collective civic engagement, but it is particularly toxic for activities that we do together » (229). Chez Carver, les soirées des personnages sont parfois dominées, voire gâchées, par la télévision. Dans « Feathers », elle n'est pas limitée aux moments que le narrateur et sa femme passent en tête à tête mais s'invite également au dîner chez Bud et Olla : « The color TV was going, so we looked at that for a minute[56] » (*C* 8). Les trois personnages regardent alors pendant un moment une compétition de stock cars :

> "You want to watch this?" Bud said. He was still standing.
> I said I didn't care. And I didn't. Fran shrugged. What difference could it make to her? She seemed to say. The day was shot anyway.
> "There's only about twenty laps left," Bud said. "It's close now. There was a big pile-up earlier. Knocked out half a dozen cars. Some drivers got hurt. They haven't said yet how bad."
> "Leave it on," I said. "Let's watch it."
> "Maybe one of those damn cars will explode right in front of us," Fran said. "Or else maybe one'll run up into the grandstand and smash the guy selling the crummy hot dogs." She took a strand of hair between her fingers and kept her eyes fixed on the TV (8-9).

[56] La précision amenée par « color » sert peut-être à rappeler que le poste de télévision en couleurs, qui a commencé à se répandre dans les foyers américains dans les années 1960-1970, était encore un signe extérieur de richesse et de modernité au moment où se déroule la nouvelle.

Le fait que la soirée débute avec ce spectacle plutôt violent, comme l'indique le champ sémantique de la destruction (« a big pile-up », « knocked out », « hurt », « explode », « smash »), semble de bien mauvais augure pour la suite du dîner. Si l'on admet que ces images de démolition sont une métaphore des relations humaines, il est difficile d'imaginer que les personnages puissent tisser des liens affectifs forts. Ils ne paraissent pas avoir grand-chose à partager, puisque le dialogue tourne uniquement autour du programme télévisé. L'indifférence domine, comme le soulignent la répétition emphatique de « I didn't » par le narrateur et le haussement d'épaule de sa femme, qui ne gratifie même pas son hôte d'une réponse verbale. Fran finit même par se montrer franchement hostile : l'agressivité de son discours, marquée par un vocabulaire violent (« explode », « smash ») et péjoratif (« damn cars », « crummy hot-dogs ») est dirigée en surface vers la compétition de stock cars mais sert en réalité à exprimer son regret de s'être fait imposer cette soirée par son mari. Elle utilise alors la télévision, par laquelle elle prétend être hypnotisée, comme un médium pour exprimer sa colère de manière plus ou moins voilée.

La télévision est également associée à la désagrégation du sens communautaire dans « Careful », où le protagoniste, Lloyd, fait preuve d'un individualisme forcené et même d'un profond égoïsme :

> Once, when he was coming back to his place in the afternoon, carrying a sack with three bottles of André champagne and some lunch meat, he stopped on the landing and looked into his landlady's living room. He saw the old woman lying on her back on the carpet. She seemed to be asleep. Then it occurred to him she might be dead. But the TV was going, so he chose to think she was asleep (*C* 103).

L'incertitude marquée par l'emploi du verbe d'état « seem » et de l'auxiliaire modal « might » est aussitôt contredite par le verbe d'action « choose », qui indique que Lloyd a tranché et décide d'assumer le fait de ne pas se préoccuper d'autrui. Il considère apparemment que le fait que le poste de télévision fonctionne est une preuve de vie. En fait, cette télévision en marche semble être la seule entité vivante de la pièce. Elle paraît finalement plus réelle que sa propriétaire, comme si elle avait vampirisé l'humain.

Un autre mythe fondateur de la société américaine se trouve démoli dans le monde contemporain : celui de la famille comme symbole fort d'unité sur lequel on peut s'appuyer. Selon Frank dans *The Sportswriter*, le fait qu'il soit divorcé le condamne à vivre en quelque sorte au ban de la société : « It is not, I have come to understand, easy to have a divorced man as your neighbor. Chaos lurks in him—the

viable social contract called into question by the smoky aspect of sex » (5). Ses voisins, sans être ouvertement désagréables, le rejettent de peur que « le chaos », autrement dit la désagrégation des liens du mariage, et plus largement, de la cohésion sociale, soit contagieux.

Nombre de nouvelles carvériennes montrent également que le noyau familial, en équilibre précaire, ne peut plus vraiment servir de refuge. Chez Carver, les disputes, séparations et divorces sont légion et les alliances, emblèmes des liens du mariage, sont parfois maltraitées. Ainsi, dans « Where I'm Calling From », J.P. raconte qu'il a découpé l'alliance de sa femme Roxy après avoir appris qu'elle l'avait trompé : « He manages to get Roxy's wedding ring off her finger. And when he does, he cuts it into several pieces with a pair of wire-cutters » (*C* 124). La répétition de « cut » et la préposition « off » marquent textuellement la rupture du lien affectif. Le choix de l'instrument n'est pas anodin, puisqu'un câble (« wire » en anglais) sert normalement à relier deux éléments[57]. Dans « Chef's House », Wes s'est débarrassé de son alliance un soir d'ivresse : « after a month of being with Wes in Chef's house, I put my wedding ring back on. I hadn't worn the ring in two years. Not since the night Wes was drunk and threw his ring into a peach orchard » (26). Une fois l'alliance ôtée, le lien est rompu. D'ailleurs, dans ce passage, le terme « wedding » lui-même, d'abord employé en collocation avec « ring », disparaît. Il semble alors bien difficile de reconstruire la relation conjugale. Les deuxièmes chances se présentent rarement chez Carver, et les discussions débouchent souvent sur des impasses. Dans « Careful », Lloyd est séparé de sa femme : « After a lot of talking—what his wife, Inez, called assessment—Lloyd moved out of the house and into his own place » (103). Les tirets, qui cassent le rythme de la phrase, marquent visuellement et symboliquement la rupture.

L'éclatement du noyau familial peut aussi découler de relations conflictuelles entre parents et enfants. Par exemple, dans « The Compartment », Myers se rend à Strasbourg pour retrouver son fils, qu'il n'a pas revu depuis des années et qu'il rend responsable de la mort de son couple :

> He hadn't seen the boy in eight years. There had been no phone calls between them during this time, not even a postcard since Myers and the boy's mother had gone their separate ways—the boy staying with her. The final break-up was hastened along, Myers always believed, by the boy's malign interference in their personal affairs (43).

[57] On ne peut que constater une déperdition de sens avec la traduction française par « pince coupante ».

Une fois encore, le tiret, placé juste après l'adjectif « separate », symbolise la cassure. La séparation de Myers et sa femme, et sa rupture définitive avec son fils, pour lequel il ne descendra finalement pas du train, est également marquée au niveau diégétique par un incident *a priori* assez anodin : à la fin de la nouvelle, après s'être promené dans les couloirs du train, Myers tente de regagner son compartiment, sans succès : « He walked down the corridor to his compartment. […] It was not his compartment after all. He realized with a start they must have *uncoupled* his car while the train was in the yard and attached another second-class car to the train » (53, je souligne). L'erreur de Myers s'explique aisément : puisqu'il ne parle pas français, il a très bien pu entendre sans les comprendre les avertissements du conducteur. Mais l'intérêt principal de cet extrait réside dans le choix du terme employé pour caractériser la séparation des wagons : « uncoupled ». Grâce à ce participe passé construit sur la racine « couple », une action concrète (la division du train en deux) a une résonance hautement symbolique dans cette nouvelle sur la désintégration des liens conjugaux et familiaux.

De toute évidence, dans les œuvres du corpus, la famille nucléaire *dé*composée est le microcosme reflétant et renforçant la fragmentation de la société américaine dans son ensemble. Dans *The Sportswriter*, Frank, qui a perdu son père jeune et n'a jamais été proche de sa mère[58], a lui-même eu tendance à délaisser son foyer en partant souvent en voyage d'affaires, ce qui a prétendument eu raison de son couple[59]. Il est aujourd'hui divorcé et forme donc avec X et ses enfants ce qu'il appelle « a solid and divided family » (105). Cet oxymore savoureux met le doigt sur l'instabilité de toute forme de communauté, petite ou grande, à l'époque contemporaine. Le même genre de contradiction survient vers la fin du roman, lorsque Frank interroge une X furieuse sur sa prétendue relation avec le docteur Fincher : « I am the asshole here, of course, but I don't care. Something seems at stake. The stability and sanctity of my divorce » (326). Parler de divorce en termes de stabilité et de sacralité est assez paradoxal, puisqu'il s'agit plutôt du résultat inexorable d'un déséquilibre profond, mais Frank semble avoir détourné (et peut-être même sublimé) cette expérience

[58] « She […] treated me like a nephew she didn't know very well » (28).
[59] « It was stated in court by X's sleaze-ball lawyer, Alan, that my travel was the cause of our trouble, especially after Ralph died » (7).

malheureuse pour lui conférer un caractère éminemment positif. Il paraît déterminé à sauvegarder les vestiges de ce qui est de toute façon déjà plus ou moins cassé.

Les termes appartenant au champ lexical de la fragmentation sont récurrents lorsque Frank évoque le thème de la famille. Par exemple, un soir où il se gare devant chez son ex-femme dans l'espoir de voir un peu ses enfants et imagine qu'elle est en train de boire un verre avec son nouvel amant, il décrit X de la façon suivante : « a proud woman mak[ing] the best of a *fractured* life » (106, je souligne). De la même manière, il évoque la relation entre les parents de X, qui sont séparés depuis des années mais continuent à communiquer par son intermédiaire, en termes de rupture : « Families are very hard to *break apart* forever. I know that » (121, je souligne). Mais il semblerait que cette fragmentation des liens soit en fait au cœur de la définition de la famille « moderne », adjectif récurrent dans son récit : « We have tried to stay a modern, divided family » (12) ; « These Florida Bascombes are, to my mind, a grand family of a modern sort » (370). Un certain optimisme, visible par exemple dans son utilisation de l'adjectif mélioratif « grand », demeure chez Frank, malgré les turbulences que subit la famille à l'ère postmoderne.

b) Mise en scène et déconstruction des stéréotypes ethnocentriques

Dans les œuvres du corpus, la désagrégation de la communauté s'explique en partie par l'inquiétude du sujet face à la différence incarnée par l'autre, surtout s'il est du sexe opposé ou provient d'une autre ethnie. *Continental Drift*, en particulier, est construit autour de la question de l'individualisme lié à l'incompréhension et même la peur de l'autre, comme l'observe McEneaney : « Rather than answering all questions with an imperial discourse, the book challenges the reader to ponder issues of cultural prejudice and cultural insularity in the greater tragedy of our common humanity » (73). La mention par McEneaney de préjugés (cultuels, sociaux, raciaux) problématiques laisse entendre que les conflits entre individus et la disparition concomitante du sens communautaire à l'époque contemporaine sont en partie dus à la présence persistante du racisme dans la société américaine. C'est aussi une époque où l'on se rend compte que la culture occidentale n'est plus monolithique et où les tensions liées à la dominance de l'ethnocentrisme et du phallocentrisme sur la société américaine se font jour.

Selon Hutcheon,

> the "marginal" and what I will be calling the "ex-centric" (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on a new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white, western) we might have assumed (*A Poetics of Postmodernism* 12).

La société américaine est fragmentée parce que les différents groupes sociaux et ethniques qui la composent ne s'agrègent pas. Dans les années 1980, les œuvres de Banks, Carver et Ford rendent compte, de manière plus ou moins claire et plus ou moins développée, de ces tensions entre individus menaçant la cohésion sociale. Les trois auteurs mettent en avant la perception généralement teintée de préjugés qu'a le personnage de l'autre pour en dénoncer, précisément, le caractère stéréotypé. Si le racisme, notamment, est un thème récurrent chez Banks, qui expose les clichés qui y sont liés pour mieux les déconstruire, il apparaît de manière plus voilée chez Carver et Ford.

Le traitement périphérique du racisme dans *The Sporstwriter* est significatif : le lecteur est confronté à un racisme plutôt latent de prime abord, dans la mesure où il ne constitue pas un thème central du roman, contrairement à *Continental Drift*. Il est toutefois bien visible dans le traitement par Ford de ce que Hutcheon appelle l'« ex-centrique », c'est-à-dire tout ce qui se trouve en-dehors de la norme. Les minorités ethniques dans le roman restent ainsi doublement à la marge, d'abord parce qu'elles sont reléguées au second plan du récit, et ensuite parce qu'elles restent géographiquement à la frontière du monde WASP dans lequel évolue le personnage principal. Aussi Selma Jassim l'Arabe et Bosobolo l'Africain restent-ils cantonnés à des rôles secondaires. Le portrait de l'ancienne collègue et maîtresse de Frank est assez peu flatteur :

> She was an acerbic, cold-eyed Arab of dusky beauty, who was thirty-six at the time (exactly my age), but seemed older than I was. She had come to Berkshire College that fall from Paris only to obtain a visa (she said), so she could find a rich American "industrialist," marry him, then settle down in a rich suburb for a happy life (*TS* 225).

Frank insiste avant tout sur l'opportunisme et le matérialisme de la jeune femme. Quelques dizaines de pages plus loin, Frank repense avec nostalgie à son aventure avec Selma en insistant paradoxalement sur ce qui les séparait : « her moaning in *unintelligible* Arabic and me in animal anticipation » (299, je souligne) ; « "Selma?" An *inexplicable* name, I know, but it's pronounced *differently* in Arabic » (300, je souligne). En revenant sur leur relation amoureuse, il met surtout en avant son

incapacité à la comprendre à cause de son appartenance à un autre peuple dont il se détache nettement.

Mais c'est principalement le personnage de Bosobolo, le locataire noir de Frank, qui est la cible de son discours ethnocentrique. Lorsqu'il le mentionne pour la première fois, Frank le décrit de la façon suivante : « Bosobolo, my African boarder, is awake. His day is beginning and I see his dark shape pass the window » (14). Il précise immédiatement l'origine raciale de Bosobolo, d'abord en indiquant le nom du continent d'où il vient et ensuite en employant l'adjectif « dark », qui renvoie à sa couleur de peau. Cette insistance sur les racines « exotiques » de Bosobolo suggère que c'est un détail qui a de l'importance pour le narrateur et souligne dès le début du récit une différence fondamentale entre les deux hommes (du moins dans l'esprit de Frank). De plus, le simple fait que Bosobolo soit d'abord présenté comme une ombre semble annoncer qu'il ne pourra jouer qu'un rôle mineur dans le roman.

Le discours de Frank à l'égard de Bosobolo est émaillé de clichés racistes, comme par exemple : « He has told me that he is a prince in his tribe—the Nwambes—but I have never known an African who wasn't » (30). Le commentaire sarcastique et condescendant de Frank le place dans la position supérieure du « père » blanc qui détient le savoir (comme le montre le verbe « know », employé également au sujet de Selma) et se moque des affabulations de l'« enfant » noir. Plus tard, alors qu'il est en train d'observer Bosobolo, Frank ne peut s'empêcher de citer un stéréotype raciste concernant la longueur supposée du sexe des Africains : « He is a man I admire, a bony African with an austere face, almost certain the kind to have a long aboriginal penis » (233). Alors qu'il se prétend impressionné dans la première partie de la phrase, Frank utilise l'adjectif « aboriginal » de façon à rabaisser Bosobolo en mettant en avant son côté sauvage et primitif. Cette rhétorique coloniale réapparaît dans un autre passage que Frank consacre à son locataire : « he could have it worse. He could still be running around in the jungle, dressed in a palm tutu. Or he could be me, morgue-bound and fighting a willowy despair » (315). Frank ne semble pas pouvoir se représenter le continent africain autrement que comme un espace sous-développé culturellement et resté à l'âge de pierre. Le comparatif de supériorité « worse » suggère en effet qu'il établit une hiérarchie des civilisations, au sommet de laquelle il place sans hésitation la civilisation occidentale, imposant ainsi l'homme blanc comme la norme à laquelle il faut correspondre. Le narrateur n'emploie même pas le terme

approprié pour décrire la tenue traditionnelle stéréotypée dans laquelle il imagine Bosobolo : on aurait pu s'attendre à ce qu'il lui fasse revêtir un pagne, par exemple. Mais il préfère l'affubler du jupon que portent les ballerines, ce qui donne à la description un ton encore plus méprisant : Frank remet ainsi en cause non seulement la civilisation de Bosobolo, jugée inférieure, mais aussi sa virilité.

La critique du racisme occidental est plutôt visible en creux dans le récit, dans la mesure où la plupart des commentaires de Frank sont apparemment faits au premier degré. Toutefois, en remarquant que Bosobolo se trouverait dans une posture moins enviable s'il était à sa place, donc en inversant la hiérarchie raciste traditionnelle, le narrateur fait preuve d'un recul et d'une autodérision qui laissent à penser que ses remarques précédentes pouvaient être humoristiques. En effet, Frank joue parfois la carte de la provocation. Par exemple, en réponse à une anecdote de Vicki selon laquelle une femme qui s'était lavé les cheveux avec du shampoing au miel était morte piquée par des abeilles, Frank demande : « What happened to the woman who washed her hair with beer ? Did she end up marrying a Polack? » (246). On imagine que cette plaisanterie d'un goût douteux, qui se base ouvertement sur le stéréotype selon lequel les Polonais sont portés sur la boisson, est volontairement provocatrice puisqu'elle sert avant tout à tourner en dérision la rumeur relayée par Vicki.

Le choix de passer par un discours raciste pour désigner l'autre, que la démarche soit ironique ou non, témoigne d'une volonté de garder ses distances, comme le rappellent les réflexions qui ponctuent la conversation entre Frank et sa voisine Delia. La première question qu'elle pose au narrateur paraît bien innocente : « What do you think of what our government's doing to the poor people in Central America? » (211). L'adjectif subjectif « poor » suggère même qu'elle éprouve une certaine empathie pour le peuple dont elle parle. Mais rapidement, la conversation dérape :

> "Caspar and I think that the States should build a wall all along the Mexican frontier, as large as the Great Wall, and man it with armed men, and make it clear to those countries that we have problems of our own up here."
>
> "That's a good idea."
>
> "Then we could at least solve our own problem with the black man." I don't exactly know what Delia and Caspar think about Bosobolo, but I do not intend asking. For being anti-colonial, Delia has some pretty strong colonial instincts (212).

Comme l'illustre sa référence à la Grande Muraille de Chine, la peur de l'étranger, vu comme un envahisseur, pousse Delia à assumer une position guerrière et à revendiquer une forme d'insularité pour les États-Unis. L'adjectif démonstratif « those » exprime

sa mise à distance, tant physique qu'affective, des pays dont ces autres sont originaires. En outre, son choix du générique pour désigner les membres de la communauté noire (« the black man ») témoigne d'une vision étroite de cette communauté, qui n'est pas prise en compte dans sa pluralité, comme l'indique l'emploi du singulier, ni dans sa dimension humaine, mais se trouve plutôt traitée comme une notion abstraite.

Il n'est guère surprenant que l'ethnocentrisme de Delia s'exprime par le souhait de s'isoler physiquement de l'étranger. Par exemple, pour expliquer sa décision de prendre un locataire, Frank déclare : « The consolation in the disinterested footfalls of another human in an otherwise empty house, especially a six-foot-five-inch Negro from Africa living in your attic, can be considerable » (30). On peut d'abord noter qu'il emploie le terme, peu politiquement correct à l'époque du récit, de « Negro » pour désigner Bosobolo, ce qui met encore une fois la question raciale et ses potentielles tensions au premier plan. On remarque ensuite que Bosobolo est cantonné au grenier, et se trouve donc physiquement à la marge de la maison[60]. Le rejet de l'autre et la fragmentation concomitante de l'espace dans le roman sont symptomatiques de la désintégration des liens communautaires. La géographie de la ville de Haddam toute entière est symbolique de la partition de l'espace selon la race et la classe (les deux catégories étant souvent liées) de ses habitants. Frank décrit le centre-ville de la manière suivante : « There is a small, white-painted, colonial Square in the center of town facing north, but no real main street » (49). Les adjectifs « white » et « colonial », qui qualifient le cœur de la ville, illustrent la domination de l'homme blanc occidental, dont Haddam, banlieue-dortoir bon chic bon genre du New Jersey, représente l'habitat naturel, dans la société américaine. L'absence de rue principale suggère l'absence d'un trait d'union, d'une trajectoire commune, entre les différentes communautés qui peuplent la ville.

L'isolement grandissant des habitants des banlieues américaines est un fait sociologique que déplore Putnam dans *Bowling Alone* :

> The image of suburban life that emerged from studies of the 1960s was one of unusually active involvement in neighborhood activities. Americans, it seemed, were rediscovering the civic virtues of small-town life.
>
> As suburbanization continued, however the suburbs themselves fragmented into a sociological mosaic—collectively heterogeneous but individually homogeneous, as people

[60] Peut-être est-ce une allusion de Ford à l'ouvrage féministe *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert et Susan Gubar, publié quelques années avant *The Sportswriter*, et donc une façon pour l'écrivain d'établir un parallèle entre les différentes minorités (les femmes et les Noirs, en l'occurrence) et leur traitement en littérature et dans la société.

> fleeing the city sorted themselves into more and more finely distinguished "lifestyle enclaves," segregated by race, class, education, life stage, and so on (209).

Putnam constate une tendance à la division de l'espace en petites enclaves distinctes. En effet, d'après la description qu'en fait Frank, Haddam semble être divisée en plusieurs clans :

> There is a small, monied New England émigré contingent, mostly commuters down to Philadelphia with summer houses on the Cape and on Lake Winnipesaukee. And also a smaller southern crowd—mostly Carolinians attached to the seminary—with their own winter places on Beaufort Island and Monteagle. I never fitted exactly into either bunch (*TS* 49).

Bâti sur une opposition nord-sud, cet extrait rappelle que dans le roman, les clivages sociaux s'expriment souvent en termes spatiaux. La répétition de l'adjectif « small » semble illustrer l'isolement de ces communautés, et peut-être leur *étroitesse* d'esprit, qui les incite à ne s'ouvrir que très difficilement aux étrangers, si l'on en croit la dernière remarque de Frank. L'emploi de plusieurs termes désignant des groupes (« contingent », « crowd », « bunch ») permet d'insister sur la fragmentation de la société de Haddam, et à travers elle de la société américaine dans son ensemble.

La mention des riches habitants venus de Nouvelle-Angleterre et de Caroline, ainsi que l'origine ethnique et sociale du personnage principal lui-même, rappellent que Haddam est une banlieue investie par la classe moyenne blanche, laquelle semble avoir tendance à vivre repliée sur elle-même, comme le suggère le discours de Delia. L'isolement des banlieusards de la classe moyenne est un thème récurrent chez Ford selon Jeffrey Folks. En comparant les ouvrages de Ford se déroulant dans l'Ouest et ceux, comme *The Sortswriter*, ayant pour décor le New Jersey, Folks constate : « The middle-class enclaves of central New Jersey are represented as equally desolate and shallow, equally lacking in communal attachments » (« Richard Ford: Postmodern Cowboys » 224). Frank a beau essayer de dresser un portrait idyllique de la communauté de Haddam, il ne fait en réalité qu'en accentuer les carences. Par exemple, en voulant montrer la bonne entente régnant entre les enfants de la ville, Frank ne fait que souligner que les clivages raciaux persistent : « Black boys and white boys—Ralph was one—play on the same sports teams, study together nights for the SATs and attend the small brick school » (*TS* 51). En effet, la simple mention de leur couleur suffit à démontrer que les questions de race conservent leur importance et que la cohésion sociale est loin d'être parfaite à Haddam.

De toute façon, les Noirs sont peu nombreux dans la ville, comme l'indique Frank en passant alors qu'il est en train de décrire le jour qui se lève sur Constitution Street : « A lone pedestrian—a man—walks along the sidewalk, one of the few Negroes in town, walking toward the station in a light-colored, wash-and-wear suit » (18). Les adjectifs « lone » et « few » expriment l'isolement de cet homme à Haddam. Une réflexion de Frank lorsqu'il dresse le portrait de sa ville rappelle une nouvelle fois que race et classe sont souvent liées dans la société américaine : « Even the servant classes, who are mostly Negroes, seem fulfilled in their summery, keyboard-awning side streets down Wallace Hill behind the hospital, where they own their own homes » (50). Dans son article intitulé « The Postsouthern "Sense of Place" in Walker Percy's *The Moviegoer* and Richard Ford's *The Sportswriter* », Martyn Bone suggère que Frank ignore volontairement le racisme ambiant : « this complacent observation hints at both class division and racial segregation within Haddam » (74). En effet, les termes évoquant l'espace (« side », « behind », « down ») illustrent le fait que les Noirs restent considérés comme des citoyens de seconde zone à Haddam. En outre, associé à « Negro », le nom « servant » employé par Frank comporte des relents d'esclavagisme. Mais son insistance sur le fait qu'ils sont eux aussi propriétaires, qui suggère qu'ils ont une bonne situation, semble lui éviter tout sentiment de culpabilité face à leur statut marginal.

La description par Frank de l'enclave WASP qu'est Haddam peut être mise en parallèle avec la vision idyllique qu'a le jeune Claude de Miami dans *Continental Drift*. Claude raconte ainsi à Vanise que les Haïtiens y ont recréé une communauté : « there was a whole city of Haitians living in their own houses just like Americans, with automobiles and plenty of food to eat and nice clothes to wear » (226). Mais le quartier délabré qu'arpente Bob lorsqu'il cherche Vanise pour lui rendre l'argent de la traversée rappelle encore une fois que ce Rêve américain de l'Eldorado est de l'ordre du mythe et que la réalité, faite de soupe populaire et de violence, est tout autre. Les enclaves ethniques (pour ne pas dire les ghettos) comme Little Haiti semblent plutôt symboliques de l'échec du melting-pot américain.

Dans *The Sportswriter*, le racisme se lit principalement en termes d'espace, alors qu'il passe plutôt par le discours et le détournement des stéréotypes dans

Continental Drift, et dans une moindre mesure chez Carver. Comme le remarque Roche,

> [c]hez Banks, la problématique de l'altérité est étroitement liée à la question de la « race », mais l'auteur s'intéresse moins à la haine et la violence raciales qu'à l'assujettissement du sujet à une perception en grande partie déterminée par des stéréotypes « racistes » (*L'Imagination malsaine* 191).

Ce qui intéresse l'auteur n'est pas tant l'existence du stéréotype à l'origine de la peur irrationnelle et infondée de l'autre que la façon dont celui-ci est hérité et intégré par la psyché humaine. La tension raciale est palpable lorsque Bob et sa femme sont confrontés aux « gens de couleurs[61] » à leur arrivée en Floride :

> They see them working in gangs in the orange groves, riding in the backs of trucks, mowing lawns, striding along the highways and sidewalks, and though Bob and Elaine are safely removed from these people, protected from direct contact by their car and all their possessions and by each other, the people seem up close and inescapably real, as if they are suddenly banging on the windshield, yanking at the door handles, climbing over the roof and hood and shouting to one another, "Yo, man! Come on and check out the white folks!" (62).

Les vitres de la voiture sont une frontière physique marquant la barrière mentale entre les deux mondes. La peur de l'autre ressentie par les Dubois, peut-être alimentée par le souvenir des émeutes raciales des années 1960-1970, s'exprime par leur crainte de la contagion et de l'invasion, puisque la comparaison finale n'est pas sans rappeler ces animaux qui surgissent de toutes parts lors d'un safari. Ce fantasme des Dubois est dominé par le champ sémantique de l'agressivité (« banging », « yanking », « shouting »). La situation se trouve en quelque sorte inversée quelques lignes plus bas : « these working people, who got here first, belong here, not Bob and Elaine Dubois and their daughters Ruthie and Emma » (62). Ce sont alors Bob et sa famille qui se trouvent dans la position de l'étranger envahissant. Ce renversement ironique permet à Banks de souligner le fait que la situation des Dubois et celle des immigrés, comme cette foule d'anonymes ou comme Vanise, est similaire malgré les apparences. Mais la tragédie de *Continental Drift* repose précisément sur le fait que, même s'ils vivent au même endroit et partagent les mêmes aspirations, les hommes de races différentes sont condamnés à se croiser brièvement sans jamais former de lien. C'est bien ce qu'illustre le cheminement parallèle de Bob et Vanise, qui ne se rencontrent

[61] « for the first time in their lives, Bob and Elaine Dubois see many people of color. Hundreds of them, thousands! » (*CD* 60).

qu'à la toute fin du roman, juste le temps d'une traversée chaotique à bord de la *Belinda Blue*.

S'ils voient tous leur Rêve américain leur échapper, les personnages restent toutefois isolés, incapables de dépasser leur différence. Roche rappelle que ce n'est finalement pas la frontière physique, géographique entre Blancs et Noirs, entre Américains et Haïtiens, que Banks met en avant dans le roman, mais l'incapacité qu'ont les personnages d'outrepasser les discours racistes qu'ils ont intériorisés :

> C'est un lieu commun que de dire que le racisme est une question d'ignorance et que l'ignorance nourrit la peur que le sujet a de l'autre. Mais ce sur quoi le narrateur insiste, c'est que cette « grande distance » n'est pas spatiale—on peut *voir* des Noirs dans le New Hampshire, ne serait-ce qu'à la télévision—, elle est avant tout discursive[62] (191).

Ainsi, dans le discours d'Eddie Dubois, les Noirs, désignés par le terme générique péjoratif « niggers » (*CD* 65), sont uniformément décrits comme une masse menaçante, armée et violente[63] :

> "We got niggers with guns and razors here," Eddie says, suddenly serious. "We got Cubans who cut your balls off. We got Haitians with their fucking voodoo sacrifices and Jamaicans with machetes as long as your fucking arm. We got dark-skinned crazies of all kinds […]. We got Colombians, for Christ's sake, with fucking *machine guns*!" (65)

Si chaque « horde » possède son attribut, parfois folklorique (les pratiques vaudou), parfois presque tribal et surtout sauvage (les machettes), ce qui accentue encore le caractère raciste de la description, toutes ont pour point commun la couleur de leur peau, dont la noirceur est associée, dans l'esprit étroit d'Eddie qui se base sur des clichés dignes de la physiognomonie[64], à la noirceur de leur âme et de leurs desseins. Le tableau apocalyptique qu'il dresse lui sert à asseoir sa supériorité sur son frère, qu'il appelle de façon condescendante « sweetie » (65). En effet, Bob vient d'arriver de son « Cow Hampshire[65] » natal (65), et ne connait donc rien aux dangers de la vie en Floride. Par son utilisation de clichés basés avant tout sur la peur de l'étranger, Eddie peut justifier le fait qu'il remette un revolver à Bob pour assurer sa défense et protéger

---

[62] Roche s'appuie dans cette analyse sur le passage suivant : « It was still possible at the time this story takes place, the late 1970s, to grow up in America without having known a single black person well enough to learn his or her name, without having seen a black person, except on television or from a great distance, even when that person happened to be standing right next to you in line at the bank or in a cafeteria or on a bus » (*CD* 61).

[63] On remarque qu'Eddie n'hésite pas à placer sous la même appellation des hommes n'appartenant absolument pas à la même sphère géographique.

[64] La physiognomonie est une pseudo-science censée permettre de déterminer le caractère d'un individu à partir de l'observation des traits de son visage.

[65] C'est là encore la formulation méprisante d'Eddie.

le stock de son magasin de spiritueux :

> What the Christ are you supposed to do? Some guy comes in, says, "If you have a minute, Mister White Motherfucker, give me what's in the cash drawer, as I happen to have a chance for some excellent cocaine tonight and I'm a little low, and besides, I'm two payments behind on my BMW," so you say, "Certainly, sir, Mister Colored Gentleman, and would you like a case of cognac to go with that?" Come on, Elaine. You blow the bastard away! (68)

La vision manichéenne d'Eddie est marquée par la désignation, parallèle sur la forme mais opposée sur le fond, des deux personnages qu'il met en scène : à travers l'écho entre « gentleman » et « motherfucker », la politesse respectueuse du Blanc entre en contradiction avec la vulgarité du Noir[66], qui possède évidemment tous les accessoires stéréotypés de la figure du gangster (comportement violent, drogue, grosse berline), et souligne le clivage apparemment irréconciliable entre les races.

Suite aux propos alarmistes d'Eddie, Bob est assez fébrile, même s'il refuse au départ de toucher au revolver. D'ailleurs, en apercevant un jour un homme et une femme noirs dans une voiture près du magasin, il craint immédiatement d'être agressé et il imagine tout un scénario dans lequel il réutilise le cliché du Jamaïcain sadique brandissant sa machette d'abord formulé par Eddie :

> Then he realizes that the Duster is parked next to the back door of the store. They must have broken in! There must be at least four of them, and waiting inside the store are three huge black guys, Jamaicans, probably, with machetes (he's heard Jamaicans are particularly vicious, especially when they smoke that strong Jamaican ganja) (78).

Bob reproduit en fait un discours qui ne lui appartient pas, comme le souligne également l'expression « he's heard », qui montre qu'il s'appuie uniquement sur des sources secondaires et non sur ce dont il aurait pu être directement témoin. Si le pire est évité cette fois-ci, lorsque Bob se rend compte qu'il ne s'agit en fait que de son inoffensif employé George Dill et de sa fille Marguerite, son inquiétude est palpable : l'escalade dans l'affolement de Bob est marquée par le passage de l'utilisation répétée de l'auxiliaire modal « must », qui exprime simplement une possibilité et laisse encore planer une forme de doute, à la forme purement assertive, qui montre qu'il finit par être persuadé que son fantasme est devenu réalité. Comme on pouvait s'y attendre, le braquage tant redouté par Bob a bel et bien lieu une trentaine de pages plus loin : « He glances over his shoulder and sees two black men, one a few feet behind him and carrying what appears to be a shotgun, the other standing in the shadows over by the door, locking it » (111-112). C'est encore le champ sémantique de la menace qui

[66] Il y a donc une inversion des rôles permettant à Eddie de se poser implicitement en « gentleman » par opposition au Noir agressif, ce qui est assez ironique au vu du vocabulaire souvent ordurier d'Eddie.

domine dans cette description, notamment à travers l'écho entre « black » et « shadow » qui associe de manière manichéenne la couleur de peau et le méfait. Mais Banks rappelle que les préjugés ethnocentriques ne sont pas l'apanage des Blancs en mettant dans la bouche de l'un des braqueurs une dénomination raciste : « Ask whitebread where the fuck the Dewar's is » (114).

Banks montre que la vision de l'autre est soumise à la perpétuation d'un discours raciste figé dont les personnages restent prisonniers. Aussi Bob voyait-il avant son arrivée en Floride les Noirs comme une « abstraction » :

> Way back, when Bob was in the service, there were many young black men and even a few black sergeants, but for Bob, who was only a kid and hung out with the kids from Maine and New Hampshire, the blacks he saw then were abstractions called niggers that frightened him the same way whorehouses in Boston and gambling in the barracks frightened him—he didn't know the rules, and he didn't want to embarrass himself by asking, so he kept away, kept entirely to people like himself (61).

Le terme d'« abstractions » s'oppose indirectement à celui de « people », ce qui permet d'insister sur la distance qui sépare les Blancs et les Noirs, puisque ces derniers voient alors leur humanité complètement niée. L'écart irréductible entre l'affirmation de l'autre comme sujet et sa perception stéréotypée déshumanisante et déréalisante empêche la création de tout lien véritable. Le jeu des échos dans la dernière partie de la citation souligne le bégaiement d'une pensée prisonnière d'un carcan de clichés. La répétition du verbe « frighten », qui met encore une fois en parallèle les Noirs et la criminalité, à travers la mention des activités illégales que sont la prostitution et le jeu, et celle du pronom réfléchi « myself », connotant ici le repli sur soi, l'isolement, montrent que son ignorance, sur laquelle le narrateur insiste grâce aux tournures négatives (« he didn't know », « he didn't want to embarrass himself »), le pousse à se retrancher derrière l'opinion des autres. Ainsi, le terme « niggers », sobriquet raciste servant à désigner les Noirs, ne correspond pas simplement au point de vue de Bob mais plutôt à une désignation « traditionnelle » qu'il a assimilée, un discours hérité.

Comme le note Roche, Bob est prisonnier des clichés qui composent son « Noir idéal » : « Par exemple, Bob attribue aux Noirs une plus grande spiritualité, certainement de par leurs origines africaines, alors qu'il déprécie la pensée animiste chez les Blancs comme Honduras » (*L'Imagination malsaine* 248). En effet, il demande à Honduras, la petite amie d'Avery, de prouver ses connaissances en pratiques vaudou :

> It appears that at this point Bob started quizzing Honduras about voodoo, because he remembers challenging her to prove she knew how to perform a voodoo ceremony. "C'mon,

> prove it. And don't just stick some pins in a doll and say some mumbo-jumbo and tell me it's over. I know there's more to it than that, or else people wouldn't be so uptight about it, and it wouldn't be such a big secret and all. It's something black people know about, Haitians and stuff. Comes from Africa," he said, smiling. "You ain't black," he said. "You white as rice. I bet *I* know more about voodoo than you," he teased (*C* 280).

Les verbes utilisés pour décrire le comportement de Bob (« quiz », « challenge » et « know »), ainsi que les impératifs qu'il emploie pour s'adresser à Honduras, montrent qu'il se pose en expert face à la jeune femme qui, selon lui, n'a aucune légitimité à cause de sa couleur de peau. Peut-être a-t-il l'impression que ce qu'on pourrait appeler son « expérience des Noirs » nouvellement acquise en Floride, notamment grâce à son aventure extraconjugale avec la jeune infirmière noire Marguerite Dill, lui confère une certaine autorité. Dans ce passage, Bob croit exposer certains clichés occidentaux sur le vaudou, comme l'utilisation de poupées, pour mieux les déconstruire et ainsi prouver son expertise, mais sa posture est plutôt ironique puisqu'après tout, lui aussi est « blanc comme un grain de riz » et ne possède en réalité aucune compétence en la matière.

La relation que Bob entretient pendant quelque temps avec Marguerite est également dominée par son adhésion à une vision raciste et stéréotypée de la sexualité des Noirs. Lorsqu'il se penche sur son attirance pour une femme noire, le narrateur expose d'abord le phallocentrisme et l'ethnocentrisme de Bob :

> Bob is obsessed with Marguerite Dill, who is not at all as he imagines and supposes her to be. It would be difficult, if not impossible, to say here who or what she is, exactly, and probably beside the point as well, except to observe that *Bob knows very little of what it is to be a woman, nothing at all of what it is to be black*. He's honest and intelligent enough to admit this and behave accordingly, but like most white men, he's not imaginative enough to believe that *being a woman is extremely different from being a man and being black extremely different from being white* (97, je souligne).

Les structures parallèles marquent la différence, et même l'opposition, entre les sexes et les races. Les variations autour de la notion d'imagination (« imagine », « suppose », « imaginative ») laissent entendre que Bob n'est pas capable de dépasser les vues stéréotypées imposées par sa condition d'homme blanc. Le narrateur rappelle qu'avant sa rencontre avec Marguerite, c'était plutôt l'inquiétude qui caractérisait l'attitude de Bob quand il était confronté à une (jolie) femme noire :

> Bob has never seen an attractive black woman up close before. […] In the past, whenever he's happened to find himself standing next to an attractive young black woman in line at the supermarket, for instance, […] he's either dimmed his gaze or else has turned away altogether, embarrassed and frightened (86).

Le jeu sur les termes évoquant la distance dans ce passage (le « away » de la dernière phrase répondant au « close » de la première) sert également à évoquer la tendance de l'individu à rejeter l'autre.

Marguerite elle-même est impressionnante dans le sens où elle est à la fois belle, intelligente, indépendante, épanouie professionnellement. Si son aventure avec Bob semble vouée à échec, c'est parce qu'ils paraissent incapables l'un comme l'autre de se défaire des préconceptions racistes qui les entourent. C'est bien ce qu'illustre leur scène d'amour, qui, comme l'observe Roche, confine à l'« érotisme de carte postale » (*L'imagination malsaine* 251) :

> Standing, Bob unbuckles unzips, unbuttons and unties his own clothing, until he, too, is naked, and hugely erect, he knows, for he can feel the weight of his cock swaying in front of him, out there in the breeze and spray like a bowsprit, and as he comes forward onto her, his mouth reaching in the darkness for her mouth, his hands reaching for her breasts, he has a quick vision of himself as a white boat, a skiff or maybe a flat-bottomed Boston whaler, sliding easily onto the hot golden sands of a tropical beach, with dark, lush jungle ahead of him, the burning sun and endless blue sky above, and behind him, the sea, surging, lifting and shoving him up and forward onto the New World (*CD* 108).

Pour satisfaire aux clichés propres à chaque race, la femme noire est associée métaphoriquement dans l'esprit de Bob à la beauté sauvage des tropiques et de leur jungle luxuriante. L'homme blanc est vu en conquérant, grâce à la comparaison de Bob à un bateau (forcément blanc) atteignant les rives du Nouveau Monde. Là encore, « Bob s'enfonce dans l'aliénation programmée par les discours "racistes" de la loi phallocentrique blanche alors même qu'il croit découvrir une véritable nature » (Roche, *L'Imagination malsaine* 251). Rien d'étonnant alors à ce qu'il ne parvienne pas à pénétrer Marguerite lors de cette scène : le blocage physique illustre métaphoriquement l'impossibilité de créer un lien véritable avec elle.

Frustré par cet échec, Bob imagine que Marguerite va chercher du réconfort auprès d'un amant sur lequel il projette ses propres préjugés sur la sexualité des Noirs :

> she'll meet and drink and talk black talk with a guy she knows from a neighborhood, a tall, slim, good-looking guy named Steve or Otis, with a pencil-thin mustache and long, black eyelashes, and she'll leave with the guy and go back to his apartment, smoke some marijuana and have wild, Negro sex with him. Afterwards, they'll lie back on his purple satin sheets, and she'll fondle his huge prick and wonder why on earth she tried to make it with the liquor store clerk when, any time she wanted, she could have this. The guy will shrug and say, "Beats me, baby. Everybody knows honkies got small dicks" (*C* 111).

Notons au passage que l'emploi de l'auxiliaire modal « will », qui sert à exprimer la certitude, confère au récit de Bob une certaine force de conviction. Dans cette vision fantasmatique biaisée par les clichés racistes dont Bob est incapable de se débarrasser,

la sexualité de Marguerite et son amant est associée à la fois à l'animalité[67] et à l'adjectif péjoratif « Negro ». La fin de l'extrait donne lieu à une inversion intéressante : Bob retourne soudainement la situation en prétendant adopter le point de vue de l'amant noir et en mettant dans la bouche de celui-ci un cliché tout aussi méprisant sur la sexualité des Blancs. Le terme « honkies » répond alors au « Negro » employé par Bob auparavant. Les stéréotypes sont en quelque sorte enchâssés, puisque Bob confie un discours empli de préjugés racistes à un personnage qu'il a lui-même créé de toutes pièces à partir de ses propres idées préconçues. Cet enchâssement semble souligner le fait que Bob est incapable de passer outre ses préjugés : il cite indirectement ceux de l'autre race pour se conforter dans les siens. Ce cliché sur la taille du sexe masculin en fonction des races, qu'il semble avoir complètement intégré, nourrit un complexe latent qui se trouve ravivé au moment où il exprime sa peur de ne pas avoir été à la hauteur avec sa maîtresse noire.

Marguerite elle-même n'est pas exempte de préjugés racistes. Ainsi, quand Bob veut l'inviter à boire un verre, elle hésite : « "You're married, you know. In case you've forgotten." She pauses. "And we'd stick out" » (103). La seconde raison qu'elle donne pour justifier son refus montre qu'elle a assimilé les discours décourageant le métissage et les relations interraciales. En outre, ce qui semble lui plaîre au départ chez Bob est également lié à un cliché raciste : « Bob vient du nord et s'oppose certainement à ses yeux au stéréotype du sudiste raciste » (Roche, *L'Imagination malsaine* 252). En effet, lorsqu'elle remarque : « That ol' thing of yours, that's a Yankee car » (*CD* 103), elle l'associe aux États du nord du pays, et par extension aux États de l'Union qui, durant la guerre de Sécession, défendaient l'abolition de l'esclavage. Ce rapprochement est certainement assez positif dans l'esprit de la jeune femme, puisqu'elle-même compte des esclaves venus d'Afrique parmi ses ancêtres, mais il ne suffit pas à assurer un avenir radieux à ce couple illégitime incapable d'appréhender et d'assumer sa mixité. D'ailleurs, dans la scène où Bob se représente Marguerite avec un amant noir, le simple fait qu'il les imagine « parler nègre » (« talk black talk » [111]) suggère que Bob et la jeune femme sont voués à l'incompréhension, puisqu'ils ne parlent pas vraiment le même langage et sont prisonniers de discours opposés.

[67] L'adjectif « wild » n'est pas sans rappeler la comparaison de Marguerite à une jungle dans la scène précédemment étudiée.

Le personnage de Tyrone, le Jamaïcain qui seconde Bob sur la *Belinda Blue*, est un cas intéressant dans l'étude des stéréotypes raciaux. Il caresse lui aussi l'espoir de vivre un jour le Rêve américain :

> He remembers a settlement in the hills behind Port Antonio in Jamaica, a place he came home to as a boy […], his pockets full of money, his head full of dreams of someday going to America and becoming a millionaire, like those white people on their yachts he saw every day from the United Fruit pier (319).

La frontière raciale entre Blancs et Noirs est clairement établie dans l'esprit du jeune homme, ce qui rend le nom de la jetée (« *United* Fruit ») ironique, puisqu'elle symbolise l'exclusion et le clivage plutôt que l'unité et la cohésion qui peuvent exister idéalement entre les hommes. Tyrone a tout à fait conscience de sa couleur, qui le différencie des « white people », et de ce qu'elle implique. Mais il est capable de se servir des discours racistes dont il est victime pour les tourner à son avantage, ce qui déplaît profondément à Bob :

> In fact, he's found it difficult to like Tyrone since he discovered the man's connection with smuggling, first drugs with Ave and now Haitians with him. He's not sure why this should be so, for after all, he and Ave are even more directly involved with the trade than he is, but he thinks it has something to do with Tyrone's being black. It's not natural, somehow. He felt the same odd judgment come over him one morning out on Florida Bay a few weeks ago, when Bob asked Tyrone about the dreadlocks, asked him why the Rastafarians grew their hair into tubes, something he'd been wondering about since the first day he saw them.
> Tyrone smiled slyly and said that white girls liked it that way.
> "Oh," Bob said. "I thought it was…you know, religious."
> "For some, sure, mon. all dat Marcus Garvey song 'n' dance. But de white gals, mon, dey don't want to deal wid no skinhead, dey want to deal wid Natty Dread, mon. Got to have locks, got to have plenty spliff, got to say, 'I and I', sometimes. Dat way dem know you a Jamaican black mon, not de udder kind. Den you got plenty beef," he said laughing. "Too much beef! Oh, too much beef, mon!" (338-339).

Ce ne sont pas tant les méfaits de Tyrone qui gênent Bob, puisqu'il admet y prendre part aussi, que le fait que le Jamaïcain ne corresponde pas selon lui aux stéréotypes propres à sa race. D'abord, Tyrone n'est habité par aucun sentiment communautaire basé sur la couleur de peau, puisqu'il se différencie soigneusement des « autres » Noirs. Ensuite, il explique sans sourciller que dans son cas, le port des rastas n'est aucunement lié à une quelconque croyance religieuse mais sert à établir un rapport de séduction avec les « p'tites Blanches », apparemment attachées au cliché véhiculé par lesdites rastas. Roche estime que

> [l]es rastas de Tyrone lui servent uniquement à coller au plus près à un stéréotype attirant afin de se distinguer de l'image, repoussante aux yeux des « p'tites Blanches » des « Noirs américains », norme qui lui sert donc de « dehors » pour se constituer en tant que « Jamaïquain ». […] Tyrone est pleinement conscient de la loi (blanche) qu'il « cite » dans

> son intérêt personnel (il faut *dire* « I-and-I » pour être reconnu comme un « Natty Dread ») (*L'Imagination malsaine* 247-248).

Ce qui choque Bob est donc la capacité de Tyrone à s'approprier le cliché raciste pour mieux le subvertir.

Chez Carver, les personnages appartenant aux minorités ethniques sont très peu représentés, mais on retrouve la même utilisation du discours raciste blanc à des fins subversives chez Nelson dans « Vitamins ». En effet, les stéréotypes ethnocentriques transparaissent d'abord dans la description que fait le narrateur blanc du bar[68] où il se rend avec Donna, collègue de sa femme avec qui il aimerait avoir une aventure :

> There was a place I went to after work. I'd started going for the music and because I could get a drink after closing hours. It was a place called the Off-Broadway. It was a spade place in a spade neighborhood. It was run by a spade named Khaki (*C* 92).

La répétition du terme raciste « spade » met en avant l'écart entre la communauté noire et le narrateur. Il s'agit d'une démarche quelque peu contradictoire : en choisissant une dénomination très péjorative et marquée racialement, il se distancie volontairement d'un environnement dans lequel il se prétend pourtant intégré, puisqu'il semble y avoir ses habitudes et connaît même le nom du patron. Sa façon d'asseoir ainsi sa supériorité d'homme blanc souligne le fait que le concept de « race » semble être pour lui un sujet sensible auquel il attache une (trop) grande importance. Comme Eddie dans *Continental Drift*, le narrateur associe étroitement la figure de l'autre, en l'occurrence les clients noirs du bar, à la violence :

> Now and then a spade hit a spade in the head with a bottle. A story went around once that somebody had followed somebody into the Gents and cut the man's throat while he had his hands down pissing. But I never saw any trouble. Nothing that Khaki couldn't handle. Khaki was a big spade with a bald head that lit up weird under the fluorescents. He wore Hawaiian shirts that hung over his pants. I think he carried something inside his waistband. At least a sap, maybe. If somebody started to get out of line, Khaki would go over to where it was beginning. He'd rest his big hand on the party's shoulder and say a few words and that was that. I'd been going there on and off for months. I was pleased that he'd say things to me, things like, "How're you doing tonight, friend?" Or, "Friend, I haven't seen you for a spell" (92-93).

La proposition « A story went around once », qui n'a pas de sujet humain, et l'emploi de pronoms indéfinis (« somebody had followed somebody ») montrent que l'origine de l'anecdote est nébuleuse. Le narrateur se contente de relayer une rumeur de la même

[68] Au sujet de ce bar appelé le « Off-Broadway », Roche remarque : « Le nom du piano-bar de Khaki évoque une Amérique marginalisée, Broadway étant l'avenue qui, comme Main Street dans les petites villes, traverse tout centre-ville américain digne de ce nom » (*L'Imagination malsaine* 215). On retrouve une fois encore la notion d'« ex-centrisme » et l'idée qu'il est difficile pour les Afro-Américains de s'intégrer parfaitement dans la société américaine.

manière qu'il reprend à son compte un discours raciste traditionnel, comme le souligne là encore son utilisation récurrente du terme « spade ».

Malgré son vernis de bonhomie, même le portrait du patron du bar est teinté d'agressivité, d'abord à cause de son nom, « Khaki », qui rappelle la tenue des soldats et se trouve donc métonymiquement associée à la violence de la guerre, puis au vu de sa carrure potentiellement menaçante, comme le suggère la répétition de l'adjectif « big », et enfin à cause de ce qu'il semble dissimuler sous ses vêtements. On observe à ce moment-là une forme de gradation dans la description du narrateur : d'abord il dépeint la tenue de Khaki très simplement et objectivement ; seul l'adjectif « Hawaiian » donne à l'ensemble plutôt neutre une nuance exotique que le narrateur trouve peut-être conforme au personnage et à sa « race ». Ensuite, en revenant plus précisément sur un détail de la tenue de Khaki, sa ceinture, il introduit l'indéfini « something ». L'intérêt d'une forme sémantiquement vide comme ce « something » est qu'elle interpelle le lecteur en lui signalant qu'il lui faut creuser pour en trouver le sens. Cette incertitude face à ce à quoi l'indéfini fait référence contribue à construire ce que Carver appelle dans son essai « On Writing » « a sense of menace » (*Fires* 26). La tension dans l'œuvre de Carver ne provient pas forcément uniquement de ce qui est exprimé clairement à la surface du texte mais peut également être produite par son jeu sur les indéfinis, ou encore par les ellipses et les espaces. Mais le narrateur ne se contente pas ici d'amener le lecteur sur « le territoire souterrain et invisible que composent les blancs du texte » (Verley, *Des Nouvelles du monde* 107) puisqu'il finit, dans la dernière phrase du portrait, par nommer clairement l'objet caché sous la chemise de Khaki. La menace de l'arme n'est toutefois que potentielle : la modalisation de l'énoncé du narrateur, qui passe par l'emploi du verbe « I think » et de l'adverbe « maybe », montre que seule sa subjectivité s'exprime et qu'il n'a en réalité aucune certitude. En fait, le narrateur raisonne en fonction des stéréotypes qu'il associe aux hommes de la race de Khaki, d'où son emprunt du terme « sap » à l'argot des gangsters.

Au cours de sa soirée à l'Off-Broadway, le couple illégitime retrouve Benny, une autre vague connaissance du narrateur :

> I'd just ordered two more from Hannah when this spade named Benny came over with this other spade—this big, dressed-up spade. This big spade had little red eyes and was wearing a three-piece pinstripe. He had on a rose-colored shirt, a tie, a topcoat, a fedora—all of it.
> "How's my man?" said Benny.
> Benny stuck out his hand for a brother handshake (*C* 95).

L'omniprésence dans la nouvelle de l'injure raciste « spade », qui met à chaque fois en avant l'absence d'union entre les races, dément le lien amical, voire fraternel, que le narrateur prétend avoir tissé avec Khaki (qui l'appelle « friend ») et Benny (qui l'appelle « brother »). Comme le note Roche, ils ont pour seul intérêt d'être associés dans l'esprit du narrateur à la musique jazz qu'il apprécie :

> Il est un lieu commun de dire que la musique noire (blues, jazz) a influencé la musique blanche (rock, pop). Or c'est justement ce cliché du Noir comme maître originel de la musique américaine qui attire le narrateur blanc, « content » d'être traité amicalement par Khaki et de fréquenter Benny, ancien musicien qui aurait « joué du saxo avec » un grand nom du jazz (*L'Imagination malsaine* 216).

Ironiquement, c'est donc uniquement un stéréotype raciste qui permet à la relation (superficielle) d'amitié d'exister entre le narrateur et les deux hommes.

Benny présente ensuite à Donna et au narrateur un certain Nelson, vétéran du Viêtnam (*C* 96). Nelson est immédiatement présenté comme un personnage potentiellement dangereux, notamment à cause de ses yeux rouges, qui lui donnent un aspect presque diabolique[69]. La violence du personnage est également liée à sa participation à la guerre du Viêtnam, rendue terriblement concrète par la présence dans son étui à cigarettes d'une relique d'un genre particulier : une oreille coupée sur le cadavre d'un soldat viêtnamien. Le côté dérangeant de Nelson est renforcé par le fait qu'il a conscience des stéréotypes de race qui sclérosent la société américaine, et qu'il n'hésite pas, comme Tyrone dans *Continental Drift,* à les détourner : « "Ain't it your turn to talk?" Nelson said. "I just teasing you. I ain't done any teasing since I left Nam. I teased the gooks some" » (98). Dans cet extrait,

> il renverse l'ordre « raciste » en se mettant à la place du « bon » américain et en mettant le narrateur à la place du « méchant » *vietcong*! C'est donc non seulement par la taquinerie, mais par la parodie que Nelson destitue le narrateur de son autorité et le rend impuissant en tant que sujet de langage (Roche, *L'Imagination malsaine* 242).

Le malaise du narrateur tient donc au fait qu'il ne parvient pas à asseoir sa supériorité d'homme blanc face à Nelson, qui subvertit les clichés raciaux auxquels le narrateur pensait pouvoir se raccrocher.

Roche se penche ensuite sur l'extrait suivant : « "I bet I know what you thinking," Nelson said. "I bet you thinking, 'Now here's a big drunk nigger and what

[69] Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur cette caractéristique : « This big spade had little red eyes » (95) ; « Nelson had his red eyes fixed on me » (97) ; « And then Nelson fixed his red eyes on me » (99).

am I going to do with him? Maybe I have to whip his ass for him!' That what you thinking" » (*C* 98). Il explique que

> Nelson est pleinement conscient de la loi phallocentrique blanche dont il « cite » le rapport de « domination-obéissance » qui est historiquement lié au rapport Blanc/Noir […] Nelson se met dans la position de l'esclave qui mérite d'être puni par son propriétaire alors qu'il est en ce moment même en position de force (*L'Imagination malsaine* 242).

En effet, en imaginant recevoir une correction par le fouet, Nelson expose clairement l'ethnocentrisme du narrateur et en souligne par là même la vacuité. Cette allusion à l'esclavage n'est pas sans rappeler la remarque que fait Marguerite sur les origines nordistes de Bob dans *Continental Drift* et prouve que le passé esclavagiste des États-Unis est encore très présent dans l'esprit des Américains. Carver expose dans « Vitamins » un conflit apparemment irréconciliable entre l'attitude méprisante du narrateur face aux Afro-Américains et l'ironie grinçante de Nelson qui lui renvoie ses préjugés à la figure. La tension qui domine les relations interraciales dans la nouvelle mène logiquement à la défaite du narrateur, contraint de quitter ce bar où il n'est pas à sa place et de voir sa romance avec Donna se terminer prématurément.

En fait, les œuvres du corpus témoignent de la fragilité du tissu social dans la société américaine des années 1980 et de la difficulté qu'éprouve le sujet blanc, masculin, américain à avoir des relations sociales saines à une époque où il semble prisonnier des discours normatifs qui lui sont inculqués et qui l'empêchent d'aller véritablement à la rencontre de l'autre. En outre, la présence dans « Vitamins » de cette oreille humaine séparée du reste du corps est symbolique d'une vision biaisée et incomplète non seulement de l'autre, mais aussi du sujet lui-même.

3. Rupture et continuité

Bien que ce soit un principe fondateur du réalisme, comme le rappelle Hutcheon lorsqu'elle en évoque les conventions traditionnelles (« the traditional realist narrative conventions of the inscription of the subject as coherent and continuous » [*A Poetics of Postmodernism* 84]), le sujet postmoderne ne forme souvent plus un tout parfaitement cohérent. Par conséquent, dans les œuvres du corpus, les protagonistes ont tendance à percevoir l'autre, et à se voir eux-mêmes, de façon fragmentaire. Le malaise qui ébranle la société américaine dans son ensemble et les tensions qui mettent à mal le tissu social sont reflétés sur le plan microcosmique par la crise existentielle

du personnage. Hutcheon fait ainsi le lien entre le manque d'unité du sujet et la contestation de tout système englobant à l'ère postmoderne :

> The perceiving subject is no longer assumed to be a coherent, meaning-generating entity. […] As Foucault and others have suggested, linked to this contesting of the unified and coherent subject is a more general questioning of any totalizing or homogenizing system (11-12).

Le fait que le réalisme à l'ère postmoderne ne puisse plus apporter la cohérence et la totalisation attendues par le réalisme classique tel que l'expose Bersani[70] se vérifie non seulement dans sa représentation de la société américaine dans son ensemble, comme nous l'avons vu, mais aussi dans l'étude de la subjectivité du personnage, à la fois dans son rapport à l'autre (en particulier au sein du couple) et dans sa perception de sa propre image.

Si *Continental Drift* expose cette problématique en montrant que les tensions qu'elle génère mènent à un sentiment d'aliénation insurmontable, certains éléments de *The Sporstwriter* et surtout de *Cathedral* permettent toutefois de nuancer l'impression d'éclatement et de division qui domine le réalisme américain contemporain, en suggérant que le resserrement des liens communautaires dans certains cas est précisément ce qui mène au salut des personnages.

a) La cohérence du sujet en question

Dans les nouvelles de Carver, les images de corps fragmentés servent souvent à mettre en évidence un conflit entre le sujet percepteur et le sujet perçu, et donc un rejet de l'autre. Comme nous venons de le voir, l'oreille coupée exhibée par Nelson dans « Vitamins » sert notamment à symboliser l'irruption violente de l'inquiétant étranger dans un rendez-vous galant. Dans « Preservation », Sandy a également une vision partielle de son mari, qui reste allongé sur le canapé depuis qu'il a été renvoyé de son travail : « Her husband's bare feet stuck out from one end of the sofa. At the other end, on a pillow which lay across the arm of the sofa, she could see the crown of his head » (*C* 34) ; « In the darkened room, she could just make out her husband's

[70] Selon Bersani, la littérature réaliste veut sauver l'idée de structure et de sujet complet : « Dans la littérature réaliste, l'effort pour obtenir une forme signifiante profite à une psychologie des personnages signifiante et structurée avec cohérence. […] Même les détails riches et variés des caractéristiques individuelles n'altèrent jamais l'unité cohérente de la personnalité » (52-53). Or c'est précisément ce qui est mis à mal à l'ère postmoderne, où il semblerait que ce soit plutôt la fragmentation qui domine, et où le soi se trouve donc fragilisé.

head, and his bare feet » (41) ; « She put her plate on the table and watched until the feet left the kitchen and went back into the living room » (42). Comme l'explique Linda Pillière dans son étude de l'aliénation chez Carver, « [d]isintegration of relation is […] reproduced in the use of meronymic (body part) agency as opposed to holonymic (complete body) agency » (189). En effet, cette focalisation de Sandy sur quelques parties du corps de son mari, en particulier sur ses pieds qui finissent par s'éloigner d'elle, semble témoigner de la distance qui s'installe entre les deux partenaires et de l'effritement de leur vie conjugale. La perception fractionnée du personnage apparaît comme une métaphore de la rupture vraisemblablement imminente du couple.

Dans *Continental Drift*, la façon dont l'obsession de Bob pour Marguerite est décrite est significative des difficultés qui entourent souvent les relations interpersonnelles à l'ère contemporaine, autrement dit de ce qu'Annick Duperray nomme les « tensions insoutenables entre le même et l'autre » (« Avant-propos » 10) :

> When Bob talks to his wife, he is thinking about Marguerite. When he looks at his wife's reddish hair, pale skin, rounding body, he thinks of Marguerite's hair, skin, body—but not to the disadvantage of either woman. It's just that hair, anyone's, reminds him of Marguerite's hair; skin, if he happens to notice it, reminds him of Marguerite's skin; and breasts, belly, thighs and so on, remind him of Marguerite's. Which aspects, of course, he's never actually seen and therefore must imagine, relying for components on the occasional *Playboy* and *Penthouse* black centerfold he's seen (*C* 98).

Puisqu'il n'a pas encore concrètement accès au corps de Marguerite, Bob doit passer par le médium des magazines érotiques pour se le représenter. Ce fantasme de Bob, qui s'appuie sur une perception forcément biaisée puisqu'imaginaire, laisse entendre qu'il est impossible de véritablement atteindre et toucher (dans tous les sens du terme) l'autre. Il a en outre une vision morcelée de Marguerite, qui n'est pas envisagée comme un sujet à part entière mais se trouve réduite à quelques parties du corps généralement connues pour leur sensualité. Ainsi fétichisée, la jeune femme est alors considérée uniquement comme un objet sexuel.

The Sportswriter évoque également la difficulté qu'éprouvent les personnages à définir l'autre : « You're some kind of something » (151), dit Vicki à Frank. La répétition de l'indéfini « some » insiste sur le caractère insaisissable de Frank. Quant à la thématique de la fragmentation, elle apparaît notamment dans le rapport entre le narrateur et son ex-femme : c'est une partie de la personnalité de celle-ci qui se retrouve tronquée par le remplacement de son prénom par la lettre « X » tout au long du récit. En lui attribuant ainsi une identité parcellaire, Frank rappelle que les

difficultés que sa femme et lui ont pu rencontrer ont mené à l'éclatement du couple. La lettre « X » fait alors écho au terme « ex (-femme) », d'autant que la prononciation est la même en anglais. Le choix de ne pas révéler ce prénom est peut-être également pour le narrateur une manière de garder le contrôle de son récit en rappelant que c'est lui qui décide des informations qu'il donne ou dissimule[71].

Chez Carver, le miroir est un accessoire qui apparaît de manière récurrente pour illustrer le sentiment d'aliénation qui habite parfois les personnages. Dans *La Société de consommation,* Baudrillard met justement en avant le lien fort entre reflet et identité :

> La transparence de notre rapport au monde s'exprime assez bien par le rapport inaltéré de l'individu à son reflet dans une glace : la fidélité de ce reflet témoigne en quelque sorte d'une réciprocité réelle entre le monde et nous. Symboliquement donc, si cette image vient à nous manquer, c'est le signe que le monde se fait opaque, que nos actes nous échappent—nous sommes alors sans perspective sur nous-mêmes. Sans cette caution, il n'y a plus d'identité possible : je deviens à moi-même un autre, je suis *aliéné* (303).

Le miroir, qui sert régulièrement à l'autoportrait dans les récits réalistes traditionnels, sert ici à souligner les fêlures du sujet. Il n'est plus prétexte à la caractérisation, parce que le miroir postmoderne est un miroir dans lequel on ne se reconnaît plus. Dans « Will You Please Be Quiet, Please? », Ralph, en pleine crise existentielle après avoir découvert que sa femme l'a trompé quelques années auparavant, contemple plusieurs fois son reflet dans la glace, comme pour essayer de s'appuyer sur quelque chose de tangible afin de vaincre son angoisse. Mais ce repère identitaire vacille, et Ralph semble rester étranger à lui-même : « he put his face up close to the pitted mirror and looked into his eyes. A face: nothing out of the ordinary » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 243). L'emploi de l'article indéfini (« *a* face ») là où l'on pourrait attendre un possessif mène à la défamiliarisation de l'image de Ralph et laisse entendre qu'il n'a pas d'identité propre. Plus loin dans la nouvelle, il se met à grimacer lorsqu'il croise à nouveau son reflet : « He looked at himself in the mirror a long time. He made faces at himself. He tried many expressions. Then he gave it up. He turned away from the mirror and sat down on the edge of the bathtub, began unlacing his shoes » (250). Puisqu'il semble incapable de définir sa véritable identité, il choisit d'en tester plusieurs. Mais le pluriel (« faces », « expressions ») suggère un éparpillement et révèle l'absence d'un point de repère unique et fixe. La citation se ferme donc assez

[71] Le lecteur apprend dans *Independence Day*, deuxième volume de la tétralogie Bascombe, que l'ex-femme de Frank s'appelle Ann.

logiquement sur un constat d'échec, souligné par la présence des adverbes « away » et « down » qui connotent la défaite et l'abandon : incapable de se choisir une identité et de se définir clairement en tant que sujet cohérent, Ralph choisit de fuir son image. Il se regarde tout de même une dernière fois dans la glace avant de sortir de la salle de bain et de retrouver sa femme : « He studied his face again in the clouded mirror » (251). L'adjectif « clouded » laisse entendre que Ralph se trouve, tant physiquement que psychologiquement, « dans le brouillard ». Bien que la fin de la nouvelle ne paraisse pas synonyme de la fin du couple, puisqu'il cède aux sollicitations de sa femme, sa crise existentielle et identitaire paraît loin d'être résolue.

« Better. I want something *better* » (16) s'exclame Bob au début de *Continental Drift*. Symptomatique de son incapacité à vivre pleinement le Rêve américain, ce cri du cœur dirigé en surface contre un vendeur de patins à glace prend une résonance existentielle dans le roman :

> In New Hampshire, he could weep like a child and cry, "I want … I want…" and she could respond by saying, "A new life! A fresh start! Florida!" and it didn't matter that she didn't understand him, or that she understood him too easily and therefore not at all. He could dream his way back to life […].
>
> Now, however, when he cries to his wife, "I want … I want…" there is nothing she can say to make him forget that she can't understand him at all or else thinks she understands him all too well (145).

Même après son déménagement en Floride, sous des cieux qu'il espérait plus cléments, Bob se sent incomplet, comme le soulignent les points de suspension. Mais il ne sait même plus ce qu'il désire, et sa femme Elaine, dont il s'est éloigné, ne peut plus combler le vide à sa place. En voulant accomplir ce qu'il croyait être sa destinée, Bob semble avoir tout perdu, même cette envie de continuer à rêver pour aller de l'avant. Le malaise transparaît sous la couche de banalité : « In fact, what he hates about his life is precisely what he usually points to with pride: he has a steady job, he owns his own house, he has a happy, healthy family, and so on » (14). Les derniers termes de l'énumération (« and so on ») ne servent pas à ajouter du sens mais à mettre en évidence le manque d'intérêt de la vie ordinaire de Bob.

La frustration de Bob le mène à une crise identitaire qui s'exprime, comme chez les personnages de Carver, par une forme de dissociation[72] : « Bob suddenly feels

[72] Il en est de même dans un passage concernant le jeune Claude : « When the man was through with him, the boy cried, and when he could stop himself from crying, he picked his body up with pathetic care, as if it were not his own, and carried it forward to where Vanise lay with her child » (205). Mais plutôt que la manifestation d'une crise existentielle, cette dissociation ressemble davantage à un mécanisme de défense mis en place par le jeune garçon pour gérer le choc du viol qu'il vient de subir.

lost to himself, as if the man he once was has been destroyed and replaced by someone he can't recognize » (143). Le glissement du pronom réfléchi au pronom indéfini marque la perte d'identité du personnage. Dans *Continental Drift* comme dans les nouvelles de Carver, le miroir est un outil servant non pas à dresser un portrait précis du personnage mais à montrer à quel point il reste étranger à lui-même, comme le souligne là encore l'emploi de l'article indéfini : « He caught sight of himself in the dresser mirror, a stranger's body, a pale trunk and legs with red arms, neck and face » (281).

Vers la fin du roman, alors qu'il s'occupe de son fils, Bob se focalise soudainement sur ses mains, qui contrastent avec le corps si petit et fragile de l'enfant :

> Bob returned his son's gaze for a moment, then began to examine his own hands, huge against the infant's tiny, smooth torso, legs and feet. They were coarse hands, scratched and hairy across the tops, with thick veins zigzagging over the surface like blue bolts of lighting, and suddenly his hands looked like weapons to Bob, weapons with wills of their own, like stones that could hurl themselves, and he hauled them out of the crib and jammed them into his pockets.
>
> Once again, his left hand felt the money. […] "Robbie," Bob whispered. "Robbie, your father is a terrible man" (386).

Dans cette perception fragmentaire de son propre corps, Bob associe étroitement ses mains à la violence, les adjectifs « coarse » et « scratched » laissant entendre qu'elles sont malmenées. Cette image de brutalité est renforcée par la comparaison des veines à des éclairs, et surtout par la répétition du terme « weapons ». En effet, dans l'esprit de Bob, ces mains qui touchent délicatement son fils sont aussi celles qui ont poussé les clandestins haïtiens par-dessus bord et qui ont conservé l'argent de leur traversée avortée. La vision parcellaire de Bob matérialise son incapacité à se percevoir dans sa globalité et marque son incompréhension face à ce dont il a été capable. S'il a l'impression que ses mains agissent indépendamment de sa volonté, c'est parce qu'il a du mal à accepter un pan de sa personnalité qu'il juge mauvais. Dans un autre passage du roman, son comportement agressif le plonge dans une sorte de transe qui le rend une fois encore étranger à lui-même : « Startled, suddenly alone again, Bob takes a step backwards, and as if watching himself from a spot located in a high corner of the room, he sees himself pull the gun from under his shirt » (171). Dans l'esprit de Bob, cet incident violent a l'air d'arriver à quelqu'un d'autre. Cette dissociation récurrente est symbolique de la moralité chancelante de Bob, qui semble avoir des difficultés à distinguer le bien du mal.

Le corps humain se fait le témoin de la crise que traversent les personnages. Si l'on en croit Baudrillard, le psychosomatisme est monnaie courante à une époque où le sujet est en proie à des tensions à la fois internes et externes menaçant perpétuellement sa cohésion :

> Sous tant de contraintes adverses, l'individu se désunit. La distorsion sociale des inégalités s'ajoute à la distorsion interne entre besoins et aspirations pour faire de cette société une société de plus en plus irréconciliée, désintégrée, en état de « malaise » (*La Société de consommation* 293).

Il s'agit d'un thème récurrent chez Banks : ainsi, dans *Affliction*, le personnage principal, Wade, en plein tumulte[73], souffre d'une rage de dent. Il finit par se l'arracher lui-même dans un accès de fureur avant de disparaître sans laisser de trace. Dans *Continental Drift*, l'angoisse existentielle de Bob est déclenchée au début du roman par la découverte du montant dérisoire de sa paie : « No, something else is oppressing him tonight. He's felt it physically, like a hard-skinned bubble in his gut, since he left work. He looked at his paycheck, and he felt it » (*CD* 12). Il semblerait que ce soit son sentiment d'être exploité qui l'amène à somatiser et à remettre en cause toute sa vie. Aussi explique-t-il à sa femme quelques pages plus loin : « It's this place. This goddamned place. It stinks. And it's my job at Abenaki, that fucking job. And it's this whole fucking life. This stupid life » (26). La polysyndète souligne une accumulation de déceptions oppressante. En outre, la répétition du déictique « this » dans l'énumération de Bob exprime une mise à distance qui marque à la fois l'accusation (le lieu d'habitation, le travail aliénant et la vie ennuyeuse de Bob sont clairement désignés comme étant responsables de son mal-être) et le rejet (c'est sa volonté de changer de vie qui pousse Bob à déménager en Floride). Même les bras de sa maîtresse Doris ne lui permettent pas de trouver l'apaisement :

> And now, after making love to Doris, he feels the hard, metallic bubble once again, still located low in his belly, but expanding toward his chest and groin now and rapidly growing heavier. He suddenly feels frightened, but he doesn't know where to aim his fear—and that only makes him more frightened. What if he has cancer? He's panicking. Jesus H. Christ, what's wrong? He's pulling his clothes back on, slowly, carefully, as if nothing's wrong or unusual, but he's thinking in a wind : My God, I'm going to blow up, my life's all wrong, everything's all wrong, I didn't mean for things to turn out like this, what the fuck's going on? (12-13).

Les variations autour de la notion de peur (« frightened », « fear », « panicking ») ainsi que les interjections et interrogations (au style indirect libre puis direct libre, ce qui

[73] Il est divorcé, méprisé à son travail et il imagine que l'accident de chasse qui a eu lieu au début du roman dissimule en fait un meurtre crapuleux.

donne davantage l'impression qu'on nous livre les pensées du personnage sans filtre) soulignent l'inquiétude de Bob face au dérèglement de son corps. Le malaise de Bob est exprimé en termes très concrets et physiques, grâce aux adjectifs employés (« hard », « metallic », « heavier ») et à l'énumération des parties de son corps en souffrance. Il pense aussitôt au pire : le terme « cancer » a une position centrale dans l'extrait et sert de transition vers la remise en cause de sa vie entière. En fait, Bob assimile l'emprisonnement psychique dont il souffre à une tumeur qui le ronge[74].

Dans *La Société de consommation*, Baudrillard cite la « fatigue », la « dépressivité », la « névrose » comme autant de symptômes du mal-être postmoderne (293). Il interprète ainsi l'asthénie comme « réponse, sous forme de refus passif, de l'homme moderne à ces conditions d'existence » (293), c'est-à-dire comme une réaction physique, épidermique à la crise à laquelle le sujet se trouve confronté. Plus loin, il ajoute : « la fatigue est une contestation larvée, qui se retourne contre soi et s'"incarne" dans son propre corps parce que, dans certaines conditions, c'est la seule chose à laquelle l'individu dépossédé puisse s'en prendre » (294). Cette analyse fait irrésistiblement penser à la nouvelle « Fever » de Carver, où Carlyle, jeune père de famille récemment abandonné par sa femme, se retrouve soudainement terrassé par une fièvre qui le cloue au lit : « Overnight, it seemed, his chest tightened and his head began to hurt. The joints of his body became stiff. He felt dizzy when he moved around » (*C* 163). Le sentiment d'oppression qui habite Carlyle n'est pas sans rappeler les premiers symptômes somatiques de la crise existentielle de Bob dans *Continental Drift*. Le nom « joint » évoque par résonance phonique et sémantique le verbe « join », qui signifie « rejoindre, relier ». On peut donc considérer que les articulations douloureuses de Carlyle rappellent que son mal-être est avant tout associé à la rupture du lien avec sa femme. Quant à l'adjectif « dizzy », il suggère la désorientation du personnage. Ironiquement, Carlyle, qui est enseignant, tombe malade avant d'aborder la Renaissance en classe (163).

Mais la renaissance du personnage a bel et bien lieu à la fin de la nouvelle, grâce à une soudaine logorrhée aux vertus cathartiques. Sa guérison passe en effet par

[74] De la même manière, les problèmes d'ulcère d'Eddie sont clairement liés à son travail : « For over fifteen years I've been working hard. I got an ulcer » (180), ce qui rappelle que malaise social et souffrance physique ont tendance à se confondre dans *Continental Drift*.

une évocation détaillée de l'histoire de son couple avec Mrs Webster, vieille dame bienveillante venue s'occuper des enfants :

> Carlyle went on talking. At first, his head still ached, and he felt awkward to be in his pyjamas on the sofa with this old woman beside him, waiting patiently for him to go on to the next thing. But then his headache went away. And soon he stopped feeling awkward and forgot how he was supposed to feel (171).

Là encore, on observe une concomitance entre la détresse psychologique et le malaise physique : le lien entre la migraine de Carlyle et son embarras face au déballage de sa vie intime est renforcé par l'emploi de la conjonction de coordination « and ». On retrouve cette utilisation de « and » à la fin de l'extrait, pour marquer cette fois le phénomène inverse : la levée des maux de tête et de l'angoisse du personnage. Son long récit mène finalement à une acceptation du caractère définitif de la rupture : « Mrs Webster looked at Carlyle and waved. It was then, as he stood at the window, that he felt something come to an end. […] he understood it was over, and he felt able to let her go » (173).

La nouvelle « Fever » se termine donc sur une note plutôt positive, fait assez rare dans les nouvelles de Carver, où les personnages ont tendance à s'enfoncer dans la dépression. Dans « Vitamins », le narrateur remarque ainsi à propos de sa compagne Patti : « She was down in the dumps and into her third drink » (*C* 90). Le zeugma[75] rappelle que dépression et alcoolisme sont souvent liés chez Carver. Le personnage principal de « Careful », Lloyd, qui vit séparé de sa femme depuis quelque temps, est alcoolique lui aussi (*C* 103-104), mais il est davantage préoccupé par le fait de s'être réveillé avec une oreille bouchée qui le rend fou : « He'd awakened that morning and found that his ear had stopped up with wax. He couldn't hear anything clearly, and he seemed to have lost his sense of balance, his equilibrium, in the process » (105). Grâce au jeu sur les différents sens de « balance » et de son synonyme « equilibrium », on comprend que le déséquilibre physique suggère un désordre mental. D'ailleurs le fait que son problème se déclenche précisément le jour où sa femme doit lui rendre visite dans son nouvel appartement pour la première fois, vraisemblablement pour évoquer un divorce, n'est sans doute pas une coïncidence. L'oreille bouchée de Lloyd peut alors être interprétée comme la manifestation psychosomatique des difficultés de communication d'un couple en bout de course. Le lien entre sa surdité partielle et ses

[75] Il s'agit d'une figure de style qui associe deux éléments ne se trouvant pas sur le même plan syntaxique ou sémantique.

problèmes conjugaux est rendu évident lorsqu'Inez, qui essaie de lui venir en aide, dit : « Lloyd, we have things to talk about. But I guess we'll have to take things one at a time. Go sit in the chair. […] So we can have some light on the situation » (107). La dernière phrase peut en effet être comprise aussi bien concrètement que métaphoriquement : il s'agit à la fois de bien voir pour réussir à ôter le bouchon et de tirer au clair leur situation personnelle compliquée. Finalement, une fois le problème physiologique résolu, Lloyd continue délibérément à ne pas écouter sa femme :

> at the door she turned and said something else to him. He didn't listen. He didn't want to. He watched her lips move until she'd said what she had to say. When she'd finished, she said, "Goodbye." Then she opened the door and closed it behind her (114).

Cette porte qui se referme sur Inez dans les dernières pages de la nouvelle suggère que la surdité métaphorique subsiste et que, par conséquent, la séparation finale est actée.

Les personnages de Banks et de Carver ont souvent du mal à mettre des mots sur leurs sentiments, d'où leur tendance à somatiser pour exprimer leur souffrance psychique. Dans *The Sportswriter*, celle de Frank se manifeste un peu différemment, peut-être parce qu'en tant qu'homme de lettres, il est plus à l'aise pour évoquer son ressenti. Il est toutefois soumis aux mêmes interrogations existentielles que les personnages de Banks et Caver : « What am I to do in this fragile truce? If I'm not simply ready to spring back downstairs, buy my return and sleep all the way home, what am I *supposed* to do? » (*TS* 352). Les deux questions prennent une résonance existentielle et montrent que le personnage a du mal à donner une orientation à son existence. Frank va jusqu'à conceptualiser la crise existentielle qu'il a traversée après la mort de son fils aîné Ralph, en l'appelant sa période de « dreaminess[76] » :

> Though toward the end of our marriage I became lost in some dreaminess. Sometimes I would wake up in the morning and open my eyes to X lying beside me breathing, and not recognize her! Not even know what town I was in or how old I was, or what life it was, so dense was I in my particular dreaminess. I would lie there and try as best I could to extend not knowing, feel that pleasant soaring-out-of-azimuth-and-attitude sensation I grew to like as long as it would last, while twenty possibilities for who, where, what went by. Until suddenly, I would get it right and feel a sense of—what? Loss, I think you would say, though loss of what I don't know. My son had died, but I'm unwilling to say that was the cause, or that anything is ever the sole cause of anything else. I know that you can dream your way through an otherwise fine life, and never wake up, which is what I almost did (10).

[76] Le terme est simplement traduit par « rêve » dans la version française. (*Un week-end dans le Michigan* 18).

Tandis que chez Banks ou Carver, l'angoisse existentielle de certains personnages les condamne à l'insomnie[77], chez Frank elle se traduit par une rêverie constante qui lui permet de se voiler la face en oubliant la réalité du deuil. C'est également ainsi que Duffy interprète cette notion : « His dreaminess did not begin as a willed or calculated refusal of reality, but seems rather to have been a response to deep psychological shock, yet it has now become an important part of his avoidance mode of behaviour » (27). La phrase exclamative au début du passage où Frank évoque pour la première fois ce phénomène de « dreaminess » semble marquer sa surprise, presque son effroi, face à une situation qu'il subit sans la comprendre ni la maîtriser. La succession de propositions interrogatives indirectes ainsi que l'ensemble de termes exprimant la perte de repères et l'incertitude (« lost » et « loss », « not recognize », « not knowing ») montrent que la désorientation du sujet est complète. Ironiquement, cette période est vue par Frank sous un jour plutôt positif, comme le souligne notamment son emploi de l'adjectif mélioratif « pleasant » ; c'est quand il retourne à la réalité et se rappelle son identité qu'il se sent le plus perdu. Mais la fin de l'extrait, aux connotations plus sombres, puisque l'expression « never wake up » peut désigner la mort, est là pour rappeler que la disparition totale du sujet menace derrière la douce rêverie. Plus loin, ce concept de « dreaminess » auquel Frank s'abandonne est clairement défini en lien avec l'aliénation : « Dreaminess is, among other things, a state of suspended recognition, and a response to too much useless and complicated factuality » (42). L'expression « a state of suspended recognition » est en effet une forme d'euphémisme suggérant en fait un décrochage complet de la réalité et, encore une fois, une totale perte de repères, voire la perte de soi.

Toutefois, Frank, dans sa position de narrateur, fait preuve d'un certain recul face à cet état en assurant dès le début de son récit avoir fini par surmonter ce moment de crise :

> I believe I have survived that now and nearly put dreaminess behind me, though there is a resolute sadness between X and me that our marriage is over, a sadness that does not feel sad. It is the way you feel at a high school reunion when you hear an old song you used to like played late at night, only you are all alone (10).

Seule une forme de nostalgie semble subsister, sublimant en quelque sorte le concept plus sombre de « dreaminess ». Surtout, le fait d'introduire dès le premier chapitre de

[77] Dans *Continental Drift*, Bob a parfois du mal à trouver le sommeil (385). On pense également à Nan dans « The Student's Wife » de Carver, dont le récit se déroule une nuit d'insomnie (*Will You Please Be Quiet, Please?* 131).

The Sportswriter une note d'optimisme grâce à la notion de survie laisse imaginer que la fragmentation qui menace la cohérence identitaire du sujet et parcourt la communauté dans son ensemble peut parfois être dépassée.

b) « Beyond Hopelessville[78] » : une lueur d'espoir ?

Dans l'ensemble, *Continental Drift* reste peu optimiste sur les relations humaines, et ses derniers chapitres laissent peu de place à l'espoir d'un resserrement des liens entre les personnages. Bien sûr, Bob s'efforce de rester positif face à la détresse d'Eddie ruiné, et continue à se convaincre que tout peut s'arranger même s'il est dans l'incapacité de l'aider (en partie parce qu'il a été lui-même exploité par son frère) : « Bob will tell Eddie he can start over. He's only thirty-three years old, a young man, and he's smart and energetic. His epilepsy will get better as soon as his daily life has eased » (293). Ironiquement, toutefois, Eddie a déjà mis fin à ses jours au moment où Bob tire cette conclusion. La certitude de Bob, marquée par la valeur épistémique de l'auxiliaire modal « will », est donc réduite à néant rétrospectivement. Avec la mort d'Eddie, tout espoir de restaurer une relation fraternelle saine s'envole.

La notion de survie est malmenée dans *Continental Drift* : « But Bob and Elaine struggle on, for they know now that this is the only way a new life can be made. And they must make a new life; the old one has died and is rotting. They are living on a corpse that has begun to stink » (390). Si une nouvelle vie est nécessaire pour les Dubois, comme le suggère l'auxiliaire modal « must », l'image du cadavre annonce la mort tragique de Bob et indique que tout espoir de renouveau est vain. Non seulement Bob est assassiné à la fin du roman, mais il disparaît une seconde fois puisque son souvenir finit par s'estomper dans l'esprit des membres de sa famille : « Even Bob's children will forget him and the shape of his brief life. […] Everything that happens in their lives after Bob Dubois's death in Miami will seem to have happened as if he had never existed » (409). C'est son existence même qui se voit niée, comme l'illustre le choix de sa fille aînée de donner à son premier enfant le prénom de son beau-

[78] Citation partielle du titre de l'article de William L. Stull « Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver », dans lequel le critique se penche sur des nouvelles suggérant le possible rétablissement d'une forme de solidarité qui apporterait un remède à la crise traversée par le sujet et par la société dans son ensemble : « Even a glance at the final paragraph of the earlier title story, "Will You Please Be Quiet, Please?" (first published in 1966), points toward a place beyond Hopelessville, a place where love can soothe us after the talking stops » (2).

père (409). L'attitude de Ruthie exprime un refus de la filiation, un rejet de l'héritage de Bob, un déni du déterminisme social et biologique (même si, ironiquement, le narrateur nous apprend que les trois enfants de Bob mèneront sensiblement la même vie que leur père).

Si Vanise a survécu physiquement à la noyade, elle semble avoir perdu la raison : « soon she seemed not to recognize where she was or who she was with. She stared at the worried dark faces above her as it they were cat faces or cow faces » (360-361). Le pluriel de « faces » illustre l'indéfinition et l'anonymat de l'entourage de Vanise dans son esprit aliéné par le traumatisme. Si la jeune femme en appelle au loa Ghede, c'est parce qu'elle est persuadée que c'est à lui qu'elle doit sa survie et qu'elle espère sans doute qu'il lui donnera une orientation (357). En revenant d'entre les morts grâce à ce loa, Vanise semble être devenue, selon les croyances du vaudou haïtien, un zombie. C'est d'ailleurs dans toute l'ambiguïté de cet entre-deux que Bob la perçoit lors de leur dernière rencontre :

> Holding lightly to his elegantly bent arm, like his consort, is a woman in a white frock, a very dark woman whom Bob recognizes at once. She's the woman from the boat, saved from drowning to come back and move among the living and, when the white man presents himself, to name him to himself, that he may be judged (406).

La description de Vanise est dominée par le contraste entre noir (« a very dark woman ») et blanc (« in a white frock »), ténèbres et lumière, vie et mort. Bob insiste sur le fait qu'elle se détache de la masse des vivants : le groupe prépositionnel « among the living », qui répond au pronom personnel sujet « she », suggère qu'elle évolue dans leur monde sans y être parfaitement intégrée. La question du jugement (dernier) de Bob, qui dépend entièrement de la volonté de Vanise, est également abordée. Bob a fait preuve d'empathie *a posteriori* en s'identifiant aux noyés (« Bob's face comes up as if from the bottom of the sea, white, bloated and whiskery, eyes like holes, mouth a bloodless slash, thin and drawn down, his long chin trembling » [388]) et en voulant rendre l'argent de leur traversée à la seule survivante, mais cet élan de compassion survient trop tard. En ne prenant pas l'argent qu'il lui tend, Vanise refuse son absolution : « And she's the woman who must refuse to remove the sign of his shame, who must turn away from him now, and leading the three others, walk back through the door to the darkness beyond » (407). La symbolique religieuse qui parcourt ces dernières pages n'est là que pour montrer qu'il n'y a pas de salut possible pour Bob.

Dans les chapitres de *The Sportswriter* qui encadrent le récit de son week-end dans le Michigan, Frank fait preuve d'optimisme, ou du moins d'une certaine satisfaction par rapport à l'existence qu'il mène, contrairement à la plupart des personnages de *Continental Drift*. Sa conclusion (« I sense that I have *faced* up to a great empty moment in life but without suffering the usual terrible *regret*—which is, after all, the way I began to describe this » [*TS* 369, je souligne]) fait directement écho à la dernière ligne de son introduction : « I believe I have done these two things. *Faced* down *regret*. Avoided ruin. And I am still here to tell about it » (4, je souligne). Le fait que le début et la fin du roman se répondent de cette façon souligne la cohérence interne du récit, et suggère par là même un maintien final de la cohérence du sujet. De plus, le choix de l'écrivain de situer l'action principale du roman lors du week-end de Pâques n'est pas innocent, même si Ford explique en entretien qu'il s'agit au départ d'un hasard lié au moment où il s'est lancé dans la rédaction du roman (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 30-31). Le thème pascal du renouveau est prégnant dans le roman. De la même manière que cette fête chrétienne commémore la résurrection du Christ, le récit de Frank témoigne de la fin de sa période de deuil et de sa renaissance : « I realized that my own mourning for him is finally over » (*TS* 374). Ford insiste sur le fait qu'il s'agit toutefois d'une résurrection séculaire :

> And I certainly would hate for the book to be read as a book just about Christian redemption, because it's not a Christian book. The kind of redeeming that goes on in that book is entirely unreligious; it's really Frank figuring out ways to redeem his life based on nothing but the stuff of his life (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 31).

Nous avons en effet vu que Frank, qui n'est ni croyant ni pratiquant, ne compte pas sur Dieu pour le racheter, ou du moins lui fournir une orientation. L'une de ses remarques sur la célébration de Pâques à Haddam participe de prime abord de la description faussement idyllique de la ville : « There is a nice ecumenical feel of holiday to every street » (*TS* 52). Mais elle suggère aussi que c'est par la préservation d'un lien unitaire que Frank et la communauté des hommes dans son ensemble (à laquelle l'adjectif « every » fait peut-être allusion) peuvent être sauvés.

Guagliardo constate ainsi que les personnages de Ford cherchent parfois à combattre leur isolement :

> His fictional characters struggle to connect with others in an effort to overcome the inherent loneliness of the human condition. While acknowledging that language often fails to reverse feelings of alienation, Ford nevertheless believes that words have the potential "to narrow that space Emerson calls the infinite remoteness that separate people," for, as he says, "[y]ou get to participate in other lives through the agency of language" (*Conversations with Richard Ford* vii-viii).

Ainsi, quand il accepte finalement d'aller boire un verre avec Walter le soir où ce dernier lui confesse son aventure homosexuelle, Frank explique :

> I did not want to have a nightcap with Walter Luckett. I wanted to go speeding back toward Vicki and drowsy Lambertville while the last flickers of sunlight clung in the western sky. […] But I didn't. I stood and looked at Walter, who by now had walked halfway across the empty lot in his walking shorts and sweater, and had turned toward me and assumed a posture I can only describe as heartbreaking. And I could not say no. Walter and I have something in common—something insignificant, but something that his heartbreaking posture made undeniable. Walter and I were both men, Vicki or no Vicki, Lambertville or no Lambertville (*TS* 88).

Même s'il avoue avoir hâte de rejoindre Vicki, Frank fait preuve d'empathie en acceptant de passer un peu de temps à discuter avec Walter. Grâce à l'utilisation répétée de la conjonction de coordination « and », qui associe étroitement deux éléments, et surtout grâce à l'anaphore « Walter and I », Frank met en avant ce petit « quelque chose » (« something ») qui le lie à son comparse du Club des Divorcés : son humanité (« Walter and I were both men[79] »). Les verbes « look at » et « turn toward » suggèrent également un mouvement de rapprochement et une connexion entre les deux hommes. En insistant ainsi sur leur point commun, Frank efface donc, au moins pour un temps, « l'éloignement infini » évoqué par Ford dans la citation de Guagliardo. Malgré une forme de défiance qui l'encourage régulièrement au détachement, comme nous avons pu le voir précédemment, quelques-unes de ses réflexions montrent que Frank garde une certaine foi en l'humain et en la possibilité de tisser et de conserver des liens avec autrui : « in the grip of desperate dreaminess even the most trivial of human connections can bear a witness, and sometimes can actually improve a life that's stranded » (224). Ces liens seraient même selon lui une solution au concept de « dreaminess », autrement dit une réponse salvatrice à la crise existentielle du personnage réaliste en manque d'orientation (« stranded »).

La trajectoire qui pousse finalement Frank à quitter Haddam peut être interprétée à première vue comme une fuite en avant plutôt que comme une preuve de sa guérison. Pourtant, son départ pour la Floride lui permet aussi de reprendre contact avec une partie de la famille de son père et donc de rétablir un lien de filiation, illustré par la polysyndète dans la deuxième phrase de l'extrait suivant : « Of course, I didn't know them and doubt I had ever heard their names. But I'm glad that I have now, as

[79] Le choix du terme « men », au lieu de « human beings », par exemple, peut aussi être vu comme un clin d'œil ironique à l'aventure homosexuelle de Walter.

they are genuine salt of the earth, and I am better that they wrote, and that I have taken the time to get to know them » (370). Les adjectifs mélioratifs qui parcourent l'extrait (« glad », « genuine », « better ») laissent entendre que les attaches familiales contribuent à l'épanouissement personnel et que la renaissance de Frank passe par le rétablissement d'un sens communautaire. En outre, Frank revient s'installer à Haddam dans la suite de la trétralogie, ce qui suggère qu'il considère finalement la ville comme un point d'ancrage.

Cette forme de résurrection expérimentée par Frank Bascombe, mais dont Bob Dubois est privé, se retrouve également dans certaines nouvelles de Carver. L'écrivain décrit ses personnages comme des « survivants », capables malgré tout de faire face à l'adversité : « my characters, my people, are survivors. They're not so downtrodden or whipped-out as one might think at first glance » (Gentry et Stull 207). Le pessimisme des nouvelles est donc modéré par une forme de résilience permettant aux personnages de dépasser la perte de leurs idéaux et d'aller de l'avant, comme l'explique Carver lui-même en entretien :

> For the most part, things still don't work out for the characters in the stories. Things perish. Ideas and ideals and people's goals and visions—they perish. But sometimes, oftentimes, the people themselves don't perish. They have to pull up their socks and go on (Gentry et Stull 161).

Bien que l'on s'attarde généralement sur la noirceur de l'œuvre de Carver, il semblerait que certaines de ses nouvelles mettent en avant une résurrection séculaire des personnages, qui passe par le maintien ou la renaissance du lien communautaire.

Cathedral est considéré comme son recueil le plus optimiste sur les relations humaines. Il faut dire qu'il a été écrit pendant ce que Carver a appelé sa « deuxième vie », après qu'il a définitivement cessé de boire. D'ailleurs, l'ordre des nouvelles semble symbolique d'un cheminement vers une forme de salut à la fois pour l'individu et la communauté : le recueil s'ouvre sur « Feathers », qui relate un dîner entre amis qui tourne mal et annonce le délitement d'un couple, autrement dit l'effritement des liens communautaires, et se referme sur « Cathedral », nouvelle la plus ouvertement positive puisqu'elle témoigne d'un resserrement de ces liens, alors que la soirée était

mal engagée. Carver met lui-même en avant en entretien le côté positif de *Cathedral* par rapport à ses recueils précédents :

> There's an opening-up in this book that there's not been in any of the other books. There was a period of several months when I didn't write anything. And then the first story that I wrote was "Cathedral," which is unlike anything I have ever done before. All the stories in this book are fuller and more interesting, somehow. They are more generous (Gentry et Stull 55-56).

Bien sûr, cet optimisme n'est jamais affirmé franchement dans les nouvelles de Carver. Il apparaît comme un espoir plutôt qu'une certitude.

Rappelons que les textes sont aussi plus ou moins optimistes selon qu'ils ont été retouchés ou non par Gordon Lish, l'éditeur de Carver adepte du style minimaliste. « A Small, Good Thing », présente dans *Cathedral*, est ainsi la version remaniée et allongée de « The Bath », nouvelle parue dans *What We Talk about When We Talk about Love*, recueil ayant subi le plus de coupes de la part de Lish. Selon Stull, cette réécriture d'une nouvelle courte et sombre laisse entrevoir le côté humaniste de Carver :

> "A Small, Good Thing" is twice again as long as "The Bath", which it not only develops but continues. More important, the revision *completes* the original by turning the sum of its fragmentary parts into a coherent whole that has a powerful dramatic structure, a beginning, middle, and end. Almost classical in its development, the revision nicely illustrates the other side of Carver's realism, the humanist side (« Beyond Hopelessville » 7).

On note que le critique emploie lui aussi les notions de cohérence et de fragmentation pour analyser le réalisme carvérien, en arguant que la seconde version rétablit un équilibre grâce au choix d'une fin moins abrupte et plus « généreuse », pour réemployer l'adjectif utilisé par Carver en entretien. Les deux nouvelles s'ouvrent sur l'accident d'un jeune garçon sur le chemin de l'école le jour de son anniversaire et se penchent sur la réaction de ses parents, notamment après qu'ils ont reçu des appels téléphoniques menaçants. Dans « The Bath », les personnages sont simplement désignés par leur fonction (« the birthday boy », « the mother », « the father », « the baker », « the doctor ») et la fin de la nouvelle ne propose aucune résolution claire : l'enfant reste entre la vie et la mort, et l'identité de l'homme qui passe les coups de téléphone n'est pas clairement dévoilée. Dans « A Small, Good Thing », Carver a procédé à des ajouts de taille : l'enfant décède, et on finit par comprendre que la personne qui harcèle les parents au téléphone n'est autre que le boulanger chez qui Ann a oublié le gâteau d'anniversaire commandé juste avant l'accident.

Au début de « A Small, Good Thing », le boulanger est simplement l'homme taciturne qui doit confectionner un gâteau pour Scotty :

> The baker was not jolly. There were no pleasantries between them, just the minimum exchange of words, the necessary information. He made her feel uncomfortable, and she didn't like that. She was a mother and thirty-three years old, and it seemed to her that everyone, especially someone the baker's age—a man old enough to be her father—must have children who'd gone through this special time of cakes and birthday parties. There must be that between them, she thought. But he was abrupt with her—not rude, just abrupt. She gave up trying to make friends with him (*C* 55-56).

L'emploi de tournures négatives dans les trois premières phrases de l'extrait annonce toute la difficulté des rapports entre la mère et le boulanger. Ann Weiss est décontenancée par l'attitude de l'homme : celui-ci ne réagit pas selon ce qu'elle considère comme la norme, exprimée grâce à l'auxiliaire modal « must », qui indique une nécessité. Les tirets qui apparaissent dans le passage ne servent donc pas à illustrer la création d'un lien (de filiation, par exemple, quand Ann compare le boulanger à son père) mais plutôt à figurer typographiquement le fossé infranchissable qui sépare les deux personnages. D'ailleurs, leur conversation est uniquement rapportée au discours indirect (et seulement partiellement) ; aucun dialogue n'apparaît sur la page, comme pour insister sur l'absence de communication déplorée par Ann.

Après l'accident du petit garçon, le boulanger devient cette voix menaçante et anonyme qui appelle en pleine nuit les parents affolés. Ironiquement, le téléphone ne connote pas le lien, la connexion, mais la violation de l'intimité. Lorsqu'elle finit par comprendre de qui il s'agit, Ann se rend au centre commercial pour l'affronter, peut-être pour se venger de la mort de son fils. C'est elle qui se fait alors menaçante, comme le montre le champ sémantique de la violence qui parcourt le passage : « She *clenched her fists*. She stared at him *fiercely*. There was a deep *burning* inside her, an *anger* that made her feel larger than herself, larger than any of these men » (80, je souligne). Sa deuxième rencontre avec le boulanger est l'occasion d'une confrontation cathartique :

> "My son's dead," she said with a cold, even finality. "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 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).

Le début du passage est composé de phrases affirmatives comportant uniquement des verbes d'action ou d'état avec lesquels Ann fait le bilan de la situation de manière assez simple et objective. Les questions rhétoriques servent de transition vers la

verbalisation de sa haine, illustrée par l'insulte « you bastard », puis l'expression de sa douleur. L'explosion de colère du début cède peu à peu la place à une acceptation de la mort de Scotty qui lui permet d'enclencher le processus de deuil.

Le boulanger se montre compatissant face à la détresse des parents, d'abord en leur demandant pardon (82-83), puis en leur offrant du pain chaud[80] et des gâteaux en expliquant : « You have to eat and keep going. Eating is a small, good thing in a time like this » (83). Le fait que Carver ait choisi de faire d'une partie de cette déclaration le titre de sa nouvelle suggère qu'il voulait placer son récit sous le signe du partage et de la solidarité. Cette petite chose qui fait du bien[81], c'est ce petit bout d'humanité dérisoire mais consolateur qui rapproche un boulanger solitaire et des parents endeuillés. Le fait que la mère ait faim en voyant les petits pains que lui propose le boulanger (« Ann was suddenly hungry » [83]) semble indiquer une forme de renaissance symbolique.

La notion de partage et d'échange réside également dans le fait que le boulanger se confie à son tour pour justifier son comportement :

> They nodded when the baker began 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).

La répétition du suffixe privatif « less », qui fait écho par assonance à « loneliness », insiste sur l'isolement du boulanger. La réaction des parents indique qu'ils le comprennent et qu'ils compatissent à leur tour. « A Small, Good Thing » prouve donc que le réalisme contemporain peut être le théâtre d'échanges sincères entre les personnages et de la restauration de la communauté : comme l'explique Stull en comparant les deux versions de la nouvelle, « what began in "The Bath" as an existential chronicle of Hopelessville becomes in "A Small, Good Thing" a rich demonstration of what George Eliot called "the secret of deep human sympathy" » (« Beyond Hopelessville » 11). Bethea insiste lui aussi sur le sentiment communautaire qui se dégage de la nouvelle : « Shared suffering forges a community, poignantly illustrating the transcendence Carver could envision for people » (160). Il rappelle que les critiques ont souvent insisté sur les connotations religieuses de la

[80] Le narrateur insiste également sur la chaleur du lieu (« It was warm inside the bakery » [83]), qui annonce un regain de chaleur humaine.
[81] Le titre français de la nouvelle est « C'est pas grand-chose, mais ça fait du bien ».

nouvelle, notamment à cause de la scène où le boulanger, dans une posture christique, rompt le pain (160) :

> "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, the high, pale cast of light in the windows, and they did not think of leaving (*C* 84).

Mais en guise de Dieu, les parents sont consolés par un boulanger bourru et terre-à-terre. Ce que Carver propose dans « A Small, Good Thing » est donc une vision séculaire, et non religieuse, du salut. C'est en aimant son prochain comme lui-même, ce qui lui fait réintégrer la communauté des hommes, que le boulanger solitaire se rachète. L'image finale de l'aube naissante suggère que le boulanger et les parents meurtris peuvent espérer un avenir meilleur.

Bien sûr, chez Carver, la lueur d'espoir, toujours précaire, existe surtout sous forme de potentiel : la nécessité d'entretenir ou de ressusciter le sens communautaire est souvent montrée en creux. Ainsi, « Cathedral » s'ouvre sur la question du rejet de l'autre. Dès la première phrase du récit, on comprend que le narrateur se sent menacé par l'arrivée chez lui d'un étranger : « This blind man, an old friend of my wife's, he was on his way to spend the night » (*C* 196). Son malaise est double. D'abord, il est gêné par le handicap du visiteur, désigné exclusivement par le groupe nominal « blind man » jusqu'à ce que sa femme dévoile son identité en prononçant son prénom : « I want you to meet Robert. Robert, this is my husband » (201). En fait, le narrateur est effrayé par ce qu'il ne connaît pas. De son propre aveu, l'image qu'il a des aveugles est caricaturale puisqu'elle est alimentée par les clichés véhiculés par les films : « In the movies, the blind moved slowly and never laughed » (196). L'utilisation du pluriel et du générique « the blind » dans cet extrait montre que le narrateur refuse d'attribuer à l'ami de sa femme une identité spécifique. Jaloux, il n'apprécie pas l'intrusion d'un homme qui appartient au passé de son épouse. Le narrateur semble voir « l'aveugle » comme un rival, comme le montre le parallèle qu'il établit avec le premier mari de sa femme, lui aussi dépourvu d'identité claire et désigné uniquement par sa fonction : « Her officer—why should he have a name? » (198).

« Cathedral » devient alors l'histoire d'un aveugle clairvoyant qui ouvre les yeux du narrateur hostile en lui apprenant à se tourner vers les autres. Au départ, le narrateur se met à évoquer maladroitement l'émission sur les cathédrales qu'il voit à la télévision uniquement pour combler un silence gênant : « We didn't say anything

for a time. […] I tried to explain to the blind man what was happening » (209). Puis, sur les encouragements de Robert, il prend sa tâche de plus en plus à cœur et entreprend de décrire en détail une cathédrale. Alors que la télévision a souvent tendance, dans les œuvres du corpus, à éloigner les individus en empêchant la communication, elle apparaît cette fois comme le moyen grâce auquel le narrateur va se rapprocher de l'ami de sa femme et, à travers lui, se réconcilier avec l'humanité.

L'introduction du motif de la cathédrale semble *a priori* fortuite, puisqu'il s'agit d'une émission que les personnages découvrent par hasard. Lorsqu'il dépeint ces monuments à Robert, le narrateur remarque : « In those olden days, when they built cathedrals, men wanted to be close to God. In those olden days, God was an important part of everyone's life » (211). L'anaphore « in those olden days » marque une rupture entre le passé et le présent, et souligne le fait que la foi et la dévotion ne sont plus aussi systématiques dans le monde contemporain, comme nous l'avons vu plus haut. Mais que l'on croie en Dieu ou pas, le fait est que les cathédrales symbolisent la solidarité, plus précisément ce que les hommes peuvent produire de plus beau quand ils mettent leurs efforts en commun. Ainsi quand le narrateur demande à l'aveugle s'il sait ce qu'est une cathédrale, celui-ci répond :

> "I know they took hundreds of workers fifty or a hundred years to build," he said. "I just heard the man say that, of course. I know generations of the same families worked on a cathedral. I heard him say that, too. The men who began their life's work on them, they never lived to see the completion of their work. In that wise, bub, they're no different from the rest of us, right?" (210).

En ayant recours au pluriel tout au long de l'extrait, Robert va à l'encontre de l'individualisme forcené du narrateur en mettant en avant la communauté des bâtisseurs de cathédrales, qui se trouvent connectés non seulement socialement par leur travail, mais aussi par des liens de filiation, comme le montre l'emploi des termes « generations » et « families ». À travers son utilisation du pronom personnel pluriel « we », qui inclut le narrateur, et sa comparaison de leur situation présente avec celle de ces bâtisseurs du passé, Robert s'efforce de faire admettre au narrateur son appartenance à la communauté des hommes.

Enfin, puisque le narrateur ne paraît pas pleinement satisfait de ses explications, Robert lui propose de dessiner une cathédrale : « We'll draw one together » (212). Là encore, grâce à la répétition du pronom personnel « we » et à l'adverbe « together », l'aveugle montre qu'il est capable de transcender à la fois son propre handicap physique et le blocage psychologique du narrateur : il réintroduit la

notion de solidarité en encourageant le narrateur à fermer les yeux pour explorer les mêmes sensations que lui. La suggestion de Robert est libératrice en ce qu'elle permet au narrateur d'éprouver une réelle empathie : « I didn't feel like I was inside anything » (214). En outre, Robert insiste sur l'importance de l'humain : « Put some people in there now. What's a cathedral without people? » (214). Les deux personnages recréent ainsi de toutes pièces une communauté (séculaire, puisque le choix pragmatique du support, un sac de courses en papier qui contenait des pelures d'oignons, empêche de donner au dessin et à ses symboles une dimension sacrée). Grâce à Robert, qui lui permet de dépasser son étroitesse d'esprit et son manque d'imagination, le narrateur peut enfin s'ouvrir à l'autre. Sa conclusion place rétrospectivement l'ensemble de la nouvelle sous un jour positif : « "It's really something," I said » (214). Le recours à un pronom indéfini montre que les contours de ce qu'il ressent sont encore imprécis. Comme dans « A Small, Good Thing », « Cathedral » met en évidence un bonheur à l'état de potentiel, une base certes fragile mais sur laquelle il semble possible de reconstruire un sens communautaire.

Selon Bersani, l'œuvre réaliste classique offre à son lecteur, à une époque mouvementée, un certain sentiment de sécurité, en résolvant *in fine* les conflits qui la parcourent. Pourtant, c'est la discontinuité et la fragmentation qui dominent le monde contemporain, comme l'illustre le réalisme social de Banks, Carver et Ford. Sans orientation politique ni religieuse, sans lien social ou familial solide, en proie à des stéréotypes ethnocentriques et phallocentriques qui l'empêchent d'avoir une vision totalisante de l'autre et de lui-même, le sujet postmoderne est en pleine crise existentielle. Le cheminement du narrateur de « Cathedral » semble alors représenter de manière microcosmique la trajectoire ascendante que devrait essayer de suivre la société américaine dans son ensemble dans sa quête de la « vie bonne ». En effet, le réalisme social américain des années 1980 dénonce les illusions du Rêve américain et la stratégie de l'accumulation inhérente à la société de consommation, et suggère de dépasser le carcan des discours normatifs pour viser l'« hyperbien » que constitue la défense du sens communautaire. Après tout, comme le remarque Carver en entretien, « we're all in this together » (Gentry et Stull 221) : nous avons au moins en commun notre condition humaine, et le texte littéraire, comme le dessin à quatre mains

d'une cathédrale ou le partage d'une miche de pain, peut servir de trait d'union entre les hommes.

L'emploi par Carver du pronom englobant « we » rappelle que le lecteur a lui aussi un rôle à jouer dans le réalisme. L'existence des personnages, qui est au cœur du réalisme social, ne peut être considérée comme vraisemblable que si le lecteur la reconnaît comme telle, parce qu'il partage les mêmes références, ou parce qu'il a pu expérimenter les mêmes situations que ces êtres de papier. Mais la dimension métaphorique des œuvres du corpus dépasse parfois le cadre de la mimèsis pure. Se pose alors la question de la façon dont Banks, Carver et Ford mettent en place l'illusion réaliste, tout en tenant compte de l'artifice que constitue la recréation fictive de la réalité.

Il s'agit donc à présent de voir comment le réalisme social se construit dans les années 1980, à travers le traitement de la question du « héros » réaliste et de la dimension spatio-temporelle du récit, deux éléments nécessaires à l'établissement d'un cadre vraisemblable. L'étude du jeu avec les attentes du lecteur qui s'installe alors au sein du texte nous permettra de souligner la tension qui s'établit entre la relation métonymique au réel et la déconstruction des conventions imposées par la tradition réaliste.

PARTIE DEUX : « IMAGINING THE ACTUAL » (TALLIS 206) : LA (DÉ)CONSTRUCTION DE L'ILLUSION RÉALISTE

« All is true », affirme Balzac, en anglais dans le texte, au début du *Père Goriot*. Pour en convaincre le lecteur, encore faut-il réussir à gommer, ou du moins à faire oublier, l'aspect forcément fictionnel de tout récit réaliste, qui ne peut que *re*présenter la réalité, et lui est par conséquent toujours second. Le réalisme se construit donc en relation, et même en collaboration, avec le lecteur, qui doit comprendre ce que l'œuvre décrit et parfois dénonce et qui, surtout, doit accepter de la reconnaître comme réaliste, c'est-à-dire conforme à l'idée qu'il se fait de la réalité. En entretien, Ford évoque l'idéal de l'adéquation entre le roman réaliste et la réalité en déclarant : « I think that the experience of a novel for a reader should be very much like the experience of life » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 185). De la même manière, Patricia Waugh rappelle qu'une œuvre est généralement considérée comme réaliste lorsque ce qu'elle évoque semble en accord avec ce que chacun peut expérimenter dans la vie de tous les jours :

> As Berger and Luckmann point out [in *The Social Construction of Reality*], for most people the everyday world is the only "real" world: it is "reality *par excellence*." […] Literary realism appears to be a continuation or extension of this "commonsense" world (87).

La fiction réaliste doit être crédible aux yeux du lecteur. Rappelons que pour Howells, déjà, le réalisme reposait sur deux axes : « fidelity to experience and probability of motive » (9). Autrement dit, il faut que la vie des personnages réalistes soit une représentation fidèle de l'expérience de la vie réelle, et que leurs motivations paraissent plausibles. C'est principalement grâce à ces deux critères que le lecteur peut juger de la vraisemblance des situations décrites, et donc de la recevabilité d'une œuvre réaliste. Dans « Un discours contraint », Philippe Hamon définit le vraisemblable comme « un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de "réel" » (129). Le réalisme repose ainsi sur une sorte de pacte de départ, un accord tacite basé sur des codes communs, entre l'auteur et le lecteur, qui accepte volontairement de se laisser porter par l'illusion réaliste[82]. Le caractère presque oxymorique de cette expression

[82] Les bases de l'illusion réaliste ont été posées par Maupassant dans sa préface à *Pierre et Jean* intitulée « Le roman » : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique

souligne toute l'ambivalence du réalisme, qui balance constamment entre création littéraire et simple copie de la réalité. De la même manière, le titre de cette deuxième partie, qui cite l'ouvrage de Raymond Tallis sur le réalisme, met en évidence la tension entre fiction et réalité, imaginaire et vérité, qui se trouve au cœur du travail de l'écrivain réaliste.

Bien sûr, le lecteur a des attentes précises, basées notamment sur son expérience préalable du genre ou de la tradition auxquels l'œuvre littéraire appartient. Comme le suggère la citation de Hamon, l'auteur doit respecter les codes du réalisme s'il veut que le lecteur adhère à son propos. Ce dernier s'attend en effet à recevoir dès le début du récit un certain type d'informations, servant majoritairement à en établir la vraisemblance. L'insistance sur l'ordinaire et la quotidienneté et le renvoi à un univers connu font partie des conventions esthétiques auxquelles le lecteur d'œuvres réalistes est habitué, et répondent donc à ce que Hans Robert Jauss nomme son « horizon d'attente[83] ». Dans *L'Acte de lecture*, Wolfgang Iser parle quant à lui d'« horizon commun de référence » au sein de l'œuvre pour décrire le point de rencontre entre auteur et lecteur autour d'éléments faisant consensus. Dans *In Defence of Realism*, Tallis s'étend sur cette question de ce qui est généralement reçu comme réel au sein d'une œuvre littéraire :

> Reality at the level addressed by the novel, then, is undeniably what *counts* as real; and what counts as real is what is *acknowledged* by the group to which the individual belongs at a given moment or the group consciousness that is operating through him—what they "count" as real; or what is generally accounted real. There are therefore potentially many competing versions of what counts as reality; but in practice there is considerable consensus: much appears to be "indisputable" and "obvious" and is consequently "taken for granted" (46).

L'insistance de Tallis sur la notion de groupe souligne le fait que l'appréciation du réalisme d'une œuvre est une construction plurielle. Semble considéré comme réel ce qu'un groupe donné (dont il nous faudra déterminer la nature) reconnaît sans discuter comme tel grâce à des références, des conventions et des valeurs partagées.

---

ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » (22).

[83] Jauss a introduit ce concept d'« horizon d'attente » dans *Pour une esthétique de la réception*, en le définissant comme « le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (49). Le lecteur d'œuvres réalistes aura ainsi des attentes par rapport à ce qu'il considère lui-même comme réel et par rapport à l'expérience esthétique préalable qu'il a du réalisme.

L'écrivain réaliste doit baliser le terrain textuel pour son lecteur, puisque c'est en partie de la coopération de ce dernier que dépend l'étiquette réaliste de l'œuvre. Ainsi, ce que Barthes appelle « l'effet de réel » peut participer à la construction de l'illusion réaliste, en mettant en avant des éléments généralement descriptifs qui ne servent à rien d'autre qu'à donner à l'environnement mis en place dans le récit toutes les apparences du monde réel :

> le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* (89).

Selon Barthes, donc, ces petits « détails concrets » (88) qui jalonnent le récit paraissent *a priori* n'avoir aucune valeur métaphorique, aucune portée symbolique. Leur seule utilité sémantique serait de donner l'impression au lecteur qu'il est directement en prise avec la réalité, de planter un décor crédible, de renforcer la vraisemblance d'un portrait[84]. Au lecteur ensuite de décider s'il adhère ou non à cet « effet de réel » et de cautionner le « réalisme » du texte. Mais comme nous allons le voir, l'exploration des limites de l'illusion mimétique dans les œuvres du corpus remet en question l'existence de purs « effets de réel ».

Le personnage réaliste, dont le portrait répond à des règles précises de caractérisation, doit servir à la fois de repère et de reflet pour le lecteur, en lui permettant d'éprouver une certaine empathie. Des repères temporels et géographiques précis parcourent généralement le texte réaliste, comme l'explique Henri Mitterand dans son ouvrage sur l'illusion réaliste :

> Le propre du roman réaliste est de créer un monde possible, d'autrefois ou d'aujourd'hui. […] Le monde du roman est donc un monde virtuel. Cela pourrait se passer ainsi, ou cela aurait pu se passer ainsi. Il en résulte qu'une fois entré dans ce monde de virtualités, qui s'actualisent pour l'imaginaire au fur et à mesure du récit, le lecteur ne doit pas cesser de s'y retrouver, de s'y reconnaître, de trouver ses repères, et d'alimenter l'illusion réaliste. Les personnages et les situations sont inventés mais leur dispositif est exact, en ce qu'il construit une spatialité et une temporalité conformes à l'expérience du lecteur (33-34).

L'auteur réaliste établit souvent, dès le début du récit, un cadre spatio-temporel cohérent qui sert à la fois à le structurer et à en établir la vraisemblance. Cela rejoint l'« effet de réel » dont parle Barthes. Le texte plonge ainsi le lecteur dans un univers

[84] Il convient de noter au passage que, si nous nous concentrons exclusivement sur la littérature réaliste ici, l'emploi de stratégies telles que l'effet de réel ne s'y limite pas et peut se retrouver dans tout texte littéraire où l'auteur cherche à établir un contexte vraisemblable.

codé et reconnaissable auquel il est facile d'adhérer, comme l'indique Alexandre Gefen :

> L'essentiel est le lien étroit que certaines formes littéraires « réalistes » doivent entretenir avec le monde et la nécessité qui est la leur de proposer des représentations prétendument conformes à ce que le lecteur sait du réel, afin qu'il puisse donc les reconnaître dans l'œuvre d'art (14-15).

Le « lien étroit » évoqué par Gefen est ce rapport *a priori* purement métonymique entre la fiction réaliste et le monde réel[85]. Le semblant de réalité intégré dans le texte doit pouvoir représenter tout le réel et valoir de manière universelle. La description d'événements banals vécus par des personnages ordinaires joue donc un rôle essentiel dans la construction de l'illusion réaliste, puisqu'elle permet de faire l'inventaire du réel et d'asseoir la vraisemblance du récit. Selon la typologie classique du réalisme, elle doit s'effectuer à l'intérieur d'une structure cohérente et autour d'actions assez proches de ce que peut expérimenter quotidiennement le lecteur.

Si Banks, Carver et Ford appliquent généralement ces conventions, comme nous allons le voir, ils rappellent aussi que le réalisme ne se limite toutefois pas à la dénotation pure, mais se trouve régulièrement investi d'une dimension symbolique. En outre, leur souci de coller à la réalité telle que la perçoivent leurs contemporains n'exclut cependant pas une réflexion sur l'illusion réaliste. Comme le rappelle Hutcheon, « [t]he "real thing" has […] had a problematic relation to art ever since Plato » (*A Poetics of Postmodernism* 229). La fiction, même réaliste, ne peut avoir une relation purement mimétique avec la réalité : selon la formule de William Gass, « [t]here are no descriptions in fiction, only constructions » (cité dans Allan Lloyd Smith 47). De plus, Banks, Carver et Ford écrivent à une époque où la notion même de réalité se voit remise en question par les philosophes et écrivains postmodernes : « "Reality," says Nabokov, is a word that means nothing without quotation marks ; fiction is a place where words do not simply attach themselves referentially to things » (cité dans Ruland et Bradbury 388). En opposant les mots et les choses qu'ils sont censés représenter dans la deuxième partie de la citation, Nabokov rappelle, tout comme Gass, que la fiction ne peut jamais être le reflet parfaitement fidèle de la réalité. Les écrivains du corpus sont conscients qu'ils ne peuvent pas reproduire la réalité mais seulement la reconstruire à travers le langage.

[85] Là encore, ce « lien étroit » entre l'œuvre littéraire et le monde réel est typique du réalisme mais ne s'y limite pas.

Par conséquent, même s'ils s'efforcent toujours de donner l'illusion de la réalité, ils ne cherchent pas, contrairement à nombre de leurs prédécesseurs, à dissimuler totalement les artifices de la fiction[86]. Aussi détournent-ils parfois les codes du réalisme pour en souligner le côté construit. On observe alors une tension au sein de leurs œuvres entre le respect de la vraisemblance des actions et des personnages et de la cohérence spatio-temporelle d'une part, et d'autre part la cassure de l'illusion mimétique grâce à la déconstruction des conventions réalistes.

Il s'agira donc de voir comment le travail de transformation de la réalité par l'écriture s'accompagne chez Banks, Carver et Ford d'un questionnement sur la frontière entre réel et fictif et sur la place de l'artifice. Pour cela, nous étudierons d'abord la notion de personnage réaliste, sans cesse tiraillée entre le respect des codes propres à la tradition réaliste, tels que la mise en place d'une identité vraisemblable et l'insistance sur sa personnalité ordinaire, et la remise en cause de ces conventions, notamment à travers la définition donnée au terme de « héros ». Nous nous pencherons ensuite sur les stratégies réalistes employées pour la construction d'un temps et d'un espace réalistes, et nous montrerons que le respect d'une chronologie et d'une topographie cohérentes s'accompagne dans les œuvres du corpus d'une réflexion sur leur portée symbolique et leur aspect forcément construit.

[86] Il y a toutefois des exceptions. On pense notamment aux premières lignes de *Adventures of Huckleberry Finn*, dans lesquelles Huck s'adresse au lecteur pour évoquer la fiabilité de l'écrivain qui l'a créé : « You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*; but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth » (49).

CHAPITRE I. « NONE OF OUR LIVES IS REALLY ORDINARY » (*TS* 107) : LE PERSONNAGE À L'ÉPREUVE DU RÉALISME

Au centre du roman réaliste se trouve évidemment le personnage, qui sert généralement de fil directeur au récit. En effet, selon Mitterand, « la structure du récit réaliste a tendance à se caler sur un modèle biographique : c'est le récit d'une vie […], sous la forme longue du roman, ou d'un épisode dans une vie dans le cas de la nouvelle » (4). *The Sportswriter*, par exemple, se présente dès son titre comme un roman centré autour de son protagoniste, lequel se lance dès la première page du récit dans son autobiographie. Les nouvelles de Carver peuvent être vues comme de courtes tranches de vie focalisées sur un épisode biographique particulier. Quant à la vie de Bob Dubois dans *Continental Drift*, elle semble débuter en même temps que le récit : « Bob Dubois does not know what is going on, because, on this snowy night in December […], he does not know that his life's story is beginning » (13). Comme l'élaboration du cadre spatio-temporel auquel sera consacré le second chapitre, la construction du personnage sert en partie, selon Mitterand, à « alimenter l'illusion réaliste » (34), et doit répondre à des conventions précises pour paraître vraisemblable. Le critique définit ainsi trois fonctions du personnage réaliste :

> il est d'abord le « héros » d'une aventure, l'agent d'une action ou d'une série d'actions, telles qu'en offre la vie réelle ; il est le médiateur d'un énoncé didactique sur le monde ; il assure enfin la nécessaire solidarité entre la narration des événements et des actes et la description des êtres et des choses. Et, comme sa destinée (éducation, ambitions, désirs, conquêtes, carrière, succès et revers) doit être typique, l'auteur le choisira de préférence dans une population « quelconque » (4).

Le personnage réaliste doit être reconnaissable par le « Lecteur Modèle », selon la terminologie employée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*[87]. Pour lui, « un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser » (64). En l'occurrence, si l'auteur réaliste veut que le lecteur puisse actualiser son texte, il doit faire en sorte

[87] « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement » (67-68).

que les caractéristiques du personnage correspondent à l'idée que le lecteur peut se faire d'un homme ou d'une femme évoluant dans l'environnement décrit dans l'œuvre.

Concrètement, la construction du personnage réaliste, ce que Hamon appelle son « étiquette » (*Le Personnel du roman* 157), doit répondre à des critères spécifiques, à des « contraintes, plus ou moins consciemment subies qui, *a priori*, pèsent sur le personnage et qui sont imposées […] par le "genre" ou mieux le "projet" ou le "pacte" réaliste » (27). Elle passe notamment par l'attribution d'un nom (que ce soit un prénom, un nom de famille, voire un surnom ou un pseudonyme), d'une activité (un métier, un loisir), souvent d'une hérédité (le personnage a des parents, des frères et sœurs, des enfants), et par l'établissement d'un portrait physique et moral. Encore une fois, puisqu'il s'agit de réalisme, chacun de ces éléments comporte évidemment l'idée sous-jacente de vraisemblance : il doit y avoir une adéquation avec l'expérience du lecteur, autrement dit avec les personnes qu'il côtoie dans la vie réelle. Ceci explique que, grâce aux adjectifs « typique » et « quelconque », l'extrait de *L'Illusion réaliste* cité plus haut insiste sur la banalité du personnage réaliste. Mitterand emploie par conséquent le terme de « héros » entre guillemets, comme pour montrer que l'expression « héros réaliste » est presque oxymorique.

Mais la question de l'ordinaire n'est pas sans ambiguïté, comme le souligne la citation employée dans le titre de ce chapitre, qui soulève une problématique propre à la construction du personnage réaliste : « None of our lives is really ordinary » (*TS* 107). En niant la banalité de sa vie et de celle des autres personnages de *The Sportswriter*, Frank semble d'abord réaffirmer que l'histoire des gens « normaux » est tout aussi valide que celle des nobles ou des preux chevaliers qui avaient la préférence des romanciers avant le dix-huitième siècle, et surtout avant l'avènement du réalisme au dix-neuvième siècle[88]. Ensuite, la tension qui s'installe autour de cette notion d'ordinaire pose la question de la frontière entre l'individualité

[88] En entretien, Carver évoque une lettre de Tchékhov qui remet également en cause l'idée reçue selon laquelle un personnage de fiction devrait être un homme exceptionnel : « Years ago I read something in a letter by Chekhov that impressed me. It was a piece of advice to one of his many correspondents, and it went something like this: Friend, you don't have to write about extraordinary people who accomplish extraordinary and memorable deeds. (Understand I was in college at the time and reading plays about princes and dukes and the overthrow of kingdoms. Quests and the like, large undertakings to establish heroes in their rightful places. Novels with larger-than-life heroes.) But reading what Chekhov had to say in that letter, and in other letters of his as well, and reading his stories, made me see things differently than I had before » (Gentry et Stull 46-47). Carver semble avoir suivi ce précepte de Tchékhov en délaissant les héros « plus grands que nature » pour se focaliser sur les oubliés du Rêve américain.

du personnage réaliste, ses caractéristiques propres, et son rôle symbolique de représentant d'un groupe. En l'occurrence, la « destinée typique » (pour reprendre les termes de Mitterand) de Frank est censée être celle de tout Américain moyen. On peut également se demander si une telle insistance sur la banalité des caractères et des situations, ce souci de faire du personnage réaliste le représentant, voire le symbole, d'un groupe, d'une classe, ne risque pas de confiner au stéréotype, au risque de déconstruire l'illusion réaliste.

Il s'agira donc ici de déterminer comment Banks, Carver et Ford s'approprient les règles de la construction du personnage, qui assurent la cohérence de l'œuvre réaliste, tout en détournant parfois le cadre théorique classique. Nous allons voir que les trois auteurs ont tendance à alterner entre le respect scrupuleux des codes traditionnels et la mise en avant de leur artificialité, en tenant compte à la fois des problématiques liées au réalisme et de celles liées à l'époque.

1. L'étiquette du personnage réaliste

D'après Hamon, la construction du personnage réaliste doit répondre à un certain nombre de figures imposées, parmi lesquelles se trouve la nécessité de lui donner un nom et une apparence physique vraisemblables. Le respect de l'illusion réaliste veut en effet que ces deux éléments essentiels à la construction du personnage soient aussi crédibles que possible. Le personnage se voit donc attribuer un patronyme que le lecteur doit pouvoir juger plutôt commun et une apparence physique généralement assez ordinaire. Le portrait a une double fonction dans le récit réaliste : il sert à insister sur l'aspect banal des individus représentés, ce qui renforce l'effet de réel et permet l'actualisation du lecteur, tout en donnant au personnage une certaine épaisseur, autre condition nécessaire à l'adhésion du lecteur. Cette tension constante entre caractère individuel et rôle représentatif, entre personne et symbole, est mise en évidence chez Banks, Carver et Ford par divers procédés que nous allons mettre en lumière, et qui tendent à déconstruire les codes réalistes traditionnels.

a) « What's in a name? » : onomastique et établissement d'une identité réaliste

Les noms des personnages représentent la première étape dans l'établissement d'une identité vraisemblable et l'un des premiers éléments permettant au lecteur de se repérer dans le récit. Les œuvres réalistes s'ouvrent ainsi souvent sur un nom[89]. C'est le cas de *The Sportswriter*[90] et de nombreuses nouvelles extraites de *Cathedral*, comme « Feathers[91]», « Chef's House[92]», « The Compartment[93]», « Vitamins[94] » ou « Where I'm Calling From[95] ». Dans « Invocation », le chapitre introductif de *Continental Drift*, le personnage principal et son entourage sont présentés tour à tour, presque comme s'il s'agissait de la distribution d'une pièce de théâtre :

> It's not memory you need for telling this story, the sad story of Robert Raymond Dubois […], the story that tells […] what happened to the several people who loved him and to some Haitian people and a Jamaican and to Bob's older brother Eddie Dubois who loved him but thought he did not and to Bob's best friend Avery Boone who did not love him but thought he did and to the women who were loved by Bob Dubois nearly as much as and differently from the way that he loved his wife Elaine (1).

L'étiquette donnée à ces personnages consiste également à établir leurs liens affectifs ou de parenté, comme pour baliser le terrain et permettre au lecteur de se familiariser avec eux dès le départ. On note que le second fil directeur du récit n'apparaît pas aussi explicitement dans ce passage : Vanise, Claude et Tyrone ne sont pas nommés mais sont présentés uniquement par le biais de leur nationalité, et par extension de leur race. Le lecteur n'a alors pas d'étiquette précise à laquelle se raccrocher, mais il doit comprendre que la question raciale aura une importance au sein du récit. Cette première présentation très vague sert peut-être également à mettre en avant le statut de clandestins de Vanise et Claude, qui les force à l'anonymat.

---

[89] Il convient de préciser une nouvelle fois que cette convention ne saurait se limiter au seul réalisme : c'est une convention appliquée par d'autres traditions ou genres, dès que la nécessité d'établir un cadre vraisemblable se fait sentir.
[90] « My name is Frank Bascombe » (*TS* 3).
[91] « This friend of mine from work, Bud, he asked Fran and me to supper » (*C* 1).
[92] « That summer Wes rented a furnished house north of Eureka from a recovered alcoholic named Chef » (25).
[93] « Myers was traveling through France in a first-class rail car on his way to visit his son in Strasbourg, who was a student at the university there » (43).
[94] « I had a job and Patti didn't » (85).
[95] « J.P. and I are on the front porch at Frank Martin's drying-out facility » (117).

Les noms de baptême des personnages réalistes sont en apparence dépourvus de résonances métaphoriques. D'ailleurs, dans *Continental Drift*, lorsqu'un nom sort de l'ordinaire, le narrateur en fait la remarque. Il évoque ainsi le prénom de la barmaid de Irwin's Restaurant and Lounge en ces termes : « Her name, unbelievably, is Pearl » (5). L'adverbe marque la subjectivité du narrateur et permet, en mettant en avant le manque de crédibilité de ce nom-là, d'insister sur l'extrême banalité de tous les autres. Dans *The Sportswriter*, la serveuse qui vient en aide à Frank après son accident de caddie a un nom grec, mais son originalité est rapidement remise en cause :

> "What's your name?"
> "Debra. Spanelis. […]"
> "Spanelis is a Greek name, isn't it?"
> "Yeah. So how'd you know?" […]
> "I met some Greek people the other night on a boat. They were named Spanelis. They were wonderful people."
> "It's, like a common, a real common Greek name" (307).

Dans la dernière phrase, la gradation due à l'introduction de l'adverbe « real », qui exprime un fort degré d'intensité, insiste sur l'aspect finalement tout à fait ordinaire de ce nom à première vue exotique.

Chez Carver, les personnages partagent parfois le même prénom ou le même nom de famille d'une nouvelle à l'autre, ce qui donne une impression globale de banalité. Ainsi, « Betty » est le prénom de la femme de Al dans « Jerry and Molly and Sam » (*Will You Please Be Quiet, Please?*) mais aussi de Mrs. Holits dans « The Bridle » (*C*). C'est également celui de la jument qui a ruiné les Holits en perdant toutes ses courses, bien que son nom complet soit, ironiquement, « Fast Betty » (185), mais aussi le prénom inscrit sur le mur des toilettes du bar où se rend Ralph dans « Will You Please Be Quiet, Please? » (*Will You Please Be Quiet, Please?*). Dans « A Small, Good Thing » (*C*), la mère de Scotty s'appelle « Ann », comme celle de Roger dans « Bicycles, Muscles, Cigarets » (*Will You Please Be Quiet, Please?*). « Myers » est le nom de l'écrivain de « Put Yourself in My Shoes » (*Will You Please Be Quiet, Please?*) et du père indigne de « The Compartment » (*C*). Dans « Put Yourself in My Shoes », toujours, le couple auquel les Myers rendent visite s'appelle Morgan, comme les voisins des Weiss dans « A Small, Good Thing ». La liste est encore longue. Ces noms, tout à fait courants aux États-Unis et *a priori* plus vraisemblables que, par exemple, celui d'« Oedipa Maas », l'héroïne du roman postmoderne *The Crying of Lot 49* de Pynchon, ajoutent à la crédibilité du récit en créant un effet de réel et de banalité.

En outre, la récurrence, non seulement des mêmes noms, mais aussi des mêmes personnages d'un roman à l'autre, comme c'est le cas par exemple dans la tétralogie Bascombe de Ford, où l'on retrouve bien évidemment le narrateur Frank, mais également son ex-femme et ses enfants, entre autres, permet d'établir une forme de cohérence interne. En prenant appui sur l'œuvre de Zola, Mitterand parle alors de « survéridiction romanesque » :

> Au lecteur qui met toute sa confiance, si l'on peut dire, dans la fiction, et pour qui Claude Lantier ou Nana sont à l'évidence des personnages inventés, *Le Docteur Pascal* oppose un double ironique : ils ne sont pas imaginaires puisqu'ils ont survécu à leur propre récit, et qu'on reparle d'eux, et qu'on explique comment ils ont vécu au-delà de l'anecdote qui a fait d'eux des personnages de narration (148).

Le Docteur Pascal est le roman qui clôt la saga des Rougon-Macquart. Le fait qu'il évoque des personnages présents dans les tomes précédents offre au cycle romanesque une conclusion convaincante. Chez Banks, les deux frères de Nicole Burnell apparaissent d'abord dans *The Sweet Hereafter* avant de resurgir dans *Rule of the Bone*, ce qui sert l'effet de réel, en donnant l'impression au lecteur que les personnages ne sont pas cantonnés à une œuvre de fiction mais continuent d'exister dans la réalité une fois le roman refermé, et instaure une forme de continuité entre les œuvres.

Mais évidemment, le choix du nom d'un personnage fictif ne peut jamais être totalement innocent, comme l'explique Hamon : « Le nom propre, lexème "vide" pour les linguistes, est, dans l'univers de fiction romanesque, au contraire, "lieu plein", programme narratif » (*Le Personnel du roman* 108). L'onomastique joue un rôle important dans les récits réalistes, puisqu'un nom peut servir à donner un éclairage sur le personnage qui le porte. Hamon rappelle ainsi la fonction du nom de famille :

> Tout nom est toujours, *a priori*, un opérateur taxinomique du personnage, un opérateur de classement du personnage (classement dans une classe sociale, dans un « monde » particulier—pour reprendre un terme zolien—, dans une classe géographique) qui renvoie à un archétype culturel ; avant même leur mise en circulation dans un texte romanesque : Brambilla, Rusconi, Balbi, sont des noms qui connotent, d'emblée, l'Italie, et construisent donc pour des personnages d'Italiens des personnages plus « lisibles », plus conformes à un horizon d'attente, que des personnages d'Italiens qui s'appelleraient Dupont ou Lefèvre (111).

Dans *Continental Drift*, par exemple, le nom aux consonances françaises de Vanise, « Dorsinville », indique immédiatement ses racines créoles. Quant à Bob Dubois, il a un patronyme français qui rappelle ses origines québécoises. Comme l'explique Roche, c'est un choix tout à fait délibéré de Banks, qui a voulu faire de Bob, « par son origine franco-canadienne, un personnage marginal, différent du W.A.S.P. traditionnel » (*L'Imagination malsaine* 196). On peut également voir dans le

patronyme de Bob, qu'il partage avec le chantre du panafricanisme, une forme d'ironie de la part de Banks, comme le suggère McEneaney : « Robert's surname functions as an ironic reminder of the intellectual and activist W.E. B. Du Bois who aided the plight of African Americans. No intellectual, Robert Dubois will be guilty of aiding a mass murder of Haitian immigrants » (74). Pour Roche, cette allusion à W.E.B. Du Bois sert également à souligner les points communs entre Bob et les Haïtiens, tous mus par le même rêve d'une vie meilleure, même si « le fait que cette rencontre aboutisse au drame (la mort des Haïtiens aux mains de Bob et de Tyrone, la mort de Bob aux mains des jeunes Haïtiens) suggère que l'union souhaitée par Du Bois n'est pas pour demain » (*L'Imagination malsaine* 196).

Le choix d'un nom pour ses pouvoirs évocateurs, procédé métafictionnel auquel les auteurs du corpus ont parfois recours, est également un trait typique de la fiction postmoderne, comme le rappelle Patricia Waugh :

> [In postmodernist fiction], proper names are often flaunted in their seeming arbitrariness or absurdity, omitted altogether (as in Nathalie Sarraute's work), or placed in an overtly metaphorical or adjectival relationship with the thing they name (93).

Ainsi, la façon dont Carver présente ses personnages témoigne de sa capacité à mêler réalisme et métafiction, en jouant sur la transparence d'un nom ou au contraire sur ses implications métaphoriques. Les patronymes de ses personnages sont souvent des noms courants comme « Miller » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 9), « Robinson » (111), « Lloyd » (*C* 103) ou encore « Carlyle » (145), dont la banalité sert le réalisme. Mais de nombreux noms comportent également une fonction descriptive qui dépasse le simple respect de l'illusion réaliste. Comme l'explique Aaron Smith dans son article sur les traits postmodernes de l'œuvre carvérienne, « [l]e simple fait d'affubler un personnage d'un nom stylisé le transforme : d'agent de l'intrigue, il devient véhicule de commentaire sur la notion même de personnage » (124). L'onomastique se fait commentaire métafictionnel ; elle est là pour rappeler que les personnages ne sont pas réels mais bien purement fictionnels : « not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings* » (Waugh 26). Carver choisit par exemple de donner le nom de « Wyman » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 227) à un personnage qui, au début de la nouvelle, évite pourtant de se poser trop de questions, jouant ainsi sur l'homophonie entre la première syllabe de son nom et l'adverbe interrogatif « why ». Ralph Wyman se montre particulièrement influençable,

choisissant sa carrière en fonction de quelqu'un d'autre (« Then, in his third year, Ralph came under the influence of a particularly persuasive teacher » [228]), et semble avoir des œillères l'empêchant de constater la fragilité de son mariage (« They considered themselves a happy couple, with only a single injury to their marriage, and that was well in the past » [230]). Le nom « Wyman » peut également être interprété comme une variante de « Everyman », et donc illustrer la banalité de la vie de Ralph, homme rangé auquel le lecteur peut aisément s'identifier. Le nom de famille des parents de Scotty dans « A Small, Good Thing », « Weiss » (*C* 55), signifie « blanc » en allemand, ce qui convient parfaitement à ces gens bien sous tous rapports, et même presque transparents à force d'ordinaire. En outre, les Weiss subissent ironiquement le même calvaire qu'une famille *noire*, endeuillée par la perte accidentelle d'un enfant, poignardé apparemment sans raison au cours d'une fête (69). Carver joue ici sur l'écart entre l'arbitraire et le métaphorique.

Les noms des personnages sont en fait la première illustration de leur statut de simulacres, de leur appartenance à une fiction. Lorsqu'ils sont apparemment transparents, c'est-à-dire non-métaphoriques, non-descriptifs, c'est finalement leur transparence même qui devient, paradoxalement, commentaire métafictionnel sur la notion de personnage. L'exemple de la nouvelle « Tell the Women We're Going » est en ce sens assez frappant. Les noms des deux personnages principaux, « Bill Jamison » et « Jerry Roberts » (*What We Talk about When We Talk about Love* 48), paraissent plutôt communs, mais il semble que cette apparente banalité à vocation réaliste cache en fait une certaine stylisation de la part de l'auteur. En choisissant pour ces deux amis des noms et un parcours presque interchangeables, et en leur conférant peu d'épaisseur psychologique, puisque le lecteur n'a accès qu'aux pensées de Bill et que le geste meurtrier de Jerry reste inexpliqué, Carver fragilise même leur existence « pseudo-réelle » au sein de la nouvelle, faisant d'eux des types plutôt que des personnages à part entière. L'idée que leur existence est purement fictive est renforcée lorsque l'on rapproche « Tell the Women We're Going » d'un passage de « Sixty Acres », où deux jeunes braconniers, pris sur le fait par le propriétaire de la réserve, lui donnent de faux noms :

> "What's your name?"
> "Bob Roberts," the one boy answered quickly and looked sideways at the other.
> "Williams, sir," the other boy said. "Bill Williams, sir" (*Will You Please Be Quiet, Please?* 70).

Il est clairement établi dans cette nouvelle que « Bob Roberts » et « Bill Williams » ne sont pas des personnages ; ce sont simplement des noms inventés sur l'instant, une pure création linguistique, comme le souligne le fait que chaque prénom soit simplement le diminutif du nom de famille auquel il est rattaché. Que dire alors de « *Bill* Jamison » et de « Jerry *Roberts* », à l'évidence construits sur le même modèle ? Eux aussi n'ont d'existence que linguistique, comme d'ailleurs tous les personnages de Carver. On mesure alors toute l'ironie contenue implicitement dans la réflexion de Carol, la femme de Jerry, à propos de Linda, l'épouse de Bill : « Bill was flattered when Carol said that, confidentially, Linda was "a real person" » (*What We Talk about When We Talk about Love* 49). On peut rapprocher cette réflexion d'un extrait de *The Sportswriter* où l'ex-femme de Frank, furieuse contre son attitude indigne après la mort de Walter, s'exclame : « You are *such* a cliché » (337). Cette remarque met clairement en avant le statut fictionnel de Frank et rappelle au lecteur qu'il se trouve face à des créatures de papier.

La métafiction s'invite au cœur du récit réaliste. Dans *The Sportswriter*, c'est le personnage de Walter qui attire l'attention sur le rôle de l'onomastique au cœur même du récit, en soulignant le sémantisme graveleux du terme « cock » quand il évoque le nom de famille de l'amant de sa femme : « Eddie Pitcock's his name. Isn't that a name for the guy who runs away with your wife? » (92). La réponse terre-à-terre de Frank (« It's just a name, Walter » [92]) attire au contraire l'attention sur le côté construit de ce nom, qui n'est pas « juste un nom », contrairement à ce qu'il affirme, mais a une signification métaphorique ironiquement appropriée sur laquelle Walter insiste à nouveau plus tard dans le récit : « My wife's in Bimini, of course, with Eddie Pitcock. Of all things » (182). Quant à Walter lui-même, il s'appelle « *Luck*ett » (84, je souligne), alors que ce n'est pas un personnage présenté comme particulièrement chanceux : sa femme l'a quitté, il est hanté par son aventure homosexuelle avec un homme marié et il finit par se suicider. L'ironie d'un tel nom est soulignée dans le roman par Frank lui-même, qui l'affuble d'un surnom révélateur : « Walter *Luckless* Luckett » (248).

L'expression « just a name » apparaît également dans « Chef's House » de Carver pour qualifier un nom dont la banalité apparente est démentie par la diégèse :

> I said his name to myself. It was an easy name to say, and I'd been used to saying it for a long time. Then I said it once more. This time I said it out loud. Wes, I said.
>
> He opened his eyes. But he didn't look at me. He just sat where he was and looked toward the window. Fat Linda, he said. But it wasn't her. She was nothing. Just a name (*C* 30).

Bien que la narratrice insiste sur la banalité, et même sur la totale insignifiance (« nothing »), de « Fat Linda », ce nom qui ne veut prétendument rien dire renferme là encore une forte dimension symbolique : c'est à cause de cette Linda que la narratrice et son mari Wes doivent quitter la maison dans laquelle ils espéraient reconstruire leur couple. Dans cette nouvelle, le nom « Fat Linda », composé d'un prénom et d'un adjectif péjoratif qui souligne bien l'opinion qu'en ont les personnages et son rôle néfaste dans le récit, est donc synonyme d'échec et de chaos. Quant à « Chef », le chef, le patron, il est celui qui a le destin de tous les autres personnages entre les mains, puisque c'est lui qui prête sa maison au couple, et lui qui la reprend à la fin de la nouvelle pour venir en aide à sa fille.

Il est impossible d'évoquer la question du nom des personnages dans *The Sportswriter* sans se pencher sur le cas de l'ancienne femme de Frank, qui est désignée tout au long du roman par la seule lettre X. Ford a expliqué en entretien que ce choix résultait au départ d'une difficulté à trouver un prénom satisfaisant :

> I couldn't find a name that I liked. I decided quite early on that I would put X on the page because I didn't have a name for her and I thought, eventually I'll come to the name. So all along as I was writing the book, I would write X. And finally X is who she became. Looked at it in other ways, Frank can't bear to say her name; he can't—it's an intimacy he doesn't have anymore (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 31).

X semble donc symboliser l'ineffable douleur de Frank et illustrer le fait qu'il a dû faire une croix sur leur vie de couple. Cette lettre joue en outre sur les sonorités : X, c'est l'*ex*-femme de Frank[96]. Elle a quand même un nom de famille, qui ne lui est pas attribué directement mais que l'on peut déduire d'après celui de son père : « Then I call Henry Dykstra, X's father » (*TS* 121). En fait, X semble n'exister au sein du récit que par sa relation aux hommes de sa vie, et surtout par la fonction qu'elle remplit dans la vie de Frank. Elle est donc présentée comme une reconstruction subjective par le narrateur Frank de la « vraie » X.

[96] Comme nous l'avons déjà mentionné en première partie, « x » et « ex » se prononcent de la même manière en anglais.

Dans *The Sportswriter* toujours, le prénom du personnage principal lui-même joue sur la notion de franchise. Le nom « Frank » comporte en effet une idée d'honnêteté et de transparence qui, de prime abord, paraît convenir parfaitement au narrateur et protagoniste d'un récit dans la veine réaliste. On observe chez Frank une sorte de tic de langage qui le pousse régulièrement à préciser si ce qu'il vient d'affirmer est vrai ou non, dans un commentaire qu'il semble faire en aparté au lecteur, comme le montrent ces deux exemples :

> "I like your new hair," I say. […]
> X fingers a strand, pulls it straight away from her head and cuts her eyes over at it. "It's dikey, don't you think?"
> "No." And indeed I don't (20) ;
>
> "I used to be a big fan of [Sweet Lou]," I say, though this isn't true (240).

Ce besoin de se justifier risque au contraire de semer le doute dans l'esprit du lecteur quant à la bonne foi du narrateur : est-il possible que Frank lui mente parfois, comme il ment à ses interlocuteurs ? Le choix du prénom semble alors plutôt ironique, puisqu'il y a un apparent hiatus entre le nom attribué et le caractère de celui qui le porte, dont la fiabilité est remise en cause de manière sous-jacente. Par extension, il est possible d'interpréter cet écart entre la portée métaphorique du prénom du personnage et la réalité de ses actes comme une forme de commentaire métafictionnel sur le texte réaliste et le fossé qui le sépare de la réalité, dont il est une réinterprétation plus ou moins exacte.

b) Le portrait réaliste et ses conventions

Si l'attribution d'un nom est généralement la première étape de la construction de l'« étiquette » du personnage réaliste, elle est très souvent accompagnée d'un portrait physique, qui sert l'illusion réaliste en permettant au lecteur de se représenter le personnage de façon plus précise. Il confère une certaine épaisseur, une individualité au personnage, même si Banks, Carver et Ford n'hésitent pas à mettre en avant ses aspects convenus et stéréotypés. Dans *In Defence of Realism*, Tallis décrit l'univers réaliste comme un monde où les personnages doivent être reconnaissables, mais avoir chacun ses traits distinctifs : « a world populated by recognizable characters with distinctive voices, styles of behaviour, etc » (21). Cette citation dit toute l'ambiguïté

du personnage réaliste, qui doit correspondre à certains codes reconnus par le lecteur, ce qui pose la question du type, tout en assumant une identité propre.

L'écrivain peut avoir recours à différentes stratégies pour faire le portrait d'un personnage. De la même manière que le récit réaliste mêle souvent une topographie existante et des lieux imaginaires, comme nous allons le voir par la suite, il lui arrive de mélanger célébrités réelles et personnages fictionnels. L'introduction dans le cours du récit de personnes existant ou ayant existé dans la réalité, et que le lecteur est donc censé connaître, peut avoir plusieurs fonctions. D'abord, l'écrivain réaliste donne ainsi l'impression au lecteur que les personnages fictionnels évoluent dans le même monde que lui, puisqu'ils partagent les mêmes références extra-textuelles. Par exemple, lors d'une discussion avec Frank dans *The Sportswriter*, son locataire Bosobolo évoque Hobbes, Einstein et Bach (235), Van Gogh, Constable et « The Blue Boy » de Gainsborough (244). Avec Vicki, Frank parle des champions de patinage artistique Tai Babilonia et Randy Gardner (140). Dans *Continental Drift*, Bob écoute Kenny Rogers puis Barry White (158) et, plus loin, il raconte à son frère au téléphone qu'il a croisé son idole, un joueur des Red Sox : « Hey, I saw Ted Williams today. Can you believe that? […] In real life. He looks real good too » (285). Banks joue ici avec les limites entre réalité et fiction : ironiquement, la répétition de « real », censée ancrer l'anecdote dans le réel, attire en fait l'attention du lecteur sur l'artificialité de la réalité proposée dans le roman. Dans « Feathers », Bud, un collègue de travail du narrateur, dit à propos de son nourrisson : « We know he wouldn't win no beauty contests right now. He's no Clark Gable » (*C* 17). Ces références culturelles doivent normalement trouver un écho chez le lecteur.

En outre, comme l'illustre la dernière citation, les philosophes, musiciens, acteurs, sportifs ou encore hommes politiques célèbres qui apparaissent dans les œuvres réalistes, souvent au détour d'une conversation, peuvent être utilisés dans l'établissement du portrait d'un personnage de fiction. Par exemple, dans *The Sportswriter*, Frank compare le gérant de l'appartement de Walter à Frank Sinatra : « He is a youngish Frank Sinatra type with pale, knobby cheeks and curly hair » (336), ce qui sert l'illusion réaliste, à condition, bien entendu, que le lecteur connaisse le crooner. D'abord, la comparaison avec une personnalité réelle bien connue donne au lecteur l'illusion qu'il vit dans le même univers que celui décrit dans le roman ; ensuite, il peut plus facilement se représenter l'apparence du personnage

grâce au renvoi au physique de la personnalité. De plus, les connotations généralement rattachées à telle ou telle célébrité dans l'imaginaire collectif permettent de déterminer immédiatement si le portrait reçoit un éclairage positif ou non. En l'occurrence, il semble que Sinatra ait plutôt l'image d'un homme assez séduisant dans l'esprit populaire. Le portrait n'a pas forcément de fonction importante dans le récit, mais il participe avant tout de l'effet de réel. En outre, l'emploi du terme « type » peut à la fois suggérer un physique plutôt commun et être interprété comme un clin d'œil métafictionnel à l'aspect parfois stéréotypé des personnages réalistes, surtout lorsqu'ils occupent une fonction subalterne dans le récit. Plus tôt dans *The Sportswriter*, Frank s'appesantit sur la coupe de cheveux de Vicki, sans qu'elle ait de symbolique particulière ou d'utilité directe dans le récit, outre celle de se représenter de manière un peu plus précise un personnage secondaire : « she sits peeking out at me from the driver's seat, her black hair orchestrated Loretta Lynn style, two thick swags taken toward the back of her head and ears, then straight down in sausage curls to her shoulders » (54). Le fait que le narrateur prenne quand même la peine de décrire la coupe semble suggérer une crainte que la référence à une chanteuse de country, peut-être plus pointue que Sinatra, ne soit pas parfaitement saisie par tous les lecteurs. Dans *Continental Drift*, Eddie Dubois est comparé de manière plutôt flatteuse à l'acteur Steve McQueen : « Eddie, who people sometimes say resembles the actor Steve McQueen, snaps his curly blond head to attention and, with his lips pursed, studies his younger brother's face for a second » (64). Son portrait, plutôt engageant à première vue, est toutefois nuancé *a priori* par la réflexion de sa belle-sœur Elaine, à la page précédente, qui se plaint de sa vulgarité (« He has a foul mouth » [63]), et *a posteriori* par son manque évident de moralité tout au long du roman.

L'utilisation de noms de célébrités peut aussi être prétexte à l'ironie et à l'humour, en introduisant un décalage entre l'apparence physique de la personne connue et celle du personnage. Aussi Frank fait-il la connaissance chez les parents de Vicki d'un caniche nommé Elvis Presley :

> Everybody, [Vicki] says, is scattered through the house on all levels at once, and I am only able to meet Elvis Presley, a tiny white poodle wearing a diamond collar, and Lynette, Vicki's stepmother, who comes to the kitchen door in a chef's apron, holding a spoon and sings out "Hi, hi" (*TS* 244).

On note que Frank « rencontre » (c'est bien le verbe qu'il emploie) le chien de la famille avant même la belle-mère, comme s'il s'agissait d'une personne à part entière,

et que les attributs d'Elvis (un collier en diamant) sont beaucoup plus chics, ou du moins plus clinquants, que la tenue de cuisinière de Lynette Arcenault, ce qui fait évidemment allusion, de manière moqueuse, au goût prononcé du véritable Elvis pour tout ce qui brille. La mention de ce petit caniche haut en couleurs et quelque peu ridicule participe d'un jeu de Ford sur la notion de personnage, et plus précisément sur la convention réaliste de l'« étiquette » : il attribue à ce « personnage » anecdotique (et pas même humain !) une identité claire qui contraste ironiquement avec le traitement de l'ex-femme de Frank, seulement nommée « X » tout au long du roman. À l'accumulation de signes répond alors la rétention d'information. On peut voir dans cette déconstruction des attributs « reconnaissables » et « distinctifs » (pour reprendre les termes de Tallis) du personnage réaliste une forme de commentaire métafictionnel sur l'artificialité inhérente à son portrait.

Le recours à la comparaison avec des personnes réelles supposément connues du lecteur n'est pas le seul outil employé dans la description des personnages réalistes. Ainsi, Hamon rappelle dans *Le Personnel du roman* que les « expédients narratifs » régulièrement utilisés pour présenter les personnages dans les œuvres réalistes sont « le salut, la représentation, la rencontre » (qui permettent notamment de procéder à l'« échange des noms »), « le cancan sur les absents » (qui mène à des portraits et des récits), « le regard dans un miroir » (qui introduit des descriptions physiques), ou encore « la confidence » (qui peut entraîner un autoportrait et faire avancer l'histoire) (158). L'écrivain réaliste doit alors dissimuler l'artificialité de tels procédés en faisant en sorte que la présentation du personnage soit amenée de manière apparemment naturelle. Chez Banks, par exemple, les premières rencontres sont régulièrement prétextes au portrait. Ainsi, dans *Continental Drift*, au début du chapitre « Grand Chemin », le capitaine est décrit à travers les yeux apeurés des deux Haïtiens qui le découvrent :

> The captain was roan-colored, bald and heavy-lidded, almost Japanese-looking, and he wasn't so much fat as round, round-headed, thick-necked, with a wide, hard chest and belly, powerful arms, large, cruel hands and feet. He stood on the foredeck in a dark green tee shirt and floppy, stained chinos and bare feet, staring at Vanise and the boy and baby as if they were merely three unexpected, additional bits of cargo (195).

De manière générale, le portrait du capitaine est marqué par sa puissance physique, et l'hypallage « cruel hands and feet » insiste sur la crainte qu'éprouvent Claude et Vanise face à lui. C'est donc un portrait teinté de subjectivité qui s'offre ici au lecteur. L'absence de description physique peut aussi être significative, comme le souligne cet

extrait : si le verbe « stare » indique bien que le capitaine observe ses futurs passagers, le simple fait qu'il ne leur attribue pas de caractéristiques propres mais les assimile à de la simple marchandise montre qu'il les prive dès le départ de toute humanité, et laisse présager de ses exactions futures.

De la même façon, la première rencontre entre Bob et Marguerite Dill conduit logiquement à la description de la jeune femme, qui insiste sur sa grande beauté et sur l'intérêt qu'elle éveille immédiatement en Bob :

> She's a tall, slender woman, darker than George, wearing high heels and a long black chiffon dress, and on her head a broad-brimmed black hat. She's attractively made up, with lipstick and bright red earrings and necklace, and she's calling Bob's name, "Mister Dubois," in a friendly, familiar way, as if she knows him, though he's sure he's never seen her before. He would have remembered, he knows, because she's extremely pretty, with a wide, pleasant face and the kind of slender but sexy body, like Sarah's that he's been thinking about a lot recently (80).

Marguerite est présentée dans ce passage comme une femme fatale, comme l'indiquent les adjectifs mélioratifs qui parcourent l'extrait, l'insistance sur les talons hauts et la connotation sexuelle associée au rouge des lèvres et des boucles d'oreilles. Un tel portrait contraste avec la description d'Elaine, la femme de Bob, lors de sa première apparition : « She's wearing her flannel nightgown, pink quilted housecoat, and slippers shaped like pink acrylic mounds, and in her hair, large blue plastic curlers » (23). Les deux portraits sont organisés de la même manière : le verbe « wear » est employé dans les deux cas, et le narrateur décrit d'abord les vêtements des deux femmes avant de s'attarder sur leur couvre-chef, respectivement un chapeau élégant et des bigoudis. Cette focalisation sur la tenue des personnages rappelle qu'elle est souvent mentionnée dans les textes réalistes pour sa fonction de marqueur social. À l'archétype de la femme fatale s'oppose alors celui de la femme au foyer, dont Elaine revêt les attributs-clichés. La femme de Bob semble ainsi servir dès le départ de repoussoir à sa future maîtresse.

La toute première apparition de Bob au début du roman donne lieu à un fourmillement de détails :

> Robert Raymond Dubois (pronounced locally as "Doo-boys"), an oil burner repairman for the Abenaki Oil Company, walks slowly from the squat, dark brick garage where he has parked the company truck, walks hunched over with careful effort, like a man in a blizzard, though snow is falling lightly and there is no wind. He wears a dark blue trooper coat with a fur collar, and a black watchcap. In one hand he carries a black lunchbox, in the other an envelope containing his weekly paycheck, one hundred thirty-seven dollars and forty-four cents (4).

La description, qui donne immédiatement des repères clairs au lecteur en répondant aux questions de base qui peuvent se poser au début d'un récit (Qui ? Quoi ? Quand ?

Où ?), est tellement méticuleuse que l'on frôle finalement le trop-plein de précisions. Que dire par exemple du fait que l'on nous révèle la somme d'argent transportée au *cent* près ? On peut y voir à la fois une forme d'ironie de la part de Banks, qui pousse l'effet de réel à son paroxysme en livrant ce chiffre d'une exactitude finalement inutile, mais aussi un jeu sur la portée symbolique de ce salaire dérisoire, dont le montant précis renforce la frustration de Bob. L'identité du personnage est déclinée en entier, peut-être pour insister sur son statut de protagoniste. Deux pages plus loin, un autre portrait de Bob le présente comme un homme au physique parfaitement ordinaire :

> Bob Dubois in most ways is an ordinary-looking young man. You'd pass him in the Sears tool or sporting goods department without a thought, a tall, bulky workingman in good physical shape. Stiff, short, light brown hair that resists combing, square features, pale blue eyes, small ears and, because of his size and build, a surprisingly delicate mouth—Bob's face is an easy face to ignore, so long as he is ignoring yours (6).

Il peut ainsi jouer un rôle de miroir pour le lecteur, comme le suggèrent la structure chiasmatique de la dernière phrase et l'emploi du pronom personnel « you », qui implique directement le destinataire et fait appel à sa propre expérience.

Le portrait du personnage principal et narrateur de *The Sportwriter* joue lui aussi avec les conventions de la description réaliste. D'abord, Frank établit un lien de filiation en évoquant son père (« a tall rangy blade-faced man with pale eyes—like me » [25]), qui lui permet de dessiner son autoportrait par assimilation, grâce à la comparaison finale mise en exergue par le tiret. Il emploie ensuite l'expédient du miroir, un classique pour décrire le narrateur homodiégétique, pour un autoportrait peu flatteur :

> In the bathroom mirror I resemble a wretched sex-offender—cigarette dangling in my fingers, blue-piped pajamas rumpled, my face gaunt from gasping, the stern light pinching my eyes narrow as Everett's. I am not a pretty sight, and I am not a bit happy to see myself here (135).

Si le premier autoportrait de Frank était partiel puisqu'il ne se dessinait qu'en filigrane, celui-ci paraît partial car il est teinté de culpabilité : Frank s'en veut d'avoir fouillé dans le sac de Vicki pour en exhumer ce qu'il croit être une photo de son ex-mari, Everett. Voilà qui semble expliquer la noirceur de la description, marquée par l'accumulation d'adjectifs péjoratifs qui présentent ironiquement le protagoniste comme une sorte d'anti-héros. On observe également une forme de dissociation, dans la seconde partie de la dernière phrase, par laquelle Frank peut exprimer son sentiment de honte et de rejet face à son attitude répréhensible. L'expédient du miroir est détourné à la fin du roman, puisque Frank se concentre cette fois sur son image telle

qu'elle est reflétée dans le regard des autres, en l'occurrence ses collègues de bureau : « All eyes see me—a smiling, slender, slightly flushed man in a madras shirt and chinos » (355). L'allitération en « s » attire l'attention sur l'aspect très construit de cette phrase, et par extension de ce court « autoportrait indirect » finalement peu descriptif, qui sert peut-être à suggérer que le physique de Frank, comme celui de Bob Dubois auparavant, est suffisamment banal pour en faire l'archétype de l'Américain moyen. Mais c'est le point de vue subjectif de Frank sur sa propre apparence qui est exposé ici, puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne, alors que Bob est décrit par un narrateur omniscient.

Frank se montre également soucieux de décrire physiquement la majorité des personnages qui apparaissent pour la première fois dans son récit. Il nous offre ainsi, entre autres, le portrait de son ex-femme (10), de sa petite amie Vicki (54-55), de son éditrice Rhonda (31), de l'ex-athlète Herb Wallagher (153), de Lynette Acenault (244) et même de personnages satellitaires comme la barmaid de chez Lou (240). Les conventions classiques du réalisme sont généralement respectées. Ainsi, au début du roman, le rendez-vous de Frank avec son ex-femme devant la tombe de leur fils est prétexte à la description de X et fournit au lecteur des renseignements assez précis tels que sa taille, sa carrure, la couleur de ses cheveux, et même son âge : « She is a tall girl, big and brown-haired and pretty, who looks younger than she is, which is only thirty-seven » (10). Il semble donc facile pour le lecteur, grâce à ce souci du détail, de se représenter le personnage de manière assez nette. Il ne faut pas oublier toutefois que là encore, tout est filtré par la vision subjective du narrateur. Dans cet extrait, elle se donne notamment à voir derrière son jugement appréciatif, marqué par l'adjectif qualificatif mélioratif « pretty ».

Le plus souvent, le manque d'objectivité de Frank transparaît dans sa tendance à s'appuyer sur des clichés pour décrire les personnages qui l'entourent. C'est le cas par exemple lorsqu'il se penche sur les habitudes des habitants du Michigan : « Outside everyone is "dressed for it," a point of traditional pride among Michiganders. […] Michigan is a place where every man is handy with a jumper cable, a metal lathe and a snow blower » (149). Ses remarques stéréotypées sont ironiquement assénées à l'aide du présent de vérité générale, qui leur donne une valeur universelle.

Lorsqu'il rencontre Catherine Flaherty à la fin du roman, les idées arrêtées de Frank semblent participer d'un questionnement sur les conventions généralement liées

à la construction d'un personnage réaliste. Il commence par une description physique assez détaillée :

> I swivel around, and framed there in the aluminum rectangle is a face to save a drowning man. A big self-assured smile. A swag of honey hair with two plaited strips pulled back on each side in a complex private-school style. Skin the clarity of a tulip. Long fingers. Pale blond skim of hair on her arm, which at the moment she is rubbing lightly with her palm. Khaki culottes. A white cotton blouse concealing a pair of considerable grapefruits (357-358).

Grâce à la présence de nombreux adjectifs qualificatifs, le lecteur peut se faire une représentation précise de la jeune femme. L'attention toute particulière portée aux couleurs renforce également l'aspect esthétique du portrait. Mais quelques lignes plus loin, Frank passe du spécifique au générique lorsqu'il entreprend de déduire la personnalité et le parcours de Catherine de son apparence physique, en employant une fois encore, de manière quelque peu abusive, le présent de vérité générale :

> She is an intern down from Dartmouth, a Melissa or a Kate. Though at the moment I can't remember, since her kind of beauty is usually zealously overseen by some thick-necked Dartmouth Dan, with whom she is sharing an efficiency on the Upper East Side, taking their "term off" together to decide if a marriage is the wise decision at this point in time. […] And here is [she] down to season her résumé with interesting extras for med school, or for when she enters local politics in Vermont/New Hampshire midway through her divorce from Dartmouth Dan (358-359).

Frank mêle informations objectives, comme le fait que Catherine soit étudiante à Dartmouth, et raisonnement subjectif basé sur des clichés, illustrés notamment par l'emploi de l'adverbe « usually » et par l'utilisation de l'article indéfini « a » devant les prénoms, qui dépouille les personnages de leur individualité et les transforme en types. À travers la voix de son narrateur, Ford semble ici jouer avec les codes liés à l'étiquetage des personnages réalistes et avec les attentes du lecteur, en l'amenant à réfléchir à la place du stéréotype dans le récit.

Mais l'épilogue réserve un rebondissement de ce point de vue, puisqu'en avouant finalement s'être trompé sur Catherine, Frank déconstruit *a posteriori* certaines de ses idées arrêtées :

> She is a wonderful, curious-minded, tendentious girl, ironic in the precise ways I half-suspected, and serious things continue to be mentioned between us. She has started med school at Dartmouth, and plans to fly here for Thanksgiving if I'm still here, though there's no reason to think I will be. It turns out there is no Dartmouth Dan, which should be a lesson to all of us: the best girls oftentimes go unchosen, probably precisely because they are the best. […] Though as a postscript, I'll admit I have been wrong altogether about her attitudes toward love and lovemaking, and have also been pleased to find out she is a modern enough

> girl not to think that I can make things better for her one way or another, even though I wish I could[97] (371-372).

Le personnage de Catherine reprend alors de l'épaisseur, d'abord grâce aux adjectifs qualifiant sa personnalité, mais surtout grâce au *mea culpa* de Frank, introduit par une remarque à la teinte métafictionnelle (« as a postscript ») qui attire l'attention du lecteur sur l'aspect construit du récit de Frank et rappelle que ses portraits jouent avec les conventions littéraires.

D'autres réflexions métafictionnelles portant sur la notion de personnage jalonnent le roman, notamment lorsque Frank admet que le père de Vicki ne correspond pas aux stéréotypes (qualifiés de « mauvais » par le narrateur lui-même) qu'il avait élaborés avant de le rencontrer :

> Wade Arcenault is a cheery, round-eyed, crewcut fellow with a plainsman's square face and hearty laugh. […] He is not at all what I expected. I had envisioned a wiry, squint-eyed little pissant—a gun store owner type, with fading flagrant tattoos of women on emaciated biceps, a man with a cruel streak for Negroes. But that is the man of bad stereotype, the kind my writing career foundered over and probably should have. The world is a more engaging and less dramatic place than writers ever give it credit for being (261).

Son commentaire souligne un manque d'adéquation entre la littérature et la réalité qui remet en cause, ironiquement, le principe même de réalisme. En outre, si le travail de l'écrivain s'apparente, selon Frank, à un miroir grossissant qui ne s'attarde que sur les traits les plus simplistes pour faire des personnages des types, comment le lecteur doit-il appréhender les portraits de *The Sportswriter* livrés sans mise en garde ni *confiteor*? Il semblerait qu'il soit encouragé, après de telles déclarations, à les accueillir avec un certain recul, et à garder à l'esprit que ce sont des constructions littéraires forcément fragmentaires et subjectives. La réflexion métafictionnelle sur la construction du personnage se poursuit quelques pages plus loin, toujours au sujet de Wade : « He is a man completely without a subtext » (274). Ici Frank le confine explicitement à son rang de « flat character », pour reprendre la terminologie de Forster[98], autrement dit de personnage secondaire sans grande profondeur.

Quant aux nouvelles de Carver, on y trouve assez peu de passages consacrés à un portrait physique précis des personnages. Ce que l'on connaît de leur apparence est souvent découvert au détour d'une phrase, par des éléments disséminés çà et là qui

[97] On note tout de même que Frank ne peut s'empêcher d'intégrer des généralités à son discours, comme le souligne l'emploi du pluriel (« the best girls ») et de l'adverbe « oftentimes ».
[98] L'opposition entre « flat characters » et « round characters » (« personnages plats » et « personnages ronds ») apparaît dans *Aspects of the Novel*, paru en 1927.

servent à brosser quelques traits assez grossiers. On apprend par exemple que la compagne du narrateur de « Vitamins » est une belle femme parce qu'il le dit (« Patti was a looker » [*C* 86]), mais c'est une remarque faite en passant, qu'aucune description ne vient étayer. On ne saura rien de plus, pas même la couleur de ses yeux ou de ses cheveux. Cette caractéristique est sans doute liée au format bref de la nouvelle, ainsi qu'à l'esthétique dite « minimaliste » de Carver, qui ne s'encombre généralement pas de détails superflus. Il s'agit d'autant plus de prêter attention aux quelques éléments descriptifs qui apparaissent dans les nouvelles, et qui semblent révéler une tension entre ordinaire et significatif dans l'œuvre de Carver. Par exemple, dans « Feathers », le narrateur consacre tout un passage aux cheveux de sa femme :

> She has this blond hair that hangs down her back. […] Sometimes when her hair gets in her way she has to pick it up and push it over her shoulder. She gets mad at it. "This hair," she says. "Nothing but trouble." Fran works in a creamery and has to wear her hair up when she goes to work. She has to wash it every night and take a brush to it when we're sitting in front of the TV. Now and then she threatens to cut it off. But I don't think she'd do that. She knows I like it too much. She knows I'm crazy about it. 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 (2-3).

Cette longue description attire immédiatement l'attention du lecteur justement parce que c'est un trait peu fréquent du style carvérien. Les cheveux de Fran quittent alors le champ de la dénotation pure pour assumer une portée symbolique dans l'esprit du narrateur : ils semblent correspondre selon lui à l'attribut féminin par excellence, d'où son choix du démonstratif « this », qui suggère que le lecteur doit pouvoir immédiatement reconnaître ce à quoi il fait allusion. Le secret de la vitalité du couple réside apparemment dans la longue chevelure de Fran, qui l'apparente à une héroïne de conte de fées. Mais un retournement a lieu à la fin de la nouvelle : « Fran doesn't work at the creamery anymore, and she cut her hair a long time ago. She's gotten fat on me, too. We don't talk about it. What's to say? » (23). Il y a bien un écho entre les deux extraits, comme le soulignent la reprise de l'image des cheveux coupés et l'utilisation de verbes de parole (« tell », « talk », « say ») dans les deux cas, mais il souligne avant tout les difficultés du couple : le passage du conditionnel (« if she cut ») à l'indicatif (« she cut »), qui actualise l'action tant redoutée par le narrateur, et l'emploi du verbe « talk » à la forme négative dans le second extrait, indiquent une rupture complète de la communication entre Fran et le narrateur. Quant au verbe de sentiment « fall in love », il a complètement disparu du discours du narrateur dans le second extrait. Cette conclusion semble s'apparenter à une réécriture contemporaine

et parodique de *Raiponce* : ici, c'est en coupant sa chevelure de princesse que le personnage féminin se libère[99].

Lorsque ce n'est pas leur portée métaphorique qui prime, les quelques détails physiques qui apparaissent dans les nouvelles jouent souvent sur les attentes du lecteur, en lien avec les clichés assignés à certains personnages-types. Le portrait s'appuie alors sur des conventions classiques, voire parfois éculées. Ainsi, le médecin qui soigne le petit garçon accidenté dans « A Small, Good Thing » est beau, bronzé, et porte un costume chic : « The doctor was a handsome, big-shouldered man with a tanned face. He wore a three-piece blue suit, a striped tie, and ivory cufflinks » (*C* 61). Là encore, les vêtements semblent servir de marqueurs de classe. Le personnage représente ainsi l'archétype du médecin fringant qui prend soin de son apparence[100], la parfaite incarnation de l'homme qui a réussi. Il contraste en ce sens avec les personnages issus de la classe ouvrière qui peuplent le plus souvent les nouvelles de Carver.

En fait, en portant les conventions réalistes du portrait jusqu'au stéréotype, Carver en souligne subtilement l'artificialité. À travers son utilisation des clichés, il semble s'amuser à déconstruire l'extrême banalité qui domine en apparence son œuvre. La description du médecin peut ainsi être mise en parallèle avec un autre passage de la même nouvelle où Howard Weiss, le père du petit garçon, se remémore sa vie calme et rangée avant l'accident :

> Until now, his life had gone smoothly and to his satisfaction—college, marriage, another year of college for the advanced degree in business, a junior partnership in an investment firm. Fatherhood. He was happy and, so far, lucky—he knew that. His parents were still living, his brothers and his sister were established, his friends from college had gone out to take their places in the world. So far, he had kept away from any real harm, from those forces he knew existed and that could cripple or bring down a man if the luck went bad, if things suddenly turned (57-58).

Paradoxalement, c'est la banalité du parcours de Howard qui retient l'attention. Plus exactement, tout comme le portrait du médecin, il nous frappe parce qu'il est extrêmement stéréotypé, ce que souligne la présence des tirets, qui insistent sur son aspect rectiligne. Carver dépasse ainsi, consciemment ou non, sa vocation purement réaliste, pour aboutir à une remise en cause de la notion même de personnage, ce qui

[99] On pense également à un renversement de la légende de Samson.
[100] Ann remarque quelques pages plus loin qu'il s'est changé et rasé : « He was wearing a different suit and tie this time. His gray hair was combed along the sides of his head, and he looked as if he had just shaved » (66).

peut être vu comme un trait postmoderne de son œuvre. Aaron Smith remarque ainsi à propos des personnages carvériens :

> C'est une véritable ménagerie de personnages « plus ordinaires que nature » et l'une des raisons pour lesquelles les nouvelles de Carver sont si facilement reconnaissables. Comme le remarque ironiquement le Dr. Wyman dans [le film de Robert Altman] *Short Cuts* au sujet des théories esthétiques de sa femme, « You know, Marian, … there is no such thing as beyond natural color. » Il y a effectivement une note artificielle dans ces nouvelles si « réalistes » (123).

La description réaliste se fait régulièrement stéréotype, donnant ainsi à voir son aspect construit. Par exemple, dans « Vitamins », le portrait de Nelson donne l'impression qu'il sort tout droit d'un film de Blaxploitation : « This big spade had little red eyes and was wearing a three-piece pinstripe. He had on a rose-colored shirt, a tie, a topcoat, a fedora—all of it » (*C* 95). L'impression de cliché est renforcée par la dernière remarque, mise en avant par la ponctuation, qui souligne le fait que le personnage semble posséder « toute la panoplie » convenue du gangster.

Dans « Feathers », le portrait du fils de Bud et Olla prend à contrepied l'image rebattue du bébé vu comme un chérubin. L'apparition différée de l'enfant, qui est mentionné dès la première page (« I knew there was a little baby at Bud's house » [*C* 1]) mais n'apparaît finalement qu'aux deux-tiers de la nouvelle, après que les invités l'ont entendu pleurer (« After a time, Olla came back with it » [17]), établit un horizon d'attente basé sur les conventions généralement rattachées à la description d'un bébé. C'est cet horizon d'attente qui se trouve brisé lorsque le nourrisson est enfin présenté au narrateur et à sa femme : la litote « He's no Clark Gable » (17) prononcée par Bud sert en fait d'introduction à un renversement grotesque. Le cliché de l'angelot potelé est en effet détourné au point de transformer l'enfant en une sorte de créature monstrueuse, comme le montre l'accumulation de termes péjoratifs, en particulier la répétition de l'adjectif « ugly » :

> Bar none, it was the ugliest baby I'd ever seen. It was so ugly I couldn't say anything. No words would come out of my mouth. I don't mean it was diseased or disfigured. Nothing like that. It was just ugly. It had a big red face, pop eyes, a broad forehead, and these big fat lips. It had no neck to speak of, and it had three or four fat chins. Its chins rolled right up under its ears, and its ears stuck out from its bald head. Fat hung over its wrists. Its arms and fingers were fat. Even calling it ugly does it credit (17-18).

Bien qu'il sache pertinemment que l'enfant est un garçon puisque Bud lui a offert des cigares « IT'S A BOY » pour fêter sa naissance (1), le narrateur emploie tout au long de l'extrait le pronom neutre « it », qui ôte toute humanité au bébé. Quelques lignes plus bas, il va jusqu'à le réifier : « "He's my baby, isn't he?" she said to

the fat thing » (18, je souligne). Le choix du narrateur est certainement lié au fait qu'il ne voulait pas d'enfant, comme il le rappelle avec insistance au début de la nouvelle (3). Il semble penser que cette soirée, qui aurait poussé Fran à changer d'avis sur ce point (22), a gâché leur vie.

« Cathedral » remet également en question les attentes des personnages, et à travers eux du lecteur. Ainsi, au début de la nouvelle, le narrateur, qui se prépare à accueillir Robert, l'ami non-voyant de sa femme, a une représentation très stéréotypée des aveugles :

> his being blind bothered me. 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. A blind man in my house was not something I looked forward to (196).

Sa répétition de « blind » fait écho à celle de « ugly » observée dans « Feathers », et insiste sur le fait que la vision subjective du narrateur le pousse là aussi à associer le personnage dont il livre le portrait à une caractéristique unique dont la pertinence est discutable. Ainsi, lorsqu'il rencontre Robert, le narrateur se rend compte qu'il ne correspond finalement pas aux poncifs exposés plus tôt :

> This blind man was late forties, a heavy-set, balding man with stooped shoulders, as if he carried a great weight there. He wore brown slacks, brown shoes, a light-brown shirt, a tie, a sports coat. Spiffy. 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).

L'insistance du narrateur sur les vêtements parfaitement assortis de Robert et son utilisation de deux tournures négatives (« he didn't use », « he didn't wear ») permettent d'écarter les accessoires attribués de manière convenue à ce type de personnage. Mais rapidement, l'image plutôt positive de Robert se dégrade, et à l'adjectif mélioratif « spiffy » répond, tant phonologiquement que morphologiquement (les deux termes ayant certaines sonorités communes et le même nombre de lettres), l'adjectif péjoratif « creepy » :

> At first glance, his eyes looked like anyone else's eyes. But if you looked close, there was something different about them. Too much white in the iris, for one thing, and the pupils seemed to move around in the sockets without his knowing it or being able to stop it. Creepy (202).

Soudain, le portrait de Robert se résume par synecdoque à ses yeux, lesquels semblent mener une vie indépendante du reste du corps : dans ce second extrait, « his eyes » et « the pupils » ont remplacé « he » comme sujets des verbes principaux. La description physique prend alors une tournure déréalisante et presque inquiétante, comme le suggère le sémantisme de « creepy ». « Feathers « et « Cathedral » illustrent donc

l'idée que le corps est souvent décrit en termes grotesques chez Carver. On pense notamment à Earl qui observe d'un air dégoûté les jambes de sa femme dans « They're Not Your Husband[101] » ou à Sandy qui, dans « Preservation », regarde avec consternation les pieds nus de son mari avachi sur le sofa, symboles dérisoires et ridicules de sa détresse et de son dénuement suite à son licenciement (*C* 34).

Le côté parfois trivial de certains personnages carvériens et l'insistance sur l'apparence physique assez quelconque de Bob Dubois et de Frank Bascombe rappellent que le réalisme tend généralement à mettre l'homme ordinaire, par opposition aux nobles héros de la littérature romantique, par exemple, au centre du récit. Il convient maintenant d'étudier la question du « héros réaliste », expression presque contradictoire au premier abord qui souligne la tension entre l'aspect *a priori* banal du personnage réaliste et son rôle représentatif.

2. La figure de l'« Américain moyen » en question

L'étiquette du personnage réaliste sert souvent à l'établissement d'une identité assez passe-partout. Il faut dire que, d'après les codes classiques, le personnage réaliste est souvent un homme ou une femme ordinaire dont on nous présente une simple tranche de vie, comme le rappelle Sundquist (qui cite George Becker) dans l'introduction de son ouvrage sur le réalisme américain :

> the "slice-of-life approach" taken by many realistic novelists "spells the death of the hero as he has been traditionally presented." Because the hero by definition is "heightened" or "distorted" for effect, and personifies "a center of good or evil force" that demands "our identification to an intense degree," he has no place in the realistic novel, whose exemplary quality is "its typicality" (19).

On l'observe dans ses activités quotidiennes, dans la sphère domestique ou au travail. Si l'idée que le protagoniste doit être un personnage ordinaire fait partie du postulat réaliste, elle n'empêche pas le questionnement autour de la notion de « héros » et des définitions et stéréotypes qui y sont rattachés. En effet, le protagoniste réaliste doit être tout à la fois quelconque et représentatif d'un groupe. La notion de « héros » est donc problématique dans les œuvres réalistes puisqu'elle est *a priori* en contradiction avec une représentation fidèle de la vie quotidienne d'hommes et de femmes banals. Banks,

[101] « The white skirt yanked against her hips and crawled up her legs. What showed was girdle, and it was pink, thighs that were rumpled and gray and a little hairy, and veins that spread in a berserk display » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 23).

Carver et Ford abordent ainsi dans leurs œuvres la question du personnage réaliste comme archétype de « l'Américain moyen », qui doit se fondre dans la masse tout en assumant un statut de symbole, et mettent à la fois en évidence et en question les normes et conventions correspondant à la notion de « héros ».

a) La représentativité de l'ordinaire

Schématiquement, comme nous l'avons dit, l'émergence de la tradition réaliste au dix-neuvième siècle est liée à l'intérêt porté par les auteurs aux hommes et aux femmes dont la vie en apparence sans grand relief n'avait jusqu'alors guère droit de cité en littérature. De la même manière, dans les années 1980, Banks et Carver s'intéressent en priorité aux minorités et aux franges de la population les moins privilégiées. Quant à Ford, il choisit de mettre en scène dans *The Sportswriter* des Américains ordinaires, que l'on peut même qualifier de « moyens » dans la mesure où ils peuvent être considérés comme des composantes banales de la société américaine et possèdent le plus souvent les attributs typiques de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Aussi les voisins de Frank sont-ils présentés au début du récit comme les révélateurs microcosmiques de toute la bonne société de Haddam, et des WASP en général :

> My next-door neighbors, the Deffeyes, are playing tennis, calling their scores in hushed-polite early-morning voices. "Sorry." "Thanks." "Forty-love." Pock. Pock. Pock. "And to you, dear." "Yes, thank you." "Yours." Pock. Pock. […] They are into their eighties and no longer need sleep, and so are up at all hours. They have installed glowless barium-sulphur lights that don't shine in my yard and keep me awake. And we have stayed good neighbors if not close friends. I have nothing much in common with them now, and am invited to few of their or anyone else's cocktail parties (5).

Leur langage policé et leurs hobbies (parties de tennis sur un court privé et cocktails) les classent immédiatement dans un milieu bourgeois. Même si Frank prétend avec une certaine mauvaise foi n'avoir que peu de points communs avec eux, ils servent de toile de fond au récit et établissent dès le départ la situation socio-économique de Frank par assimilation. En effet, vu qu'il habite juste à côté de chez eux, la logique veut qu'il ait sensiblement les mêmes standards et les mêmes conditions de vie qu'eux. Il possède ainsi une belle maison, qui fait notamment l'admiration de Walter, dans une banlieue chic.

Nous l'avons déjà noté, les personnages de Carver sont quant à eux plutôt représentatifs de la classe ouvrière, comme l'illustre généralement l'emploi qu'ils

occupent, même si certains (rares) personnages carvériens sont enseignants, comme Wyman dans « Will You Please Be Quiet, Please? » et Carlyle dans « Fever », ou ingénieurs comme Myers dans « The Compartment », ce qui les place plutôt dans la classe moyenne. L'éditorial du huitième numéro de la revue *Granta* décrit les personnages des « Dirty Realists » comme Carver de la façon suivante :

> But these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet (Buford 4).

Les nouvelles de Carver sont ainsi peuplées de serveuses (« Fat », « They're Not Your Husband », « The Bridle »), boulangers (« A Small, Good Thing »), esthéticiennes (« The Bridle »), représentants de commerce (« Vitamins »), ramoneurs (« Where I'm Calling From »), chômeurs (« Preservation »), observés dans leur vie quotidienne. Le narrateur de « Vitamins » qualifie son métier de « job insignifiant[102] » (*Les Vitamines du bonheur* 90), soulignant sa complète vacuité et le désintérêt qu'il lui porte. Dans « The Bridle », lorsque la narratrice, Marge, nous livre une rapide biographie de ses congénères, elle a tendance elle aussi à les résumer à leur catégorie socioprofessionnelle :

> Spuds is fifty-five and bald. […] Right now, his new wife, Linda Cobbs, is at work at the K Mart. Spuds works nights. […] Connie Nova is a cocktail waitress. She moved in here six months ago with her so-called fiancé, an alcoholic lawyer. But she got rid of him. Now she lives with a long-haired student from the college whose name is Rick (*C* 180).

Les descriptions assez sommaires et l'emploi des articles indéfinis suggèrent que ces personnages ne possèdent pas vraiment de caractéristiques particulières qui les détachent des autres ; c'est au contraire la banalité de leur parcours et de leur situation qui est mise en avant et semble les confiner, là encore, au statut de stéréotypes. De la même manière, lorsqu'Ann Weiss, en colère, s'adresse au boulanger en l'appelant « Mr Baker » (81), c'est-à-dire en le résumant à sa fonction, niant par là même son individualité, elle en fait sciemment un type.

La caractérisation des personnages réalistes passe également par le langage. Les personnages carvériens utilisent généralement un vocabulaire simple, parfois répétitif, qui illustre leur difficulté à exprimer clairement leurs sentiments : « [t]here is a preference for common core vocabulary, verbs such as "look", "go", "come", "say"

[102] « It was a nothing job » (*C* 85).

as opposed to more specific terms. Little use is therefore made of emotive associations » (Pillière 195). Le récit du narrateur de « Where I'm Calling From », par exemple, est principalement composé de phrases courtes, souvent dépourvues d'adverbes de manière ou d'adjectifs qualificatifs qui laisseraient entrevoir sa subjectivité de manière plus évidente :

> J.P. and I are on the front porch at Frank Martin's drying-out facility. Like the rest of us at Frank Martin's, J.P. is first and foremost a drunk. But he's also a chimney sweep. It's his first time here, and he's scared. I've been here once before. What's to say? I'm back. J.P.'s real name is Joe Penny, but he says I should call him J.P. He's about thirty years old. Younger than I am. Not much younger, but a little (117).

La simplicité de la syntaxe, illustrée par la présence de phrases nominales, l'absence de propositions subordonnées et la rareté des mots de liaison, ainsi que l'emploi exclusif de verbes très courants, comme « be » (utilisé onze fois dans l'extrait) ou « say », expliquent que les critiques anglophones aient tendance à recourir au terme « inarticulateness » pour décrire le manque de maîtrise linguistique des personnages carvériens. L'accès à l'intime est difficile dans ces nouvelles, où l'on ne fait souvent qu'effleurer les pensées profondes des personnages. Par exemple, dans « Preservation », Sandy et son mari semblent avoir peu de choses à se dire :

> Sometimes the TV would be off and he'd be sitting there holding his book.
> "How's it going?" he'd say when she looked in on him.
> "Okay," she'd say. "How is it with you?"
> "Okay" (33).

L'utilisation du pronom « it », qui ne renvoie ici à rien de précis, la répétition de « okay », courte réponse toute faite et donc vidée de son sens, et l'emploi du « would » fréquentatif, qui indique que la même scène et les mêmes répliques reviennent régulièrement, mettent en évidence la vacuité de leurs dialogues, et par extension de leur vie conjugale.

De nombreux personnages de *Continental Drift*, en particulier les membres de la famille Dubois, viennent de la classe ouvrière. Dans le New Hampshire, au début du roman, Bob est chauffagiste, puis, arrivé en Floride, il tient le magasin de spiritueux de son frère, avant d'être engagé sur le bateau d'Avery Boone. Quant à sa femme, elle devient serveuse pour payer les soins de leur fille Ruthie. Ils évoluent ainsi dans un monde similaire à celui des personnages carvériens, et possèdent les attributs traditionnellement rattachés à leur classe. Leur langage simple, émaillé de répétitions, de formules figées et d'argot, souligne, comme chez les personnages carvériens, leur

difficulté à s'exprimer[103]. Leurs préoccupations (pour Bob, le manque d'argent et la meilleure façon de s'en procurer ; pour ses filles, les émissions télévisées idiotes), et surtout leur lieu d'habitation, ces fameux « camps de caravanes » (*Continents à la dérive* 92) décrépits typiques des franges les plus pauvres de la société américaine, contribuent à faire d'eux des archétypes de la population « white trash ». Bob rejette pourtant son appartenance à cette catégorie :

> After all, Bob now has a house for his family, even if it is a trailer, which at first made him feel slightly ashamed, but after a few weeks he began to look around and saw that the only people who did *not* live in trailers seemed to be either the kind of people he has always envied, doctors, lawyers, successful businessmen, or the kind of people he has always felt superior to, the poor whites ("crackers," he has learned to call them), the blacks and the foreigners, Cubans mostly, but also Haitians, Jamaicans and other West Indians, though he hasn't yet learned to tell them apart from the black Americans. He feels *normal*, which pleases him (75).

Apparemment, il se pense au-dessus des « poor whites », dont il a fait un stéréotype, comme le souligne la répétition de l'expression « the kind of people », et qu'il considère de manière aussi raciste que les Noirs et les Antillais, comme le montre le terme péjoratif « crackers » qu'il a repris à son compte. Cette expression est censée s'opposer à l'adjectif « normal », mis en avant typographiquement par les italiques, qui servent à insister sur le fait que Bob revendique (ou cherche à se convaincre de) son côté conventionnel. Toutefois, plus tard dans le roman, la description sans concession des caravanes où vivent les Dubois remet en doute cette affirmation de normalité et sa non-appartenance à la catégorie des « poor whites » :

> he parks his car in front of one of three rusting, flaking house trailers situated on cinder blocks in no discernible relation to one another or the landscape. All three trailers have tall, wobbly-looking rooftop TV antennas with guy wires staked to the ground. Scattered around the trailers are several rusted car chassis, old tires, tossed-out kitchen appliances, children's toys and bicycles, a broken picnic table, a dinghy on sawhorses with a huge ragged hole in it, a baby carriage with three wheels (251).

Le passage est parcouru par le champ sémantique de la ruine, de la décrépitude, tant spatiale que mentale. Bob qualifie même ce lieu de dépotoir (« junkyard » [253]), lui faisant perdre par là même sa fonction première de logement. Il semble alors symboliser tout ce qui va mal dans la vie de Bob et l'enfermer, qu'il le veuille ou non, dans son rôle de représentant de l'univers « white trash ».

---

[103] Les pensées de Bob lorsqu'il est en proie pour la première fois à une angoisse existentielle sont une bonne illustration de ses difficultés langagières : « My God, I'm going to blow up, my life's all wrong, everything's all wrong. I didn't mean for things to turn out like this, what the fuck's going on? » (*CD* 13) Les jurons, la répétition de « wrong », qui donne l'impression que le personnage tourne en rond, les imprécisions (« everything », « things ») montrent son incapacité à raisonner et à énoncer clairement ses problèmes.

L'observation des personnages réalistes dans des situations plutôt banales permet généralement au lecteur de comparer le quotidien tel qu'il est exposé dans les œuvres à ses propres expériences. Ainsi, lorsqu'il décrit son métier de journaliste sportif dans *The Sportswriter*, Frank Bascombe s'adresse directement au lecteur, comme l'illustre l'emploi du pronom personnel « you » :

> It is true that much of my sportswriter's work is exactly what you would think: flying in airplanes, arriving and departing airports, checking into and out of downtown hotels, waiting hours in corridors and locker rooms, renting cars, confronting unfriendly bellmen (7).

Son commentaire semble encourager le lecteur à faire confiance à ses idées *a priori*. Grâce à l'énumération qui suit, le lecteur peut vérifier si sa propre représentation du métier correspond bel et bien à la réalité telle qu'elle est exposée par Frank. En outre, le fait que les verbes soient au gérondif au lieu d'être associés à un pronom personnel renforce le côté banal et impersonnel des actions décrites, et suggère l'universalité de l'expérience de Frank. Ces activités paraissent d'autant plus ordinaires qu'elles ne correspondent pas à ce qui pourrait faire la spécificité de son métier (les comptes-rendus des matches, les analyses des stratégies mises en place par les équipes ou de la technique des athlètes, les interviews des joueurs) mais représentent la routine de milliers d'employés.

Il décrit quelques pages plus loin le type d'appels qu'il est amené à passer dans le cadre de son travail, offrant ainsi au lecteur un autre aperçu réaliste de son quotidien de journaliste sportif (33). Mis à part le dernier coup de téléphone destiné à l'athlète qu'il doit aller interviewer dans le Michigan, ce type de description n'a pas pour fonction de faire avancer l'action. En effet, dans certains cas, l'insistance sur la banalité des personnages et des situations ne semble servir à rien d'autre qu'à assurer un effet de réel global en suggérant une certaine correspondance entre ce qu'expérimentent les personnages réalistes et ce que peut vivre, ou au moins connaître, le lecteur. Dans la nouvelle « Preservation », par exemple, Carver décrit dans le détail comment Sandy fait cuire ses côtes de porc :

> She went back to the kitchen and put a frying pan on the burner. She turned the burner on and poured oil into the pan. She started frying pork chops. […]
>
> The pan was starting to smoke. She poured in more oil and turned on the fan. […] She stood at the stove, turning the meat, and missing both her dad and her mom.
>
> Still missing them, she took a pot holder and moved the pan off the stove. Smoke was being drawn up through the vent over the stove. She stepped to the doorway with the pan and looked into the living room. The pan was still smoking and drops of oil and grease jumped over the sides as she held it (*C* 40-41).

La description complète s'étend sur deux pages, parce qu'elle est entrecoupée de passages plus introspectifs où Sandy se remémore les moments passés à des ventes aux enchères avec son père. L'extrait offre donc un contraste assez saisissant entre l'expression de la subjectivité du personnage et son ancrage dans la banalité d'une scène de la vie domestique, qui arrime la nouvelle au réel en faisant appel à des images et des situations transférables au lecteur.

Les conventions littéraires du réalisme reflètent souvent les conventions sociales : Bob Dubois et nombre de personnages carvériens sont ainsi mariés avec des enfants. Le dernier paragraphe du premier chapitre de *Continental Drift* offre même un résumé de la vie professionnelle et familiale de Bob qui insiste sur son aspect convenu :

> Bob has lived all his life in Catamount and since high school has worked for the same company, Abenaki Oil Company on North Main Street, at the same trade, repairing oil burners. He is thirty years old, "happily married," with two children, daughters, aged six and four (13).

Les guillemets qui entourent l'expression « happily married » soulignent en effet le fait qu'il s'agit d'un cliché langagier avant tout ; c'est l'ironie du narrateur, qui vient d'évoquer la maîtresse de Bob et les prémices de sa crise existentielle, qui s'exprime à travers ce stéréotype. Le parcours de Bob semble suffisamment banal pour permettre l'identification du lecteur, même si c'est précisément cette banalité que Bob finit par regretter :

> Because there's nothing dramatically or even apparently wrong with his life (many men would envy it), and because Bob Dubois was raised as most poor children are raised […], he is not inclined to complain about his life. In fact, what he hates about his life is precisely what he usually points to with pride: he has a steady job, he owns his own house, he has a happy, healthy family, and so on (14).

Dans cet extrait, l'alternance entre l'individu et le groupe (« his life » / « many men », « Bob Dubois » / « most poor children ») souligne le fait que le personnage est représentatif d'un ensemble. L'ajout du « and so on » à la fin de l'énumération met en avant l'aspect très conventionnel de la vie de Bob, et rappelle implicitement que l'ordinaire réaliste est une reconstruction fictionnelle répondant à une liste de codes précis, que le lecteur doit être capable de reconnaître et de compléter.

Dans *The Sporstwriter*, le narrateur insiste sur l'aspect ordinaire de certaines actions décrites dans le récit et, par ricochet, des personnages qui les effectuent :

> What I hear are typical Sunday sounds. Someone raking spring leaves in a nearby yard, finishing a chore begun months ago; a single horn blat from the first train down—moms and dads early for services at the Institute. A fat paper slaps the pavement. A rustle of voices next

> door at the Deffeyes' as they putter in the early dark. I hear the squeeze-squeak of Bosobolo in his room, his radio tuned low for all-night gospel. I hear a jogger on my street heading toward town. And far away in the stillness of predawn—as far away, even, as the next sleeping town—I hear bells chiming a companionable Easter call (203).

On observe dans ce passage une utilisation intensive du pluriel et des formes indéfinies (le pronom « someone », l'article « a ») qui, en association avec l'adjectif « typical », servent à gommer toute singularité et insistent donc sur le caractère archétypal des sons énumérés. Là encore, Frank semble persuadé que le lecteur peut reconnaître ces « sons typiques d'un dimanche », d'autant qu'il se trouve en terrain connu puisque les personnages évoqués nommément, Bosobolo le locataire de Frank, et ses voisins, avec lesquels il a des conversations insipides[104], lui ont été présentés auparavant et font donc déjà partie intégrante de ce décor ordinaire. Frank insiste sur le fait que sa vie quotidienne ressemble à celle du lecteur :

> X was a housewife and had babies, read books, played golf and had friends, while I wrote about sports and went here and there collecting my stories, coming home to write them up, mooning around the house for days in old clothes, taking the train to New York and back now and then. […]—the normal applauseless life of us all (9-10).

Grâce au pronom personnel pluriel « us », il englobe la communauté des lecteurs et met en avant leurs points communs. On note toute l'ironie contenue dans l'adjectif « applauseless », grâce auquel un personnage fictionnel affirme que la vie réelle n'est pas une émission de télévision ou une scène de théâtre.

De manière plus triviale, Frank explique qu'il entend régulièrement Bosobolo se rendre aux toilettes : « Upstairs, I hear Bosobolo walk down his hall to his bathroom, hear his door close and his toilet flush. It's a nice, homey sound—as always—his last office before turning in. A long, satisfying leak » (184). La banalité de cette action récurrente est mise en avant grâce aux tirets entourant l'expression « as always ». Les adjectifs qualifiant le bruit que fait Bosobolo (« nice, homey ») donnent un côté réconfortant à cette action pour le moins commune, mais traitée ici de manière humoristique, comme le montre le choix du terme « office », clin d'œil à sa fonction de séminariste. On retrouve la même idée dans la description que fait Frank du train de banlieue : « Far off I hear the commuter train up to New York making its belling stop at our station—always a *consoling* sound » (8, je souligne). La récurrence de

[104] « And though we chitter-chatter across the driveways and hedges and over the tops of each other's cars in the parking lots of grocery stores, remarking on the condition of each other's soffits and down-drains and the likelihood of early winter, sometimes make tentative plans to get together, I hardly ever see them, and I take it in my stride » (5). On note là encore la présence du pluriel, qui indique à la fois la récurrence de ces situations et leur profond manque d'originalité.

l'adverbe « always » dans le récit de Frank est caractéristique de l'esthétique de l'ordinaire visée.

Il faut dire que le narrateur de *The Sportswriter* ne se contente pas de relater ou de subir l'ordinaire ; il en fait l'éloge. Selon Guagliardo, « *The Sportswriter* is a celebration of *middle* age and *middle* America » (*Conversations with Richard Ford* 11, je souligne). La narration à la première personne nous amène à nous concentrer sur la construction de l'image littéraire de l'« Américain moyen » dont Frank semble se faire l'archétype. Guagliardo le décrit ainsi comme l'habitant typique des banlieues américaines : « Ford's suburban Everyman » (*Perspectives on Richard Ford* 21). Son éloge de l'ordinaire apparaît notamment au moment où il rencontre Wade Arcenault, le père de sa petite amie Vicki, et imagine ce que pourrait être sa vie future : « It could be a damn good ordinary life » (272). « Damn » a pour vocation de renforcer la valeur positive de l'adjectif « good », mais l'expression dans son ensemble est au fond presque oxymorique : l'ordinaire n'étant pas exceptionnel par définition, il paraît difficile de lui attribuer une valeur méliorative ou péjorative. D'ailleurs, « damn » peut aussi avoir un sens ironique et suggérer que Frank est *condamné* à vivre une existence sans relief. Il n'en demeure pas moins que célébrer la banalité de la vie quotidienne a peut-être en partie permis à Frank de combattre « le regret » et « la catastrophe[105] » qu'il évoque au début de son récit (4). C'est également ce que suggère Edward Dupuy dans son article « The Confessions of an Ex-Suicide » : « One way Frank has avoided regret and ruin is by cultivating an appreciation for the everyday » (96).

Rappelons que pour servir le réalisme, le protagoniste doit être un personnage suffisamment banal pour jouer, paradoxalement, un rôle représentatif. Par conséquent, à Walter qui souligne son sens moral et s'interroge sur un possible complexe de supériorité (« You have ethics about a lot of important things. […] Do you think you're better than I am? » [*TS* 184]), Frank répond : « I think it doesn't matter, Walter, to tell you the truth. We're all the same » (184). Frank est comme tout le monde, comme le lui fait également remarquer Herb Wallagher : « Your halo's gone now, Frank. You know it? You've become like the rest of the people » (157). Associée au « damn » évoqué précédemment, la perte de l'auréole contribue à faire de Frank un ange déchu. Mais loin d'en prendre ombrage, Frank l'accepte[106], voire le revendique en expliquant

[105] Ce sont les termes de la traduction française (*Un Week-end dans le Michigan* 10).
[106] « That's okay, isn't it? I don't mind » (157).

s'être toujours efforcé d'être un citoyen ordinaire[107] et en se décrivant plus tard comme « an ordinary-looking Joe » (226). L'emploi de l'article indéfini et d'un prénom américain courant insiste sur son côté archétypal.

Banks, Carver et Ford mettent en scène dans leurs œuvres la tension constante entre banalité et représentativité qui est au cœur de la problématique du personnage réaliste. Ce questionnement est présent dès le début de *The Sportswriter*, lorsque Frank décortique sa vie passée avec X : « I suppose our life was the generic one, as the poet said » (9). Cette ode à l'ordinaire change là encore l'expérience personnelle du narrateur en un parcours stéréotypé et apparemment applicable à tout le monde. L'utilisation de l'adjectif « generic », qui peut être interprété à la fois comme un synonyme de « quelconque, commun » et comme une référence littéraire au « genre », permet d'entamer une réflexion métafictionnelle sur les codes liés au réalisme. Vers la fin du roman, alors qu'elle visite l'appartement de Walter avec Frank, X s'exclame : « He seems so conventional » (334), ce à quoi Frank répond : « You can't be too conventional. That's what'll save you » (335). Ces remarques sur l'aspect « conventionnel » de Walter, peuvent également s'interpréter comme une réflexion métafictionnelle sur la construction du personnage. Le commentaire de Frank suggère en effet que l'intérêt et la crédibilité d'un personnage réaliste reposent sur son inscription dans le respect des codes propres à la tradition.

Le même type de réflexion apparaît également dans « Preservation » de Carver :

> He always had a pot of coffee warming on the stove for her. In the living room, she'd sit in the big chair and he'd sit in the sofa while they talked about her day. They'd hold their cups and drink their coffee as if they were normal people, Sandy thought (*C* 33).

L'emploi de la tournure comparative « as if » attire justement l'attention sur le fait que Sandy et son mari ne sont pas des gens « normaux ». Ce court passage déconstruit donc l'illusion réaliste qui donne l'impression que le personnage est un être banal pouvant évoluer dans les mêmes sphères que le lecteur lambda, en faisant allusion à son aspect fictionnel. Dans *The Sportswriter*, quand Herb s'emporte contre Frank en lui faisant remarquer : « This is goddamn real life here, Frank. Get serious! » (*T*S 157), il ne fait que souligner le fait que ce qu'il qualifie de « vraie vie » est en réalité une

[107] « [X] said that it was a mistake […] to have concentrated only on the few things I have concentrated on—her, for one. My children, for another. Sportswriting and being an ordinary citizen » (13).

existence de fiction. De la même manière, dans *Continental Drift*, un Bob insomniaque s'insurge à la lecture d'un magazine :

> He squirmed and bent and unbent himself, but his body felt like a sack of nails to him, painful in any position, until finally he gave up trying, sat and smoked cigarettes, finished all the beer in the refrigerator and read *People* magazine twice, until it disgusted him, and he threw it on the floor. All those happy, pretty, successful people—he hated them because he knew they didn't really exist, and he hated even more the magazine that glorified them and in that way made them exist, actors, rock musicians, famous writers, politicians. Those aren't *people*, he fumed, they're *photographs* » (*CD* 385).

Bob remet en question l'existence réelle de ces célébrités, mais l'ironie réside dans le fait que par là même, il souligne inconsciemment son propre statut de simulacre. En effet, la nette opposition, mise en évidence par les italiques, entre « people » et « photographs », c'est-à-dire entre les « vraies » gens et leur représentation artistique, rappelle que Bob est lui aussi une production fictionnelle, et déconstruit là encore l'illusion réaliste.

b) (Anti-) héros réalistes

L'articulation entre personnage et symbole, entre illusion réaliste et mise en évidence des conventions littéraires, est également prégnante lorsque l'on délaisse la question du personnage comme simple représentant d'une composante ordinaire de la société pour aborder celle plus précise du « héros » réaliste. Mitterand évoque ce statut en insistant sur sa dimension singulière :

> Paradoxalement, les plus grandes œuvres réalistes ne fondent pas leurs personnages dans l'anonymat en dépit de leurs origines sociales, mais reposent au contraire sur la présence d'un protagoniste exceptionnel (Julien Sorel, Vautrin) ou pour le moins singulier par sa destinée. Son enfance, son hérédité, son caractère, sa marginalité, ses rencontres, plus ou moins miraculeuses […], ses expériences, la chance qui lui est donnée de traverser tous les mondes sociaux, l'intensité des passions qu'il inspire sont autant de marques qui le rendent inoubliable (7).

Il s'agit d'étudier dans quelle mesure les œuvres du corpus s'inscrivent dans la tradition décrite par Mitterand, et de déterminer comment Banks, Carver et Ford intègrent et/ou détournent les codes classiques liés à cette notion de « héros réaliste », qui est intrinsèquement contradictoire, comme le rappelle l'emploi par le critique de l'adverbe « paradoxalement ».

Dans *American Realism*, Sundquist souligne lui aussi cette contradiction :

> it raises important questions about the character of the hero in realistic fiction with respect to the role he performs, the space he can dominate, and the value or authority he is meant to have as the representative embodiment of certain cultural and social values (19).

Si Sundquist, contrairement à Mitterand, refuse de mettre en avant la « singularité » de ce héros, puisque, selon le postulat de départ, il est censé être représentatif d'un ensemble, il insiste toutefois lui aussi sur la question de son caractère et de ses valeurs. En effet, lors de l'étude de la construction du « héros » réaliste en tant que personnage emblématique se pose forcément la question, non seulement de son identité et de son apparence physique, mais aussi de son portrait moral. On observe ainsi dans les œuvres du corpus une insistance sur la notion de décence, forme de droiture morale que l'on imagine aussi retrouver conventionnellement chez les « héros » littéraires au sens noble du terme.

Dans *The Sportswriter*, cette qualité morale est utilisée très tôt dans le récit pour décrire le comportement des habitants de Haddam, notamment depuis le divorce de Frank : « People in town are still friendly in a distant way, and I consider them fine people, conservative, decent » (5). Comme Frank mentionne le fait qu'il les côtoie, même de loin, ils lui servent de caution morale et établissent son portrait éthique par ricochet. Plus loin, Frank associe décence et banalité dans le portrait qu'il trace de ses parents :

> I was born into an ordinary, modern existence in 1945, an only child to decent parents of no irregular point of view, no particular sense of their place in history's continuum, just two people afloat on the world and expectant like most others in time, without a daunting conviction about their own consequence. This seems like a fine lineage to me still (24).

Là encore, son propre caractère se dessine en filigrane, à la fois parce qu'il l'évoque indirectement à travers celui de ses parents, et ensuite parce que, ironiquement, l'emploi tout au long de l'extrait de tournures négatives (« no irregular point of view », « no particular sense of their place in history's continuum », « without a daunting conviction »), ne permet de dresser un portrait moral qu'en creux. L'expression « fine lineage » qu'emploie Frank pour se référer à son héritage familial évoque l'idée d'un personnage descendant d'une noble lignée et joue donc également avec une certaine ironie sur les différentes acceptions de la notion de « héros ». Le « héros » réaliste à la Bascombe semble être un Américain ordinaire dont le sens moral n'est pas très clairement défini, ce qui lui permet peut-être de jouer plus facilement un rôle de miroir pour le lecteur (le portrait semble en effet suffisamment peu précis pour paraître universel), mais dont la décence était une volonté de l'auteur : « I wanted to write about a certain stratum of life that I knew, which was life in the suburbs. I also wanted

to write a novel about a decent man » (cité dans Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 29).

Cette apparente décence du « héros » réaliste vu comme l'archétype de l'Américain moyen est remise en cause dans la nouvelle « So Much Water So Close to Home », où Carver met en scène une jeune femme, Claire, bouleversée à l'idée que son mari Stuart et ses amis puissent être responsables de la mort de la jeune fille dont ils disent avoir retrouvé le cadavre lors d'une partie de pêche. Lorsqu'elle évoque les différents épisodes de ce week-end de pêche tragique, la narratrice prétend disparaître derrière le personnage de son mari et se contenter de retranscrire ce qu'il lui a dit : « It was then that he told me what I just told you » (*What We Talk about When We Talk about Love* 70) ; pourtant sa subjectivité transparaît par petites touches. Il ne faut pas oublier que c'est à travers elle uniquement que nous avons accès au récit de son mari, et certains indices nous amènent à penser qu'elle laisse parfois libre cours à son imagination. Ainsi, dans le premier passage cité, elle explique que l'un des hommes a ramené le cadavre sur la berge, et évoque la possibilité que cet homme soit son mari. Elle utilise alors un auxiliaire modal à valeur épistémique : « it *might* have been Stuart » (69, je souligne), qui met en avant sa subjectivité. Le modal indique qu'elle n'est pas toujours sûre de ce qu'elle avance, et que nous pouvons par conséquent également douter de la véracité du reste, même en l'absence d'éléments modalisateurs. Que dire alors du fait qu'elle insiste sur la décence des pêcheurs : « They are *decent* men, family men, men who take care of their jobs » (68) ? Nous pourrions croire son discours objectif, puisqu'elle n'admet pas explicitement être à l'origine de cette évaluation : elle utilise le présent de vérité générale, n'introduit pas son affirmation à l'aide de « I think », par exemple, qui dévoilerait qu'il s'agit là uniquement de son point de vue, et semble ainsi décrire des qualités intrinsèques à ces hommes. Mais c'est bien la vision subjective de la narratrice qui transparaît encore ici sous la forme d'un jugement de valeur. La remise en question des qualités stéréotypées qu'elle attribuait naturellement à ces hommes « bien » introduit une cassure dans l'image mentale du « héros ordinaire » qu'elle s'était construite. Claire est alors déstabilisée au point de s'éloigner de son mari et de s'identifier à la morte : « I look at the creek. I'm right in it, eyes open, face down, staring at the moss on the bottom, dead » (71). Toutefois, la question du héros et de ses conventions est plus délicate à observer chez Carver que chez Ford ou Banks, parce que, comme nous l'avons déjà noté, le format bref des

nouvelles et le style dépouillé de Carver se prêtent moins à l'exploration psychologique. Nous l'avons dit, les personnages carvériens semblent alors pouvoir être considérés comme des types, dans la mesure où ils partagent généralement les mêmes caractéristiques (membres de la classe ouvrière, personnages d'alcooliques, couples en crise, …) et apparaissent dans des récits courts, qui brossent un portrait en quelques lignes et offrent par conséquent une vision forcément un peu réduite de l'être humain, qui est saisi sur le vif mais n'est pas vu dans toute sa complexité.

La question de l'image d'Épinal du héros et de sa déconstruction se pose également lorsque l'on étudie le personnage complexe de Bob Dubois dans *Continental Drift*, homme présenté comme « décent » lui aussi mais qui finit par commettre l'irréparable. Lorsqu'il apprend que sa femme attend un fils, Bob semble décidé à adopter la même attitude de bon père de famille que son propre père :

> Bob knew his own father had loved him and that he had been a kind, gentle, good-humored man, and with his son, Bob would have no choice but to try to be the same man his father had been with him. Any other kind of man, any other kind of father, was unimaginable to him (85).

L'utilisation répétée du terme « kind » indique que Bob semble obéir inconsciemment à un modèle, à un type de personnage précis. La tournure négative « Bob would have no choice » suggère en effet qu'il pense devoir se conformer sans réfléchir au rôle stéréotypé qu'on a établi pour lui. Le dernier chapitre de *Continental Drift*, « Envoi », fait écho au caractère à la fois commun et archétypal de Bob tel qu'il est décrit depuis le début du roman :

> And so ends the story of Robert Raymond Dubois, a decent man, but in all the important ways an ordinary man. One could say a common man. Even so, his bright particularity, having been delivered over to the obscurity of death, meant something larger than itself, if only to him and those who loved him (408).

À l'insistance sur l'ordinaire, marquée par l'emploi de deux synonymes (« ordinary », « common[108] »), succède, avec l'expression « something larger than himself », certes vague à cause de l'utilisation du pronom indéfini, une allusion à sa dimension symbolique et peut-être héroïque. Comme l'observe Kathie Birat, l'homme que Bob espère devenir grâce à l'amour de Marguerite semble présenter les caractéristiques conventionnelles du noble héros : « this hypothetical man is a composite of American

[108] Les mêmes termes sont repris deux pages plus loin lorsque le narrateur évoque les croyances et événements qui ont modelé la vie ordinaire de Bob : « It's those particulars that give meaning to the life of an ordinary man, a decent man, a common man » (410).

clichés about virility, sexuality, responsibility, romance and so forth » (117). Cet homme idéal est en effet décrit de la façon suivante :

> The man is handsome, of course, and sexy and good-humored; he's not rich, not yet, but some men don't have to be rich in order to seem it; he's kind and gentle, tender to women, children and animals, without being sentimental, however, because, after all, he's a "man's man" as well; he's a stern yet jocular father to his children, and he can take care of his wife too, can assume a custodial role in her life, honoring and attending to all her needs, even her sexual needs, while at the same time making plans to leave the house later, after he's satisfied her sexual needs, to drive in his Lancia convertible across the towns of central Florida in the humid summer night to meet his beloved where she waits for him […]. That's the kind of man Marguerite would love (*CD* 146-147).

Il s'agit d'un autoportrait fantasmé, mais l'emploi du présent simple au lieu du futur ou du conditionnel donne davantage de poids à la description, puisqu'elle est alors vue comme presque déjà réelle. L'utilisation de la locution adverbiale « of course » au début de l'extrait permet au narrateur de souligner le fait que Bob obéit à des codes et que son autoportrait repose par conséquent principalement sur des stéréotypes. L'expression « a man's man » qui apparaît dans l'extrait est également le titre du chapitre et insiste sur la convention du héros comme personnage viril.

Mais le mythe du héros tel que Bob a pu le fantasmer est définitivement brisé vers la fin du roman, quand la traversée qui doit faire passer les Haïtiens en Floride tourne mal à cause de l'arrivée des garde-côtes. D'abord, à l'image lisse de l'homme de bien se substitue l'archétype classique du « villain », de l'anti-héros (figure qui n'est évidemment pas propre au réalisme), en la personne du Jamaïcain Tyrone. Le coéquipier de Bob est présenté à la fin du roman comme sans scrupules, froid et calculateur : « Tyrone is an eminently practical man » (328). Tout au long du passage, les deux hommes sont opposés en termes de caractère mais aussi de race : Tyrone est régulièrement appelé « the Jamaican » (325, 327, 329, 333, 334, 335, 340, entre autres) tandis que Bob est « the tall, bulky white man » (336), « a white man » (318, 341). Banks semble jouer ici avec les préjugés racistes de l'homme (et potentiellement du lecteur) blanc[109] : l'opposition entre « noir » et « blanc » semble en effet prendre

[109] On observe le même jeu sur les stéréotypes raciaux lorsque Bob, qui s'apprête à faire l'amour avec Marguerite Dill, se compare à un bateau blanc accostant une plage tropicale (108), comme nous l'avons vu, ou lorsque Claude, venu délivrer Vanise des griffes de son souteneur, est décrit comme un dangereux guerrier tribal, pieds nus et armé d'une machette : « Vanise did not hear him enter the room, and when she saw him she did not at first recognize him, for somehow in the intervening weeks his face had changed. His chin line was *sharper*, his features had lost a boy's softness around the cheeks and brow, and his hair had bushed out, so that he looked older, *stronger*, *more dangerous* […]. Claude was wearing his short-sleeved shirt and thin, tattered trousers and was *barefoot*. He carried his *machete* loosely at his side, as if it were a plaything » (225, je souligne).

ironiquement dans ce chapitre une dimension symbolique manichéenne assez éculée. Aussi Tyrone n'hésite-t-il pas à menacer les Haïtiens avec une arme à feu et à les jeter par-dessus bord alors que Bob, qui panique en les voyant se noyer, semble conserver une part d'humanité et de moralité. Mais cette image est ensuite écornée. Certes, au départ, Tyrone regrette de devoir traiter avec Bob, qu'il ne juge pas taillé pour ce genre d'affaires :

> Tyrone did not particularly like Boone's idea of bringing Dubois into their smuggling operations in the first place. Dubois is a good-natured man and a good fisherman, and he handles the boat well; he is not a hard man, however, not like Boone or most of the others in the trade. And something about Dubois puts Tyrone off, makes him mistrust him. He's too fretful, too unsure of himself, maybe too innocent, for this kind of work (326).

Mais ce portrait de Bob, somme toute flatteur si l'on en juge par l'accumulation d'adjectifs mélioratifs, subit une déconstruction ironique qui transforme son innocence en défaut[110]. On retrouve le même détournement ironique dans son interprétation du geste de honte et de dégoût de Bob après qu'ils se sont débarrassés des Haïtiens. En effet, le fait qu'il jette à l'eau l'arme qui a servi à les menacer devient une action machiavélique dont Tyrone le félicite :

> Bob holds the gun for a moment, looks at it as if it were a bloody ax. Then he lifts it over his head with two hands and hurls it into the sea.
>
> Tyrone looks over his shoulder at Bob and says, "Good idea, mon. Dem probably heard de shootin'. Nobody can say we de ones doin' de shootin' now. Got no gun, got no Haitians," he says, smiling (354).

Il n'y a alors pas de rédemption possible pour Bob, qui, ironiquement, scelle définitivement son destin en essayant de réparer sa faute, comme nous l'avons vu précédemment : c'est en cherchant à rendre l'argent de la traversée à la seule survivante, Vanise, qu'il se fait assassiner.

Rappelons que, selon Bersani, le sacrifice tragique du héros fait partie des conventions classiques du réalisme. On observe bien souvent dans l'œuvre la réinstauration finale d'une certaine cohérence grâce à la résolution des conflits qui s'incarnent dans le protagoniste. Souvent, la passion, le désir inquiètent parce qu'ils subvertissent l'ordre social ; ils doivent donc être sublimés ou réprimés. C'est l'interprétation que l'on peut donner de la fin de certains grands romans réalistes britanniques ou américains, où héros et héroïnes réalistes se voient punis. Ceci peut

[110] Notons au passage que le nom de « Boone » reçoit lui aussi un traitement ironique : le projet du personnage, loin d'être une « aubaine », tourne à la catastrophe. On peut en outre y voir un clin d'œil à Daniel Boone, célèbre pionnier de la *frontière* et héros populaire américain, dont les exploits sont bien éloignés de ceux d'Avery.

par exemple expliquer en partie que George Eliot, cédant à la sévère idéologie victorienne[111], sacrifie Maggie Tulliver la passionnée, devenue fille perdue malgré elle, dans *The Mill on the Floss* (1860). On pense également à Carol Kennicott, sorte d'Emma Bovary américaine imaginée par Sinclair Lewis dans *Main Street* (1920), qui reste prisonnière de son existence provinciale sans éclat. Quant à l'ambitieux Clyde Griffiths, protagoniste meurtrier dans *An American Tragedy* (1925) de Theodore Dreiser , il est finalement condamné et exécuté par la société qui l'a pourtant créé. Le traitement du personnage de Bob, que l'on sait condamné depuis le début, semble renvoyer à cette convention.

En fait, son évolution tout au long du roman ressemble à celle du héros tragique tel que le définit Aristote dans sa *Poétique* :

> un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur […]. Pour être belle, il faut donc que l'histoire soit simple, […] que le retournement de fortune se fasse non pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire, du bonheur vers le malheur, et qu'il soit provoqué non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage (103).

Bob n'est pas foncièrement mauvais, mais il est victime de son hubris. Son erreur a été de se laisser berner par le mythe du Rêve américain véhiculé par la société de consommation qui nie les contingences sociales, comme le rappelle la dernière page du roman :

> And the lengthy, detailed history of such a man must celebrate or grieve, depending on whether he lives or dies, even though nothing seems to happen as a result of his life or death—[…] even though young American men and women without money, with trades instead of professions, go on breaking their lives trying to bend them around the wheel of commerce, dreaming that when the wheel turns, they will come rising up from the ground like televised gods making a brief special appearance here on earth, nothing like it before or since, such utter transcendence that any awful sacrifice is justified (*CD* 410).

La référence à la classe ouvrière broyée par le capitalisme, qui se perd en croyant pouvoir exiger sa part du Rêve américain, semble faire de *Continental Drift* la réécriture réaliste et contemporaine d'une tragédie. L'histoire de Bob est en effet présentée dès l'« Invocation », comme une tragédie grecque où le narrateur joue le rôle du chœur antique et les loas qu'il invoque celui des muses. Le narrateur fait même une allusion directe au sentiment de pitié que doit inspirer la tragédie chez le spectateur selon la *Poétique* d'Aristote : « It's not memory you need, it's *clear-eyed pity* and hot, old-time anger » (1-2, je souligne). Bob lui-même se voit comme un homme

[111] Et ce, malgré (ou peut-être à cause de) son propre statut de femme libre vivant avec un homme marié.

quelconque prisonnier de son existence sans relief et qui précipite son destin tragique en cherchant une échappatoire à la folie qui semble s'emparer de lui :

> Maybe, just possibly, the awful pressures that Bob's ordinary life had placed on him, the difficulty, for him, of living an ordinary life well, had finally made him crazy. Most men, he was sure, lived such a life easily […]. But a few men, like Bob, despite their being just as intelligent, dutiful and orderly as the others, turned their ordinary lives into early disaster and never knew why. That can make a man crazy, Bob thought (379).

La tragédie naît de la transgression : Bob est condamné pour avoir voulu chercher son bonheur ailleurs, pour avoir été avide d'ascension sociale, ce qui est également le lot de bon nombre de « héros » réalistes.

Si tragédie il y a dans *The Sportswriter* et les nouvelles de Carver, c'est sous une forme banalisée. Elle apparaît par exemple dans la bouche de Frank comme un simple cliché langagier censé relativiser le chagrin de sa femme suite à leur divorce : « She is fine, now, I think, in most ways. And if she is not as certain about things as she once was, *that is not a tragedy*, and I think she will be better as time goes by » (*TS* 78, je souligne). Si Bob peut être vu comme une version contemporaine du héros tragique, pour Frank la notion ne semble apparemment pas s'appliquer à une situation qu'il veut là encore présenter comme plutôt ordinaire et même presque positive, et elle est balayée rapidement, comme l'indique la tournure négative. Dans « One More Thing » de Carver, la remarque métafictionnelle de Maxine, qui suggère que sa vie est une tragédie au rabais (« Maxine said it was another tragedy in a long line of low-rent tragedies » [*What We Talk about When We Talk about Love* 130]), semble servir de commentaire sur le manque d'envergure des personnages carvériens et la dimension dérisoire (« low-rent ») et banale (« another […] in a long line ») des situations dépeintes dans les nouvelles.

Quoi qu'il en soit, si le destin de Bob Dubois semble se conformer à une trame plutôt classique, il n'en demeure pas moins que l'on peut voir dans la construction de ce personnage et surtout de celui de Vanise, une forme de transgression littéraire, dans la mesure où elle intègre des problématiques postmodernes, notamment celle que Linda Hutcheon appelle « l'ex-centrique », déjà évoquée dans notre première partie :

> it is [the 1960s] that saw the inscribing into history of previously "silent" groups defined by differences of race, gender, sexual preferences, ethnicity, native status, class. The 1970s and 1980s have seen the increasingly rapid and complete inscribing of these same ex-centrics into both theoretical discourse and artistic practice as andro- (phallo-), hetero-, Euro-, ethno-centrisms have been vigorously challenged (*A Poetics of Postmodernism* 61).

Hutcheon constate qu'à l'ère postmoderne, on assiste à la mise à l'honneur, dans la culture, l'art, et en particulier la littérature, de « héros » jusqu'ici souvent cantonnés à la marge. Rappelons que Sundquist définit le Rêve américain comme un mythe réservé aux hommes blancs : « the sacred American romance of equal opportunity (at least for white men […]) » (49-50). Dans son essai *Dreaming Up America*, Banks critique justement l'ethnocentrisme de la nation américaine : « we were not a white nation and never have been, of course, yet we have always imagined ourselves as one » (91). *Continental Drift* prend clairement le contrepied de la fiction traditionnelle en remettant en cause l'ethnocentrisme et le phallocentrisme de la société américaine. Le roman a ainsi pour héroïne, face au mâle blanc américain[112], que l'on peut qualifier lui-même d'« ex-centrique » dans la mesure où il ne correspond pas au profil du WASP, puisqu'il est d'origine franco-canadienne et catholique et vient d'un milieu modeste, une jeune femme noire issue du tiers-monde. Vanise est le double inversé de Bob. Contrairement à lui, elle survit. Et tandis que la mort de Bob le condamne au néant et l'empêche, à cause de sa banalité intrinsèque, de devenir un héros au sens classique (« once an ordinary man is dead, all possibilities of his ever becoming historical, of his becoming a hero, are gone. No one will model himself on Bob Dubois, no one will reinvent him and remember the man in order to invent and make memorable himself » [*CD* 409]), la présence de Vanise au cœur du récit interroge à la fois les normes littéraires et les conventions historiques. Par exemple, la mise en parallèle de son destin d'immigrée anonyme avec celui des célèbres explorateurs Christophe Colomb et Ponce de León ouvre la voie à une réflexion sur ce que l'on retient du passé et sur le type de personnage qui peut gagner le droit de devenir un héros. Elle semble mener en ce sens à une contestation de l'autorité, un questionnement des discours officiels (tant culturels que littéraires) normatifs. L'éloignement par rapport à la norme, le détournement et même la subversion des codes ethnocentriques passent également par la symbolique rattachée à Vanise, qui, tout au long du récit, associe ironiquement la jeune femme, noire et de religion vaudou, à une image sacrée de Vierge à l'enfant, par exemple lorsqu'elle débarque en Caïque du nord : « Suddenly, with one arm curling her baby against her breast, Vanise steps away from the group of refugees and touches the mate on his naked shoulder. […]

[112] « the good American man Bob Dubois » (*CD* 2), « a white Christian man » (2).

The boy places the basket down, and Vanise sits on it, opens her blouse and starts nursing her baby » (126).

La question de la (dé)construction de l'image du héros est abordée directement dans *The Sportswriter*. Grâce à son métier de journaliste sportif et à son passé d'écrivain, Frank a de cette notion une approche littéraire qui lui offre un recul que ne semblent pas posséder Bob Dubois ou les personnages carvériens. Rappelons que le prétexte de son week-end dans le Michigan, qui sert de fil conducteur au récit, est la rédaction d'un article sur un ex-footballeur professionnel :

> Today I'm leaving town for Detroit to begin a profile of a famous ex-football player who lives in the city of Walled Lake, Michigan, and is confined to a wheelchair since a waterskiing accident, but who has become an inspiration to his former teammates by demonstrating courage and determination, going back to college, finishing his degree in communications arts, marrying his black physiotherapist and finally becoming honorary chaplain for his old team. "Make a contribution" will be my angle. It is the kind of story I enjoy and find easy to write (*TS* 5).

Il est prévu que Frank écrive une belle histoire de victoire face à l'adversité : les nombreux termes positifs qui émaillent le passage suggèrent que l'article devra être dithyrambique et clairement représenter l'athlète en héros. À travers l'emploi du champ sémantique du métier d'écrivain (« story », « write », « angle ») et de l'adjectif possessif « my » dans le groupe nominal « my angle », qui souligne l'irruption de la subjectivité, Frank insiste sur l'idée que ce portrait sera avant tout une reconstruction idéalisée de la réalité. On peut donc également interpréter ce passage comme une réflexion métafictionnelle sur la construction des « héros » réalistes : les faits bruts sont retravaillés subjectivement pour former un ensemble cohérent qui offre une version améliorée de la réalité. C'est une question qu'il développe plus loin dans son récit, une fois arrivé chez Herb Wallagher, le sportif dont il doit écrire l'histoire : « I'd *like* to get to know you and write a damn good story about you. Paint you as you are » (159). Selon lui, la qualité de l'article doit dépendre de l'exactitude du portrait ; la deuxième phrase de l'extrait peut être vue comme une définition de ce qu'est la représentation d'un personnage réaliste.

Ironiquement, lorsque Frank introduit un personnage littéraire pour le comparer aux membres du Club des Divorcés (dont il fait lui-même partie), il prend la notion de « héros » au sens noble du terme à contrepied, en choisissant une figure assez peu glorieuse : « Perfect Babbitts, really, all of us, even though to some extent we understood that » (80). L'emploi du pluriel (« Babbitt*s* ») gomme la spécificité individuelle du protagoniste du roman de Sinclair Lewis et le transforme en une sorte

d'archétype du petit-bourgeois sans épaisseur. Notons que Frank a sélectionné le personnage principal d'un roman *réaliste*, peut-être pour insister sur le fait que les valeurs que Babbitt représente collent à la réalité telle qu'il la conçoit et l'expérimente au sein du club. La comparaison de Frank à un anti-héros littéraire met en avant son statut de personnage de fiction et joue avec l'image lisse qu'il possède tout au long du récit. Ce passage réflexif permet également de mettre le doigt sur une autre acception du terme « héros », qui peut être compris au sens large comme le personnage emblématique d'un genre ou d'une tradition, et même celui d'un écrivain particulier (ce qu'il est pour Ford). Ce qu'il appelle sa « Frank Bascombeness » (192), autrement dit l'essence de son personnage, s'étoffe au fil de la tétralogie : il acquiert une dimension symbolique de plus en plus fouillée en se faisant le témoin privilégié des évolutions de la classe moyenne américaine au cours des dernières décennies. Ainsi, son statut de représentant de l'Amérique est renforcé dès le titre du deuxième volume, *Independence Day*, qui est une référence directe à la fête nationale américaine. Son ancrage sur le territoire américain est également illustré par le fait qu'il devient agent immobilier à Haddam. Le jeu sur les rapports entre microcosme et macrocosme se poursuit, puisque le week-end ordinaire de Frank avec son fils mutique en juillet a pour toile de fond la bataille électorale entre George Bush et Michael Dukakis, et que *The Lay of the Land* se déroule à Thanksgiving lors d'une autre élection, opposant cette fois Al Gore et George W. Bush, alors que se profile le changement de millénaire.

Comme le rappelle Hamon, « [l]e problème crucial à l'auteur réaliste, c'est celui du héros » (« Un discours contraint » 152). La création d'un personnage auquel le lecteur puisse s'identifier, ou du moins qu'il reconnaisse comme crédible, est nécessaire pour assurer la vraisemblance globale du récit. Le « héros » réaliste est le plus souvent un homme ou une femme dont le nom, le portrait physique et moral, le métier, les loisirs, le lieu de vie sont apparemment ordinaires. Il s'agit même d'une banalité revendiquée pour Frank Bascombe dans *The Sportswriter*, qui se pose en archétype de l'Américain moyen.

Toutefois, la construction du personnage comporte bien souvent une dimension métaphorique qui dépasse la simple illusion mimétique, comme le souligne, entre autres, l'onomastique. D'une manière générale, les œuvres du corpus respectent les conventions traditionnelles, mais leur exploration métafictionnelle des stéréotypes

rattachés à la définition du « héros » met également en évidence l'aspect parfois étriqué et artificiel des codes classiques de la littérature réaliste, qui ont notamment tendance à nier l'« ex-centrisme ».

Cette tension constante entre le souci de créer un effet de réel et de proposer un cadre vraisemblable d'une part, et le besoin de donner à son œuvre une portée symbolique d'autre part, ces questionnements littéraires autour de la notion d'artifice et de construit, se retrouvent également dans le deuxième axe essentiel de la (dé)construction du réalisme : celui de l'espace-temps.

CHAPITRE II. LE CADRE SPATIO-TEMPOREL AU SERVICE DE LA MIMÈSIS (?)

Selon Mitterand, « [l]e propre du roman réaliste est de créer un monde possible, d'autrefois ou d'aujourd'hui » (33), c'est-à-dire un monde que le lecteur puisse considérer comme un reflet crédible de la réalité. Les adverbes qu'il utilise à la fin de cette citation attirent l'attention sur la dimension temporelle du réalisme, qui constitue avec le traitement de l'espace le principal point de repère de l'univers proposé par l'œuvre réaliste. Traditionnellement, les textes réalistes sont ancrés dans une période historique et un environnement géographique précis, qui servent à établir la vraisemblance du récit. Le lecteur doit pouvoir considérer comme plausible le fait que les situations qu'on lui présente aient pu se dérouler à cette époque et à cet endroit ; il doit pouvoir s'orienter dans un univers connu ou facilement reconnaissable. Le cadre spatio-temporel ainsi établi sert donc à la fois à renforcer la cohérence interne de l'œuvre et à s'assurer la coopération du lecteur :

> L'inscription dans le temps est de fait une condition essentielle pour que le lecteur admette que le personnage et son destin pourraient être authentiques. Car seul le temps crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres de manière cohérente, et donne à chacune d'elles une suite, qui satisfera l'attente du lecteur. […] Les lieux et leurs attributs spatiaux, l'étendue, les dimensions, les distances, les perspectives, etc., jouent un rôle essentiel à la fois dans l'économie de l'intrigue […], dans la détermination des personnages, dans le didactisme intrinsèque du parti pris réaliste, dans la stylistique descriptive, bref, dans tout ce qui crée l'« effet de réel » (4-5).

La cohérence apportée par une structure temporelle et spatiale claire renforce ainsi l'illusion réaliste : même si le récit est fictionnel, le fait qu'il se déroule dans des lieux ou lors d'événements réels apporte une caution réaliste à l'œuvre.

Toutefois, nous allons voir que les œuvres de Banks, Carver et Ford ne se limitent pas à la mimèsis pure et simple, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Gefen, à la simple « représentation des choses par les signes et transposition du monde par la littérature » (14) et même à la vision de la littérature comme « transparence absolue » (15), et que le temps et l'espace y sont régulièrement investis subjectivement. La « transposition » évoquée par Gefen suggère d'ailleurs une « transformation » de la réalité par le langage littéraire, ce qui signifie que la définition de la mimèsis porte déjà en elle sa propre contradiction. Aussi le temps séculaire, chronologique peut-il devenir symbolique, et l'espace comporter une dimension métaphorique. De plus, les auteurs n'hésitent pas à exposer les conventions servant à la construction de cette dimension spatio-temporelle pour en souligner l'artificialité et

montrer, notamment grâce à l'ironie, que l'« illusion réaliste » n'est, justement, qu'une illusion. Enfin, il ne faut pas oublier que l'ère postmoderne est une époque où notre capacité à accéder à une réalité cohérente, ainsi que la qualité de cette réalité, sont remises en question par certains écrivains et philosophes. Ce sont des problématiques que les auteurs étudiés intègrent également à leurs œuvres.

1. La concordance des temps

Le temps est un repère ordinaire de la vie quotidienne et un élément essentiel du réalisme : l'établissement d'un récit cohérent passe par l'inscription dans le temps des personnages et des actions. Le souci de mettre en place un cadre temporel vraisemblable se manifeste au niveau structurel par un respect assez scrupuleux de la chronologie : le temps du récit réaliste est généralement linéaire, et le déroulement des événements doit suivre l'enchaînement logique des heures, des semaines, des saisons. Selon Bersani, « étant donné que le roman réaliste reste fidèle, en général, au temps chronologique, la suite des événements elle-même devient un principe ordonnateur » (49). L'auteur peut ainsi structurer son récit en lui donnant une direction unique et logique. Comme le rappelle Hutcheon, « [w]hether it be in historical or fictional representation, the familiar narrative form of beginning, middle, and end implies a structuring process that imparts meaning as well as order » (*The Politics of Postmodernism* 58). Le récit réaliste classique s'efforce de remettre de l'ordre dans la fragmentation de la vie quotidienne, dominée par l'incertitude et le hasard, en formant un tout unitaire avec un début et une fin clairs. Les sauts dans le temps (analepses et prolepses) doivent avant tout servir à éclaircir certains points potentiellement nébuleux et à assurer la logique du récit en mettant en avant des liens de causalité.

Mais bien sûr, le temps du récit ne saurait se limiter à une relation purement métonymique avec le réel. On observe ainsi dans certains passages un glissement métaphorique donnant au texte une résonance symbolique que le lecteur doit être capable de déceler. En outre, les œuvres du corpus exposent et détournent fréquemment les conventions réalistes qui accompagnent le traitement du temps, notamment le principe de causalité, qui nie la contingence de la vie réelle.

a) Respect d'une chronologie cohérente

Un passage de *Continental Drift* illustre l'idée qu'un cadre temporel clair peut être rassurant :

> here things start happening too fast for Bob later to recall clearly and in order. It's not that he's not paying attention (if anything, he's paying too much attention). It's that he has no conscious plan, no intent—which is to say that he's got no connection between his past and his future, none in mind, that is. When one gives oneself over to forces larger than one's self, like history, say, or God, or the unconscious, it's easy to lose track of the sequence of events. One's narrative life disappears (279).

Temps psychologique et temps linéaire « réel » sont ici opposés. L'une des manifestations de la crise existentielle de Bob semble être son décrochage de la réalité temporelle. Les termes appartenant au champ lexical de la structure (« in order », « plan », « connection », « sequence ») suggèrent qu'une organisation chronologique stricte est nécessaire pour produire du sens (la dernière phrase de l'extrait laisse en effet entendre que l'existence de Bob est menacée par le néant). L'écrivain réaliste doit donc faire attention à créer l'illusion d'une temporalité linéaire et ordonnée.

Le récit réaliste se referme généralement de manière assez nette, sur une naissance, un mariage (motif que l'on retrouve régulièrement chez Jane Austen, par exemple) ou encore une mort, qui peut être littérale (comme celle de Hurstwood dans *Sister Carrie* ou de Lennie dans *Of Mice and Men*), ou seulement symbolique (une séparation, un renoncement ou encore un départ, comme dans *Affliction* de Banks). Bersani explique que

> [l]es conclusions sont bien entendu tout aussi importantes dans cette entreprise qui consiste à donner un sens plus marqué à la vie. Les romans réalistes ont tendance à finir sur des mariages ou des morts, et les mariages qui terminent *Orgueil et Préjugés* ou *La Petite Dorrit* fournissent à l'intrigue un dénouement tout aussi significatif et tout aussi concluant que la mort d'Achab dans *Moby Dick* ou celle de Milly Theale dans *Les Ailes de la colombe* (51).

Aussi *Continental Drift* se clôt-il sur la mort du personnage principal, et *The Sporstwriter* sur le départ de Frank Bascombe pour la Floride. Dans *Cathedral*, « Vitamins » et « Chef's House » se referment sur une séparation, le personnage de « The Compartment » renonce à descendre du train pour revoir son fils, et le petit garçon accidenté de « A Small, Good Thing » finit par succomber à ses blessures. Il semblerait qu'une résolution claire, même tragique, permette à l'auteur réaliste de donner au lecteur une impression de clôture, dans la mesure où elle indique que le récit a suivi une trajectoire linéaire cohérente. Le récit attire parfois lui-même l'attention sur sa structure interne. Ainsi, le dernier chapitre de *The Sportswriter* s'intitule, fort

logiquement, « THE END » et s'ouvre sur une allusion à notre mortalité : « Life will always be without a natural, convincing closure. Except one. / Walter was buried in Coshocton, Ohio, on the very day I sounded the horns of my thirty-ninth birthday » (366). Les considérations de Frank sur la mort comme une fin inévitable et « convaincante[113] » peuvent également s'apparenter à une réflexion métafictionnelle de l'auteur sur les possibles stratégies à adopter pour terminer son roman. La mort représente donc à la fois une fin naturelle pour le personnage (et pour tout être humain) et une conclusion efficace pour un roman réaliste.

Puisque le temps joue un rôle structurant dans le récit réaliste, nombreuses sont les œuvres qui s'ouvrent sur une date précise. Selon Bersani,

> [l]es dates sont extrêmement importantes dans la littérature réaliste, et le premier paragraphe d'innombrables romans du XIXe siècle nous donne l'année exacte du début de leur histoire. La précision de la date ne sert pas uniquement l'illusion de l'authenticité historique ; elle nous offre également le luxe d'assigner des commencements précis au vécu et, par là même, de rendre le vécu plus accessible à notre soif de catégories et de distinctions significatives (50-51).

La phrase qui ouvre le premier chapitre de *Continental Drift* est en ce sens un modèle du genre : « It's December 21, 1979, a Friday, in Catamount, New Hampshire » (3). Dès le départ, Banks précise le lieu et la date, ce qui renforce l'illusion réaliste en donnant au lecteur l'impression d'être emmené en terrain connu, ou du moins aisément identifiable. Il suffit en effet de chercher dans un calendrier de l'époque pour constater que le 21 décembre 1979 tombait bel et bien un vendredi. Banks établit ainsi une correspondance vérifiable entre son œuvre et le monde réel. En outre, le narrateur revient régulièrement à la chronologie des événements : son récit est jalonné de dates et mêmes d'heures très précises, comme « This morning, a cool, early March morning » (75), « one morning in late May » (90), « it's one thirty-five in the morning » (140), « It's a Sunday, Eddie's thirty-third birthday » (147), « The night Elaine went into labor and had the baby, Bob was with Marguerite at the Hundred Lakes Motel. It was a Thursday, October 16 » (154) ou encore « Two nights after the night the Haitians drowned in the waves off the beach at Sunny Isles » (356). Il s'agit de repères temporels parlants pour le lecteur, puisqu'ils suivent une logique indiscutable (la succession des mois de l'année qui voit Mai venir après Mars) et rythment la vie quotidienne de tout être humain dans le monde réel (une naissance,

[113] Il reprend sa réflexion quelques pages plus loin : « As I've said, life has only one certain closure » (374).

un anniversaire). Dans *Continental Drift*, ces repères temporels sont parfois associés au présent de vérité générale : « At this latitude at this time of the year, the sun sets at three forty-five, and Catamount, a river town laid north and south between a pair of glacial moraines, settles quickly without twilight into darkness » (3). Le présent de vérité générale est employé pour affirmer qu'un fait est vrai et valable de tout temps ; il sert alors la construction de l'illusion réaliste, puisqu'il permet d'asseoir l'autorité du narrateur en donnant l'impression qu'il maîtrise parfaitement son sujet, et que la véracité de ce qu'il avance est incontestable.

Les premières lignes de *Continental Drift* peuvent être mises en parallèle avec la deuxième page de *The Sportswriter*, où le narrateur prend également soin d'indiquer l'endroit et le moment (et même l'heure exacte) où débute le récit : « I have climbed over the metal fence to the cemetery directly behind my house. It is five o'clock on Good Friday morning, April 20 » (4). Si l'année où se déroule l'action de *The Sportswriter* n'est pas explicitement mentionnée, elle peut néanmoins être retrouvée facilement. En effet, plus loin dans le roman, Frank évoque en passant une date :

> Walter stared furiously out into the fishing pictures. He stared so hard that I knew he would like nothing in the world better than to be one of those happy, proud khaki-clad fishermen displaying his fat stripers to the sun on a happy July day, say, in 1956, when we would have been, Walter and me, eleven years old (92).

Le calcul est simple : si Frank avait onze ans en 1956, cela signifie qu'il est né en 1945. Puisque l'on sait qu'il a trente-huit ans (« Twelve years ago, when I was twenty-six » [3]) et qu'il va en avoir trente-neuf dans quelques jours (« My birthday's in two weeks » [4]), on peut en déduire que *The Sportswriter* se déroule en 1984. La consultation d'un calendrier permet là encore de confirmer qu'en 1984, le Vendredi saint était bien le 20 avril. Bien sûr, là aussi, le respect scrupuleux de la réalité temporelle a d'abord pour but de construire l'effet de réel en donnant au lecteur des repères clairs et apparemment fiables. *Continental Drift* et *The Sportswriter* se passent au début des années 1980, ce qui veut dire que le temps du récit et la date de publication (ainsi que l'acte de lecture, du moins pour les premiers lecteurs) sont presque concomitants. La contemporanéité des faits exposés dans les œuvres renforce l'effet de réel.

En tant que narrateur, Frank pousse le souci de la vraisemblance assez loin. Ainsi, lorsqu'il se rend avec son ex-femme X chez Walter, il donne l'heure à intervalles réguliers, si bien que le lecteur a l'impression de suivre ses pérégrinations à la minute près : « It is 7:36 » (328) ; « A small green light and the tiny numerals 7:53 shine from the black » (331) ; « It's 9 P.M., and I know where my children are[114] » (340). Ses repères incitent le lecteur à prendre conscience de l'écoulement du temps. On retrouve ensuite Frank dans le train pour New York : « It is now ten-fifteen » (352). Une demi-heure plus tard, il est dans son bureau : « I think, then, of the people I might possibly call at this hour. 10:45 P.M. » (357) ; « By Eddie Frieder's clock it is the eleventh hour exactly. Easter night » (364). Les heures paraissent s'égrener de manière cohérente. Par exemple, son temps de trajet jusqu'à son bureau new-yorkais ne paraît pas surprenant dans la mesure où il explique au début du troisième chapitre, consacré à l'histoire de Haddam, que la ville se situe à mi-chemin de New York et Philadelphie[115], villes distantes d'environ 150 kilomètres, ce qui place Haddam à environ 75 kilomètres des deux. Le fait que Frank semble mettre un temps apparemment crédible pour effectuer ces différentes actions, qui se déroulent en un week-end, participe de l'effet de réel.

La structure temporelle des nouvelles de Carver transparaît souvent dès les premières phrases. C'est le cas par exemple dans « Chef's House » : « That summer Wes rented a furnished house north of Eureka from a recovered alcoholic named Chef » (*C* 25). Notons au passage que les premières lignes d'un grand nombre de nouvelles de Carver jouent sur la valeur anaphorique du morphème TH. Ainsi, la nouvelle « The Train » s'ouvre sur le groupe nominal « *The* woman » (*C* 136, je souligne), ce qui suggère que cette femme est censée être déjà identifiée. Il faut dire que ce texte est la suite d'une nouvelle de John Cheever déjà centrée sur ce personnage. Dans l'extrait de « Chef's House » cité plus haut, le démonstratif « that » attire l'attention du lecteur sur l'importance de ce fameux été, qui marquera la mort du

[114] Cette remarque est sans doute un clin d'œil à la fameuse question « It's 10 pm. Do you know where your children are? », qui précédait le journal télévisé dans les années 1960, 1970 et 1980 et servait à rappeler aux parents l'importance de prendre leurs responsabilités éducatives et de ne pas laisser leurs enfants sortir tard sans surveillance.

[115] « It is on the train line midway between New York and Philadelphia, and for that reason it's not so easy to say what we're a suburb of—commuters go both ways » (48).

couple formé par Wes et Edna. Dans « Preservation », le narrateur prend également soin de donner des indications temporelles claires :

> Sandy's husband had been on the sofa ever since he'd been terminated three months ago. That day, three months ago, he'd come home looking pale and scared and with all of his work things in a box. "Happy Valentine's Day," he said to Sandy and put a heart-shaped box of candy and a bottle of Jim Beam on the kitchen table (*C* 31).

Les précisions du narrateur, selon lesquelles la Saint Valentin a eu lieu trois mois auparavant, situent le récit à un moment précis : la mi-mai. Le fait de choisir une journée particulière et d'insister sur les traditions censées l'accompagner dans l'imaginaire collectif (des douceurs dans une boîte en forme de cœur) sert l'effet de réel en faisant appel aux souvenirs que le lecteur rattache potentiellement à cette fête. Mais comme le remarque Vasiliki Fachard, le cadeau censé symboliser l'amour unissant un homme à sa femme marque au contraire le début de leur éloignement : « Far from tightening the bonds of intimacy between them, the "heart-shaped" gift fails to caulk whatever relational fissure was caused by the husband's laying off » (« Signs vs. Symbols: Gifts in Raymond Carver's *Cathedral* » 89). En effet, la répétition de « three months ago » annonce implicitement ce qui sera développé dans la suite de la nouvelle : le fait que Sandy commence à perdre patience face à l'apathie de son mari.

« A Small, Good Thing », qui a pour point de départ l'anniversaire du petit Scotty[116], est rythmée après son accident par les allées et venues des parents de la chambre d'hôpital à leur domicile. On suit le père pas à pas : « At eleven o'clock that night, when the boy seemed to be resting comfortably enough after the many X-rays and the lab work, and it was just a matter of his waking up and coming around, Howard left the hospital » (57) ; « He arrived back at the hospital a little after midnight » (59). Ici encore, dans la mesure où une fois chez lui, Howard se contente de boire un whisky, se raser et prendre un bain rapide, le fait qu'il effectue l'aller-retour en une heure paraît logique. Dans cette nouvelle, le changement d'heure contraste avec l'absence d'évolution de l'état de Scotty. L'insistance sur l'heure qui tourne (par exemple « She took the elevator up to the third floor with two nurses who were just going on duty. It was Wednesday morning, a few minutes before seven » [72]) sert en effet à la construction du suspense autour de la condition de l'enfant, dont on se demande jusqu'à la fin s'il va s'en sortir ou non. Il constitue également un élément objectif

[116] « Saturday afternoon she drove to the bakery in the shopping center. […] The baker, who was an older man with a thick neck, listened without saying anything when she told him the child would be eight years old next Monday » (*C* 55).

auquel les parents en manque de repères peuvent se raccrocher : « Dr Francis is coming again at eight o'clock this morning. He's going to have something to tell us then, something more definite. […] Honey, maybe we'll know something more then. At eight o'clock. Come back before eight » (71). « Eight o'clock » est invoqué à plusieurs reprises par Howard comme s'il possédait des pouvoirs magiques permettant de tirer la situation au clair et de sauver Scotty. Cet horaire, sans doute donné arbitrairement par le médecin au départ, est investi subjectivement par Howard, pour qui il renferme l'espoir de voir son fils guérir.

On observe dans les nouvelles de Carver une récurrence de dates dont le symbolisme peut difficilement échapper au lecteur, comme la Saint Valentin, déjà évoquée, mais surtout Noël et le jour de l'An. À première vue, ces dates particulières servent, comme nous l'avons dit, à la construction d'un univers vraisemblable : ces jours de fête sont des moments qui facilitent *a priori* l'identification du lecteur aux personnages et à la situation décrits, puisqu'il peut les rattacher à ses souvenirs personnels. C'est également le raisonnement que semble tenir Ford lorsqu'il explique en entretien pourquoi il a choisi de situer l'action de *The Sportswriter* lors du week-end de Pâques. Il insiste d'abord sur l'importance pour l'écrivain réaliste de proposer un cadre temporel qui soit reconnaissable par le lecteur **:** « [my stories are] set on days or years that are recognizable by the reader » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 113). Il précise ensuite que l'auteur tisse ainsi un lien avec le lecteur en faisant appel à ses connaissances et à son propre vécu : « I like to set events at a time that the reader has some memory of. The reader then is more easily convinced to participate in the story's illusion » (113). On remarque que Ford emploie lui-même le terme d'« illusion » et souligne le fait que la coopération du lecteur est nécessaire à tout récit ayant des prétentions réalistes. Plus loin, il ajoute au sujet de Pâques : « I like setting books on holidays because I think all Americans have very patented memories for Easter […] so if I set my book on that day, I would tap into those memories and engage people at some very primary level[117] » (123). Dans cette citation, Ford dévoile également son « Lecteur Modèle ». Puisqu'il s'agit d'un lecteur pour qui une fête religieuse comme Pâques doit avoir une certaine résonance, on peut imaginer qu'il fait partie de la société occidentale, à dominance chrétienne. Plus précisément, Ford parle

[117] L'autre raison est plus terre-à-terre : « But the real reason I set it on Easter was that's the day I began writing it. Easter Day in 1982 » (113).

de « all Americans », donc avant tout des citoyens de son pays, en toute logique les lecteurs les plus aptes à comprendre et partager ses références. Mais le sens métaphorique rattaché à ce genre de fête dépasse la simple recherche de l'effet de réel. Nous nous sommes déjà penchés sur la symbolique religieuse de Pâques, fête de la résurrection du Christ qui, dans *The Sporstwriter*, semble annoncer la renaissance de Frank, même s'il est peu sûr de ce qu'elle renferme, comme le souligne la répétition de l'indéfini : « I hear the bells of St. Leo the Great chime 6 o'clock, and for some reason I have a feeling […] that something is over and something begun, though I cannot tell you for the life of me what those somethings might be » (23).

De la même façon qu'il paraît assez difficile de croire que le choix de situer l'action de *The Sportswriter* lors du week-end de Pâques est innocent, il est peu probable que les allusions à Noël et au jour de l'An qui apparaissent dans *Cathedral* soient le fruit du hasard et aient pour unique but d'asseoir l'illusion réaliste. Dans le recueil, Carver prend le contrepied des poncifs selon lesquels Noël est une fête familiale où l'on se retrouve pour passer de bons moments, et le jour de l'An symbolise la possibilité d'une renaissance grâce à la perspective d'un nouveau départ. Il y a dans les nouvelles une contradiction entre les promesses qu'offrent ces repères temporels et la réalité telle qu'elle est vécue par les personnages. La mention de ces périodes de l'année sert surtout à mettre en avant ce décalage ironique.

Le narrateur de « Vitamins » n'est manifestement pas habité par l'esprit de Noël, puisque c'est lors d'une fête organisée autour de cette période supposée resserrer les liens familiaux et conjugaux qu'il envisage d'avoir une aventure avec Donna, une collègue de travail de sa femme : « That was around Christmas. The vitamin business was pretty bad off back then, so we thought we'd have a party to cheer everybody up » (*C* 86). La soirée en question est plutôt l'occasion de s'assurer que Donna est animée des mêmes envies adultérines que lui. L'alcool joue un rôle important dans la nouvelle et semble servir de fil conducteur entre les dates qui apparaissent dans le récit : « I was in bed alone. […] I was still drunk and couldn't figure anything out. I knew it was Sunday and close to Christmas » (89), peut-on lire au sujet du lendemain de la fête. Puis on trouve à la page suivante : « A week or so into the new year, Patti and I were having a drink » (90). La reprise du terme « drink » exprime une forme de continuité et montre que, malgré le passage à la nouvelle année, il n'y a aucune évolution notable, aucune bonne résolution dans le discours du

narrateur. « Vitamins » se clôt sur un « nouvel » an ironiquement dépourvu de tout espoir de renouveau : « I knocked some stuff out of the medicine chest. Things rolled into the sink. "Where's the aspirin?" I said. I knocked down some more things. I didn't care. Things kept falling » (102). La chute des objets de l'armoire à pharmacie semble illustrer métaphoriquement la dynamique descendante dont le narrateur reste apparemment prisonnier, comme l'indique la présence dans la toute dernière phrase du texte du verbe « keep », qui souligne la constance de ses échecs et son incapacité à inverser la tendance.

Dans la nouvelle « Where I'm Calling From », la période de Noël est synonyme de mauvaises nouvelles plutôt que de réjouissances :

> The reason I felt sorry for her was that on the day before Christmas her Pap smear came back, and the news was not cheery. She'd have to go back to the doctor, and real soon. That kind of news was reason enough for both of us to start drinking. So what we did was get ourselves good and drunk. And on Christmas Day we were still drunk. […] For the next couple of days, I didn't eat anything except salted nuts. But I drank a lot of bourbon. Then I said to her, "Sugar, I think I'd better pack up. I better go back to Frank Martin's" (128).

Les clichés traditionnellement associés à Noël sont détournés : il ne s'agit plus d'une fête religieuse et familiale mais d'une beuverie menant tout droit au centre de désintoxication. Le narrateur est déjà familier de ce centre, où il va aussi passer un morne réveillon du jour de l'An : « For New Year's Eve dinner Frank Martin serves steak and baked potato » (130). Lorsqu'il évoque l'un des clichés associés au Nouvel An, c'est pour le rejeter : « I won't say anything about New Year's resolutions. There's no way to make a joke out of this » (135). Comme dans « Vitamins », la nouvelle année ne semble en effet rien augurer de bon : non seulement sa compagne a peut-être un cancer, comme le laisse entendre la litote de la première citation (« the news was not cheery »), mais en plus le narrateur lui-même souffre de tremblements dus au sevrage alcoolique : « I've got the shakes. I started out with them this morning. This morning I wanted something to drink » (133). Il a parfaitement conscience de la précarité de sa situation d'abstinent. Par conséquent, il ne voit pas le commencement d'une nouvelle journée et, par extension, d'une nouvelle année comme une potentielle renaissance : l'anadiplose (« I started out with them *this morning*. *This morning* I wanted something to drink ») s'apparente à une forme de bégaiement qui évoque plutôt la stagnation.

De la même manière, *Continental Drift* s'ouvre au moment de Noël, comme l'indique la première phrase du chapitre « Pissed » déjà citée plus haut (« It's December 21, 1979 » [3]). On retrouve tous les clichés propres à cette époque de l'année, la neige, les décorations clinquantes et la foule pressée de dénicher les derniers cadeaux :

> Gigantic red and green electric candy canes and wreaths dangle from lampposts while shoppers hurry anxiously along the sidewalks from store to store. The snow is falling heavily in fat flakes that turn almost at once to gray slush beneath the boots of the Christmas shoppers and under the tires of the cars (7).

Mais là encore, Banks prend le contrepied de l'esprit de Noël, comme l'indique l'image de la neige devenue grise de saleté à force d'être piétinée, en présentant cette période non pas comme festive et joyeuse mais plutôt comme un gouffre financier, comme le souligne un échange entre Bob et sa maîtresse Doris Cleeve : « Bob smiles and lights a cigarette. "I don't make enough money." […] / "So ? Tell me who does. Especially at Christmas" » (7). En outre, la recherche de cadeaux, en l'occurrence des patins à glace pour l'une de ses filles, est présentée comme une corvée et semble être le catalyseur de l'exaspération et du dégoût de Bob face à sa vie actuelle. Aussi sa remarque sur la qualité des patins que lui propose le vendeur a-t-elle une résonance existentielle : « You know what ? I don't want your damn Sears and Roebuck ice skates! Your twenty-dollar specials! I want something better than that. Custom-made, maybe. […] Better. I want something *better* » (16). La répétition de « better » insiste sur le sentiment d'insatisfaction de Bob, qui va l'amener à vouloir changer d'air dans l'espoir de trouver une vie meilleure en Floride, avec les conséquences désastreuses que l'on sait. La mise en évidence de la portée symbolique des repères chronologiques montre que la structure temporelle du récit réaliste n'est pas purement mimétique mais comporte une dimension artificielle dont les auteurs du corpus ont parfaitement conscience, et qu'ils n'hésitent pas à explorer.

b) Causalité, hasard et artifice

À une époque où le postmodernisme déconstruit souvent la chronologie des événements du récit[118], comme dans *The Book of Daniel* de Doctorow, par exemple, où l'on passe régulièrement du présent (les années 1960) au passé (les années 1940-1950), les auteurs réalistes s'en tiennent généralement à une certaine linéarité, comme nous avons pu le voir : le récit se construit autour de quelques dates-clefs, généralement placées dans l'ordre chronologique, qui servent de repères au lecteur. Par conséquent, si l'on trouve dans leurs œuvres des analepses et des prolepses, c'est semble-t-il le plus souvent dans un souci d'éclaircissement : elles répondent à une volonté de tout dire au lecteur pour que celui-ci ait toutes les cartes en main, et renforcent la cohérence de l'œuvre en montrant que l'instance narrative maîtrise les tenants et les aboutissants du récit. Elles offrent en cela une forme d'omniscience rassurante pour le lecteur. Elles servent en outre à justifier la psychologie et étoffer les portraits des personnages, qui ont nécessairement plus de relief si on leur octroie un passé et/ou une fin, et si leur comportement présent a une justification passée.

Les analepses, par exemple, ont généralement des vertus explicatives. Elles fournissent des informations supplémentaires, parfois superflues, qui ont avant tout pour but de renforcer l'illusion réaliste et de justifier l'action en cours en soulignant l'influence du passé sur le présent. Ainsi, au début de « Cathedral », le narrateur raconte en détail comment Robert et sa femme se sont rencontrés :

> That summer in Seattle she had needed a job. […] She'd seen something in the paper: HELP WANTED—*Reading to Blind Man*, and a telephone number. She phoned and went over, was hired on the spot. She'd worked with this blind man all summer. She read stuff to him, case studies, reports, that sort of thing. She helped him organize his little office in the county social-service department. They'd become good friends, my wife and the blind man. How do I know these things? She told me (*C* 196-197).

D'abord, le paragraphe s'ouvre sur un repère temporel (« that summer »), et le narrateur emploie le *past perfect* pour signaler clairement au lecteur l'antériorité de cet épisode par rapport au récit principal. Ensuite, il semblerait que l'énumération des tâches que sa femme avait à effectuer pour l'aveugle participe uniquement de l'effet de réel, dans la mesure où ce sont des éléments descriptifs qui ne sont pas directement utiles à l'avancement du récit. Seule la phrase « she'd worked with this blind man

[118] Ce phénomène n'est pas nouveau, puisqu'on trouve ce jeu sur la chronologie dans *Tristram Shandy* au dix-huitième siècle, mais il est tout de même caractéristique de la littérature postmoderne.

all summer » paraît vraiment nécessaire à la compréhension puisqu'elle précise l'origine de leurs liens d'amitié. Le reste relève d'un simple étoffement qui apporte de la crédibilité à l'ensemble du passage en établissant un contexte clair. Quant aux deux dernières phrases de l'extrait, elles permettent au narrateur d'asseoir sa fiabilité, puisque, s'il n'est qu'une source secondaire, il affirme toutefois tenir directement ses informations de l'une des deux parties concernées.

Les allusions au passé sont nombreuses dans *The Sportswriter*, roman dans lequel un week-end dans le Michigan sert de prétexte au bilan de la vie du narrateur. Dès la première page, Frank entame son autoportrait en prenant appui sur des événements antérieurs :

> My name is Frank Bascombe. I am a sportswriter.
> *For the past fourteen years* I have lived here at 19 Hoving Road, Haddam, New Jersey […]. I wrote half of a short novel *soon after we moved here from New York* and *then* put it in the drawer, where it has been *ever since*, and from which I don't expect to retrieve it unless something I cannot *now* imagine happens.
> *Twelve years ago, when I was twenty-six*, and in the blind way of things *then*, I was offered a job as a sportswriter by the editor of a glossy New York sports magazine you have all heard of, because of a free-lance assignment I had written in a particular way he liked. And to my surprise and everyone else's I quit writing my novel and accepted.
> And *since then* I have worked at nothing but that job, with the exception of vacations, and *one three-month period* after my son died when I considered a new life and took a job as an instructor in a small private school in western Massachusetts where I ended up not liking things, and couldn't wait to leave and get back here to New Jersey and writing sports (3, je souligne).

La présentation de Frank est parsemée de repères temporels qui servent à guider le lecteur : points de départ (« soon after we moved here », « twelve years ago »), durées (« for the past fourteen years », « one three-month period »), adverbes de temps (« now », « then », « ever since », « since then »). L'alternance entre « now » et « then » que l'on remarque ici fait partie du schéma narratif adopté tout au long du récit, qui oscille régulièrement entre action présente et réminiscences du passé. D'ailleurs, la trame principale, le rendez-vous professionnel de Frank en banlieue de Detroit lors du week-end de Pâques, semble finalement avoir moins d'importance et de poids (ne serait-ce que, très concrètement, en termes du nombre de pages qui lui sont consacrées) que les nombreuses incursions de Frank dans sa vie passée. Celles-ci servent alors à construire la vraisemblance en donnant de l'épaisseur au personnage et à son histoire et en ajoutant de la crédibilité à son existence, qui se voit enrichie d'anecdotes et de souvenirs. Elles soulignent également le lien entre actions passées et situation présente, et mettent donc en avant la cohérence globale du récit. Par exemple, le fait de voir X pleurer au cimetière ramène Frank (et le lecteur avec lui) en arrière,

et l'anecdote qui s'ensuit lui permet de justifier son célibat actuel : « The last time I saw X cry was the night our house was broken into, when, in the search for what might've been stolen, she found some letters I'd been getting from a woman in Blanding, Kansas. […] And in four months I was divorced » (15-16). Frank revient plusieurs fois sur cet incident au cours de son récit, si bien que le lecteur se sent en terrain familier lorsqu'il le croise à nouveau. En renvoyant le lecteur à une information déjà connue et en prenant soin de ne pas dévier de la trame de l'anecdote originale même lorsqu'il ajoute certains éléments, le narrateur montre qu'il est digne de confiance :

> These, of course, were the letters X found in the drawer of my desk when she was looking for the sack of silver dollars she feared might've been stolen. […] And what she suddenly concluded was that she didn't want to, or have to, be married to someone like me a second longer—which is exactly how it happened (147-148).

Dans la première phrase de l'extrait, le « of course » s'adresse vraisemblablement au lecteur et lui rappelle subtilement qu'il est censé se souvenir d'avoir déjà entendu parler de ces fameuses lettres. L'emploi dans son dernier commentaire de l'adverbe « exactly », qui exprime un respect scrupuleux de la réalité des faits, permet à Frank d'affirmer sa crédibilité. Cette anecdote réapparaît à la toute fin du roman, à l'occasion d'une conversation téléphonique entre Frank et son ex-femme :

> Just before she hung up the last time she asked me why I hadn't consoled her the night our house was broken into, those years ago, and I told her that it all seemed at once so idiotic and yet so inexplicable that I simply had not known what I could say, but that I was sorry, and that it was a failure on my part. (I didn't have a heart to say I'd spoken, but she hadn't heard me) (373-374).

Cette fois, les lettres ayant conduit au divorce sont passées sous silence, peut-être parce que le lecteur connaît déjà tous les détails et n'a pas besoin de se les voir répéter, ou peut-être également par pudeur de la part de X, la femme bafouée, qui semble rester volontairement allusive. Toutefois, nous n'avons ici que le discours rapporté par Frank, et nous ne pouvons donc être sûrs de la teneur exacte de ses propos. Le commentaire en aparté de Frank, figuré par les parenthèses, renvoie à une petite phrase du début du roman, lorsque la scène de la crise post-cambriolage et pré-divorce est décrite pour la première fois : « Lurking behind a large rhododendron in the dark, I spoke some hopeful and unconsoling words to her, but I don't think she heard me » (16). Les deux passages se font écho grâce à la variation autour de « console » (« I hadn't *consol*ed her », « un*consol*ing words ») et à l'emploi de propositions quasi similaires (« she hadn't heard me » et « I don't think she heard me »), mettant en avant

la cohérence de la structure interne du récit. Ici le renvoi au passé permet à Frank de prendre du recul par rapport à sa position de l'époque de l'incident en admettant avoir mal agi. On constate au final une évolution apparemment positive de la relation entre Frank et X, comme le montrent les termes mélioratifs présents dans la conclusion de Frank à ce sujet : « It is possible to be married, to divorce, then to come back together with a whole new set of understandings that you'd never have liked or even understood before in your earlier life, but that to your surprise now seems absolutely perfect » (374). Avec le recul, on constate que la récurrence de cet épisode tout au long du roman semble nous préparer à ce moment d'épiphanie, ou du moins d'apaisement, sans que nous puissions toutefois être parfaitement sûrs qu'il s'agisse d'une véritable prise de conscience de la part de Frank, narration subjective à la première personne oblige.

D'une manière générale, le début et la fin de *The Sportswriter* se répondent puisque la dernière partie, marquée par le départ de Frank pour la Floride, est également prétexte à un dernier bilan, ou plutôt, comme le dit Frank lui-même, à un postscriptum : « Though as a postscript I'll admit I have been wrong altogether about her attitudes towards love and lovemaking […] » (372). Même s'il s'agit d'abord d'une remarque *a posteriori* au sujet de Catherine Flaherty, avec laquelle il a eu une aventure, cette notion de postscriptum correspond bien au chapitre dans son ensemble, qui a apparemment été écrit bien après le reste, puisque Frank mentionne le mois de septembre alors que la majeure partie de son récit se déroule en avril : « Coming to Florida has had a good effect on me, and I have stayed on these few months—it is now September—though I don't think I will stay forever » (367). Jusqu'au bout, Frank conserve donc le souci de donner un cadre temporel précis au lecteur, mais il a des difficultés à se projeter très loin et se contente donc d'exprimer son incertitude face à l'avenir à travers des questions sans réponse ferme et définitive :

> Will I ever live in Haddam, New Jersey, again? I haven't the slightest idea.
> Will I be a sportswriter again and do those things I did and loved doing when I did them? Ditto (374).

Ce postscriptum écrit en septembre attire également l'attention sur l'artifice que constitue l'écriture au présent simple qui domine *The Sportswriter* : celle-ci laisse en effet croire à une simultanéité entre le « temps de l'histoire » et le « temps de la

narration », pour reprendre la terminologie employée par Genette dans *Figures III*[119], c'est-à-dire le temps du voyage dans le Michigan puis de la rencontre avec la famille de Vicky et le moment où Frank raconte ce week-end. C'est ainsi que l'entendait Ford, puisqu'il explique son recours au présent de la façon suivante :

> I didn't find that to be limiting, I found it actually—which is probably the reason most writers choose any type of narrative mode—I found it free-est. I was interested in performing in the book what you can't perform in life. Which is to almost stop time; at least—for the reader, *to create the illusion of life as it occurs* and yet give the reader a chance to go back over if he chooses (Tréguer et Henry 24, je souligne).

Ford met clairement en avant le fait que la « narration simultanée », ou le « récit au présent contemporain de l'action » (Genette, *Figures III* 229), n'est qu'illusoire. Il suggère que l'expérience de la lecture peut tout à fait briser la linéarité habituelle du récit réaliste, qui cherche généralement, comme nous l'avons établi, à imiter le déroulement de la vie réelle, laquelle ne permet évidemment pas de retour en arrière. Le lecteur comprend donc à la fin du roman qu'il a été manipulé et que le récit de ce week-end pascal est en fait rétrospectif lui aussi, comme les souvenirs plus anciens qui émaillent le texte.

La trame des nouvelles de *Cathedral* est en ce sens plus classique : il s'agit principalement de « narration ultérieure » (Genette, *Figures III* 232), c'est-à-dire que l'histoire racontée est antérieure au moment de la narration, comme l'indique l'emploi du prétérit dans dix nouvelles sur douze (« Feathers », « Chef's House », « Preservation », « The Compartment », « A Small, Good Thing », « Vitamins », « Careful », « The Train », « Fever » et « Cathedral »). La nouvelle « Where I'm Calling From » est la seule qui semble offrir une forme de « narration simultanée », c'est-à-dire une coïncidence entre le temps de l'histoire et celui de la narration, marquée par le présent. Le lecteur a ainsi l'impression de suivre « en direct » la conversation des deux personnages assis devant leur centre de désintoxication : « J.P. and I are on the front porch at Frank Martin's drying-out facility. […] He's telling me how he decided to go into his line of work, and he wants to use his hands when he talks. But his hands tremble » (*C* 117). L'emploi du présent BE+ING (« He's telling ») accentue l'impression que l'action est en train de se dérouler à mesure que le narrateur la raconte. Pendant les moments de silence, le narrateur replonge dans ses souvenirs, racontés tantôt au prétérit (la crise d'épilepsie de Tiny la veille, par exemple), tantôt

[119] Voir le chapitre « Discours du récit ».

au présent simple (le jour où sa petite amie l'a amené au centre), peut-être pour rendre le récit plus vivant. Toutefois, la trace de prétérit que l'on trouve soudainement mêlé au récit au présent à la fin du premier tiers de la nouvelle (« "Then what?" I say. "Don't stop now, J.P." / I *was* interested. » [122, je souligne]) introduit une certaine ambiguïté et paraît suggérer que l'on se trouve finalement bien dans un schéma classique de « narration ultérieure ». Genette rappelle que le temps propre à la « narration ultérieure » est généralement le passé, mais qu'« [i]l arrive pourtant qu'une relative contemporanéité de l'action soit révélée par l'emploi du présent » (*Figures III* 231). L'utilisation du présent dans cette nouvelle est un choix du narrateur montrant que l'histoire s'est déroulée très récemment (on apprend que J.P. et lui ne sont arrivés au centre qu'il y a quelques jours), mais suggérant aussi que le temps s'arrête lorsque l'on est au centre.

L'autre nouvelle de *Cathedral* au présent, « The Bridle », comporte tout de même un passage de quelques lignes au prétérit juste avant le tournant de la nouvelle, au moment où se prépare l'accident de Holits, ainsi que plusieurs indications temporelles qui ancrent le récit dans le passé, comme « A week later Harley asks if the Swede—he means Holits—has found work yet » (182), « At two-thirty, I tell Harley I have a customer » (183), « It was Saturday, and it was after eleven at night » (188) ou encore « the whole next week Holits doesn't leave the place » (191). La narration est donc bien ultérieure, mais l'emploi du présent semble indiquer que le souvenir est encore vivace dans l'esprit de la narratrice et donc sans doute assez récent : il s'agit là aussi de l'expression de la « relative contemporanéité de l'action » évoquée part Genette. De la même manière, bien que le fait qu'il s'agisse de « narration ultérieure » ne fasse pas de doute grâce aux premières lignes du roman qui, en évoquant sa mort, indiquent clairement que l'histoire de Bob appartient au passé, l'utilisation du présent dans *Continental Drift* donne l'impression que l'acte de lecture et le déroulement de l'action sont concomitants.

Alors que Frank Bascombe semble se contenter de spéculations à la fin de *The Sportswriter*[120], les prolepses de *Continental Drift* scellent dès l'introduction au roman le destin de Bob :

[120] Il imagine par exemple ce qu'est devenue Vicki : « From Vicki Arcenault I have not heard so much as a word, and I wouldn't be surprised to learn that she has moved to Alaska and reconciled with her first husband and new love, skin-head Everett, and that they have become New-Agers together, sitting

> It's not memory you need for telling this story, the sad story of Robert Raymond Dubois, the story that ends along the back streets and alleys of Miami, Florida, on a February morning in 1981, that begins way to the north in Catamount, New Hampshire, on a cold, snow-flecked afternoon in December 1979, the story that tells what happened to young Bob Dubois in the months between the wintry afternoon in New Hampshire and the dark, wet morning in Florida and tells what happened to the people who loved him […] (1).

En ce sens, elles structurent le récit en lui attribuant un début et une fin et en lui imposant une trajectoire qui guide la lecture. Le verbe « end » apparaît avant le verbe « begin » dans l'extrait, ce qui est contraire à la logique : cette inversion insiste sur le fait que le sort de Bob est déjà connu et que celui-ci ne pourra y échapper quoi qu'il fasse. La serveuse du bar de Catamount où se rend Bob a elle aussi un destin tout tracé : « Her name, unbelievably, is Pearl, and she is Irwin's help. In a year Irwin will die of a heart attack and Pearl will buy out his estate and will finally own the business she has run for decades » (5). Le narrateur semble ainsi montrer qu'il détient toutes les clefs du récit. Son emploi de l'auxiliaire modal « will » donne de la force à ses prédictions en laissant entendre qu'il n'y a pas de place pour le choix et le hasard dans l'existence toute tracée de Bob et de Pearl.

De la même manière, le roman se clôt sur une série de prophéties une fois encore marquées par l'utilisation de « will », qui sert à exprimer la certitude du narrateur au sujet du sort réservé aux différents personnages du roman :

> No one will model himself on Bob Dubois; no one will reinvent him and remember the man in order to invent and make memorable himself. Even Bob's children will forget him and the shape of his brief life. Elaine Dubois, his widow, will return to Catamount, New Hampshire, where she will devote herself to raising her three children […] Ruthie will not graduate from high school; she will marry at seventeen a boy of nineteen who works for the telephone company, and in six months she will give birth to the first of her five children, a boy she will name Sam, after her new husband's father. Emma, after a six-week course in cosmetology, will become a beautician […]. The baby, Robbie, will enlist in the navy after graduation, and when he completes his basic training in San Diego, he'll be assigned to an aircraft carrier, after which he'll return to Catamount and become a plumber (409).

Le narrateur prend soin de passer en revue tous les proches de Bob. En nous prévenant de ce qu'il va se passer pour chacun dans les années à venir, il nous donne l'impression que les personnages continuent à vivre même une fois le livre refermé, ce qui sert l'illusion réaliste. Mais la prolepse a aussi un rôle symbolique, en ce qu'elle souligne le déterminisme[121] qui pèse sur les personnages réalistes, dont l'existence fictionnelle suit une trajectoire linéaire à laquelle il est impossible d'échapper, comme le

---

in hot tubs discussing their goals and diets, taking on a cold world with Consumer Reports, assured of who they are and what they want » (*TS* 372).

[121] La notion de déterminisme est, bien sûr, plus particulièrement présente dans les romans dits « naturalistes ».

rappelle Mark Seltzer dans l'ouvage sur le réalisme américain de Sundquist : « The linear order and progression of the realistic novel enables the novel to "progress" only in a direction always preestablished » (113). Ainsi, Bob se retrouve pris au piège de sa fuite en avant vers la Floride :

> It's their silence and passivity that frighten him and seem to create a vacuum that he feels compelled to fill, and what he's filling it with is his own confusion about who he is and why he's here at all, here on this boat in the middle of the ocean, carting sixteen Haitians illegally to Florida, when he should by all rights be someone else someplace else, should be old Bob Dubois, say, of Catamount, New Hampshire. […] But that's all gone from him now, as far away as childhood (*CD* 346).

Toute tentative de s'écarter du chemin qui a été tracé pour lui, en retournant dans le passé pour redevenir « old Bob Dubois », par exemple, est évidemment vouée à échec : il ne peut aller que dans une direction prédéterminée, celle, tragique, établie dès le début du roman. Cette direction est autant temporelle que géographique, comme le montrent la dernière phrase, qui mêle mouvement (« gone », « far away ») et période de la vie (« childhood »), et la mise en opposition des deux États, la Floride et le New Hampshire, qui représente la rupture définitive entre la vie passée (résumée dans l'adjectif « old ») et l'existence présente (« here » et « now ») de Bob. Aussi l'auxiliaire modal « should » n'exprime-t-il que l'impuissance de Bob face à ce qu'il perçoit comme un décalage entre vie réelle et vie idéale.

Nous avons vu que le fait de connaître la fin du roman dès son introduction produit une forme d'ironie dramatique. Le narrateur établit ainsi une complicité avec le lecteur, à qui il choisit de dévoiler davantage d'éléments qu'au personnage. Le lecteur peut alors mesurer toute l'ironie contenue dans les derniers moments que Bob et Elaine partagent : « She asks when he'll be back, and he says he can't be sure, by morning anyhow. Sooner, if he's lucky. "And I feel lucky," he says. "For once" » (391). Le lecteur sait depuis le départ que Bob va mourir seul dans une ruelle de Miami ; il comprend donc, puisqu'il arrive dans les dernières pages du roman, que le personnage se fourvoie certainement lorsqu'il déclare se sentir en veine. Il faut dire que la chance et le hasard sont forcément construits dans la fiction réaliste, où tout est nécessairement écrit d'avance. Les analepses et les prolepses, entre autres stratégies, établissent des liens de causalité qui renforcent la cohérence du récit en allant à l'encontre de toute notion de hasard et en s'opposant à la fragmentation, au chaos amenés par l'accidentel. Cela signifie que la place laissée à la contingence dans les œuvres réalistes est forcément artificielle. Pourtant, pour que leur récit paraisse

vraisemblable, Carver, Banks et Ford mettent en scène dans leurs œuvres le déséquilibre que provoque l'irruption de l'imprévu dans la vie des personnages.

Ainsi, la nouvelle de Carver « A Small, Good Thing » est entièrement placée sous le signe de l'accident, d'abord au sens littéral du terme puisque Scotty est renversé par une voiture qui prend la fuite au début de la nouvelle. Cette notion de hasard malheureux est développée tout au long de la nouvelle. Par exemple, alors qu'elle cherche l'ascenseur, la mère, Ann, tombe sur une famille dont le fils a été poignardé sans raison : « Our Franklin, he's on the operating table. Somebody cut him. Tried to kill him. There was a fight where he was at. At this party. They say he was just standing and watching. Not bothering nobody » (*C* 69). Quant à la mort de Scotty, elle est attribuée à une occlusion cachée que le médecin qualifie de « one-in-a-million circumstance » (75), donc apparemment à un hasard imprévisible. Mais si l'on suit la logique du récit, la mort de Franklin annonçait de toute façon celle de Scotty : tous deux sont des garçons blessés par hasard un jour de fête ; leurs familles angoissées patientent toutes les deux à l'hôpital. Lorsque la mère de Scotty, Ann, rencontre les parents de Franklin, elle se rend compte qu'ils partagent la même peine : « She 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 » (70). L'emploi de l'adjectif « same » et le parallélisme des structures dans la deuxième phrase insistent sur la similarité entre les deux situations, par-delà la différence raciale. Le décès des garçons est exprimé à chaque fois par une formule euphémistique : « he passed away » pour Franklin (73) et, deux pages plus loin, « his last breath » pour Scotty (75). Leurs deux destins ont été construits en parallèle ; il apparaît donc que ce qui est en surface un coup du sort est en fait régi par un principe de nécessité qui structure le récit.

De la même manière, dans *Continental Drift*, Bob, Claude et Vanise, des personnages que tout oppose à première vue (nationalité, sexe, couleur de peau, religion) finissent par se retrouver sur le même bateau au large de la Floride pour une traversée qui débouchera sur un drame. Ce pourrait être un hasard si le narrateur ne nous avait pas préparés à cette rencontre dès le début de son récit grâce à l'alternance de chapitres consacrés à chacun des personnages. L'entremêlement des deux fils narratifs tout au long du roman permet d'insister sur la notion de destinée déjà évoquée et sur l'idée que le hasard est toujours fabriqué en fiction. En jouant ici avec l'opposition entre contingence (censée refléter fidèlement la réalité) et nécessité

(propre à la fiction, où tout est écrit d'avance), Carver et Banks rappellent la double exigence du réalisme : prendre soin de préserver l'illusion réaliste, tout en construisant un récit formant un tout cohérent qui produise du sens. Dans *The Sportswriter*, l'affirmation de Frank Bascombe « too much of life […] can't be foreseen » (158) sert la mimèsis en surface en suggérant que la vie de Frank et des autres personnages est soumise aux mêmes incertitudes, aux mêmes aléas que celle du lecteur. Mais cette négation de tout déterminisme rappelle paradoxalement que la trajectoire du personnage de fiction est au contraire toute tracée, toujours déjà écrite. Sa remarque est donc ironique dans le sens où elle assoit en même temps qu'elle la remet en cause l'illusion réaliste.

Certains passages de *Continental Drift* mettent en avant l'aspect construit de la fiction réaliste en soulignant le fait qu'assigner arbitrairement un début (et, comme nous l'avons déjà vu, une fin) à l'existence du personnage réaliste est artificiel :

> Bob Dubois does not know what is going on, because, on this snowy night in December in a dark, shabby apartment over a bar on Depot Street, as he draws his clothes back on, he does not know that his life's story is beginning. A man rarely, if ever, knows at the time that his life's story, its one story, is beginning, especially a man like Bob Dubois (13).

En présentant la vie de Bob comme un récit, une histoire (« story ») qui commence en même temps que le roman s'ouvre, comme s'il n'avait pas vécu avant (ce qui est forcément vrai puisqu'il ne s'agit que d'un personnage de fiction, mais qui brise l'illusion réaliste), Banks s'éloigne du réalisme du dix-neuvième siècle, qui évite le plus souvent les questionnements sur les stratégies narratives et s'efforce de gommer les marques d'artificialité de la fiction. En outre, la répétition de la négation « does not know » montre que le personnage n'est pas maître de sa propre existence mais dépend du narrateur, lequel établit sa toute-puissance en connivence avec le lecteur, à qui il en dévoile davantage qu'au personnage. Plus loin, le narrateur n'hésite pas à rappeler clairement qu'il contrôle le récit en cassant l'illusion mimétique obtenue grâce au respect de la chronologie : « Take a single sidestep and go back three or four in time, over and back to the moment when Bob Dubois and Tyrone James brought the *Belinda Blue* into the marina at Moray Key » (369). En revenant en arrière pour reprendre un fil du récit laissé en suspens quinze pages auparavant[122], le narrateur brise la linéarité

[122] Le passage en question se situe à la fin de l'avant-dernier chapitre : « At the same time, possibly at the same moment, for these events have a curious way of coordinating themselves, Bob Dubois brings the *Belinda Blue* in from the open sea, passes under the bridge at Lower Matecumbe Key and heads for the Moray Key Marina » (355). On note que dans cet extrait, le narrateur prend encore soin de

classique du récit réaliste, et donc l'effet de réel, en s'adressant directement au lecteur. Il invite celui-ci à l'accompagner dans la remise en cause de l'illusion réaliste et l'encourage par là même à prendre du recul sur les conventions réalistes.

Les œuvres du corpus montrent que le destin des personnages est déterminé dès le départ, non seulement par leur hérédité et leur environnement, mais aussi par la structure narrative, qui rappelle que la contingence en fiction est un leurre. Mais la tension entre le respect scrupuleux de la mimèsis d'une part, grâce à l'établissement d'une chronologie cohérente et à l'allusion à des événements aisément identifiables, et d'autre part l'exposition des codes du réalisme, qui met en évidence la place de l'artifice au sein de la fiction, n'est pas restreinte à la dimension temporelle. Elle se retrouve dans le traitement par les trois auteurs du corpus de l'espace, qui se fait également le reflet des questionnements et réflexions de l'époque sur les processus de construction de l'illusion réaliste.

2. Le jeu avec les exigences de la topographie

Dans un chapitre de *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, qui se penche sur la littérature américaine à partir des années 1980, Robert Rebein cite un ouvrage de Nick Hornby sur les auteurs dits « white trash » de la fin du vingtième siècle, dont Carver et Ford : « nearly all of the writers he [Nick Hornby] discusses "have made attempts to come to terms with the demands of topography which inevitably accompany realist fiction" » (66). Cette citation met en lumière le fait que la représentation de l'espace est un point essentiel du réalisme. Nous l'avons dit, pour que le réalisme fonctionne, pour que le texte réaliste soit lisible, il faut qu'auteur et lecteur aient ce que Wolfgang Iser nomme « un horizon commun de référence » (71). L'auteur réaliste s'efforce par conséquent de renvoyer régulièrement à la réalité extra-textuelle. De la même manière qu'il est jalonné de repères temporels précis, le récit réaliste est donc souvent ancré dans un environnement géographique supposément connu du lecteur dès les premières lignes du texte, voire dès le titre, comme par exemple dans « What Do You Do in San Francisco? » de Carver.

---

préserver l'illusion référentielle, notamment à travers l'emploi de l'adverbe « possibly », qui laisse croire qu'il n'est pas entièrement maître de la chronologie et que le déroulement des événements ne dépend pas de lui.

Mais bien sûr, la description vraisemblable de l'environnement réaliste n'est jamais totalement exempte d'une dimension métaphorique, comme le rappelle Mitterand :

> Il arrive que ces lieux se chargent de valeurs symboliques ou fantasmatiques. C'est même la tendance naturelle du paysage réaliste, par une dérive de son caractère nécessairement métonymique (qui le fait apparaître en contiguïté avec les personnages et avec l'action) vers une fonction métaphorique. Le réel, une fois décrit, a bien du mal à échapper à la figure. […] La métamorphose du matériau réel en évocation symbolique se fait en proportion même de l'intensité de la représentation et de son souci d'atteindre aux vérités les plus profondes (7-8).

À l'ère postmoderne, celle du consumérisme forcené et de la mise en évidence de l'aspect artificiel de toute œuvre esthétique, l'espace est saturé des signes de la société de consommation et se prête à un jeu sur les symboles et la déconstruction des conventions réalistes. Hutcheon, entre autres, évoque dans *The Politics of Postmodernism* les problèmes posés par la question de la représentation, à une époque où la réalité elle-même paraît se dérober. Cette problématique apparaît également, de façon plus ou moins explicite, dans les œuvres du corpus, quand elles explorent les limites de la mimèsis à travers la description de l'espace.

a) Lieux communs

Selon Julia Bader, qui étudie le réalisme des œuvres de Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, Charlotte Perkins Gilman et d'autres Américaines du dix-neuvième siècle, une géographie reconnaissable sert à structurer le récit : « In these works, "real" places or landscapes ordinarily provide stability and rootedness; they can be grasped with fullness and clarity and rendered with reassuring verisimilitude » (chapitre de l'ouvrage de Sundquist 176). Rappelons que Hamon définit le vraisemblable comme « un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur » (« Un discours contraint » 129), ce qui signifie qu'auteur et lecteur doivent pouvoir partager les mêmes références. L'écrivain réaliste apporte donc un soin tout particulier dans son œuvre à la topographie. Comme l'explique Hamon dans *Le personnel du roman*, les espaces réalistes, qui servent de base à la vraisemblance, sont « soigneusement nommés, balisés et circonscrits » (208) afin de faciliter l'adhésion du lecteur. Ainsi, la présence au sein des nouvelles de Carver de noms de lieux réels, comme « Eureka » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 229), « Arcata » (112), « Portland » (*C* 88 et 101) ou encore « Albuquerque » (*What We Talk*

about When We Talk about Love 114), permet au lecteur de se représenter assez précisément le « Carver Country[123] », mais surtout « assur[e] un effet de réel global » (Hamon, « Un discours contraint » 136). La Floride de *Continental Drift* ou les références de Frank Bascombe à Detroit, Ann Arbor ou New York (qu'il surnomme « Gotham » à la Washington Irving) jouent le même rôle. La mention de noms de rues ou de monuments réels et *a priori* connus du lecteur, qui est censé avoir les mêmes références culturelles que le narrateur, comme la Cinquième Avenue (*TS* 31), Park Avenue (31) ou Grand Central (30) à New York, ou encore le Lake Erie (75) et le Fisher Building de Detroit (116) dans *The Sportswriter*, constituent des informations vérifiables qui apportent une certaine caution au récit. Ces espaces réels côtoient des lieux imaginaires, qu'ils permettent d'authentifier par contiguïté. C'est le cas par exemple de Catamount dans *Continental Drift*[124] et de Haddam dans *The Sportswriter*.

La description joue évidemment un rôle central dans la construction d'un espace fictionnel vraisemblable. L'écrivain réaliste peut avoir recours à divers procédés pour préciser la géographie d'un lieu, mais il s'efforce souvent de l'introduire de manière aussi naturelle que possible afin de ne pas dévoiler les artifices de la fiction, ce qui briserait l'illusion réaliste. Dans *Germinal*, par exemple, c'est l'arrivée d'Étienne Lantier dans une région inconnue qui sert de prétexte à la description réaliste de l'environnement délétère des mineurs de fond dans le Nord de la France. Dans *The Grapes of Wrath* de Steinbeck, l'exode de la famille Joad témoigne de la dureté de la Grande Dépression, qui est illustrée par exemple par les camps de fortune des émigrants ruinés. Au début de *Sister Carrie* de Dreiser, l'héroïne, Caroline Meeber, décide de quitter le Wisconsin où elle s'ennuie, et son arrivée à Chicago est logiquement marquée par une description de la ville qu'elle découvre.

La dynamique de « The Compartment » de Carver est basée sur le voyage en train de Myers, parti rejoindre son fils à Strasbourg ; ce sont les arrêts en gare, les allées et venues des passagers et des contrôleurs et les changements de décor qui rythment la narration. Tous les paysages sont filtrés par la vitre du train :

> He lit a cigarette and continued to gaze out the train window, ignoring the man who sat in the seat next to the door and slept with a hat pulled over his eyes. It was early in the morning and mist hung over the green fields that passed by outside. Now and then Myers saw a farmhouse and its outbuildings, everything surrounded by a wall. He thought this might be a good way to live—in an old house surrounded by a wall (*C* 44).

[123] C'est le titre que porte un ouvrage composé de textes de Carver et de photographies de Bob Aldeman.
[124] C'est aussi le cas de la petite ville imaginaire de Lawford, dans le roman *Affliction* de Russell Banks, qui est censée se situer près de Concord, capitale du New Hampshire.

Cette fenêtre sur le monde extérieur est aussi ironiquement une barrière. D'ailleurs, l'image de la maison ceinte d'un mur, renforcée typographiquement par le tiret qui semble symboliser l'enfermement et la mise à l'écart, suggère que Myers a peur d'affronter le monde extérieur et de renouer avec ce fils mal aimé et mal compris ; il décide même de ne pas descendre du train à la fin de la nouvelle.

Dans *Continental Drift*, la Floride est décrite du point de vue de la famille Dubois qui découvre son nouvel environnement après avoir quitté le New Hampshire : « On the outskirts of every town they pass through are *the* miles of trailer parks laid out in grids, like the orange groves beyond them, with a geometric precision determined by the logic of ledgers instead of the logic of land, water and sky » (60, je souligne). Dans cet extrait, l'utilisation de « the » est significative. En effet, s'il est appelé traditionnellement « article défini » en linguistique, c'est parce que le référent du nom qu'il accompagne est censé être clairement identifié et connu à la fois de l'énonciateur et du co-énonciateur. C'est donc une façon pour l'auteur de dissimuler son travail de mise en fiction de la réalité et d'authentifier l'énoncé en prétendant que la description de ce paysage qui défile derrière les vitres de la voiture renvoie à des connaissances qu'il partage avec le lecteur, et qui ne sont donc pas censées provenir seulement de son imagination d'écrivain. Plus tard, la filature dans laquelle se lance Bob lorsqu'il se rend compte que sa maîtresse Marguerite connaît l'un des hommes qui ont braqué le magasin où il travaille entraîne la description d'un quartier défavorisé de la ville :

> The traffic has diminished somewhat, and they have entered the town of Auburndale, bumped across the railroad tracks that pass through the center of town, driven past the rows of citrus warehouses, on to the outskirts, where the narrow side streets are faced by small, shabby bungalows with low porches, where the streets are dusty and cluttered, yards are packed dirt, slash pine and locust trees are scrawny and tired-looking, and where all the people on the sidewalks and sitting on porch steps and driving home in their cars are black (168).

Bien sûr, il ne s'agit pas d'un tableau innocent qui aurait pour unique but de renforcer l'illusion réaliste grâce à des références à la végétation caractéristique de la région, par exemple (« slash pine », « locust trees »). D'abord, l'aspect très visuel et construit de ce tableau transparaît dans l'écho entre « *Auburn*ville » au début de l'extrait et la couleur noire dans la dernière phrase. Surtout, associé au tout dernier adjectif de l'extrait, « black », le champ sémantique de la pauvreté, qui passe par l'emploi d'adjectifs péjoratifs (« shabby », « dusty », « cluttered », « dirt », « tired-looking »), montre que le passage est avant tout un commentaire sur une ségrégation raciale et

sociale toujours très problématique dans la société américaine contemporaine, notamment dans le Sud des États-Unis. Les adjectifs « narrow » et « low » donnent à la description des lieux un aspect oppressant et laissent entendre que les espaces sont très cloisonnés.

Plus tôt dans le roman, le séjour de Bob aux urgences suite au braquage donne lieu à un parfait exemple d'hypotypose, un fourmillement de détails servant l'effet de réel :

> Bob Dubois's first call, after treatment at the Winter Haven Hospital overlooking lovely Lake Martha, is to his brother Eddie. It's one thirty-five in the morning, he's shot and killed a man, been rushed in a wailing ambulance through the night, had twenty-seven slivers of glass removed from his flesh and a pint of pink antiseptic daubed over half his torso, and now, in bloodstained shirt and pants, as he stands in the lobby of the emergency ward of the hospital, two car-crash victims hurtling past on rubber-wheeled stretchers, a drunken middle-aged black man with stab wounds in his biceps arguing with the nurse at the admitting desk, a white teenaged mother and pimply-faced father sitting warily in straight-backed chairs while their baby undergoes tests to determine the extent of internal damage caused by the beating they gave her, Bob calls his brother Eddie, and all Eddie wants to know is how the hell the other nigger got away (140-141).

Cet hôpital existe vraiment, à l'emplacement exact où le narrateur le situe, près du lac Martha en Floride. Cette adéquation entre monde fictionnel et monde réel ajoute du crédit à l'action qui s'y déroule. Celle-ci semble en outre correspondre à l'image stéréotypée d'encombrement et de désordre que l'on associe souvent aux urgences d'un hôpital. L'extrême longueur de la troisième phrase ajoute à son caractère hyperbolique, déjà marqué par les quantités excessives d'éclats de verre retirés du corps de Bob (« twenty-seven slivers of glass ») et d'antiseptique utilisé (« a pint of pink antiseptic ») et par l'énumération d'actes de violence qui, couplée à des termes évoquant la précipitation (« rushed », « hurtling past ») donne au passage un rythme soutenu et saccadé. Il y a dans cet extrait un décalage ironique entre le cadre bucolique et le chaos qui règne à l'intérieur du bâtiment.

La même forme d'ironie dans le traitement de l'espace apparaît chez Carver, notamment dans la nouvelle « A Small, Good Thing », qui se déroule également en partie à l'hôpital. Si Carver est généralement assez avare en descriptions, il prend soin de créer ici un environnement hospitalier réaliste. On y trouve donc le cortège classique de médecins, d'infirmières et de brancardiers et la présence incontournable de matériel médical, qui servent l'illusion réaliste en plantant le décor. On lit par exemple :

> A nurse pushed the door open. She nodded at them as she went to the bedside. She took the left arm out from under the covers and put her fingers on the wrist, found the pulse, then

> consulted her watch. In a little while, she put the arm back under the covers and moved to the foot of the bed, where she wrote something on a clipboard attached to the bed.
> "How is he?" Ann said (*C* 60).

Cette prise de tension n'a pas de véritable utilité dans l'avancée du récit puisque l'infirmière se contente de conclure que l'état de Scotty est « stable » (« "He's stable," the nurse said. » [60]), mais c'est un geste assez banal dans le milieu médical qui semble donc servir avant tout à renforcer l'illusion réaliste. La description du lit médicalisé auquel on accroche le dossier du patient paraît remplir la même fonction. À la page suivante, l'attitude du médecin répond à celle de l'infirmière :

> He moved to the side of the bed and took the boy's pulse. […] When he was finished, he went to the end of the bed and studied the chart. He noted the time, scribbled something on the chart, and then looked at Howard and Ann.
> "Doctor, how is he?" Howard said (61).

On assiste à une sorte de variation sur le même thème, comme le soulignent la reprise du terme « pulse » et du questionnement inquiet des parents ainsi que le parallèle établi entre les structures synonymes « wrote something on » et « scribbled something on ». Le langage semble figé, le texte bégaie, ce qui accentue l'impression que les personnages évoluent dans un univers ultra-codé. Mais l'ironie s'immisce dans cet environnement stéréotypé. Ainsi, le Dr Francis entraîne malencontreusement les Weiss dans une pièce où se trouve un médecin accoucheur, alors qu'ils viennent juste de perdre leur enfant :

> Dr Francis was shaken. "I can't tell you how badly I feel. I'm so very sorry, I can't tell you," he said as he led them into the doctors' lounge. There was a doctor sitting in a chair with his legs hooked over the back of another chair, watching an early-morning TV show. He was wearing a green delivery-room outfit, loose green pants and green blouse, and a green cap that covered his hair. He looked at Howard and Ann and then looked at Dr Francis. He got to his feet and turned off the set and went out of the room (75).

Même si aucun commentaire explicite n'est fait, cette confrontation brutale entre vie et mort dans ce lieu dédié au personnel soignant est ironique. Lorsque le médecin symbolisant la naissance et la vie quitte la pièce, la mort et le désespoir envahissent tout l'espace.

Dans la description réaliste de l'espace, certains détails au premier abord presque superflus permettent d'étoffer le récit et d'y ajouter de la crédibilité. Par exemple, Frank donne son adresse complète à Haddam au début de *The Sportswriter*, comme pour consolider sa vraisemblance en investissant complètement l'espace : « For the past fourteen years I have lived here at 19 Hoving Road, Haddam, New Jersey » (3). Un tel souci du détail donne en effet l'impression au lecteur qu'il pourrait

aller voir la maison du narrateur (s'il lui était possible de se rendre dans la ville fictive de Haddam, bien entendu). Banks procède de même dans *Continental Drift*, quand il décrit avec précision l'endroit où Bob se gare à Little Haiti, lorsqu'il cherche à rendre l'argent de la traversée à Vanise : « He parks the car on North Miami Avenue one block beyond 5th Street, in front of a small grocery store open to the street and still doing business, despite the late hour » (393). Le lecteur a alors le sentiment qu'il pourrait retrouver la place de parking exacte en se rendant sur place.

Ces œuvres réalistes semblent donc répondre à une certaine logique géographique. Ainsi, de la même manière que l'on peut vérifier dans un calendrier l'exactitude des dates mentionnées dans *Continental Drift,* il est possible de suivre sur une carte le périple de Vanise et Claude d'est en ouest et, en parallèle (ou plutôt à la perpendiculaire), celui de la famille Dubois du nord au sud. Les deux groupes se retrouvent en Floride, État attractif de la « Sunbelt », à la poursuite d'un Rêve américain inaccessible. Le soin que le narrateur apporte à ses descriptions et au rendu exact du parcours de Vanise assoit sa fiabilité. Il encourage même le lecteur à vérifier ses dires en l'invitant à consulter une carte au début du chapitre intitulé « À Table, Dabord, Olande, Adonai » :

> Vanise has come to North Caicos Island, an easy place to locate exactly. With a map in hand, you can sit at a table in a city in North America, and by marking a point at 21 degrees 55 minutes north, 72 degrees 0 minutes west, you can locate where the Haitians will land tonight. Or you can draw lines, 100 nautical miles north from Cap Haitien, 400 nautical miles south-southeast from Nassau, 575 nautical miles southeast from Miami and 150 nautical miles north-northeast from Guantánamo Naval Station in Cuba. The four lines will converge over North Caicos Island, where there were a few tiny villages, Kew, Whitby and Bottle Creek, a small hotel and miles of deserted white beaches (120).

Il n'est pas anodin que le titre du chapitre fasse référence aux quatre points cardinaux, repères permettant ici à la fois aux personnages et au lecteur de s'orienter dans l'espace. Dans cet extrait, le narrateur semble s'adresser directement, grâce au pronom personnel « you », à un lecteur qui ne connaîtrait pas les lieux, et il le guide pas à pas sur le chemin jusqu'à l'île où Vanise a débarqué. En interpellant le lecteur directement, en l'invitant à vérifier les informations fournies, le narrateur semble l'encourager à prendre pleinement part au récit et à l'illusion réaliste. Associé à l'adverbe de temps « tonight », l'auxiliaire modal « will » donne l'impression au lecteur qu'il suit l'action en temps réel. La valeur de prédiction du modal sert également à rappeler que le narrateur sait déjà ce que l'avenir leur réserve, et donc qu'il maîtrise l'ensemble du récit.

Une ambiguïté demeure toutefois au sujet des cartes géographiques. En effet, les deux cartes qu'il inclut dans son récit, basées sur la représentation mentale que le navigateur Christophe Colomb et le personnage de Vanise se font de leur cheminement jusqu'au Nouveau Monde, sont présentées comme erronées :

> A person's map tells more about where that person thinks he is than about where he is not, which is, of course, everywhere else. […] On Vanise's map, you are ten hours off the north coast of Haiti, and Florida is on the horizon, or would be, if you could see the horizon (121-122).

L'emploi du verbe d'opinion « think » souligne le fait que les cartes intégrées au roman dépendent avant tout de la subjectivité de celui qui les imagine. Il semblerait donc qu'ironiquement, le narrateur mette en avant le manque de fiabilité des cartes alors même qu'il a encouragé le lecteur à en consulter. En suggérant qu'elles ne reflètent pas toujours la réalité, il prend ainsi le risque de briser l'illusion réaliste établie précédemment grâce à la possibilité de vérifier la véracité de ses descriptions. Une telle remarque laisse également entendre qu'il en est de la cartographie comme de l'écriture de fiction : les deux sont toujours forcément secondes à la réalité, et leur élaboration dépend avant tout de la vision du monde de leur auteur. Mettre en parallèle les erreurs d'orientation de Christophe Colomb et de Vanise souligne également le fait que le voyage de la jeune femme vers le Nouveau Monde et le Rêve américain, « la poursuite du bonheur » dans laquelle elle se lance, s'apparente plutôt à une errance.

b) Symbolique de l'espace dans *Continental Drift*

La réflexion du narrateur sur la carte comme paysage mental subjectif nous amène à réfléchir à la dimension métaphorique de l'espace dans le récit réaliste. Comme l'explique Mitterand, « [l]'œuvre réaliste […] est toujours menacée mais aussi enrichie, par la poussée des fantasmes, des symboles, des mythes, des thèses, et tout simplement des formes » (8). Dans *Continental Drift*, l'espace structure tout le roman, comme l'annonce le phénomène géologique employé dans le titre. Chaque personnage se voit attribuer un espace, le plus souvent à l'extérieur du foyer pour les hommes (le magasin de spiritueux où travaille Bob, le bateau d'Avery Boone) et dans la sphère domestique pour les femmes (la caravane pour Elaine et ses filles ainsi que pour leur voisine, la chambre pour Marguerite, la maîtresse de Bob), sauf Vanise l'émigrée haïtienne, qui détonne et ne semble pas avoir d'espace propre, ce qui souligne son

déracinement. La jeune femme est réduite en esclavage par les différents hommes qu'elle rencontre après avoir quitté son pays. Elle se retrouve ainsi contrainte de travailler pour George McKissick, qui la recueille lorsqu'elle est abandonnée par son passeur sur l'île de Caïque du nord :

> He explains loudly and slowly what the arrangement will be, and though they do not understand a word of what he says, they know a bargain has been struck. In a few days, it will become clear to them that George will provide shelter and food for them, yams and corn meal, rice, chicken backs, sometimes pork and maybe fish, when he can get it cheap, and they will work for him, in the fields, house and yard, and when George drives home from town in his taxi, drunk, loud and angry at the world, he'll stumble through the kitchen, grab his bottle and cross the backyard in the silvery moonlight to the henhouse, where he'll swing open the door and enter. Pushing the boy off the mattress, moving the sleeping infant aside, he'll yank down his trousers and make Vanise open up to him (*CD* 138).

George se pose en maître : il décide des termes du contrat (les adverbes « loudly » et « slowly » soulignent sa supériorité langagière) et il est le sujet de quasiment tous les verbes d'action de l'extrait sauf « work » et « open up », qui soulignent son exploitation des Haïtiens. La première partie de la citation, qui peut laisser croire à la gentillesse de George, est contredite par le champ sémantique de la violence qui envahit la deuxième moitié de l'extrait et, au niveau diégétique, s'immisce dans l'espace de la cabane à laquelle Vanise et Claude sont cantonnés. La longueur et lourdeur de la deuxième phrase du passage illustre l'accablement de Vanise et Claude face à l'ampleur de leurs tâches et à la présence écrasante de ce tyran. Les Haïtiens sont traités comme des animaux, comme le suggère le terme « henhouse ». Le capitaine qui doit les emmener aux Bahamas les considère même comme de la marchandise :

> The captain was roan-colored, bald and heavy-lidded, almost Japanese-looking, and he wasn't so much fat as round, round-headed, thick-necked, with a wide, hard chest and belly, powerful arms, large, cruel hands and feet. He stood on the foredeck in a dark green tee shirt and floppy, stained chinos and bare feet, staring at Vanise and the boy and baby as if they were merely three unexpected, *additional bits of cargo* (195, je souligne).

Comme nous l'avons déjà noté précédemment, l'insistance sur la force physique du capitaine, grâce aux adjectifs connotant la lourdeur et la puissance, et la présence de l'hypallage « cruel hands and feet » annoncent que la traversée s'effectuera une fois encore sous le signe de la violence, dans la pénombre de la soute. Le narrateur fait alors un parallèle explicite entre la situation de Vanise et Claude et celle des esclaves africains : « Off the bow, they saw the first lights of the city, Nassau, casting a dull, whitish glow against the bruise-colored sky. They had come over three hundred miles *as if chained in darkness, a middle passage* […] » (207, je souligne). On peut voir dans

l'adjectif « bruise-colored » une forme de glissement métaphorique où la caractérisation de l'espace sert en réalité à révéler la souffrance des deux Haïtiens, meurtris (« bruised ») à la fois physiquement et psychologiquement[125].

Contrairement à Ponce de León et Christophe Colomb, qui, selon le narrateur, quittent l'île le cœur léger[126], Vanise voit son voyage se transformer en cauchemar : elle est violée dans le bateau qui la conduit aux Bahamas puis, une fois arrivée, prostituée par Jimmy Grabow. Ce sont les images d'enfermement qui dominent, alors que l'espace de Vanise se trouve réduit à une chambre. L'enfermement est physique pour l'enfant de Vanise, condamné à dormir dans une pièce sans fenêtre parce qu'il dérange les clients[127], et psychologique pour une Vanise traumatisée :

> For her mind, an utterly silent, burned-out charnel house by now, was filled with images of *les Morts* from the dark side, Ghede and Baron Cimitière, whose evil presence no longer frightened her, whose presence, in fact, she had begun to encourage and make welcome (219-220).

L'image du charnier, qui s'ajoute à l'évocation des flammes (« burned-out ») et de la noirceur (« dark »), ainsi qu'à la présence des esprits malins (« evil »), laisse entendre que la jeune femme se trouve en enfer. Le morcellement du texte, dû à l'accumulation de virgules qui confèrent à l'ensemble un rythme haché, illustre textuellement le manque de cohérence de l'univers de Vanise, dont la santé mentale vole en éclats.

---

[125] Ce glissement métaphorique est également présent dans *The Sportswriter*. Par exemple, lorsque Frank rentre chez lui après s'être séparé de Vicki, il semble projeter son mal-être sur son environnement : « My choice of routes home is not a wise one—the Parkway—where there is *no consoling* landscape, only pines and *sad* sedgy hummocks and *distant* power right-of-ways trailing skyward toward Lakehurst and soulful Fort Dix. An occasional Pontiac dealer's sign or a tennis bubble peeps above the conifers, but these are *far too meager and abstracted*. I'm on the *old knife-edge of dread, without constructive distance* from what's to come, and I see only the *long, empty* horizon that X told me about but I was too idiotic to fear » (298, je souligne). Le vocabulaire péjoratif employé, qui peut convenir aussi bien pour la description d'un paysage que pour exprimer le ressenti d'un être humain (« sad », par exemple), montre bien que l'espace se retrouve empreint des sentiments moroses du narrateur.

[126] « Glad to be rid of this place, his head once again filled with visions of a new youth, a new life, a new old age, [Ponce de León] quickly forgot the island » [*CD* 139]) ; « Columbus stayed on the island for only a few days, when, no longer afraid of being lost, certain of where he had landed, he departed for Cipangu, Japan, which "the Indians here call Cuba" » (139). Notons que le narrateur ne fait aucun commentaire explicite sur le fait que Colomb se fourvoie en s'imaginant en Asie, mais son insistance sur la notion de certitude (« no longer afraid of being lost », « certain ») montre qu'il traite les croyances de l'explorateur avec une pointe d'ironie.

[127] « Generally, when the men who visited her saw the baby asleep in the corner of the room, they lowered their voices and tried not to wake him, but sometimes they were drunk and noisy and even angry at the sight of the child in the room and complained of it afterwards downstairs to Grabow, so he took the dresser drawer out of the room and put it in a windowless storage room next door and made it clear to Vanise that she would have to keep the child there at night from now on » (219).

Tout au long du roman, la situation de Vanise est mise en parallèle avec la forme d'esclavage moderne que représente la condition de Bob, prisonnier d'une classe ouvrière dont il ne sortira jamais, et à laquelle sa descendance n'échappera pas non plus. *Continental Drift* est en effet bâti sur une alternance de chapitres centrés sur Bob et de chapitres centrés sur Vanise, et passe donc régulièrement d'un lieu à l'autre, du New Hampshire à Haïti puis de la Floride à la Caïque du nord et aux Bahamas, jusqu'à ce que les deux personnages se retrouvent, dans des circonstances tragiques, à la fin de leur périple respectif. Cet entrecroisement constant est lié au fait que le récit est placé dès l'incantation introductive sous l'influence du « loa » Papa Legba, esprit vaudou qui représente les carrefours, les intersections :

> *Let Legba come forward, then, come forward and bring the middle-aging, white mouth-man into speech again. Come down along the* Grand Chemin, *the sunpath, all filled with pity and hardened with anger to a shine. Come forward, Papa, come to the Crossroads. […] Again, Legba, come forward!* » (2).

Dans la dernière phrase, l'inversion de l'apostrophe (« Papa », « Legba ») et de l'impératif « come forward » par rapport au début de l'extrait révèle une structure presque chiasmatique qui illustre textuellement le thème de l'entrecroisement. Les verbes de mouvement qui parcourent l'extrait rappellent que la question de l'orientation, tant spatiale que morale, des personnages est centrale dans le roman.

Mais l'univers de Bob et celui de Vanise ne se contentent pas de se croiser de chapitre en chapitre : à force de dériver l'un vers l'autre, ils finissent par entrer brutalement en collision, dénonçant violemment le miroir aux alouettes qu'est le Rêve américain. La dérive des continents, qui, dans le roman, voit le monde occidental représenté par Bob entrer en contact avec le tiers-monde de Vanise, n'est donc pas seulement un phénomène géologique mais également, au sens figuré (la dérive pouvant également se définir comme un écart par rapport à une norme), un symptôme du malaise de la société moderne mondialisée. Ironiquement, le narrateur suggère que cette collision tragique de deux espaces que tout oppose *a priori* est peut-être nécessaire pour combattre l'apathie de ses contemporains face aux événements qui se déroulent loin de chez eux :

> In these years, the early 1980s, most events and processes that have been occurring for millennia continue to occur, some of them silently, slowly, taking place an inch at a time miles below the surface of the earth, others noisily, with smoke and fire, revolution, war and invasion, taking place on the surface. We measure the geological change in millimeters per annum, feel nothing move beneath our feet and conclude, therefore, that nothing has happened. By the same token, when we read in newspapers and hear from the evening news broadcasts that there is revolution in Iran, war in Iraq, foreign soldiers and tanks in

> Afghanistan, because each new day brings a surfeit of such news, blotting out the news of the day before, news of Israelis in Lebanon replacing accounts of Russians in Afghanistan, Americans in Grenada replacing Israelis in Lebanon, we conclude here, too, that nothing has happened (40-41).

Le narrateur prend directement à parti le lecteur grâce à l'emploi du pronom personnel pluriel « we », qui indique que tous les citoyens du monde occidental contemporain sont coupables de la même étroitesse d'esprit et du même aveuglement volontaire. En n'attribuant quasiment aucun verbe d'action à ce « we », il insiste sur sa passivité. La comparaison qui s'établit entre phénomènes géologiques et actions humaines, illustrée par le parallélisme des structures, semble servir à montrer que la sensation d'éloignement géographique balaie tout intérêt et toute compassion. En effet, le procédé d'accumulation, marqué par le recours au pluriel, par l'emploi de plusieurs termes appartenant au champ sémantique guerrier et par la liste des pays en conflit, voit ironiquement sa portée annihilée par la répétition de la conclusion « nothing has happened ». Le champ lexical des mesures qui parcourt l'extrait permet à la fois d'illustrer la question de la distance physique et, parce qu'il n'est accompagné d'aucun élément subjectif, d'aucune manifestation de sentiment, de souligner la distance psychologique qui s'établit entre l'Occident et le reste du monde. La multiplication des espaces, qui, reliés par le verbe « replace », paraissent interchangeables, illustre textuellement le fait que les événements décrits se reproduisent indéfiniment, introduisant une forme de bégaiement qui suggère la désorientation et la stase. En outre, le fait que les informations soient filtrées par les médias accentue encore l'impression de distance.

Mais justement, dans *Continental Drift*, le narrateur interpelle directement le lecteur pour le mettre face à ses manquements. À la toute fin de son récit, il semble ainsi entretenir le mince espoir que l'histoire de Bob et Vanise permettra peut-être de changer (et même d'anéantir) le monde tel qu'il est : « *Go, my book, and help destroy the world as it is* » (410). La présence du verbe « go » suggère que le narrateur raisonne là encore en termes d'espace : on peut imaginer qu'il s'agit de combler le fossé qui sépare les hommes, et donc d'associer à une trajectoire spatiale une visée morale[128].

[128] Nous y reviendrons de manière détaillée en troisième partie.

c) L'espace comme construit

Dans l'extrait de *Continental Drift* précédemment étudié, où le narrateur évoque la dérive des continents et ses effets (ou plutôt son absence d'effet, du moins en surface) sur l'humain, l'utilisation du présent de vérité générale exprime la régularité d'un phénomène vrai de tout temps, et assoit la fiabilité du narrateur en suggérant qu'il s'appuie sur des données pérennes et vérifiables. De la même façon, lorsqu'il décrit un lieu, il s'efforce de se montrer documenté :

> Moray Key, a slender, half-mile tuft of tree-topped coral cut from the tail of Upper Matecumbe Key in 1955 by Hurricane Janet, is located on the northwest side of where three narrow channels converge. Shell Key Channel leads northeasterly into the trout and redfish grounds at the Everglades end of Florida Bay; the second, Race Channel, loops off to the western end of Florida Bay, where the bonefish and snook cruise the shallows and huge jewfish hide in the rocky deeps; the third, Teatable Key Channel, leads southwesterly under a Route 1 bridge with a twenty-foot clearance at high tide to the open sea, across Hawk's Channel to the reef and beyond, where the bottom drops off to depths of four and six hundred feet and rises again ten and a half nautical miles away at the Hump, where the blue marlin lie waiting, where tarpon, blackfin tuna and swordfish feed.
>
> Moray Key, then, is a judicious place for Avery Boone to have begun his career as a fisherman (242-243).

Dans ce passage, la description de Moray Key est très organisée : elle est divisée en trois parties, et le narrateur prend soin d'orienter le lecteur dans l'espace en précisant toutes les directions. Le présent de vérité générale sert là aussi à insister sur la véracité de la description. Cet effort de structure renforce l'impression que l'on est confronté à un espace clairement cartographié et à une trajectoire parfaitement maîtrisée. Surtout, Banks bâtit l'illusion réaliste en amarrant le fictif au réel. En effet, si Moray Key n'existe pas, tous les autres lieux cités dans cet extrait sont réels et authentifient l'île par ricochet. La façon dont le nom du lieu est construit sert également l'illusion réaliste : il est composé d'un groupe nominal dont le noyau est « Key », tout comme les îles qui font vraiment partie du fameux archipel floridien. On observe un jeu sur les résonances sémantiques du terme « Moray » : c'est un choix d'autant plus judicieux pour un pêcheur que « moray eel » désigne une murène. Les connotations négatives qui sont généralement attachées à ce prédateur des mers semblent annonciatrices du drame qui va se nouer dans la baie de Floride. La frontière entre réel et fictif est ici volontairement brouillée pour permettre au vraisemblable et au métaphorique de cohabiter.

La ville imaginaire de Catamount dans le New Hampshire, dont est originaire Bob Dubois, bénéficie également de l'ancrage du récit dans la réalité et de l'établissement d'une correspondance vérifiable entre l'œuvre banksienne et le monde réel. Comme nous l'avons dit, elle est authentifiée par le fait qu'elle soit évoquée en même temps que des lieux existants. Mais Catamount participe également d'une cohérence interne à l'œuvre banksienne, puisque c'est aussi la ville où se déroule l'action de *Trailerpark*. D'autres éléments se retrouvent d'une œuvre à l'autre : c'est ainsi que le vieux bus scolaire accidenté de *The Sweet Hereafter* sert de refuge à Chappie, l'adolescent fugueur de *Rule of the Bone,* et que ce même Chappie finit par s'embarquer sur la *Belinda Blue*, nom du bateau d'Avery Boone dans *Continental Drift*. Ces références croisées renforcent l'impression de structure de l'œuvre de Banks, qui reconstruit ainsi tout un monde fictionnel.

Le traitement de la ville de Haddam dans le New Jersey, lieu de résidence de Frank Bascombe dans *The Sportswriter*, illustre le caractère construit et artificiel de l'espace réaliste. Ainsi, bien que le New Jersey existe dans la réalité, Ford joue avec son image en insistant régulièrement sur son aspect trop lisse pour être vrai. Frank met ainsi en avant sa banalité de cet État lorsqu'il suit les instructions de Vicki pour se rendre chez elle :

> Her directions route me past the most ordinary but satisfying New Jersey vistas, those parts that remind you of the other places you've been in your life, but in New Jersey are grouped like squares in a puzzle. […]
> Much of what I pass, of course, looks precisely like everyplace else *in* the state, and the dog-leg boundaries make it tricky to keep cardinal points aligned (*TS* 239).

La multiplication des pluriels dans cet extrait illustre la confusion du personnage : rien ne semble se détacher dans sa description ; aucun élément du paysage ne paraît avoir de caractère propre. Ces pluriels insistent sur le côté générique du New Jersey qui est, après tout, comme partout ailleurs (« like every place else ») et qui représente alors l'Amérique entière. En outre, la comparaison du New Jersey à un puzzle dépouille l'espace de ses caractéristiques naturelles et donne l'impression qu'il s'agit d'une construction humaine, donc d'un lieu artificiel.

Quelques dizaines de pages plus tôt, c'est le stéréotype du New Jersey champêtre qui est mis en évidence au moment où Walter Luckett évoque son amant d'un soir :

> "He's just a guy, Frank. […] A monies analyst right on the Street with me. Two kids. Wife named Priscilla up in Newfoundland."
> "What the hell are they doing way up there?"
> "New Jersey, Frank. Newfoundland, New Jersey. Passaic County." A place where X and I used to drive on Sundays and eat in a turkey-with-all-the-trimmings restaurant. Perfect little bucolic America set in the New Jersey reservoir district, an hour's commute from Gotham (187)

La confusion autour du terme « Newfoundland », qui peut désigner des lieux très différents et éloignés géographiquement (la ville du New Jersey ou l'île de Terre-Neuve), suggère une fois encore le caractère presque quelconque du New Jersey tel qu'il est présenté dans le roman. Une fois le malentendu dissipé, Franck attache au terme « Newfoundland » des connotations positives, comme l'illustre le groupe adjectival associé à « America ». Le fait qu'il choisisse justement d'employer le terme « America » plutôt que le nom de l'État permet là encore d'insister sur le fait que le New Jersey sert de représentation idéale et quelque peu stéréotypée du pays tout entier. Mais il y a un écart entre la description d'un cadre idyllique et ce qui s'y déroule vraiment : pour Frank le divorcé, Newfoundland n'est plus que la toile de fond d'un lointain souvenir de l'époque où son mariage semblait heureux (la notion de plénitude étant comiquement illustrée par la garniture accompagnant la dinde qu'ils y dégustaient) ; quant à l'image d'Épinal de la petite famille américaine traditionnelle (un homme, sa femme et leurs deux enfants), elle est écornée dès le départ par le récit de Walter, qui narre son aventure homosexuelle avec le père de famille. La description du lieu se teinte alors d'ironie et met plutôt en avant sa facticité[129].

Ford introduit en outre dans ce New Jersey de carte postale une ville imaginaire, Haddam. Toutefois, pour renforcer l'effet de réel et faire croire à son existence, il consacre le début du troisième chapitre à la description et à l'histoire de Haddam, qui semble alors ancrée solidement la fois dans le temps et dans l'espace :

> Something brief should be said, I think, about Haddam, where I've lived these fourteen years and could live forever.
>
> It is not a hard town to understand. Picture in your mind a small Connecticut village, say Redding Ridge or Easton, or one of the nicer fieldstone-wall suburbs back of the Merritt Parkway, and Haddam is like these, more so than a typical town in the Garden State.
>
> Settled in 1795 by a wool merchant from Long Island named Wallace Haddam, the town is a largely wooded community of twelve thousand souls set in the low and rolly hills of the New Jersey central section, east of the Delaware. It is on the train line midway between New York and Philadelphia, and for that reason it's not so easy to say what we're a suburb of—commuters go both ways. Though as a result, a small-town, out-of-the-mainstream feeling exists here, as engrossed as any in New Hampshire, but retaining the best of what

[129] Le New Jersey, fait d'autoroutes et de cités-dortoirs, est souvent critiqué aux États-Unis pour son manque d'âme.

> New Jersey offers: assurance that mystery is never longed for, nor meaningful mystery shunned (48).

Dans les premières pages de ce chapitre, le narrateur s'improvise historien et guide touristique, fort de ses quatorze années d'expérience de la ville. Grâce à sa comparaison avec des villages réels du Connecticut et à la mention de l'État du New Hampshire et des deux mégapoles avoisinantes, la ville de Haddam est arrimée au réel. On remarque toutefois que si la ville est décrite comme charmante, c'est, ironiquement, parce qu'elle paraît plus typique de la Nouvelle-Angleterre que du New Jersey, ce que l'on peut encore interpréter comme une critique du « Garden State », où aucun charme mystérieux n'opère. Comme le montre l'injonction « picture in your mind », le narrateur s'adresse directement au lecteur, lequel est donc censé avoir une connaissance de la géographie et de la culture américaines suffisamment étendue pour s'appuyer sur les points de repère distillés dans le passage. Toutefois, l'emploi du verbe à l'impératif « picture », qui suggère qu'il lui faut faire appel à son imagination, rappelle subtilement que Haddam n'existe pas dans la réalité. De fait, la ville semble être une version fictionnelle de Princeton, comme l'explique un critique :

> Those familiar with Princeton will certainly see the similarities between the two towns, but there are differences. There's a theological institute but no university in Haddam. The street names are also different, and, while some of the surrounding towns are given real names—Hightown and Lambertville, for instance—others are made up. Mr. Ford mixes fact and fiction for a reason. […] "what I think I do—both with human beings and with places—is, I take what I need and leave what I don't and invent what I can't find" (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 127).

Certains lecteurs américains l'auront sans doute également reconnue grâce à la mention de son équidistance de New York et de Philadelphie.

Haddam est présentée comme une ville de province idéalement tranquille. Ainsi, lorsqu'il y croise une religieuse, Frank remarque : « As she passes me by I give her a smile, for she will encounter no dangers on our streets, I can assure her » (*TS* 343). Le verbe « assure » vient en renfort de l'auxiliaire modal « will », qui sert à marquer la certitude inébranlable de Frank quant à la sécurité qui règne dans la ville. L'endroit est si paisible, en fait, que même la mort ne semble pas y avoir sa place : au début de la description de la ville, Frank explique qu'il se verrait y vivre éternellement (« where I […] could live forever[130] »). Aussi X s'étonne-t-elle de

[130] L'expression « live forever » fait également écho à la formule sur laquelle se referment nombre de contes de fées et attire l'attention sur la dimension fictionnelle de Frank.

l'existence d'une morgue : « "I think it's odd that a town like this could have a morgue, don't you?" X says, musing » (325).

Selon le récit de Frank, « Haddam » doit son nom au patronyme de son fondateur. Mais on y décèle un jeu de mots autour de « Adam », le premier homme, dont l'humanité entière est issue et selon lequel elle a été modelée. On peut donc voir dans Haddam une sorte de ville-moule, un espace générique servant à représenter l'ensemble des petites villes américaines. Frank se plaît à célébrer ce type de banlieues-dortoirs, comme le souligne l'emploi d'adjectifs mélioratifs dans le passage suivant :

> It is the bottom of the day, the deep well of shadows and springy half-light when late afternoon becomes early evening and we all want to sit down in a leather chair by an open window, have a drink near someone we love or like, read the sports and possibly doze for a while, then wake before the day is gone all the way, walk our cool yards and hear the birds chirp in the trees their sweet eventide songs. It is for such dewy interludes that our suburbs were built (312).

La présence de nombreux pluriels et l'emploi du présent de vérité générale suggèrent que cette description bucolique assez stéréotypée peut s'appliquer à toutes les Haddam d'Amérique et ôtent donc toute propriété individuelle à ce genre de ville.

D'autres passages de *The Sportswriter* jouent avec la valeur d'indétermination introduite par l'utilisation du pluriel : « But in these literal and anonymous cities of the nation, your Milwaukees, your St. Louises, your Seattles, your Detroits, even your New Jerseys, something hopeful and unexpected can take place » (7). Ironiquement, Frank qualifie ces endroits d'« anonymes » alors même qu'il les nomme, comme pour montrer que leur nom seul ne suffit pas à assurer leur unicité. En outre, le fait que toutes les villes mentionnées dans le passage soient au pluriel annihile leur spécificité. Parce qu'il leur prête les mêmes caractéristiques, elles semblent parfaitement interchangeables et sont déréalisées jusqu'à donner l'impression d'être, comme Haddam, des villes-modèles qui valent pour toutes les autres villes. Notons au passage que le New Jersey apparaît ici au milieu d'une énumération ne comportant que des noms de villes, comme pour suggérer qu'il s'agit d'un espace tellement générique qu'aucune ville spécifique ne se détache. De toute façon, en associant à Haddam le qualificatif de « neutre » avant même de se consacrer pleinement à sa description, Frank lui a enlevé par anticipation tout caractère propre et l'a présentée d'emblée comme un type : « I […] wrote a piece in a local magazine about "Why I Live Where I Live," in which I talked about the need to find a place to work that is in most ways "neutral" » (40).

Quelques pages plus loin, la balade de Frank dans sa ville sert de prétexte à la description du paysage. Il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, d'un effet de réel plutôt courant dans la fiction réaliste du dix-neuvième siècle. Toutefois, on assiste ici à une forme de distorsion de cette technique traditionnelle, grâce à un jeu sur les formes génériques qui semble faire de Haddam un décor de carton-pâte, en dévoilant son aspect construit. Ford montre en effet qu'il a pleinement conscience des codes artificiels du réalisme, et il n'hésite pas à les détourner. Ainsi, il attribue à Haddam des noms de rues *a priori* vraisemblables tels que « Constitution Street » (8), « Plum Road » (8) ou encore « Seminary Street » (103), rue où se trouve, de manière tout à fait logique, le séminaire (« Even the seminary was silent—Gothic solemnity and canary lights from the quarreled windows aglimmer through the elms and buttonwoods » [103]). Quant au narrateur, il indique les directions qu'il prend avec précision, ce qui renforce l'effet de réel : le dynamisme induit par les prépositions (« into », « up », « along », « though ») donne en effet l'impression que l'on suit littéralement Frank dans ses pérégrinations.

Toutefois, on ne peut qu'être interpellé par le fait que certains des endroits mentionnés dans le récit paraissent avoir un caractère générique : « I take the front way into Haddam, curling up King George Road and Bank Street, along the north lawns of the Institute and through the Square » (313-314). D'abord, « Bank Street » et « King George Road » sont des noms de rues extrêmement courants, voire stéréotypés, dans les pays anglo-saxons. Ensuite, « the Institute » et « the Square » sont simplement des noms communs transformés en noms propres par le seul ajout d'une majuscule. De la même manière, l'hôpital de Haddam se nomme « Doctors Hospital » (6) et l'un de ses cafés « the Coffee Spot » (50). L'hôpital et le café du coin sont des marqueurs assez attendus dans la description réaliste d'une ville, mais ils se donnent ici à voir comme construits grâce à l'ambiguïté persistante entre nom propre et nom commun. Le recours au cliché et au générique représente certainement un choix délibéré de Ford, qui déconstruit ainsi le réalisme de son œuvre en attirant notre attention sur le fait que Haddam est bien une ville fictive, présentée volontairement comme un archétype de la banlieue bourgeoise.

Ironiquement, lorsque Frank célèbre le calme ordinaire de sa ville, par opposition à la frénésie new-yorkaise[131], il en souligne le côté artificiel :

> I can't stand being alone in New York after dark. Gotham takes on a flashing nighttime character I just can't bear. […] I can't bear all the complications, and long for something that is *façades-only* and non-literate—the cozy *pseudo*-colonial Square here in *conventional* Haddam (*TS* 31, je souligne).

Le mot composé « façade-only » suggère une nouvelle fois que Haddam est un simple décor de carton-pâte, intérieurement vide. Cette impression de facticité et de superficialité est renforcée par l'emploi du préfixe « pseudo » dans le groupe adjectival « cozy pseudo-colonial ». Quant à l'adjectif « conventional », qui pour Frank semble servir à insister sur la banalité (dont il fait l'éloge) de cette ville, il peut être vu comme un clin d'œil de Ford à la question du respect des conventions réalistes lors de l'établissement de la topographie d'un lieu. Il rappelle ainsi que ces conventions ont des limites, puisqu'elles servent avant tout à mettre en place un environnement factice qui n'est qu'une simple imitation de la réalité. La mise en évidence, même involontaire, de l'artificialité de Haddam par l'un de ses habitants pose par extension la question de notre propre vision de la réalité, dont le postmodernisme souligne justement le caractère construit. Nous allons y revenir.

Plus loin dans *The Sportswriter*, le narrateur montre qu'il se rend bien compte que sa ville est en décalage avec la réalité, ce qui attire forcément l'attention du lecteur sur son manque d'authenticité : « You could complain that such a town doesn't fit with the way the world works now. That the real world's a worse and devious and complicated place to lead a life in » (51). Frank semble considérer que Haddam est à l'abri des aléas de la vraie vie, comme l'observe Brian Duffy :

> In part, it was the town's very suburban blandness and absence of assertive character that appealed to Frank in his instability after the shock of death and divorce. Haddam is lost in the depths of central New Jersey, located "midway between New York and Philadelphia," a suburb of both, and is a town that barely rises to the status of a centre in its own right. But it functions as a refuge from what Frank himself refers to as the "real world" […] (48).

Si l'opposition de Haddam au monde réel montre que Frank l'idéalise, elle remet également en cause l'illusion réaliste en rappelant au lecteur qu'il est bien sur un

[131] Hutcheon rappelle que la célébration de l'ex-centrique en matière de topographie, qui passe par l'éloignement des mégapoles et la concentration sur des lieux plus périphériques, est un trait caractéristique du postmodernisme : « Another form of this same move-off-center is to be found in the contesting of centralization of culture through the valuing of the local and peripheral: not New York or London or Toronto, but William Kennedy's Albany, Graham Swift's fens country, Robert Kroetsch's Canadian West » (*A Poetics of Postmodernism* 61).

territoire fictif. Cette opposition entre réalité et fiction transparaît dans une autre comparaison de Haddam avec des villes existantes :

> None of us could stand it if every place were a grizzled Chicago or a bilgy Los Angeles—towns, like Gotham, of genuine woven intricacy. We all need our simple, unambiguous, even factitious townscapes like mine. Places without challenge or double-ranked complexity. Give me a little Anyplace, a grinning, toe-tapping Terre Haute or wide-eyed Bismarck, with stable property values, regular garbage pick-up, good drainage, ample parking, located not far from a major airport, and I'll beat the birds singing every morning (*TS* 103-104).

L'illusion réaliste est créée, grâce à l'intégration dans le paysage du roman de grandes villes américaines connues, et démolie dans un même élan. Ainsi, les adjectifs « genuine » et « factitious » se répondent et s'opposent, mettant une nouvelle fois en évidence le caractère artificiel de Haddam. Là encore, l'adverbe « Anyplace », qui est ironiquement attribué non seulement à Haddam mais à d'autres lieux (réels) du Nord des États-Unis, ce qui brouille encore les pistes du réalisme, conforte Haddam et les autres petites villes du même genre dans leur place d'archétype.

Le jeu sur la frontière entre réel et fictif se retrouve également dans l'espace saturé de signes que constitue le monde postmoderne dans lequel évoluent les personnages de Banks, Carver et Ford. Leur construction d'un espace réaliste repose d'abord sur la reprise de codes propres à la société de consommation et supposément connues du lecteur, ce qui explique que l'on ait parfois pu leur accoler l'étiquette « K-Mart Realism[132] », soit « réalisme de Prisunic ». Dans son éditorial consacré au « Dirty Realism », autre sobriquet attribué aux écrivains réalistes qui sont apparus dans le sillage de Carver dans les années 1970, Bill Buford dit des personnages : « They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism » (4). Dans *The Sportswriter*, par exemple, la vision de l'espace est influencée par ces « détails oppressants » du matérialisme inhérent à la société de consommation : « The air in Detroit Metro is bright crackly factory air. New cars revolve glitteringly down every concourse. Paul Anka sings tonight at Cobo Hall, a flashing billboard tells us » (113). À première vue, Frank ne semble pas perturbé outre mesure par l'atmosphère de Detroit, présentée comme une ville industrielle (ce qu'indique l'expression « *factory* air ») contaminée par la publicité, comme l'illustre la présence du panneau d'affichage annonçant la venue d'un chanteur connu.

[132] Expression qui apparaît notamment dans l'article de Miriam Marty Clark intitulé « After Epiphany: American Stories in the Postmodern Age ».

Toutefois, derrière l'apparente nonchalance de Frank, l'agression ressentie face à la société de consommation est bien présente : la lumière artificielle que dénotent les adjectifs « bright » et « flashing », ainsi que l'adverbe « glitteringly », qui fait irrésistiblement penser au proverbe « all that glitters is not gold », sont là pour souligner la tromperie et la vacuité d'une société sans âme. Les lieux semblent également soumis aux diktats de la mode. On apprend ainsi qu'Everett, l'ex-mari de Vicki, s'intéresse maintenant à l'Alaska[133](« He's into Alaska now » [169]), un peu comme le dilettante se prend soudainement de passion pour les vases anciens ou la cuisine moléculaire. L'espace semble alors être un bien de consommation comme les autres.

Carver et Banks entreprennent, comme Ford, d'exposer la facticité déréalisante de certains détails spatiaux. Cela passe par exemple par la vision du paysage comme une image, un décor figé qui se présente d'emblée comme une représentation de la réalité et non comme la réalité elle-même. Ainsi, dans la nouvelle « Feathers », le trajet en voiture effectué par le narrateur et sa femme sert classiquement de prétexte à la description de la campagne qu'ils traversent :

> 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. It felt good driving those winding little roads. It was early evening, nice and warm, and we saw pastures, rail fences, milk cows moving slowly toward old barns. We saw red-winged blackbirds on the fences, and pigeons circling around haylofts. There were gardens and such, wildflowers in bloom, and little houses set back from the road. I said, "I wish we had us a place out here." It was just an idle thought, another wish that wouldn't amount to anything. Fran didn't answer. She was busy looking at Bud's map. We came to the four-way stop he'd marked. We turned right like the map said and drove exactly three-tenths miles. On the left side of the road, I saw a field of corn, a mailbox, and a long, graveled driveway. At the end of the driveway, back in some trees, stood a house with a front porch. There was a chimney on the house. But it was summer, so, of course, no smoke rose from the chimney. But *I thought it was a pretty picture*, and I said so to Fran.
> "It's the sticks out there," she said (*C* 4, je souligne).

Le vocabulaire mélioratif employé par le narrateur tout au long du passage, tant pour décrire le paysage que pour exprimer son ressenti, permet l'établissement d'un cadre bucolique respectant tous les clichés du genre : prés verdoyants, vaches et oiseaux paisibles, fleurs sauvages et jolies maisonnettes. L'omniprésence du pluriel et l'accumulation d'éléments différents, puisque le narrateur fait allusion à diverses sortes de végétaux, d'habitations et d'animaux, véhiculent une idée d'abondance et

[133] On peut rapprocher ce passage de *The Sportswriter* de la nouvelle « What's in Alaska? » de Carver, où la femme du personnage principal décide, semble-t-il sur un coup de tête, de partir travailler à Fairbanks.

transforment en quelque sorte cet espace en un petit jardin d'Éden. Cette image sera renforcée à la page suivante par l'apparition d'un paon[134], également appelé « oiseau de Paradis », comme le dit Bud (16).

Mais la remarque laconique de Fran à la fin de l'extrait (« It's the sticks out there ») brise cette vision idyllique de l'espace, le seul terme péjoratif « sticks » s'opposant violemment à la longue liste de détails positifs évoqués par le narrateur. Surtout, l'emploi du terme « picture » pour résumer cette description du paysage insiste sur le côté construit, soigneusement composé, du décor, comme le montre également l'insistance sur les couleurs, que ce soit de manière explicite (« *red*-winged *blackbird* ») ou implicite (on fait alors appel à l'imagination et aux connaissances du lecteur, qui doit pouvoir se figurer la couleur d'un champ de maïs ou d'un arbre en été). Dans *The Sportswriter*, Frank utilise lui aussi le terme de « picture » pour décrire le Vermont, État bucolique par excellence : « And what I felt as I drove back the long, slow road that evening toward the little town where Berkshire College sits, crossed the Connecticut and plowed my way into picture postcard Vermont, was: better » (202). Il met ainsi en avant l'aspect presque trop parfait, et donc artificiel, de ce lieu.

L'assimilation du paysage à une image stéréotypée, qui mène à la déconstruction de l'illusion réaliste, est également présente dans certains passages de *Continental Drift*, par exemple lorsque la femme d'Eddie regarde par la fenêtre de la caravane de Bob et Elaine : « Sarah, her long, thin legs crossed at the ankles, looks out the window beside her at the pale blue exterior of the trailer next door and examines it as if it were a picture of a trailer instead of the real thing » (63). Là aussi, l'emploi du terme « picture » qui s'oppose au groupe nominal « the real thing » et remet donc en cause la réalité du logement voisin, rappelle que le lecteur est confronté à de la fiction, et que celle-ci ne peut évidemment pas donner un accès direct à la réalité mais seulement à sa représentation. Cette problématique de la représentation est typique du postmodernisme, comme le rappelle Hutcheon :

> In postmodern fiction, too, the documentary impulse of realism meets the problematizing of reference seen earlier in self-reflexive modernism. Postmodern narrative is filtered through the history of both. And this is where the question of representation and its politics enters (*The Politics of Postmodernism* 28).

[134] Le fait qu'il s'agisse d'un oiseau à caractère ornemental renforce l'idée que l'espace où vivent Bud et Olla est un décor digne d'un tableau, une création esthétique.

Cette forme de déréalisation de l'espace réapparaît une centaine de pages plus loin dans le roman : « Behind Eddie, the pool glimmers in the twilight, and a thatch of palmettos beyond the pool, in a parody of a postcard, raises a silhouette against an orange-and-lavender-streaked sky » (*CD* 177). L'univers fictionnel ainsi dépeint est éloigné du réel de deux degrés : le paysage n'est pas seulement assimilé à une carte postale, autrement dit à une représentation figée et recomposée, à travers le regard du photographe, de la réalité, mais à une parodie de cette carte postale qui en exacerbe les aspects stéréotypés et même caricaturaux, comme le suggère la mention des couleurs franches et peu naturelles du ciel. Le narrateur brise ainsi l'illusion réaliste en attirant l'attention du lecteur sur le fait qu'il est confronté à un univers purement fictionnel. Au niveau diégétique, l'image rappelle également que le monde de paillettes dans lequel Eddie évolue est factice ; cela le mènera d'ailleurs à sa ruine. Cette référence au médium de la carte postale, comme à celle de l'image ou de la peinture dans les exemples précédents, peut être interprétée comme un commentaire métafictionnel sur le statut de simulacres des descriptions réalistes, qui ne peuvent évidemment jamais offrir un accès direct à la réalité mais qui tentent de la reconstruire de manière forcément subjective (puisqu'elle est filtrée par un regard, que ce soit celui de l'auteur, du narrateur ou du personnage) et artificielle.

Deux chapitres plus tôt, l'arrivée de Bob et Elaine en Floride est déjà l'occasion de souligner l'aspect fictif du paysage qui les entoure : « They ignore, they do not even notice, the absence of what Bob would call "*real* trees" » (59, je souligne). À travers la vision de cette nature sans âme, c'est la réalité elle-même qui semble se dérober. La question de l'accès au réel se pose chez de nombreux philosophes et écrivains dits postmodernes, comme le remarque Tallis :

> It is suggested that we get reality wrong not only when we report and remember it but even as we *experienc*e it. What is experienced as "reality" is not reality-in-itself but a distorted version of it that is related only indirectly (and rather problematically) to what is really out there, to "how things really are" (44).

Aussi l'absence de « vrais » arbres ou d'arbres « réels » dans le passage de *Continental Drift* peut-elle avoir une valeur métafictionnelle double : elle permet sans doute d'abord de rappeler que Banks n'a pas une conception naïve du réalisme et qu'il a pleinement conscience que celui-ci ne peut jamais être qu'une représentation fictionnelle, forcément partielle et partiale, de la réalité ; ensuite, elle met justement en évidence le fait que le réel nous échappe toujours, et que ces arbres qui devraient être

appréhendés sans filtre, comme un paysage naturel, ne sont qu'une réinterprétation humaine. À l'ère postmoderne, il ne semble plus y avoir de véritable nature ; tout est considéré comme un construit, comme l'explique Hutcheon, qui utilise justement l'image de l'arbre pour illustrer son affirmation :

> it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out what those entities that we unthinkingly experience as "natural" (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact "cultural"; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees (*The Politics of Postmodernism* 2).

La « nature » ne semble plus exister que comme concept à l'ère postmoderne. Elle est presque devenue une abstraction. L'espace a été entièrement conquis et remodelé par l'homme au point que la réalité elle-même ne puisse plus nous apparaître que comme une reconstruction artificielle. Les ravages de la modernité (ou de la postmodernité en l'occurrence) sont soulignés par un Frank Bascombe nostalgique dans *The Sporstwriter* :

> I mused out at the dying elms and the green grass and the road to Boston, and wondered what the place might've looked like a hundred years ago, before the new library was put up and the student center, and before they added the biplane sculpture to the lawn to celebrate the age of flight. Before, in other words, *it all got ruined by modernity gone haywire* (218, je souligne).

La nature agonisante (« dying »), là aussi symbolisée par des arbres, est remplacée par un espace façonné par l'homme, comme le montre la mention de différentes réalisations architecturales (route, bibliothèque, sculpture). Même l'herbe porte son empreinte : l'allitération en « gr » de « green grass » accentue ainsi l'aspect construit du paysage.

D'après les œuvres du corpus, le monde contemporain ne peut offrir qu'une réalité reconstituée par l'homme. Ainsi, dans « Chef's House » de Carver, le cadre idyllique dans lequel Edna et Wes tentent de se retrouver apparaît finalement comme un paysage factice, un simple décor de théâtre que l'on peut aisément masquer : « Wes got up and pulled the drapes and the ocean was gone just like that » (*C* 30). Dans « The Compartment », Myers, qui traverse la France en train, ne voit le panorama qu'à travers la vitre de son wagon, comme nous l'avons noté plus haut : « They were on the outskirts of the city now. Farms and grazing land had given over to industrial plants with unpronounceable names on the fronts of the buildings » (49). Une fois encore, il semble que la seule réalité accessible soit un espace transformé par l'homme (« farms », « industrial plants », « buildings »). De plus, le groupe nominal

« unpronounceable names » attire l'attention sur le fait que cette réalité est une construction linguistique avant tout. À la fin de la nouvelle, alors que le protagoniste prend la décision de rester dans le train plutôt que de retrouver son fils, on peut lire : « The countryside out the window began to pass faster and faster. For a moment, Myers had the impression of *the landscape shooting away from him* » (54, je souligne). La comparaison entre les deux extraits établit à nouveau une distinction entre « réel » et « réalité » en rappelant que le réel, c'est-à-dire ce qui *est* vraiment, nous échappe, et que c'est finalement l'artifice qui tient lieu de réalité à l'ère postmoderne.

De la même manière, dans *Continental Drift*, le narrateur souligne l'aspect artificiel de l'espace tout entier en le décrivant sous la forme d'un système établi par l'intervention humaine :

> Systems and sets, subsystems and subsets, patterns and aggregates of water, earth, fire and air—naming and mapping them, learning the intricate interdependence of the forces that move and convert them into one another, this process gradually provides us with a vision of the planet as an organic cell, a mindless, spherical creature whose only purpose is to be born as rapidly as it dies and whose general principle informing that purpose, as if it were a moral imperative, is to keep moving (43).

Le rythme binaire imposé au début de l'extrait et l'allitération en « s » attirent l'attention du lecteur sur l'aspect formel du texte et illustrent esthétiquement l'idée que la nature est en fait un construit. L'empreinte dé-naturalisante de l'homme est visible partout : le champ sémantique de la classification qui parcourt le passage met en avant l'intervention humaine, qui cherche à ajouter du sens à l'environnement qu'elle observe (« naming and mapping »), et montre que Banks fait allusion dans son roman réaliste à la problématique postmoderne du rapport de l'homme à la réalité et à la question de sa (re)création culturelle. L'emploi du terme « naming » rappelle en effet que la réalité existe avant tout grâce au langage et apparaît finalement comme un discours sur le réel, au même titre que l'œuvre de fiction.

Pour qu'une œuvre puisse être considérée comme réaliste, il faut que le lecteur la reconnaisse comme telle, ce qui implique le respect d'un certain nombre de conventions, en particulier la mise en place d'un cadre spatio-temporel structuré qui donne sens et cohérence au récit. L'écrivain réaliste s'efforce généralement de respecter une chronologie crédible et de faire allusion à des événements ayant une résonance dans l'imaginaire collectif, afin de convaincre le lecteur de l'authenticité de ce qu'il expose. Toutefois, les œuvres du corpus dépassent souvent la simple illusion

mimétique en mettant en avant la dimension symbolique de certains repères temporels, et en déconstruisant la stricte linéarité du récit, rappelant par là même que le hasard en fiction est toujours artificiel.

L'espace fictionnel réaliste obéit à première vue aux mêmes exigences de vraisemblance que le temps, d'où les nombreuses références de Banks, Carver et Ford à la réalité extra-textuelle, à travers la mention de lieux réels pouvant être reconnus par le lecteur et permettant d'authentifier par extension l'univers fictif. Mais le traitement de l'espace dans les œuvres du corpus met également en évidence les limites des conventions réalistes traditionnelles : il brise l'illusion mimétique en rappelant à la fois que les descriptions ne servent qu'à planter un décor factice, et que la réalité elle-même est, à l'ère postmoderne, considérée comme une construction socio-linguistique.

Quelle vérité peut alors atteindre le texte réaliste? Banks, Carver et Ford explorent l'écart entre le réel inaccessible et la réalité comme discours dans leurs œuvres, notamment en mettant en évidence l'artificialité que constituent la notion d'oralité et la fonction référentielle du langage. Ils interrogent leur capacité à tout dire à une époque de crise du sens et des discours (les « métarécits » évoqués par Lyotard), ce qui les amène à des réflexions métafictionnelles sur la portée et les enjeux de la littérature réaliste à la fin du vingtième siècle.

PARTIE TROIS : « AS IF THERE COULD POSSIBLY BE SUCH THINGS AS TRUE STORIES » (TALLIS 21) : RÉFLEXIONS SUR LES ENJEUX DE LA LITTÉRATURE RÉALISTE

Selon Hamon, l'écrivain réaliste ne s'encombre pas, en principe, de réflexions métafictionnelles : « [l]e discours réaliste […] refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture "transparente" monopolisée par la seule transmission d'une information » (« Un discours contraint » 150). *A priori*, son inquiétude principale est donc de « faire vrai », tant sur le fond que sur la forme, afin de se rapprocher le plus possible de la réalité telle qu'elle est véritablement vécue par ses contemporains.

Mais dans le passage de *In Defence of Realism* qui donne son titre à ce chapitre, Tallis explique que le malaise ressenti par certains critiques face aux œuvres réalistes est dû au fait que le cadre que nécessite la construction d'un récit cohérent ne peut évidemment pas correspondre parfaitement à la réalité :

> The very process of recounting experience transforms it; or rather past reality becomes stories only at the cost of being changed into something that wasn't, or couldn't be, lived. Narration dramatizes, and hence distorts. We don't live inside the referent of stories; and since there is no livable reality corresponding to them, all stories must, in an important sense, be untrue (22).

L'expression « true stories » devient alors presque un oxymore, puisque le simple fait d'entreprendre de raconter la réalité la dénature forcément et condamne le réalisme à n'être qu'un reflet déformé de ce qui existe. Transformer la réalité en « histoire », c'est-à-dire en récit structuré, implique une réflexion de la part de l'auteur, à la fois sur son rapport à cette réalité et sur son travail de mise en fiction. La présence de ce filtre subjectif sème forcément le doute quant à la possibilité pour le texte littéraire d'accéder à la vérité.

Ruland et Bradbury, pour leur part, modèrent la notion de transparence généralement rattachée à la littérature réaliste en rappelant que la réflexion littéraire est également nécessaire au réalisme : « Subject matter alone is never sufficient to insure literary quality, and realism quickly fades into document unless it displays aesthetic awareness and complexity » (194). Justement, la littérature dite « postmoderne », à partir des années 1960, a plutôt tendance à faire la part belle aux discours métafictionnels, sur les rouages d'un récit d'un côté et sur notre rapport à la réalité de l'autre, comme nous l'avons déjà noté. Par conséquent, les auteurs réalistes

américains contemporains prennent souvent leurs distances avec l'idéal stendhalien du roman comme miroir de la réalité[135]. Quand on l'interroge en entretien sur son choix de se détourner de la convention réaliste du narrateur omniscient, Banks explique : « it grew out of a kind of frustration that I felt with the realistic convention of the author as merely a window into the world » (Roche, *Conversations with Russell Banks* 21). Il montre ainsi à la fois qu'il a conscience de l'impossibilité d'être complètement transparent et qu'il estime que la mission de l'écrivain réaliste doit de toute façon dépasser le stade de la simple représentation. Les auteurs réalistes contemporains de Banks sont tout à fait conscients de produire un discours, et donc d'être sans cesse confrontés aux limites du langage et à leur propre subjectivité ; et contrairement à certains de leurs prédécesseurs, ils ne cherchent plus à le dissimuler complètement, mais le laissent affleurer à la surface du texte, souvent par le biais de l'ironie. Dans son ouvrage sur le réalisme, Lilian Furst explique que l'esthétique postmoderne cherche à mettre en avant l'artifice que constitue le langage : « The thrust of "deconstruction," a term designating one of the major postmodern approaches to literature and philosophy, devolves from a suspicion of language, particularly its aptitude to carry unequivocal meanings » (285). Cette crise du sens, en lien avec la déconstruction des discours et de la notion même de réalité, se reflète forcément dans la fiction réaliste contemporaine. À une époque marquée par l'éclatement des métarécits, la confrontation de l'écriture réaliste à une réalité problématique doit ainsi s'accompagner d'une interrogation sur la fonction référentielle du langage et sur la place du métarécit historique dans le récit réaliste. Il s'agira donc d'abord d'étudier comment cette tension entre le souci de faire vrai et les contraintes que constitue la « mise en langage » de la réalité est abordée chez Banks, Carver et Ford.

En outre, lorsqu'ils inscrivent leurs œuvres dans la grande tradition réaliste, en s'efforçant de témoigner de l'Amérique contemporaine de façon aussi précise que possible, Banks, Carver et Ford tiennent compte du fait que la conception du réalisme a évolué avec l'avènement de la société postmoderne : Verley rappelle qu'à l'époque des « dirty realists » comme Carver et des « postmodernes » comme Barth, « [l]'illusion d'un univers stable, balisé, absolu […] a vécu » (« Raymond Carver : voir l'insolite » 52). Cette citations rappelle la difficulté d'être exhaustif, d'avoir une

[135] « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route » (Stendhal 363-364).

vision globale, dans la société américaine de la seconde moitié du vingtième siècle. Nous allons donc voir également que l'ancrage de leurs œuvres dans une temporalité historique s'accompagne, pour Banks, Carver et Ford, d'une interrogation sur leur vision du monde et sur la place de l'écrivain réaliste, dans la société contemporaine d'une part, et dans l'héritage littéraire de l'autre. C'est alors la notion de fragmentation qui semble dominer à première vue dans ces « histoires vraies » de l'ère postmoderne, et qui se heurte à la question de la possible ambition de faire de leur œuvre une grande fresque de l'Amérique contemporaine.

CHAPITRE I : RÉALITÉ ET DISCOURS

La célèbre formule d'Horace « ut pictura poesis » (« il en est de la poésie comme d'une peinture ») exprime, selon Gefen, l'idée que « la littérature aura pour unique perspective d'être le décalque, l'empreinte du monde » et « cherchera à dupliquer le réel et non à exister en tant qu'art » (14-15). Selon son principe de base, le réalisme vise à dissimuler toutes les marques de son artificialité et à rejeter l'art qui n'aurait d'autre objet que lui-même. En entretien, Carver, qui a souvent exprimé son scepticisme face aux expérimentations littéraires du postmodernisme, explique ainsi en entretien : « I'm against tricks that call attention to themselves in an effort to be clever or merely devious. […] I'm not interested in works that are all texture and no flesh and blood » (Gentry et Stull 110). Souvent mu par une ambition didactique, le réalisme défend un idéal de transparence et d'exactitude en reflétant la réalité aussi fidèlement que possible. Nous l'avons dit, pour atteindre cet idéal, les écrivains réalistes s'efforcent fréquemment de se documenter sérieusement, voire de faire des recherches sur le terrain, et se basent parfois sur des faits divers dont ils ont été spectateurs : Dreiser, par exemple, a écrit la nouvelle « Nigger Jeff » après avoir été témoin d'un lynchage (Rice 151). Ils n'hésitent pas non plus à s'inspirer de leur propre expérience, respectant ainsi littéralement l'un des préceptes du réalisme établis par Howells : « fidelity to experience » (9).

Mais le réalisme contemporain est plus ambivalent, manifestant une conscience du fait que la réalité ne peut pas être reproduite mais seulement construite à travers le langage, ce qui mène forcément à des distorsions, même minimes. En effet, l'écrivain réaliste écrit à une époque où les métarécits censés sous-tendre la société sont remis en question et où la réalité elle-même est vue avant tout comme un discours par la littérature postmoderne. Brian McHale explique que ce rôle que s'est donné le postmodernisme a pu déranger : « Not everyone has been able to sympathize with postmodernist fiction's role in this project of unmasking the constructed nature of reality » (164). Cette remise en cause postmoderne de ce que nous nommons « réalité » est également au cœur de *L'anti-nature* de Clément Rosset, qui insiste sur l'idée que la notion de « nature » n'a en fait rien de « naturel » : « [d]'une certaine manière, la conclusion de ce livre est de présenter l'artifice comme "vérité" de l'existence, et l'idée de nature comme erreur et fantasme idéologique » (311). C'est pourquoi l'écrivain

réaliste n'hésite pas à montrer au sein de ses écrits, certes souvent de manière implicite ou banalisée, qu'il connait les limites du « faire vrai » et du « dire vrai » :

> Thus it was possible to pursue the legacy of naturalism derived from Dreiser and Dos Passos while simultaneously drawing reportage toward the craft of fiction. This coincided with a turn away from conventional realism toward an emphasis of the "fictionality" of fiction, a move towards "fabulation" or "metafiction" generating a "self-reflexiveness" in the novel that recalled nothing so much as Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and opened new freedoms of fantasy. Many have argued that fantasy is not so much an escape from reality as a way of interrogating the real (Ruland et Bradbury 383).

Cette citation, qui décrit l'évolution de la littérature dans les années 1960, exprime tout autant la tension au cœur du réalisme des années 1970 et 1980 : il s'agit pour les auteurs de conserver les principes fondamentaux d'exactitude de la tradition réaliste tout en tenant compte de l'artifice que ceux-ci constituent.

Ainsi, Bank, Carver et Ford s'interrogent sur la notion même de « réalité » à une époque où elle est considérée avant tout comme une construction socio-linguistique. Ils explorent le rapport entre le langage et la réalité à travers la question de la place de l'oralité dans le récit réaliste et des limites de la fonction référentielle du langage, mais aussi en étudiant les liens entre métarécit historique et écriture réaliste.

1. Dire tout le réel ?

> For better or for worse, art does not seem in our society to offer any direct access to reality, any possibility of unmediated representation or of what used to be called realism. For us today, it is generally the case that what looks like realism turns out at best to offer unmediated access only to what we think about reality, to our images and ideological stereotypes about it (as in Doctorow) (Jameson 150).

Comme le rappelle ici Fredric Jameson, la « réalité » atteinte dans un texte est une reconstruction linguistique du réel vue à travers la subjectivité de l'écrivain. Ford nuance ainsi l'image du miroir réaliste en rappelant qu'une œuvre littéraire est avant tout un assemblage de mots sur une page :

> long before stories can be reflections of life—windows, mirrors, exponents, commentaries upon an age—they are, again as O'Connor put it, pieces of artistic organization. Or they are, as the novelist William Gass wrote, "wonderful devices for controlling the speed of the mind, for resting it after a hard climb." In other words they're words […] (« Introduction ». *The Granta Book of the American Short Story, Volume One* xvi-xvii).

Comme nous l'avons dit, Banks, Carver et Ford se distinguent des réalistes traditionnels en recourant à la métafiction pour interroger ce qu'est la réalité et mettre en avant son côté construit. Il s'agit généralement d'une métafiction banalisée, c'est-

à-dire de remarques apparemment anodines qui sont parfaitement intégrées à la diégèse en surface, mais dont le double sens attire l'attention du lecteur sur les mécanismes de la fiction. Aussi la mise en avant de l'arbitraire du langage, qui est également au centre de l'esthétique postmoderne, se retrouve-t-elle dans leurs œuvres.

Pour Allan Lloyd Smith, c'est avec Saussure et le modernisme que le problème inhérent au réalisme (comment décrire la réalité en utilisant des mots, donc un système arbitraire qui en est totalement détaché) est apparu au grand jour :

> Before Modernism there was a period of linguistic innocence when it was believed that language could conform to reality or nature like a second skin, following exactly the contours of experience. […] The snake in this Eden was the discovery of the arbitrary nature of the sign; in Saussure's fatal vision of separation the worlds of discourse and things split apart (41)

Le rendu exact de la réalité est limité par le langage, puisque comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, « les "mots" de la langue ne sont jamais que les symboles substitutifs et interprétatifs des "choses" » (70).

Chez Banks, Carver et Ford, la prise en compte de l'aspect arbitraire du langage passe notamment par une exploitation du paradoxe qui consiste à utiliser un support écrit pour faire entendre la voix des personnages. Les manquements du langage réaliste, qui s'efforce d'imiter la réalité sans pouvoir jamais s'y substituer, apparaissent en effet de manière flagrante lorsque l'on se penche sur la façon dont est traitée l'oralité dans les textes. Citant un passage de *The Fiction of Realism* de J. Hillis Miller, Furst résume toute l'ambiguïté de ce langage :

> No language is purely mimetic or referential, not even the most utilitarian speech. The specifically literary form of language, however, may be defined as a structure of words which in one way or another calls attention to this fact, while at the same time allowing for its own inevitable misreading as a "mirroring of reality" (18-19).

À partir des années 1960, la fonction référentielle du langage, qui permet notamment de préserver la cohérence réaliste en tâchant de faire oublier l'écart entre la chose réelle et sa représentation sur la page, est remise en cause à plus d'un titre, d'abord parce que les auteurs n'hésitent plus à montrer, notamment grâce à l'ironie, que la transparence réaliste est illusoire, ensuite parce qu'ils ont conscience que le langage se révèle parfois inefficace face à la crise du sens qui parcourt la société, et surtout parce que la « réalité » est elle-même est vue comme une construction symbolique.

a) Les voies de l'oralité

Selon Howells, l'écrivain doit se laisser guider par ce que lui dicte la Nature : « [N]o author is an authority except in those moments when he held his ear close to Nature's lips and caught her very accent » (8). Son recours au champ sémantique de l'ouïe (« lips », « ear », « accent ») souligne l'importance de l'oralité dans tout récit réaliste. Il s'agit de donner au lecteur une impression de vraisemblance en proposant des dialogues qui aient l'air authentiques, en donnant à entendre la prononciation spécifique ou les accents des personnages : « when their characters speak, I should like to hear them speak true American, with all the varying Tennessean, Philadelphian, Bostonian, and New York accents » (92). Toute la difficulté de se conformer à la règle énoncée par Howells (« speak true American ») réside dans le fait de réussir à faire passer par écrit la richesse et la « véracité » de la langue américaine. Banks, Carver et Ford usent de différentes techniques pour donner à entendre au lecteur les vraies voix de l'Amérique contemporaine, ce qui ne les empêche pas de remettre également en cause l'authenticité de cette oralité reconstituée, qui correspond finalement à des conventions littéraires et sociales.

Les marques de l'oralité émaillent les textes réalistes, afin de donner au lecteur l'impression qu'il est confronté à une langue véritablement vivante plutôt qu'à des mots figés sur une page : « Greet, reelly greet » (*TS* 74), « gladjerhere » (236), « Dyouwanme to go with you? » (291), « Whaddaya write about? » (307) ou encore « Be-*leeve* me! » (353) sont autant d'exemples illustrant l'effort de « dire vrai » en respectant le langage familier parlé quotidiennement aux États-Unis. Les dialogues sont même parfois accompagnés de « didascalies », sous forme d'adverbes de manière, par exemple, qui donnent au texte une certaine théâtralité en illustrant le ton sur lequel la réplique est censée être prononcée : « "De-troit", Vicki announces *proudly* » (74, je souligne). La reproduction du vernaculaire américain, qui appartient à une tradition littéraire illustrée par des œuvres telles que *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain ou *The Catcher in the Rye* de Salinger[136], passe donc par des contractions, des retranscriptions phonétiques de la prononciation de certains mots, ainsi que par le

[136] Ces deux romans ont notamment inspiré Banks pour son roman *Rule of the Bone* mettant en scène les (més)aventures d'un adolescent.

recours à l'argot. « Aw, c'mon, Eddie. I'm fucking broke! » (*CD* 287), répond ainsi Bob à son frère qui lui réclame de l'argent[137].

Dans les récits réalistes, le langage du personnage participe du processus d'affiliation à un certain groupe culturel, en l'associant à une région et/ou à une classe sociale. Ainsi, l'appartenance des personnages de Carver ou de Banks aux classes les moins privilégiées est marquée linguistiquement par l'emploi d'un registre souvent familier et d'une syntaxe peu rigoureuse (« I just teasing you. I ain't done any teasing since I left Nam » [*C* 98]), par opposition au langage plus soutenu du narrateur de *The Sportswriter*, qui laisse transparaître son côté lettré. La retranscription de la langue orale peut également servir à souligner l'appartenance du personnage à une famille, comme dans le cas du fils de Frank. Le narrateur définit en effet le langage de Paul en fonction des idiolectes de ses deux parents : « "Clary's asleep. Mom's watching news," Paul said, adopting his mother's way of dropping definite articles, a midwest mannerism. *They went to market*. *She has flu*. *We bought tickets* » (109). Quelques lignes plus loin, on peut lire : « Paul […] has adopted his father's partiality for *ole* as a term of pure endearment » (109). Ces deux passages servent la vraisemblance du texte réaliste et de son traitement de l'oralité en suggérant qu'il respecte une logique de filiation (d'où peut-être le choix dans les deux cas du verbe « adopt », qui appartient au champ sémantique de la famille). Mais l'utilisation des italiques dans les deux exemples est ambivalente : ces signes typographiques agissent comme des marqueurs d'oralité tout en faisant ressortir, très concrètement, les lettres sur la page, et donc en attirant l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit bien de mots écrits et non prononcés.

Dans *The Sportswriter*, Frank semble attacher un soin particulier à l'oralité, en tentant de rendre compte de la voix propre aux différents personnages. Par exemple, il précise dans les premières pages du roman, au moment où il dresse le portrait de sa petite amie Vicki, que celle-ci a un fort accent texan : « Vicki is a sweet, saucy little black-hair with a delicate width of cheekbone, a broad Texas accent and a matter-of-factness with her raptures that can make a man like me cry out in the night for longing » (6). Le fait que la remarque sur son accent soit mêlée à sa description physique et morale suggère qu'il s'agit d'un attribut qui a son importance, puisqu'il sert à définir la jeune femme au même titre que la couleur de ses cheveux. Il convient

[137] Le terme familier « Pissed » donne même son titre à l'un des chapitres de *Continental Drift* consacré à Bob.

de noter toutefois que pour que cette caractéristique intrinsèque parle au lecteur, autrement dit pour que celui-ci ait véritablement l'impression d'entendre la voix de Vicki, il faut qu'il soit capable de se représenter son accent et donc qu'il ait une bonne connaissance de l'anglais américain parlé. Il en va de même lorsque Frank fait une réflexion sur la façon dont s'exprime son ex-femme, puisque là encore l'idiolecte de X est défini en termes de géographie :

> It is a voice I love. In many ways it was her voice I loved first, the sharpened *midwestern* vowels, the succinct glaciated syntax: Binton Herbor, himburg, Gren Repids. It is a voice that knows the minimum of what will suffice, and banks on it (11, je souligne).

De la même façon, Frank prend soin de préciser la prononciation propre à Herb Wallagher lorsqu'il converse avec lui au téléphone : « On the phone Herb is a friendly, ruminative fellow with a Beaver Falls way of swallowing his consonants—*wunt* for wouldn't, *shunt* for shouldn't » (34). Les exemples que donne Frank pour retranscrire la prononciation de Vicki, X ou Herb semblent servir avant tout l'illusion réaliste : ces détails supplémentaires enrichissent le portrait évoqué dans notre deuxième partie puisqu'ils servent à construire l'identité du personnage.

Mais Ford n'hésite pas à montrer à travers son narrateur qu'il a pleinement conscience du fait que la question de l'oralité dans les récits réalistes demeure problématique. Ainsi, dans le passage suivant : « The black newsstand girl sells me a *Free Press* with a big smile and a yawn. "I'm bout shoulda stayed in bed," she laughs in a put-on accent » 142), l'expression « a put-on accent », qui attire l'attention sur le manque de naturel du personnage, peut plus généralement être perçue comme une réflexion métafictionnelle sur l'artifice que constitue la retranscription de l'oralité dans un texte. Ford va ici clairement à l'encontre de la notion de transparence du langage réaliste en insistant au contraire sur son côté construit.

Lorsqu'il évoque sa propre voix alors qu'il attend X au cimetière, Frank joue sur la frontière entre réel et fictif, authenticité et artificialité :

> I wonder, in fact, what my own voice will sound like. Will it be a convincing, truth-telling voice? Or a pseudo-sincere, phony, ex-husband one that will stir up trouble? I have a voice that is really mine, a frank, vaguely rural voice more or less like a used car salesman: a no-frills voice that hopes to uncover simple truth by a straight-on application of the facts. I used to practice it when I was in college. […] As much as any, this constitutes my sportswriter voice, though I have stopped practicing by now (11).

La proposition « to uncover simple truth by a straight-on application of the facts » peut être vue comme une définition classique du travail de l'écrivain réaliste. Mais l'incertitude prévaut dans cet extrait, comme le suggèrent l'emploi du verbe

« wonder » et les questions directes, et souligne la difficulté à laquelle celui-ci est confronté lorsqu'il entreprend de « dire vrai ». Ainsi, les adjectifs connotant l'honnêteté (« convincing », « truth-telling », « frank », « straight-on ») et la malhonnêteté (« pseudo-sincere », « phony ») se répondent et créent une certaine confusion, que l'on peut certainement interpréter comme une allusion à la tension entre l'idéal d'une parfaite objectivité et l'intrusion de la subjectivité inhérente à son travail. En outre, il est tout à fait ironique de comparer une voix que l'on veut digne de confiance à celle d'un vendeur de voitures d'occasion, qui correspond rarement dans l'imaginaire collectif à un parangon de vertu, comme le note Elinor Ann Walker :

> No one trusts a used car salesman, as Frank must be aware, and he rarely applies the facts "straight-on." No doubt, Ford intends the reader to find artifice in Bascombe's voice: after all, Frank is a constructed fictional character, not a real person upon whose veracity anything depends (66-67).

Le choix de l'adjectif « frank » permet au narrateur d'associer étroitement cette qualité à son identité, mais l'emploi du verbe « practice » dans son discours indique que sa voix, qui résulte d'un entraînement, est tout sauf naturelle. Frank ruine ici son autorité narratoriale en même temps qu'il prétend la défendre, ce qui laisse transparaitre l'ironie de l'auteur implicite. Même s'il dit avoir cessé de s'entraîner, l'expression « my sportswriter voice » montre que Frank s'est délibérément construit un idiolecte et rappelle que lui-même est d'ailleurs une création fictionnelle. Sa fiabilité nous apparaît donc comme doublement douteuse. Grâce à l'allusion métafictionnelle au titre du roman, l'auteur implicite rappelle en effet que la « voix de journaliste sportif » dont l'artificialité est exposée ici est aussi celle qui domine tout le récit. Ford expose donc à travers Frank la problématique de la narration à la première personne, à la fois potentielle source de manipulation et création artificielle. Dans la bouche du narrateur, l'adjectif possessif (« *my* own voice ») cède la place à l'article indéfini (« *a* voice ») à valeur de dépersonnalisation : la métafiction semble finalement exprimer l'idée que la voix de Frank doit être vue comme une voi*x* parmi d'autres et non comme la voi*e* permettant d'accéder directement à la vérité.

Frank semble pourtant se sentir obligé de revenir sur la qualité de sa voix après coup : « I have spoken in *a* voice that pleases me, *a* voice that is really *mine* » (12, je souligne). S'il semble satisfait du résultat, il prend toutefois le risque de pousser le lecteur à considérer que ses démonstrations d'honnêteté sont trop insistantes pour être recevables. C'est un trait récurrent dans son récit : il évalue régulièrement en aparté le

degré de fiabilité de ce qu'il affirme à voix haute aux autres personnages. Ainsi, à X qui lui demande s'il ne pense pas que sa nouvelle coiffure est ratée, il répond : « "No." *And indeed I don't* » (20, je souligne). Le commentaire qui suit sa réponse, censé renforcer sa crédibilité, ne sert finalement qu'à attirer l'attention du lecteur sur le fait que, s'il met en avant sa franchise ici, c'est qu'il peut parfois mentir ailleurs. En outre, dans le premier passage cité, la mise en avant de son individualité grâce à l'utilisation de pronoms à la première personne (« me », « mine ») s'oppose là encore à l'article indéfini, qui gomme au contraire toute notion d'identité et suggère qu'il s'agit d'une voix qui vaut pour n'importe quelle voix. Autrement dit, en insistant autant sur son authenticité, Frank attire ironiquement l'attention sur l'aspect arbitraire et construit de sa voix et de son discours, deux points sur lesquels le prénom que Ford lui a donné attire d'emblée l'attention.

Carver attache également beaucoup d'importance à la question de l'oralité dans ses nouvelles : « When I read my own prose, I read with my ears as well as my eyes. I have a good inner ear for how the narrative passages sound as well as the dialogue » (cité dans Gentry et Stull 83). Lorsqu'on l'interroge sur le type de langage qu'il emploie dans ses écrits, l'écrivain insiste sur l'inscription de celui-ci dans la réalité quotidienne : « "I try to write in the language we speak," he said. "The language of human discourse" » (25). Carver vise donc un « langage commun » (« common language[138] »), qui peut se définir à la fois comme le langage parlé par tous les Américains (d'où le fait qu'il ait recours à la première personne du pluriel « we » dans le passage cité) et comme un langage ordinaire issu du registre courant, par opposition au registre soutenu de l'élite évoquée dans la citation en note. Dans un autre entretien, Carver emploie même la notion de transparence chère au réalisme en insistant sur le fait qu'il s'agit d'un idéal difficile à atteindre : « "It's hard," says Carver, "to be simple. The language of my stories is the language people commonly speak, but it is also a prose that must be worked on to make it seem transparent" » (194). Le fait qu'il emploie le verbe « seem » montre qu'il a pleinement conscience de n'offrir dans ses nouvelles que l'apparence de la réalité. Pour écrire les répliques de ses personnages,

[138] « One of Carver's early teachers was novelist John Gardner. From him, Carver learned to use "common language" to convey a clarity and precision in his works. […] He believes that some of the most complex thoughts "can be expressed in the simplest and clearest language." To have one language for the educated elite and another in which we communicate with people, would go against his grain, he says » (172).

Carver dit s'inspirer de bribes de dialogues qu'il a pu entendre : « The stories don't come out of nowhere,' he said. "They have reference points in real life, like spoken lines I overheard. For instance, I once overheard someone say (to someone else), 'That's the last Christmas you'll ever ruin for us.' The line rattled around in my head for a while" » (25-26). Cette réflexion tirée de la vie réelle a en effet été transposée dans sa nouvelle « A Serious Talk » : « "Do you remember Thanksgiving?" she said. "I said then that was the last holiday you were going to wreck for us" » (*What We Talk about When We Talk about Love* 91).

Les dialogues carvériens appartiennent souvent au registre familier, ce qui renforce l'impression que l'on est bel et bien confronté à du langage parlé. En effet, des tournures telles que « 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 » (*C* 7), « We're going to have them teeth fixed » (11), « We had us a farm in Minnesota » (176) ou encore « Have you just flipped or something? » (199), sans oublier les interpellations injurieuses (« You bastard! » [81], « Lesbo bitch » [88], entre autres), sont des expressions familières que l'on retrouve plus fréquemment à l'oral qu'à l'écrit. De la même manière, la tournure de la première phrase de « Feathers », qui est oralisée grâce à la reprise du sujet par un pronom, donne l'impression que le narrateur s'adresse directement à un auditoire : « *This friend of mine* from work, Bud, *he* asked Fran and me to supper » (1, je souligne).Pour donner à ses personnages une voix propre et servir ainsi l'illusion réaliste, Carver a recours à divers moyens. On pense par exemple à l'emploi récurrent de zeugmas par le narrateur de « Vitamins » (« She walked to Euclid Avenue and out of our lives » [*C* 89] ou « She was down in the dumps and into her third drink » [90]) ou au tic de langage de Robert, l'aveugle de « Cathedral », qui s'adresse régulièrement au narrateur en employant le terme « bub » : « Bub, I'm a Scotch man myself » (*C* 203), « Thanks, bub » (207), « I'll stay up with you, bub » (208), « Bub, it's all right » (208). Dans les deux cas, il s'agit en quelque sorte de la marque de fabrique du personnage. En outre, la familiarité langagière de Robert sert la cohérence du récit : elle est une marque d'affection qui semble représenter le premier pas vers la réinstauration d'un sentiment communautaire.

En entretien, Carver remet explicitement en question l'illusion mimétique traditionnellement associée au réalisme :

> Presumably my fiction is in the realistic tradition […], but just telling it like it is bores me. It really does. People couldn't possibly read pages of description about the way people *really* talk, about what *really* happens with their lives. They'd just snore away, of course. If you look carefully at my stories, I don't think you'll find people talking the way people do in real life. People always say that Hemingway had a great ear for dialogue, and he did. But no one ever talked in real life like they do in Hemingway's fiction. At least not until after they've *read* Hemingway (Gentry et Stull 113).

Il rappelle ainsi que la réalité est nécessairement transformée par la fiction, nécessairement signifiant à la fois par obligation, puisque l'écrivain ne peut de toute façon pas se départir de sa propre subjectivité, mais aussi par nécessité, pour parvenir à susciter l'intérêt du lecteur. Notons également qu'il va jusqu'à envisager, dans la dernière partie de la citation où il aborde la question de l'oralité, que la fiction puisse influencer (et construire) la réalité, et non l'inverse. Son écriture participe donc d'une fictionnalisation consciente et délibérée du réel. Son commentaire sur Hemingway rappelle que même les dialogues, qui sont pourtant déjà du langage dans la réalité, sont encore un artifice du réalisme, puisqu'ils aspirent à imiter le langage parlé mais restent du domaine de l'écrit. Carver attire notre attention là-dessus à travers une réflexion de Marian dans la nouvelle « Will You Please Be Quiet, Please? » : « "I was thinking of seeing how they'd go for a little Rimbaud" and she laughed. "*I didn't mean to rhyme*" » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 233, je souligne). Apparemment, cette remarque sert le réalisme, parce qu'elle souligne l'effort fourni par l'auteur pour imiter le langage parlé. Mais l'effet tombe plutôt à plat : le lecteur n'aurait probablement pas remarqué la rime entre « go » et « Rimbaud » sans cette petite réflexion après coup qui le pousse à relire le passage plus attentivement. Il semble donc que son attention soit attirée volontairement sur cette limite du réalisme : paradoxalement, cette petite phrase paraît bien servir à souligner, tout en prétendant le cacher, que l'on reste dans le domaine de l'écrit.

Que dire alors du rôle des onomatopées ? Selon le Robert, des « mots imitatifs » tels que « Snap, snap, snap » (*C* 177), « Clickety-click » (*TS* 151) ou encore « Thunk-a, thunk-a thunk, my heart's pumping » (248) « [suggèrent] ou [prétendent] suggérer par imitation phonétique la chose dénommée ». Mais si elles permettent *a priori* d'illustrer les efforts de l'auteur pour recréer un bruit de manière réaliste, les onomatopées attirent en fait l'attention du lecteur, tout comme la prétendue rime de Marian, sur les manquements du réalisme en matière d'oralité et sur l'artifice que

constitue dans de tels cas la langue écrite. Ce sont des conventions littéraires qui donnent donc à voir clairement, tout en prétendant le dissimuler, l'échec de la restitution transparente d'un univers sonore. Dans « Vitamins », lorsque Patti raconte au narrateur qu'elle a failli avoir un accident de voiture à cause d'essuie-glaces défectueux, sa remarque « I came this close » (*C* 92) perd de son sens puisque le geste qui l'accompagne, et qui sert à illustrer l'adverbe « this » indiquant un degré, est évidemment invisible pour le lecteur. On atteint là encore les limites de la retranscription fidèle de l'oralité, surtout lorsqu'elle est accompagnée d'effets visuels. À travers cet exemple, le texte signale encore une fois que, même lorsque l'on est confronté à un dialogue, on ne quitte bien sûr jamais la sphère de l'écrit, et qu'intégrer du « langage parlé » au texte réaliste demeure artificiel.

La problématique du lien entre langue écrite et langue orale transparaît également dans un passage de « The Compartment » : « But he felt it would be humiliating to put his head into one of the compartments and say, "Paree?" or however they said it—as if asking if they'd arrived at a destination » (53). Le personnage principal, Myers, qui voyage en France pour retrouver son fils, a du mal à se repérer dans l'espace et à communiquer avec autrui. Le décalage qu'il paraît y avoir dans son esprit entre l'orthographe et la prononciation française du nom « Paris » illustre, au même titre que le point d'interrogation, son sentiment d'être perdu. Cette désorientation rappelle également au niveau métafictionnel que le langage est avant tout un système arbitraire à la logique discutable, comme le laisse aussi entendre la remarque « however they said it », dans laquelle l'adverbe « however » suggère une absence de cohérence dans la prononciation, du moins selon Myers. Les limites de l'oralité se donnent également à voir dans *Continental Drift*, par exemple dans un passage où Bob se fâche contre sa femme : « "*For Christ's sake, Elaine!*" he hisses » (63). Les italiques et l'allitération en « s » semblent servir à illustrer et même renforcer le sémantisme du verbe « hiss ». Mais le texte attire alors l'attention sur lui-même et sur ses faiblesses, en montrant qu'il ne peut rendre le ton de la voix qu'à travers certains artifices, notamment typographiques, appartenant au domaine de l'écrit.

Dans les dialogues des récits réalistes, le narrateur est censé s'effacer derrière l'idiolecte des personnages s'il veut donner une impression d'authenticité. Dans *Continental Drift*, Eddie Dubois, par exemple, a une façon de s'exprimer qui lui est

propre, souvent teintée de vulgarité, comme le souligne Elaine à leur arrivée en Floride : « He has a foul mouth » (63). La remarque d'Elaine est en effet justifiée quelques pages plus loin lorsque le lecteur découvre le personnage d'Eddie, qui a notamment une prédilection pour l'adjectif « fucking » :

> I'm in business here, seven fucking days a week I'm in business, and a lot of what I do gets done in cash, or else I wouldn't be in business very long. […] There's a lot of stuff I have to keep off the books. Your fuckin' salary, for instance. Which is all to your advantage, you understand; all it saves me is bookkeeping. But there's a lot more things I gotta worry about that you don't hafta even think about, like deliveries, for instance, and working with the fucking trade unions trying to get that new store over in Lakeland set up and built… (65).

Dans ce passage, l'élision du « g » dans le groupe nominal « your fuckin' salary » et les différentes contractions (« gotta », « hafta ») correspondent à des conventions mises en place pour reconstituer l'oralité d'un texte. Avec l'emploi de l'argot, elles reproduisent la prononciation d'Eddie et donnent au lecteur l'impression d'être confronté directement à la voix du personnage, qui contraste avec l'anglais plus standard du narrateur.

Banks accorde également une grande importance à la juste reproduction des accents, mettant notamment en avant l'accent caribéen de certains personnages, comme George McKissick qui accueille Claude, Vanise et le nourrisson en Caïque du nord (avant de les réduire en esclavage) : « *Hay-tee? C'mon buoy, you can tell me. Me na gwan do you no harm, bwoy. Me a fren,* he says, pointing to his beefy chest. *Me like Hay-shuns. Sonofabitch, fucking Haitians, dem, dey cyan understan' English, ever* » (135). L'accent, marqué là aussi par le biais de conventions littéraires, signifie l'ancrage dans une zone géographique précise et sert la vraisemblance. Ces outils linguistiques paraissent alors remplir la même fonction que les régionalismes de *The Sportswriter* ou les tics de langage des personnages carvériens. Lorsqu'ils sont sur la *Belinda Blue*, Tyrone avoue à Bob qu'il a tendance à jouer sur les clichés, notamment linguistiques, qui accompagnent sa nationalité jamaïcaine pour séduire : « But de white gals, mon, dem don't want to deal wid no skinhead, dem want to deal wid Natty Dread, mon. Got to have locks, got to have plenty spliff, got to say, "I and I," sometimes. Dat way dem know you a Jamaican black mon, not de udder kind » (339). Sa réflexion « got to say "I and I" sometimes », qui suggère une obligation et nie donc tout naturel et toute spontanéité, met en avant au niveau métafictionnel l'aspect artificiel du langage parlé dans les récits réalistes. Les attentes des femmes blanches peuvent alors être mises en parallèle avec celles du lecteur, et le

rôle endossé par Tyrone avec celui de l'écrivain réaliste, puisque tous deux tâchent de respecter ce que leur auditoire souhaite entendre : un discours et une attitude qu'il puisse juger crédibles.

La question de la restitution réaliste du langage parlé est d'autant plus importante et problématique dans *Continental Drift* que certains personnages ne parlent pas anglais mais créole. Banks a une certaine expérience de cette langue, notamment grâce à son long séjour en Jamaïque, ce qui apporte une caution à son récit. Par conséquent, il emploie cette langue dans les titres des chapitres consacrés à Vanise et Claude, comme « Battérie Maconnique » (38) ou « À Table, Dabord, Olande, Adonai » (118), ce qui permet au lecteur de savoir rapidement à quelle branche du récit (celle de Vanise ou celle de Bob) il a affaire. Lors de leur arrivée sur l'île de la Caïque du nord, les migrants haïtiens se mettent à prier en créole :

> *Prié pou' tou les morts :*
> *pou' les morts 'bandonné nan gran bois,*
> *pou' les morts 'bandonné nan gran dlo,*
> *pou' les morts nan gran plaine,*
> *pou' les morts tué pa' couteau,*
> *pou' les morts tué pa' épée,*
> *pou' tous les morts, au nom de Mait Carrefour et de Legba* […] (125).

D'autres passages du roman sont également parsemés de créole, en particulier lorsque sont évoquées les croyances vaudou :

> It was the fault of a *baka*, an evil spirit, or the fault of the passenger himself, who had not made his *engagement* a strong one or had failed to feed the loas adequately or had not obtained a proper *garde* or *wanga* from a proper *houngan* before coming down to Victor in Le Môle to arrange for the journey over the sea to America (198).

Alors qu'il s'apprête à découvrir un nouveau monde en montant sur la *Kattina*, Claude est tout surpris d'entendre du créole : « astonished, Claude heard a Haitian voice, a man shouting in Creole. / *Resté arresté la! Pa wé ou, messieurs! Moin la!* » (202). L'insertion du créole dans le roman semble avoir des vertus pédagogiques pour le lecteur : elle sert le réalisme tout en lui faisant découvrir un univers linguistique méconnu.

Toutefois, malgré son aspect didactique, l'emploi d'une langue étrangère pose justement la question de la place du Lecteur Modèle. En effet, s'il veut être certain que le lecteur américain moyen saisisse les subtilités du récit, l'écrivain réaliste se doit de limiter l'emploi de dialectes potentiellement inconnus. Ainsi, dans le chapitre « Action de Grâce », qui inclut une conversation entre Tyrone et le vieux François, de

nombreuses expressions en créole sont ensuite paraphrasées, comme pour s'assurer de la parfaite compréhension du lecteur :

> *"Nèg' nwè, con ça ou yé, y'ap coupé lavie ou débor!"* A black man like you, the old man warns, will eat with you, will drink with you, will cut the life out of you. *"Santa Marie la Madeleine, sonné une sonne pou' moins, pour m'allé."* Ring a bell for me, Mary Magdalene, so I may go. *"Sonné une sonne pou' les petites nagé."* Ring a bell for the drowned children (324).

Mais cette traduction simultanée fait perdre la spontanéité apparente de l'utilisation du créole. On touche là encore aux limites du réalisme, qui ne peut prétendre à la transparence absolue, en l'occurrence la restitution d'une langue *a priori* inconnue sans explication, sous peine de perdre son lectorat. C'est l'ethnocentrisme du lecteur et du narrateur, c'est-à-dire le mode de pensée, la langue et les stéréotypes liés à leur appartenance communautaire, qui se donne alors à voir en filigrane. Cela rejoint ce que Hutcheon observe au sujet de l'œuvre de Salman Rushdie :

> Salman Rushdie's novels are not just about India or Pakistan. The very form of the texts themselves constantly reminds the reader of his/her own ethnocentric biases because these are encoded in the very words being read**.** In *Midnight's Children*, Saleem says he speaks in Urdu; yet we read his speech in English. In *Shame*, Omar Khayam wants to learn to read English, but the Shakil sisters feel "Angrey double-dutch" will make him mad. And all this, including the sisters' dialogue, we read in English and, in our unconscious and deeply embedded ethnocentrism, assume to be spoken in English (at least until passages like this trip us up) (*A Poetics of Postmodernism* 72).

L'emploi de l'anglais dans *Continental Drift* génère les mêmes ambiguïtés. Ainsi, il n'est pas fait systématiquement recours au créole dans les dialogues impliquant les Haïtiens. Le narrateur se contente alors de conserver l'anglais dans son récit tout en précisant la langue employée dans la « réalité » grâce à des didascalies : « Hello, boy, he said, *speaking Creole* » (204, je souligne). Mais ironiquement, c'est quand le lecteur lit de telles précisions, censées à première vue assurer la vraisemblance, qu'il se rend compte de la contradiction dans les propos du narrateur (puisque malgré ce que prétend ce dernier, il est bel et bien en train de lire de l'anglais), et que l'illusion réaliste se brise.

Le narrateur, qui est tout à fait conscient de ne pouvoir se départir totalement de son ethnocentrisme, se montre soucieux dès l'« Invocation » de ne pas substituer son expérience d'Américain blanc à celle des Haïtiens :

> *And though you, too, may see it with your own eyes and hear it with your own ears—as if you, the teller of the tale, sat in the circle of listeners, attentive, hoping to be amused, amazed and moved yourself—you still must see it with eyes not your own and must tell it with a mouth not your own. Let Legba come forward, then, come forward and bring this middle-aging, white mouth-man into speech again* (2).

Dans la première phrase, la proposition principale reprend la structure de la subordonnée concessive avec quelques variations, notamment l'ajout de la négation, qui souligne le fait que le narrateur doit se dépouiller de sa subjectivité et de ses réflexes d'Occidental. La répétition de l'auxiliaire modal « must » et l'utilisation de l'impératif donnent au passage un ton dogmatique qui indique que l'authenticité du récit dépend du respect de cette règle importante. Toute l'introduction du roman peut donc être interprétée comme un passage métafictionnel où le narrateur, et à travers lui Banks, explique sa démarche et justifie son appel aux loas. Grâce à son utilisation du champ sémantique de l'oralité (« hear », « ears », « listeners », « tell », « mouth », « mouth-man », « speech »), le narrateur annonce qu'il va pouvoir donner une voix à ceux qui n'ont pas les moyens linguistiques de raconter leur propre histoire[139].

Comme le rappelle Collado Rodriguez, « *Continental Drift* is […] divided into two sets of alternate chapters presented by a voice that also changes its register in accordance to the character it is focusing upon » (« Re-presenting Postmodernist Realism » 23). Tout au long de son récit, Banks a donc recours à un jeu sur les registres de langue et les accents, comme nous l'avons déjà évoqué, mais aussi sur la typographie, pour marquer cette alternance entre les différents fils du récit et leur mode de narration. Autrement dit, il est obligé d'avoir recours à des signes visuels et non oraux, en particulier les italiques et les guillemets, pour montrer qu'il tente de respecter les différentes voix qui s'expriment à travers son narrateur. Ce faisant, et c'est là une nouvelle ironie, il attire l'attention du lecteur sur l'artificialité de la langue « orale » à l'écrit.

D'une manière générale, le fait de mettre les termes créoles en italiques montre certes que la langue d'origine est respectée[140], mais en fait également ressortir la spécificité et la différence, en rappelant au lecteur qu'il s'agit d'un vocabulaire dont il n'est pas familier. Le discours en anglais de George McKissick, du capitaine de la *Kattina*, de Tyrone ou encore de Robbie lorsqu'ils s'adressent aux Haïtiens est généralement en italiques et dépourvu de guillemets, ce qui marque d'abord visuellement un contraste avec la branche américaine du récit, plus respectueuse des

[139] Rappelons que Vanise et Claude sont analphabètes. On peut lire par exemple au sujet du jeune garçon, lorsqu'il aide Tyrone à faire monter les Haïtiens sur la Belinda Blue : « Tyrone will wait down in the gorge a short ways, and the boy will bring the passengers to him. Some of them he already knows; others Tyrone will have to read out to him, for the boy cannot read » (331).

[140] Les règles typographiques veulent généralement que les termes en langue étrangère apparaissent en italiques dans le texte.

conventions littéraires classiques, et met ensuite en avant une inversion du point de vue : c'est cette fois l'incompréhension de Vanise et Claude face à une langue inconnue qui est suggérée.

Une attention particulière est également portée à l'utilisation des guillemets tout au long du roman. Leur présence semble indiquer que le narrateur se contente de rapporter les propos des personnages sans les modifier. C'est le cas dans le fil narratif centré autour de Bob, comme l'illustre cet échange entre le personnage principal et sa femme :

> "I broke… I broke all the windows of the car."
> "You *what*?"
> "I said I broke all the windows of the car. Don't worry, I'll get 'em fixed. I'll tell the insurance company some kids vandalized it or something" (*CD* 25).

Dans cette conversation entre Bob et Elaine, les italiques servent cette fois simplement à marquer l'emphase, en illustrant la surprise mêlée de colère d'Elaine. Cette discussion, qui mènera à leur décision de quitter le New Hampshire pour la Floride, se poursuit sur plusieurs pages sans que la convention des guillemets ne disparaisse. À l'inverse, l'absence de guillemets lorsque Vanise et Claude s'expriment rappelle sans doute que c'est le narrateur qui parle pour eux, puisque leur condition d'immigrés illettrés tend à les réduire au silence et à l'invisibilité :

> Will Papa Legba speak to us again? Claude asks.
> Just be silent, she whispers. See, even the baby knows how to behave, she adds, looking down at the infant asleep in her lap. Give him water, she commands, pointing toward the dog with her chin, and Claude quickly obeys, filling the cup and placing it with great tenderness a few feet in front of the animal (133).

Bien sûr, la disposition en alinéas et les verbes introducteurs demeurent, ainsi que le style direct (à travers les injonctions de Vanise, par exemple), ce qui permet au lecteur de reconnaître la forme du dialogue. Mais celui-ci fusionne en quelque sorte avec la voix du narrateur, lequel paraît suggérer, grâce à l'absence de guillemets et le recours à l'anglais, que sa propre condition d'Américain blanc l'empêche de retranscrire leurs échanges avec exactitude. À la fin du roman, lorsque les deux branches du récit se rejoignent et que l'on apprend que Claude maîtrise mieux l'anglais (« The boy speaks almost as much English now as the Jamaican speaks Creole » [331]), les guillemets font leur apparition, et avec eux l'accent et la syntaxe du jeune garçon, comme pour suggérer que le narrateur reste à présent en retrait dans les dialogues et laisse les personnages s'exprimer :

> "Where Auntie, yout'-man?" he asks the boy. "Cyan forget Antie."

> "Him cyan come…" the boy says, looking at the ground. "Him… him got loa *en tête*…" he stumbles.
> Tyrone puts his arm around the boy's bony shoulders and steps him away from the others. "You got de money?"
> Claude shakes his head no.
> Tyrone shrugs his shoulders. "Got to get Auntie, den" (332).

Mais l'artificialité de la convention littéraire des guillemets est mise en évidence lors d'une conversation entre Bob et sa femme :

> "It's not like you're overworked," she says, adjusting Robbie's diaper.
> "What the fuck's that supposed to mean?"
> […]
> "It's just that the 'fishing business' is not exactly booming these days." She always says it that way, with quotes around the phrase, and Bob cringes when she utters the words, as if she were drawing her fingernails across a blackboard (259).

L'extrait, qui mêle les champs sémantiques de l'écrit et de l'oral, nous pousse à nous interroger sur le rôle de ces signes de ponctuation. Si les guillemets qui encadrent « fishing business » illustrent le ton un brin méprisant d'Elaine, qui doute de l'authenticité et de la légitimité de l'entreprise, ils attirent également notre attention par ricochet sur la valeur de ceux qui encadrent l'ensemble du dialogue. Par conséquent, ils insistent sur la facticité, non seulement, sur le plan diégétique, du travail de Bob, mais également, sur le plan métafictionnel, de l'écrit oralisé, et déconstruisent ainsi l'illusion réaliste.

b) « What's to say? » (*C* 23) : crise épistémique et remise en question de la fonction référentielle du langage

> "What does that mean, honey?" Laura said.
> "It just means what I said," I said (*What We Talk about When We Talk about Love* 128).

Peut-être doit-on voir dans cette remarque du narrateur de « What We Talk about When We Talk about Love » une réaction contre les jeux métafictionnels postmodernes où tout est double sens, détournement, déconstruction, parodie. L'ironie réside toutefois dans le fait qu'il s'agit justement d'un commentaire éminemment métafictionnel, remettant subtilement en question l'idéal réaliste de transparence du langage. En effet, la répétition de « I said » et l'interrogation sur le verbe « mean » montrent que le sens donné à un texte n'est pas forcément évident. La littérature réaliste repose en grande partie sur la fonction référentielle du langage, puisqu'elle cherche à gommer l'écart entre la réalité et sa représentation dans le texte. Mais paradoxalement, si elle veut dire vrai et refléter au mieux les préoccupations de

l'époque contemporaine, elle doit pouvoir refléter non seulement les limites du langage, mais aussi le caractère construit de la réalité.

Carver aborde cette question dans la nouvelle « Preservation ». Le mari de Sandy a été renvoyé de son travail, ce qui inquiète fortement le couple : « "Something will turn up," Sandy said. She wanted to be encouraging. But she was scared, too. Finally, *he said he'd sleep on it. And he did* » (*C* 31, je souligne). Dans cet extrait, ce qui est normalement une expression imagée est pris au sens littéral : après avoir annoncé la mauvaise nouvelle, le mari de Sandy s'installe sur le canapé du salon pour ne plus en bouger. Cette mise en avant de la fonction référentielle du langage réaliste insiste sur l'idée que celui-ci doit vraiment être le reflet exact de la réalité. Le passage suggère même que le langage crée la réalité, comme dans le cas des dialogues d'Hemingway évoqués par Carver, puisque le passage à l'acte a lieu après son énonciation. La réalité est alors vue comme une construction linguistique avant tout. De la même façon, l'expression « making a killing », qui est le titre de l'un des chapitres de *Continental Drift* consacrés à Bob, correspond aussi à l'actualisation littérale d'un cliché langagier, puisque Bob finit bel et bien par tuer, et contribue également à la vision de la réalité comme discours.

Il convient de se demander ce que peut véritablement dire le langage réaliste à une époque où la crise du sens domine et où la notion de réalité elle-même est malmenée, comme l'explique Rosset :

> L'idée de nature—quel que soit le nom sous lequel elle se trouve, variant avec le temps, une propice occasion d'expression—apparait comme un des écrans majeurs qui isolent l'homme par rapport au réel, en substituant à la simplicité chaotique de l'existence la complication ordonnée d'un monde (5).

Les œuvres du corpus ne se contentent pas de préserver la prétendue cohérence du récit grâce à une insistance, de toute façon artificielle, sur la fonction référentielle du langage. Le réel apparait en effet comme inaccessible, et la réalité n'en est que la reconstruction discursive. Elinor Walker remarque ainsi dans son étude de *The Sportswriter* : « life, not the story about it, but life itself, often resists the advances of language to characterize it » (95). Elle oppose clairement « life », c'est-à-dire le réel, et « the story about it », donc le discours, la construction linguistique autour du réel, autrement dit la réalité.

L'incapacité du langage à concevoir et à dire le réel est illustrée par différents passages de *Continental Drift* où Vanise et Claude se trouvent confrontés à des difficultés de communication :

> Vanise and Claude hear them call and hail one another, however: *Tyrone, you fetch me wood now, buoy, or me beat you!* And: *Get dat dog from out de house! G'wan now, get 'im from de house, y'hear?* There's a familiar enough roll to the words, the grumpy, early-morning sounds they themselves make back in Allanche, but Vanise and Claude can't understand the words. It's garble to them, as if the people are speaking backwards (127);

> She knew they were moving away […] from the long, lonely months of […] listening to his rambling, drunken speeches in English that she could understand only by ignoring the words and listening to the sounds as if they were of the wind and water, watching his face as if it were clouds on the horizon (197)

On observe une forme de défamiliarisation de la langue anglaise, associée dans l'esprit des Haïtiens à des galimatias. Le champ sémantique du langage et de la communication qui parcourt les deux extraits se trouve associé soit à une négation (« can't understand »), soit à des termes connotés négativement (« grumpy », « garble », « rambling, drunken »), ce qui suggère des difficultés d'expression et de compréhension. De la même manière, la nette opposition entre les « mots », qui produisent du sens, et les seuls « sons », qui en sont dépourvus, témoigne de la crise épistémique qui parcourt la société postmoderne. Le paradoxe de l'expression « speeches […] she could understand only by ignoring the words » évoque, au niveau métafictionnel, l'illusion que constitue la notion de transparence du langage réaliste, puisque la réalité elle-même se résume à un discours abscons.

Dans *The Sportswriter*, l'inévitable échec du langage réaliste à retranscrire le réel apparaît notamment dans le chapitre qui vient conclure le récit de Frank :

> An old catcher actually came up to me and confessed he had diabetes and was going blind, and thought it might make a good story for younger readers. But I'll never write it, just as I never properly wrote about Herb Wallagher and had to accept defeat there. Some life is only life, and unconjugatable, just as to some questions there are no answers. Just nothing to say (369).

La « défaite » qu'il évoque ici met en avant l'écart entre le réel, désigné là aussi par le terme « life », et la réalité, qui est encore vue, à travers le prisme de l'écriture (« good story », « write », « wrote »), comme une construction linguistique. L'emploi par Frank d'un néologisme, l'adjectif « unconjugatable », pour qualifier le réel suggère que les mots ne sont pas suffisants pour le saisir dans son intégralité. Quelques pages plus loin, il remarque : « The only truth that can never be a lie, let me tell you, is life itself—the thing that happens » (374), en insistant à nouveau sur l'écart entre réel (ce qui est) et réalité (l'idée que l'on s'en fait), et sur le mensonge, ou l'« écran », pour

reprendre la terminologie de Rosset, que représente par conséquent toute tentative de « mise en langage » du réel. Dans *Continental Drift*, la réalité s'appréhende également en termes discursifs : « He did not want to think about where they were going, as he had no name for the place, nor did Vanise » (198). La réalité est une création linguistique : l'espace n'a d'existence dans l'esprit de Claude que s'il est nommé.

On constate donc que l'écriture de Banks, Carver et Ford, comme celle des auteurs postmodernes, décrit ce qu'Aaron Smith appelle « l'angoisse herméneutique et sémiotique » (122) des personnages, leur difficulté à comprendre le monde dans lequel ils vivent, et dépeint la crise du sens qui parcourt la société postmoderne. Smith prend l'exemple des parents de Scotty dans « A Small, Good Thing », « hyper-conscients des voix et des signes qui les entourent » (122) mais incapables de les interpréter, ce qui les rapproche des personnages postmodernes : « l'émergence d'une crise épistémologique est caractéristique de la fiction postmoderne, aussi bien dans sa forme comique comme dans *The Crying of Lot 49* de Pynchon, que dans sa forme tragique » (122). Les paroles du Dr Francis, par exemple, ne paraissent pas faire sens, comme le souligne la réaction de la mère en deux endroits du texte : « She stood in her coat for a minute trying to recall the doctor's exact words, looking for any nuances, any hint of something behind his words other than what he had said » (*C* 68) ; « Ann stared at Dr Francis as if unable to comprehend his words » (76). La présence du possessif dans les deux extraits, qui dresse clairement une barrière linguistique entre les deux personnages, laisse entendre que le discours du médecin n'est pas universellement intelligible. L'incompréhension demeure également face à la maladie de l'enfant, qui n'a pas véritablement de nom ni de définition. Les hésitations autour du mot « coma » sont la parfaite illustration de cette crise du sens. Les parents ne peuvent se raccrocher à un terme qu'ils pensent connaître mais dont le sens exact semble changer sans cesse :

> Now he simply seemed to be in a very deep sleep—but no coma, Dr Francis had emphasized, no coma, when he saw the alarm in the parents' eyes (57) ;
>
> "You said before he's not in a coma. You wouldn't call this a coma, then—would you, doctor?" […]
> "No, I don't want to call it a coma," the doctor said. […]
> "It's a coma," Ann said. "Of sorts."
> "It's not a coma yet, not exactly," the doctor said. "I wouldn't want to call it coma. Not yet anyway" (62);
>
> "It is a coma, then?" Ann said.

> The doctor rubbed his smooth cheek. “We’ll call it that for the time being, until he wakes up” (66).

Le verbe « call », qui ricoche de phrase en phrase, est censé étiqueter la réalité, mais sa répétition ne fait qu’accentuer son incapacité à produire du sens. Quant aux variations autour du mot « coma », elles créent un décalage entre le corps (le réel) et le discours sur celui-ci Dernier événement symbolique de cette crise, le garçon meurt sans reconnaître ses parents : « The boy looked at them, but without any sign of recognition. […] His lips parted as his last breath was puffed through his throat and exhaled gently through the clenched teeth » (75). Le réel est ce qui échappe, littéralement, avec le dernier souffle de Scotty.

Frank Bascombe, quant à lui, n’hésite pas à créer ses propres concepts pour combattre la crise du sens à laquelle il se trouve confronté : à travers les termes « literalism », « factualism » et « dreaminess », il semble chercher à rétablir une forme de cohérence à la fois dans son existence désordonnée et dans le récit qu’il en fait. Mais Ford insiste en entretien sur la nature « provisoire » (« provisional ») de ces concepts et, par extension, du langage en général, comme moyen d’étiqueter et de construire la réalité : « As concepts they’re provisional ways of getting experience released from mute sensation and giving them a name. That’s what writers are supposed to do » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 136).

Si, selon Ford, les écrivains sont censés dépasser l’aspect ineffable de certaines expériences, il n’en demeure pas moins que, dans un monde en crise, le langage semble parfois s’essouffler, comme le souligne la présence de nombreux clichés chez Ford, Banks et surtout Carver. Défini par Verley comme une « parole usée pour dire un monde qui ne l’est pas moins » (*Des Nouvelles du Monde* 39), le cliché est caractéristique de l’œuvre carvérienne. L’utilisation de stéréotypes langagiers dans ses nouvelles illustre la perte de la fonction référentielle du langage et dénote un épuisement de la langue, qui propose une version figée de la réalité. Dans ses nouvelles, le cliché langagier est en effet clairement ressenti comme une parole morte, vide de tout sens, impropre à exprimer la subjectivité du locuteur. Dans « Vitamins », par exemple, le narrateur évoque les phrases toutes faites que Patti et ses collègues utilisent pour se donner du courage : « They’d say things to buck themselves up. “When the going gets tough, the tough get going.” And, “Do the right things and the right things will happen.” Things like that » (*C* 86). Mais la phrase suivante montre

que cette rhétorique stéréotypée ne parvient même pas à convaincre les personnages qui l'emploient, puisque les démissions sont nombreuses (« Sometimes a girl just disappeared in the field, sample case and all » [86]), ce qui souligne sa complète vacuité.

L'emploi de clichés dans les nouvelles entraîne souvent des clins d'œil métafictionnels sur le rôle du langage dans la littérature réaliste. C'est le cas par exemple dans un passage de « Careful » :

> "We'll try this first. If it doesn't work we'll try something else. That's life, isn't it?"
> "Does that have a hidden meaning or something?" Lloyd said.
> "It means just what I said. But you're free to think as you please. I mean, it's a free country," she said (108).

Inez insiste sur la notion de transparence du langage, remise en cause par Lloyd, en affirmant que sa réflexion n'a pas de sens caché. Mais sa remarque est assez ironique dans la mesure où elle apparaît dans une nouvelle qui traite de l'incompréhension entre les deux personnages, illustrée de manière psychosomatique par la surdité partielle de Lloyd. L'ironie transparaît également dans la dernière réplique d'Inez à travers le jeu sur le sens du verbe « mean », qui dans la première phrase a une valeur lexicale (qui fait d'ailleurs écho au passage de « What We Talk about When We Talk about Love » cité au tout début de ce sous-chapitre), mais qui n'est qu'un simple tic de langage dans la deuxième.

Ann Weiss, la mère de Scotty dans « A Small, Good Thing », prend soudainement conscience qu'elle reproduit les discours stéréotypés dont l'abreuvent les séries télévisées : « She […] 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 » (*C* 76). Sa détresse montre que les personnages sont souvent incapables, dans les moments critiques, d'exprimer leur souffrance dans un langage qui leur appartient[141] : comme l'explique Bakhtine, « [leur] propre intention trouve un mot déjà habité » (cité par Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* 77). Ils sont dépossédés du langage, assujettis à un discours reçu dans lequel ils ont du mal à exister. Dans *Continental Drift*, Bob Dubois fait comme Ann Weiss une remarque sur l'influence des médias : « We only *think* we're alive. We watch that fucking TV screen, and we think we're like those

[141] Le narrateur de « Menudo » fait le même constat : « Then it struck me that whatever we were saying—the tense, watchful expression we wore—belonged to the people on afternoon TV programmes that I'd never done more than switch on and then off » (*Elephant* 57).

people there, fucking Hart and Hart, and that makes us forget that we're not like those people at all. We're dead. They're pretty pictures. We're dead people » (30). Là encore, la fiction semble créer la réalité, puisque ce sont les programmes télévisés qui soufflent aux personnages leurs répliques. La répétition de « dead » suggère même ironiquement que les héros télévisuels sont finalement plus vivants que les humains.

Chez Carver, certaines questions presque automatiques, qui n'appellent en fait aucune réponse, illustrent également l'aspect figé et stéréotypé du langage, comme le montre un passage de « Feathers » : « Bud said, "Well, what else is new?" / "Have some more nuts," Olla said. "Supper'll be ready in a little while" » (*C* 12). Le *non sequitur* insiste sur le fait que la question de Bud tient certainement plus d'un tic de langage que d'une réelle volonté de prendre des nouvelles de ses invités. De même, la nouvelle « The Bridle » met en avant le côté purement conventionnel de certaines répliques :

> The man says his name.
> "My name is Holits."
> He tells me she's his wife. […] He says they're interested in one of the furnished units.
> "How many of you?" But I'm just saying what I always say. I know how many. I saw the two boys in the back seat. Two and two is four (175).

Comme l'indique l'adverbe « always », la conversation entre Marge et les Holits suit un code préétabli qui ne contribue pas à faire avancer le récit mais ne fait qu'attirer l'attention sur sa propre vacuité. En effet, les personnages de Carver perpétuent souvent un discours vide basé sur la redondance : « He had to do what he had to do », déclare ainsi la narratrice de « Chef's House » (28). De la même façon, lorsque la femme du narrateur de « Cathedral » décide de faire comme son ami Robert en refusant le joint proposé par son mari, elle emploie, assez inutilement, trois expressions synonymes : « "Same here" she said. "Ditto. Me, too" » (207). L'aspect répétitif de son discours suggère un dérèglement de la langue et du sens. Dans « A Small, Good Thing », l'injonction bégayante de Howard (« Howard told her to remain calm, remain calm » [57]) met ironiquement en avant l'angoisse qu'elle prétend combattre et suggère que le langage est impropre à apporter une véritable consolation.

Le vocabulaire est donc souvent limité, et les répétitions sont nombreuses chez Carver, ce qui donne l'impression que le texte « se reproduit mais n'avance pas » (Verley, *Des Nouvelles du Monde* 39). Ainsi, même quand l'expression n'est pas

un cliché au départ, elle est tellement rebattue au sein du récit, et parfois même de nouvelle en nouvelle, qu'elle se vide progressivement de sens sous nos yeux[142] :

> I said, Suppose, just suppose, nothing had ever happened. Suppose this was for the first time. Just suppose. It doesn't hurt to suppose. Say none of the other had ever happened. You know what I mean? Then what? I said.
>
> Wes fixed his eyes on me. He said, Then I suppose we'd have to be somebody else if that was the case. Somebody we're not. I don't have that kind of supposing left in me (29).

Dans ce court extrait où le verbe « suppose » est employé pas moins de sept fois, la conclusion sans appel de Wes semble dire l'incapacité du langage à recréer une réalité satisfaisante. Dans « Feathers », les nombreuses variations autour de la question de la pertinence du langage pour dire le réel (« I didn't know what to say to this. Neither did Fran. » [12] ; « Nobody said anything. What was there to say? » [15] ; « None of us said anything » [21] ; « We don't talk about it. What's to say? » [23] ; « She and I talk less and less as it is » [23]) semblent condamner les personnages au silence et les rapprocher, page après page, de la complète insignifiance. C'est ce que suggère également Claire Fabre-Clark lorsqu'elle se penche sur les questions rhétoriques qui jalonnent les nouvelles :

> Characters in Carver are rarely given the opportunity to experience epiphanic joy most of the time, revelations remain embryonic and wonder is mixed with terror, awe, or plain bewilderment. Thus, the meaning delivered by the world often fails to transmute into language and, in lieu of elaborated discourse, the stories are strewn with questions which only reflect an inherent fault of language ("Who knows?" "What can I say?" "What is there to say?" "What's there to tell?" etc) (« Lack and Leftovers: "Feathers" and "Menudo," or The Impossible Remains » 98-99).

Rares sont les épiphanies chez Carver : ces questions sans réponse traduisent la crise du sens dont sont victimes les personnages et ne semblent être qu'un dernier soubresaut dérisoire du langage avant le néant.

Le postmodernisme défend l'idée que la réalité est une construction linguistique avant tout. Banks, Carver et Ford mettent eux aussi en évidence l'écart entre les deux concepts que sont le réel, c'est-à-dire ce qui est mais demeure inaccessible, et la réalité, qui est de l'ordre du discours, et suggèrent que la fonction référentielle du langage est un leurre dans la mesure où *tout* est de toute façon langage. Ces trois auteurs montrent donc à la fois que « dire le réel » est impossible et que « dire la réalité » impose de mettre en avant, ironiquement, son artificialité et ses manquements, qui sont liés aux limites mêmes du langage et à la crise qui parcourt la

[142] Ainsi, dans « What's in Alaska? » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 93), la question du titre, qui assaille à nouveau Mary à la fin de la nouvelle, semble remettre en question le nom propre « Alaska » lui-même, qui apparaît pas moins de dix-huit fois dans le corps du texte.

société contemporaine et mène à un effritement du sens. Cette remise en question de l'efficacité du langage à faire sens s'observe également dans le chancèlement des métarécits à l'ère postmoderne, dont on conteste la capacité à saisir la réalité dans sa globalité.

2. Éclatement des discours : l'exemple de l'Histoire

La crise de la fonction référentielle du langage participe d'une fragmentation du sens, et interroge par conséquent le rapport des écrivains réalistes à l'univers qui les entoure et qu'ils tentent de décrire et d'expliquer. Il s'agit de questionner leur propre vision de la société américaine contemporaine, en exploitant notamment le rapport de contiguïté entre fiction et Histoire, à une période où le réel échappe à l'entendement et résiste à l'expression, et où la cohérence d'une vérité universelle est sérieusement remise en question.

Puisque le réalisme est censé être le miroir du monde réel et de ses bouleversements, il reflète forcément la marche de l'Histoire. Mais comme le remarque Hutcheon, les postmodernes mettent en avant le fait que l'Histoire est avant tout un discours :

> Among the consequences of the postmodern desire to denaturalize history is a new self-consciousness about the distinction between the brute *events* of the past and the historical *facts* we construct out of them. Facts are events to which we have given meaning (*The Politics of Postmodernism* 54).

Elle est donc, tout comme le récit réaliste et la réalité, une construction. Par conséquent, si la fresque réaliste contemporaine peut intégrer une dimension historique (que celle-ci soit centrale ou non à l'œuvre), elle donne lieu à un questionnement sur la nature du lien qui se tisse entre fiction et Histoire et sur la véritable portée du récit historique conventionnel, à une époque marquée par l'« incrédulité face aux métarécits » de la modernité (Lyotard 7).

En entretien, Banks évoque la question de l'Histoire à travers le prisme de sa relation avec la littérature, en mettant en avant le fait qu'il s'agit d'un mythe en construction auquel il peut contribuer en sa qualité d'écrivain :

> I think there is a master narrative that becomes dominant over time and controls the imagination of a people. But I think it is always historically a collective, or rather a collaborative narrative over time. Historians, filmmakers, novelists, poets all work with it, towards creating this dominant mythology that to such an enormous degree controls the imagination of a people for generations (Roche, *Conversations with Russell Banks* 144).

En insistant sur cette dimension mythique, Banks suggère qu'il existe une perméabilité des frontières entre Histoire et création artistique. En outre, le fait que l'Histoire soit présentée ici comme un métarécit ordonné et globalisant pose la question de sa place et de son impact dans la société américaine à une époque où la tendance est à la remise en cause de toute idée de structure et de cohérence. Nous l'avons dit, Lyotard constate plutôt un éclatement des grands récits qui sous-tendent la société (tels que « la dialectique de l'Esprit » ou « l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur » [7]) et une fragmentation des savoirs à l'époque contemporaine. C'est ce que souligne Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism* : « for Lyotard, postmodernity is characterized by no grand totalizing narrative, but by smaller and multiple narratives which seek no universalizing stabilization or legitimation » (24). Cette crise des métarécits à l'époque postmoderne, qui est également abordée par les œuvres réalistes, notamment chez Banks, semble amener à une redéfinition du sens de l'Histoire à la fin du vingtième siècle.

a) Rapport de contiguïté à l'Histoire

Le réalisme s'inscrit généralement dans une période historique précise, souvent contemporaine de l'auteur. L'écrivain réaliste est alors naturellement amené à endosser le rôle de témoin des faits marquants qui parcourent la société dans laquelle il évolue. Carver déclare ainsi en entretien : « As long as I feel that I can write and bear witness, I intend to do so » (Gentry et Stull 183). Selon Mitterand,

> le réalisme, appliqué au récit, privilégie la temporalité historique, celle qui, comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine, « associe l'intrigue personnelle avec l'intrigue politique et financière, le secret d'État avec le secret d'alcôve, la série historique avec la série des mœurs et de la biographie » (5).

L'écrivain réaliste s'efforce ainsi de mêler l'Histoire réelle à l'histoire individuelle de ses personnages. En effet, puisque, d'une manière générale, l'œuvre réaliste se penche sur la vie des hommes à une période et dans une aire géographique données, il paraît logique qu'elle reflète l'Histoire de la nation qu'elle décrit. Jouer le rôle d'un « historien du présent[143] » semble donc constituer un impératif pour l'écrivain qui

[143] Les Goncourt expliquent ainsi dans leur *Journal* que « [l]es historiens sont des raconteurs du passé ; les romanciers, des raconteurs du présent » (1112).

s'efforce de peindre une fresque réaliste de son époque, comme nous avons pu le voir en première partie.

Mais l'intégration dans le récit réaliste américain contemporain de faits historiques s'accompagne également d'un questionnement sur le rapport entre la fiction et l'Histoire, considérée avant tout comme un discours, comme nous l'avons dit. Pour Hutcheon, les ouvrages les plus représentatifs du postmodernisme sont ceux qui intègrent ce qu'elle nomme la « métafiction historiographique », notion qu'elle définit de la manière suivante :

> historiographic metafiction […] inscribes and only then subverts its mimetic engagement with the world. It does not reject it; nor does it merely accept it. But it does change irrevocably any simple notions of realism or reference by directly confronting the discourse of art with the discourse of history (*A Poetics of Postmodernism* 20).

Dans certaines œuvres postmodernes, le rapport mimétique au monde réel et aux événements historiques est ainsi inscrit dans le récit en même temps qu'il y est déconstruit. Chez Banks, Carver et Ford, la problématique du lien entre réalisme et Histoire passe notamment par un jeu sur la métonymie, figure de la contiguïté qui indique un rapprochement entre Histoire nationale et histoire personnelle (ou entre « History » et « his story ») tout en signalant que les deux concepts ne sont pas en parfaite adéquation et qu'un écart demeure.

Le paradoxe que constitue le double mouvement d'inclusion et de questionnement d'événements historiques dans le texte fait partie du projet réaliste de Carver selon Lainsbury : « The Carver chronotope makes artistically visible a discreet historical moment in the ongoing project the world knows as America » (8). Le choix de l'adjectif « discreet » suggère que le rapport du réalisme à l'Histoire n'est pas forcément central et explicite dans le récit mais peut participer d'une forme de banalisation. Il permet également de s'interroger sur ce qui constitue un événement historique, sur ce qui vaut la peine ou non de faire partie de la mémoire collective, ainsi que sur la notion de conscience historique.

Pour Banks, Carver et Ford, et pour les écrivains réalistes en général, l'ancrage dans l'Histoire américaine sert d'abord l'effet de réel : comme nous l'avons déjà vu précédemment, le fait de mentionner des événements ou des personnages historiques *a priori* connus du lecteur donne l'impression que les personnages évoluent dans le

même monde que lui. C'est ce qu'explique aussi Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism* :

> Historical data traditionally enter nineteenth-century historical fiction in order to reinforce the text's claim to verifiability or at least to a persuasive rendering into fact of its events. Of course, all realist fiction has always used historical events, duly transformed into facts, in order to grant to its fictive universe a sense of circumstantiality and specificity of detail, as well as verifiability (74).

L'évocation d'événements réels sert alors de caution et même d'agent authentificateur au récit fictionnel. Dans *The Sportswriter*, par exemple, le personnage de Wade Arcenault, le père de Vicki, a fait la guerre de Corée : « He'd gone up there [in Detroit] to work after the Korean War » (59). Cette guerre est simplement évoquée en passant, au milieu d'une autre anecdote. C'est un événement familier qui sert à planter le décor (le récit se déroule aux États-Unis dans la deuxième moitié du vingtième siècle) et à créer l'illusion réaliste (Wade a participé à une guerre réelle ; il est donc logique de penser qu'il existe lui-même réellement). Cet adossement de l'histoire personnelle des personnages de fiction à l'Histoire nationale transparaît également dans le fait que Frank soit un vétéran de la guerre du Viêtnam, même s'il n'a pas combattu :

> As it happened, I contracted a pancreatic syndrome which the doctors thought was Hodgkin's disease but which turned out to be benign, and after two months in Camp Lejeune I was discharged without killing anyone or being killed, but designated a veteran anyway and given benefits (35).

La participation avortée de Frank à la guerre le laisse au second plan d'un événement historique majeur. Cette oscillation entre les rôles de simple témoin et d'acteur peut être interprétée métafictionnellement comme une illustration du rapport de contiguïté qui lie la fiction réaliste à l'Histoire contemporaine, le microcosme de la vie des personnages au macrocosme des faits réels constitutifs de la nation. Cette anecdote suggère également que l'impact des grands événements sur l'individu a été grandement exagéré par le discours historique.

Dans un entretien, Carver justifie son goût pour les histoires et son envie d'écrire par le fait que son père lui ait souvent raconté des anecdotes lorsqu'il était enfant, notamment au sujet de son arrière-grand-père, personnage haut en couleur qui avait combattu dans les deux camps lors de la guerre de Sécession :

> my dad told me lots of stories about himself when he was a kid, and about his dad and his grandfather. His grandfather had fought in the Civil War. He fought for both sides! He was a turncoat. When the South began losing the war, he crossed over to the North and began fighting for the Union forces (cité dans Gentry et Stull 33).

Mais malgré la présence parmi ses ancêtres de cet antihéros opportuniste, les nouvelles de Carver sont peu marquées historiquement : on n'y trouve pas de commentaire explicite sur la politique contemporaine, et il n'y a que peu de mentions d'événements ou de personnages historiques importants. Mais elles ne sont évidemment pas en dehors du temps pour autant. Dans « Vitamins », par exemple, le narrateur rencontre Nelson, vétéran du Viêtnam, dans le bar où il se rend pour écouter du jazz et flirter avec Donna : « "I want you to meet Nelson," Benny said. "He just back from Nam today. This morning" » (*C* 96). Cette révélation ancre immédiatement le récit dans une époque précise de l'Histoire américaine, vraisemblablement le début des années 1970[144], marquées par une guerre difficile dans laquelle les Américains se sont enlisés et dont le souvenir est *a priori* encore frais dans l'esprit du lecteur. Mais le fait que Nelson le soldat ne soit qu'un personnage mineur rappelle que le réalisme dans son ensemble est lié à la réalité historique tout en lui restant secondaire.

Le comportement déplacé et agressif du personnage, que Carver lui-même qualifie de « sinistre » dans son essai « Fires »[145], semble illustrer les ravages psychologiques causés par cette guerre. Celle-ci est en effet présentée par Benny comme une justification de l'attitude hostile de Nelson en deux endroits du texte, d'abord lorsque Nelson sort de sa poche une flasque de whisky (« "Watch it, Nelson," Benny said. "Keep that out of sight. Nelson just got off the plane from Nam," Benny said » [*C* 97]), puis lorsqu'il se montre provocant, voire insultant, au sujet de la relation qu'entretiennent Donna et le narrateur (« Benny said, "Nelson, let's leave these people be. […] Nelson just this morning got off a plane," Benny said » [98]). On note toutefois qu'aucune explication supplémentaire ni même aucun mot de liaison ne viennent explicitement mettre en lumière le lien de cause à effet entre le traumatisme de la guerre et l'attitude violente de Nelson. Le terme « war » lui-même n'est d'ailleurs même pas mentionné dans le texte, et le pays où se déroule le conflit qui lui est rattaché métonymiquement disparaît dans la dernière citation. Carver suggère peut-être par là même la difficulté de réinsertion des soldats dans la société américaine suite à une

[144] La guerre s'est terminée officiellement en 1975.

[145] C'est tout à fait sciemment que Carver en a fait un personnage menaçant. Il explique dans son essai que sa personnalité sombre est liée à la genèse de la nouvelle : « Not so long ago in Syracuse, where I live, I was in the middle of writing a short story when my telephone rang. I answered it. On the other end of the line was the voice of a man who was obviously a black man, someone asking for a party named Nelson. It was a wrong number and I said so and hung up. I went back to my short story. But pretty soon I found myself writing a black character into my story, a somewhat sinister character whose name was Nelson » (*Fires* 29-30).

guerre qui s'est déroulée loin des États-Unis, et vis-à-vis de laquelle certains Américains manifestent une sorte de détachement, voire d'incompréhension. Dans *Amérique*, Baudrillard critique en effet l'attitude distanciée des Américains restés au pays face à la barbarie de cette guerre « aussi inintelligible pour eux que l'irruption des petits hommes verts dans une bande dessinée, et qu'ils ont d'ailleurs traitée de la même façon, à distance, comme une guerre télévisuelle » (106). On comprend alors mieux que le narrateur, déconnecté de la réalité de la guerre, ose mettre en doute, en termes offensants, les images que diffuse la télévision : « Is all that shit about Vietnam true we see on the TV? » (*C* 97). Le narrateur rappelle ici que l'Histoire, comme la fiction, est avant tout un discours, en montrant qu'elle est (dé)construite à travers le filtre des médias qui la déréalisent. Son commentaire est à rapprocher de celui du narrateur de *Continental* Drift, qui met également en avant, pour la déplorer, la vision de l'Histoire comme une construction linguistique et médiatique :

> when we read in newspapers and hear from the evening news broadcasts that there is a revolution in Iran, war in Iraq, foreign soldiers and tanks in Afghanistan, because each new day brings a surfeit of such news, blotting out the news of the day before, news of Israelis in Lebanon replacing accounts of Russians in Afghanistan, Americans in Grenada replacing Israelis in Lebanon, we conclude here, too, that nothing has happened (40-41).

L'accumulation de supports (« newspapers », « broadcasts », « accounts ») illustre le fait qu'il existe, non seulement entre la fiction et l'Histoire, mais entre l'Histoire et le réel, un rapport de contiguïté qui mène à la fois à une distanciation et à une distorsion du réel. Les termes et expressions évoquant l'effacement (« blotting out », « replace », « nothing has happened ») suggèrent même l'anéantissement du réel par son interprétation historique.

Dans *The Sportswriter*, lors de son voyage en Floride, Frank écoute les histoires sur le Viêtnam et la Corée que lui racontent les marins qu'il rencontre : « The Navy men have stories about Vietnam and Korea that all together would make a good book. And one or two have asked me about writing their life stories once they learned I write for a living » (368). Il semble envisager leurs témoignages historiques uniquement sous l'angle de l'écriture. Là encore, sa réflexion fait écho à la problématique postmoderne évoquée par Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism*, à savoir que notre accès aux événements historiques est conditionné par les traces écrites qu'il en reste :

> History is not made obsolete: it is, however, being rethought—as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and "gleefully" deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by

> textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts* (16).

Nous ne pouvons connaître le passé qu'à travers des documents, selon Hutcheon[146]. Or, ce que ceux-ci renferment, autrement dit ce qui a généralement été retenu comme essentiel, est contesté à l'ère postmoderne :

> It is still a truism of anti-postmodernist criticism that this return [of story-telling as a problem, not a given] has been at the expense of a sense of history. But perhaps it just depends on your definition of history—or History. We may indeed get few postmodern narrative representations of the heroic victors who have traditionally defined who and what made it into History. Often we get instead both the story and the story-telling of the non-combatants or the losers: the Canadian native people of Rudy Wiebe's *The Temptations of Big Bear* or Leonard Cohen's *Beautiful Losers*; the women of Troy in Christa Wolf's *Cassandra*; the blacks of South Africa or America in the work of J.M. Coetzee, André Brink, Toni Morrison, or Ishmael Reed (*The Politics of Postmodernism* 49).

Les œuvres du corpus donnent aussi la parole aux oubliés de l'Histoire, confrontant héros nationaux (ou internationaux) et personnages inconnus. Ainsi, lorsque Frank se lance dans la description du cimetière où est enterré son fils, il fait également référence à un épisode-clé de la fondation des États-Unis : « Now and then its yellow tapetums blink out of the dark toward the old part, where the trees are larger, and where three signers of the Declaration of Independence are buried in sight of my son's grave » (*TS* 4). L'un des événements fondateurs de la nation américaine est mis ici sur le même plan que la catastrophe personnelle d'un homme ordinaire. La proximité spatiale entre le fils de Frank et les héros de l'Indépendance américaine reflète la relation métonymique entre fiction réaliste et Histoire. En outre, on peut imaginer que l'association étroite des deux concepts opposés que sont la naissance, celle des États-Unis en l'occurrence, et la mort évoque implicitement l'idée d'une nation fondée sur la violence.

De la même façon, deux des frères de Wade dans *Affliction* de Banks sont morts au Viêtnam, ajoutant leur nom à la longue liste de soldats qui orne le monument aux morts de la ville :

> The names of Wade's two older brothers, who were killed in the Vietnam War, rest on the granite above with names from other American wars, going back to the Revolutionary War. The monstrous fierceness of feud refers to both family strife and national strife in the allusion to historical wars—the subject at the heart of the novel (McEneaney 89-90).

Là encore, l'épreuve familiale fictionnelle et la douleur nationale réelle sont contiguës et associent étroitement les États-Unis à la violence.

---

[146] « The past really did exist, but we can "know" that past today only through its texts » (128).

Cet entremêlement de faits historiques et fictionnels au sein de l'œuvre sert, comme nous l'avons déjà dit, l'illusion réaliste, en donnant l'impression que les personnages évoluent dans le même monde que nous, mais il permet simultanément une mise en perspective, ainsi qu'un questionnement, de l'Histoire américaine. En effet, en mettant en parallèle le destin de héros que l'on célèbre et d'inconnus dont l'existence est passée sous silence dans les livres d'Histoire, les auteurs mettent encore une fois l'accent sur ce que Hutcheon appelle l'« ex-centrique » :

> as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men (*The Politics of Postmodernism* 63).

Ainsi, dans *Continental Drift*, Banks compare le sort de Vanise, jeune Haïtienne devenue apatride, à celui d'explorateurs célèbres comme Christophe Colomb et Ponce de León, dont les découvertes servent à asseoir la gloire et renforcer la puissance d'un pays. À travers l'expérience personnelle de Vanise, Banks donne la parole à tous ceux qui sont à la marge et n'ont habituellement pas voix au chapitre car ils n'ont pas les moyens linguistiques d'écrire leur propre histoire. Son choix pose la question du contenu de l'Histoire, toujours problématique à l'époque postmoderne, comme l'explique McHale :

> What is official history the history of? Of the winners, says Stanley Elkin; of the male sex, says Grass. So each attempts to redress the balance of the historical record of writing histories of the excluded, those relegated permanently to history's dark areas (90).

C'est justement cette Histoire « officielle » qui est retravaillée et détournée dans *Continental Drift*. La tension autour de la notion de marginalité qui transparaît dans son œuvre permet à Banks de poser la question des faits et des êtres qui font véritablement l'Histoire d'un pays, et de dénoncer le parti pris de ceux qui ne se concentrent que sur les vainqueurs. À travers sa redéfinition réaliste « ex-centrique » de l'Histoire américaine, il attire notre attention sur les potentielles limites du discours historique et pose donc la question du sens des discours dominants.

b) Le sens de l'Histoire

La question du « sens » de l'Histoire, c'est-à-dire de sa signification, de son influence sur le présent, mais aussi de sa trajectoire, fait également partie des préoccupations de Banks, Carver et Ford. Par exemple, dans « Fever », le personnage principal, Carlyle, enseigne l'Histoire de l'art. Les passages évoquant son métier sont donc logiquement parsemés de repères historiques : « During first-period art-history class, he lingered over slides of Byzantine paintings » (*C* 159) ; « At school, they were just leaving the medieval period and about to enter the Gothic. The Renaissance was still some time off, at least not until the Christmas recess » (163). Ces deux extraits, qui dénotent un respect scrupuleux de la chronologie, permettent de concevoir l'Histoire comme un récit logique décrivant un mouvement perpétuel vers l'avant, même si les périodes historiques sont quelque peu vidées de leur substance et se résument à des marqueurs temporels servant à la planification des cours. L'évolution linéaire du programme de Carlyle jusqu'à la Renaissance, avec la résonance métaphorique de renouveau que cette période implique, semble être le seul élément immuable de la vie du personnage, quand tout le reste s'écroule. Elle suggère par extension que l'Histoire est un métarécit qui s'appuie sur l'idée d'un progrès constant et préserve la cohérence de la société. Or, c'est justement ce type de métarécit totalisant qui est contesté à l'ère postmoderne. Comme l'explique Lyotard dans son chapitre sur la délégitimation du savoir, « [l]e grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (63). L'idée de l'Histoire comme métarécit cohérent dénotant un progrès est remise en cause. Par conséquent, elle ne constitue plus forcément un refuge contre le chaos ambiant.

La question de la légitimité et du sens de l'Histoire est également abordée dans la nouvelle « Blackbird Pie » de Carver, parue dans *Elephant* (1988). Cette nouvelle associe deux métarécits, l'Histoire et la patriarchie, à travers l'histoire personnelle d'un narrateur peu fiable qui met en avant son érudition pour justifier ses manipulations. Il se targue ainsi d'avoir une excellente mémoire :

> I have a good memory. I can recall every word of what I read. My memory is such that I used to win prizes in school because of my ability to remember names and dates, inventions, battles, treaties, alliances, and the like. I always scored highest on factual tests, and in the later years, in the "real world," as it's called, my memory stood me in good stead. For instance, if I were asked right now to give the details of the Council of Trent or the Treaty of

> Utrecht, or to talk about Carthage, that city razed by the Romans after Hannibal's defeat (The Roman soldiers ploughed salt into the ground so that Carthage could never be called Carthage again), I could do so (91).

Les anecdotes, qui s'enchaînent encore sur plusieurs lignes, sont censées faire la démonstration de sa fiabilité, puisque ce sont des faits historiques connus, ou du moins facilement vérifiables par le lecteur. Parce qu'il ne peut admettre que son épouse l'ait quitté, il cherche à démontrer qu'elle n'est pas à l'origine de la lettre d'adieux qui a été glissée sous sa porte. Il place son récit dans une perspective historique lorsqu'il dissèque la personnalité de sa femme et leur vie conjugale : « I think her *decline*, as a historian might put it, was accelerated by our move to the country. […] I'm speaking from hindsight, of course, which always tends to confirm the obvious » (95) ; « After all, I'd been reading my wife's handwriting since before she was my wife. As far back as what might be called our prehistory days » (95). En effet, il adopte explicitement le vocabulaire et la démarche de l'historien en cherchant dans leur passé commun des indices pouvant expliquer la situation présente. La place centrale qu'occupe la lettre de sa femme dans le récit laisse entendre là aussi que le sens de l'Histoire (en l'occurrence celle de leur couple) dépend des traces écrites qu'il en reste, comme l'explique Hutcheon. Pour atténuer la portée des récriminations que comporte cette lettre, le narrateur n'hésite pas à triturer son contenu jusqu'à ce qu'il perde sa cohérence :

> I took pages at random […]. This allowed me to juxtapose the charges made against me until the entire indictment (for that's what it was) took on quite another character—one more acceptable, since it had lost its chronology and, with it, a little of its punch (100).

On assiste ici à une déconstruction de la linéarité de l'Histoire. Le narrateur finit même par ne livrer que des bribes de phrases sans queue ni tête afin de couper court à la litanie des reproches, rappelant par là même qu'il existe un écart important entre le fait réel et son interprétation :

> …withdrawing father into…a small enough thing, but…talcum powder sprayed over the bathroom, including walls and baseboards…a shell…not to mention the insane asylum…until finally…a balanced view…the grave […] (100).

Les points de suspension permettent au narrateur d'affirmer sa toute-puissance sur l'ensemble du récit en déconstruisant le discours de sa femme. Le lecteur n'a pas sous les yeux une citation exacte de la lettre, mais sa réinterprétation subjective par le narrateur, qui lui ôte toute logique. Les paroles de sa femme sont tronquées, critiquées, transformées par le narrateur afin que sa version soit la seule à faire autorité.

« Blackbird Pie » rappelle donc à travers son narrateur que l'Histoire dépend avant tout de celui qui la raconte, et encourage par conséquent le lecteur à se méfier de la prétendue objectivité des discours historiques dont on l'abreuve.

Dans *The Sportswriter*, Frank Bascombe questionne l'impact et la signification de l'Histoire américaine lorsqu'il se rend avec ses enfants sur les champs de bataille de la guerre de Sécession : « We went on vacations with our three children. To Cape Cod (which Ralph called Cape God), to Searsport, Maine, to Yellowstone, to the Civil War battlefields at Antietam and Bull Run » (9). On observe dans cette liste, qui mêle des lieux très variés tant géographiquement que thématiquement, une tension entre l'ancrage dans l'Histoire d'un pays et la simple consommation de lieux historiques devenus des sites touristiques comme les autres. On assiste en effet dans certains passages de *The Sportswriter* à une forme de banalisation de l'Histoire, par exemple lorsque Frank évoque la carte routière utilisée pour se rendre chez les parents de Vicki : « Under the visor I have a Johnny Horizon Let's-Clean-Up-America map, printed for the Bicentennial » (239). L'Indépendance, événement fondateur de l'identité américaine[147], n'apparaît ici que de manière oblique, en association avec un cowboy de fiction encourageant les Américains à faire attention à leurs déchets. Le traitement plutôt désinvolte réservé dans ce passage à l'Histoire, qui se trouve ici réduite au statut d'objet, semble même suggérer que son impact réel sur la vie quotidienne des Américains deux siècles plus tard est limité.

Quelques dizaines de pages plus tôt, Frank, qui est en train d'écouter Walter lui relater sa courte aventure homosexuelle, fait allusion à un célèbre discours d'Abraham Lincoln : « He could as easily be reciting the Gettysburg Address in Swahili » (191). Là encore, ce qui compte, plutôt que le contenu ou la portée historique du discours, c'est le fait qu'il s'agisse de langage. Pour Frank, l'envisager dans une autre langue que l'anglais paraît absurde et illustre son sentiment d'incompréhension et d'inadaptation face à la confession de Walter. Son commentaire rappelle surtout que l'Histoire est bien un discours sur le réel et non le réel lui-même, et qu'elle demeure par conséquent éternellement dépendante de la langue qui la véhicule et de l'interprétation que l'on en fait. Il est en outre assez ironique et presque iconoclaste de la part de Frank, et à travers lui de Ford, de comparer le brillant discours prononcé par

[147] Rappelons que *Independence Day* est le titre du deuxième roman de la tétralogie Bascombe, qui se déroule pendant le week-end du 4 Juillet.

un président américain à l'aura légendaire à la mésaventure finalement assez dérisoire d'un personnage de fiction plutôt falot. On observe donc dans ces deux exemples de banalisation des faits historiques une forme de déconstruction de l'Histoire américaine grâce à une remise en cause ironique de certains de ses symboles. On peut y voir un questionnement du poids de l'Histoire sur l'individu et la société postmodernes.

Frank évoque à plusieurs reprises l'Histoire américaine à travers le prisme de la guerre de Sécession, confirmant ainsi à première vue que celle-ci est constitutive de l'identité américaine, et, sur le plan microcosmique, de l'identité de Frank lui-même, du moins si l'on en croit son ex-femme. X se livre en effet au début du roman à son analyse psychologique :

> She said that it was a mistake to have made as few superficial friends as I have done in my life, and to have concentrated only on the few things I have concentrated on—her, for one. My children, for another. Sportswriting and being an ordinary citizen. This did not leave me well enough armored for the unexpected, was her opinion. She said this was because I didn't know my parents very well, had gone to a military school, and grown up in the south, which was full of betrayers and secret-keepers and untrustworthy people, which I agree is true, though I never knew any of them. All that originated, she said, with the outcome of the Civil War (13).

Elle utilise la défaite du Sud à la fin de la guerre de Sécession comme une justification du caractère de Frank, et des gens du Sud en général[148], en exploitant le cliché du fardeau des États du Sud esclavagistes et en décrivant ses habitants en termes peu élogieux. Mais Frank paraît dubitatif, comme le montre l'ironie de la proposition subordonnée concessive « though I never knew any of them », seul passage où il cesse de retranscrire les paroles de son ex-femme pour laisser transparaître sa propre subjectivité et exprimer, presque avec amusement, son désaccord. L'ironie réside aussi dans le fait qu'il prétend souscrire au commentaire de X sur le manque de fiabilité des gens du Sud, ce qui revient à admettre qu'il n'est lui-même pas digne de confiance, et donc à saper sa propre autorité.

Frank semble se considérer avant tout comme un homme sans passé (même si, comme nous venons de le voir, sa parole peut être remise en doute), d'où l'expression « unburdened southerner[149] » employée par Fred Hobson pour le qualifier, par

---

[148] Hutcheon rappelle ainsi que le sujet ne peut s'analyser qu'en fonction du contexte historique dans lequel il s'inscrit : « The meeting of fictional characters and historical personages in the novel may also have a function in the problematizing of the nature of the subject in the sense that it foregrounds the inescapable contextualizing of the self in both history and society » (*A Poetics of Postmodernism* 84).

[149] « Frank Bascombe is a man who assures us not only that the past means nothing to him, but that family, at least ancestral family, counts for nothing. […] Such a family is hardly the Compsons or the Grants or the Fairchilds, or even the families of any number of contemporary southern writers. Frank has no conscious ancestral past, no family burden, not only no grandfathers but no brothers and sisters—

opposition aux héros faulknériens. Cette absence de conscience historique est un trait qu'il semble avoir hérité de ses parents :

> I was born into an ordinary, modern existence in 1945, an only child to decent parents of no irregular point of view, no particular sense of their *place* in history's continuum, just two people afloat on the world and expectant like most others in time, without a daunting conviction about their own consequence. This seems like a fine lineage to me still (*TS* 24).

L'idée de « continuum », donc la vision de l'Histoire comme un mouvement constant vers l'avant, est déconstruite par les négations qui parcourent l'extrait, et s'oppose au terme « afloat », qui suggère au contraire une absence d'orientation. Il paraît assez paradoxal de parler d'héritage en termes de rupture avec le passé, mais Frank semble penser que les Américains ont tendance à accorder trop d'importance à celui-ci :

> All we really want is to get to the point where the past can explain nothing about us and we can get on with life. Whose history can ever reveal very much? In my view Americans put too much emphasis on their pasts as a way of defining themselves, which can be death-dealing. I know I'm always heartsick in novels (sometimes I skip these parts altogether; sometimes I close the book and never pick it up again) when the novelist makes his clanking, obligatory trip into the Davy Jones locker of the past. Most pasts, let's face it, aren't very dramatic subjects and should be just uninteresting enough to release you the instant you're ready (though it's true that when we get to that moment we are often scared to death, feel naked as snakes and have nothing to say).
> My own history I think of as a postcard with changing scenes on one side but no particular or memorable messages on the back (24)

L'image de la carte postale transforme l'histoire de Frank en souvenir plaisant mais assez insipide. En outre, puisqu'il s'agit de la représentation d'un paysage à travers la vision personnelle d'un photographe, elle rappelle par ricochet que l'histoire de Frank est elle aussi une reconstruction subjective. Mais bien entendu, comme souvent, l'affirmation de Frank ne correspond pas au point de vue de l'auteur implicite, et ne doit donc pas être prise au premier degré. On observe en effet dans ce passage une forme d'ironie produisant un sens métafictionnel : Frank dit détester les œuvres rétrospectives qui s'attardent sur le passé alors que c'est précisément ce qu'il fait lui-même dans *The Sportswriter*. En dénigrant ainsi son histoire personnelle, il jette ironiquement, là encore, le discrédit sur son propre récit. L'attitude paradoxale de Frank s'explique peut-être par le fait qu'il s'agit avant tout d'un être de papier qui naît au début du roman et n'a donc pas de passé en dehors des flashbacks qui servent à lui construire une histoire fictionnelle. L'allusion à la légende de Davy Jones rappelle d'ailleurs au lecteur que Frank est un personnage tout aussi fictif. Au niveau

---

no cousins—no cousins, that is, until the end of the story when he happens to run into some in Florida. […] This, then, is our unburdened southerner » (cité dans Guagliardo, *Perspectives on Richard Ford* 88-89).

diégétique, son attitude se justifie aussi par le fait qu'une rupture avec le passé lui permet de se concentrer sur le présent en s'affranchissant des erreurs qu'il a pu commettre :

> he seeks to demarcate his temporal experience in order to minimize his past and achieve a fullness of being, identity and sensation in the present. Indeed, it is through systematically evading his past that he attempts to evade moral responsibility for his actions and behavior (Duffy 14-15).

La vision fragmentaire que Frank prétend avoir de l'Histoire en général, et de son histoire personnelle en particulier, en niant l'intérêt du passé, paraît illustrer à la fois la crise des métarécits à l'époque postmoderne et le manque de conscience historique que déplore Banks chez les Américains, en particulier les écrivains. Banks semble en effet regretter leur tendance à se considérer comme des citoyens appartenant à une nation sans Histoire :

> What I think depresses me sometimes about American writers is our mistrust of history and our unwillingness to discover and apply to our own work and to the world around us any sense of history. Most of us abandon all hope, in a way, of having a historical perspective, so we tend to write about the domestic most deliberately and pointedly. Only a few writers, like E.L. Doctorow, Robert Stone, or one or two others stick right out because they do have a sense of history; a particular view of American history, particularly. They are free and in fact they are obliged to write about different things, not *just* the family, not *just* divorce. Sure, divorce is present in their work, but the scope is much larger, and they end up writing what some of us in our shortsightedness tend to call political fiction; but it's much more than political fiction, it's fiction with a sense of history—and a willingness to fight their way through this maze of histories. I mean, America is a country that is always trying to invent itself over again and pretend it has no history, and so our writers tend to go along with that myth (Roche, *Conversations with Russell Banks* 19).

Selon Banks, l'écrivain américain se doit d'avoir dans son œuvre une approche historique qui encadre les histoires personnelles des personnages et leur lot de préoccupations parfois dérisoires. Le narrateur de *Continental Drift* inscrit ainsi sa démarche individuelle dans un contexte historique qui englobe la nation américaine toute entière : « it's […] a proper middle-class American's shame for his nation's history » (2). Il se situe à l'opposé de la volonté de rupture avec le passé affichée par Frank dans *The Sportswriter* et intègre le récit de Vanise et Bob à une réflexion plus large sur l'évolution de l'humanité :

> In these years, the early 1980s, most events and processes that have been occurring for millennia continue to occur, some of them silently, slowly, taking place an inch at a time miles below the surface of the earth, others noisily, with smoke and fire, revolution, war and invasion, taking place on the surface (40).

Le narrateur ancre clairement le récit dans une époque précise et met également en avant, grâce à l'emploi du *present perfect* et au sémantisme du verbe « continue », un lien fort entre événements passés et présents.

Mais la conception traditionnelle de l'Histoire comme métarécit téléologique telle qu'elle est indirectement évoquée dans « Fever » se trouve ici remise en cause parce qu'elle ne semble plus correspondre à la réalité postmoderne. Aussi le voyage épique de Vanise et Claude vers la Floride est-il présenté comme une réécriture du passage du milieu, ou *Middle Passage*, étape intermédiaire du commerce triangulaire qui consistait à acheminer les esclaves africains vers l'Amérique : « They had come over three hundred miles as if chained in darkness, a middle passage » (207). Bob prend également part à la version contemporaine de ce chapitre peu glorieux de l'Histoire occidentale lorsqu'il accepte de jouer les passeurs : « This is an ordinary variation of an ancient history on this part of the planet, so ordinary that even Bob Dubois knows it, and now it's his story as well, and he knows that too » (372). Là encore, l'écho entre « history » et « story » permet d'ancrer l'expérience individuelle du personnage dans l'Histoire de l'humanité. Surtout, l'expression « ordinary variation » dit la triste banalisation du fait historique à force de répétition à travers les siècles. Dans *Continental Drift*, l'Histoire en marche n'est donc pas forcément synonyme d'évolution, comme l'illustre l'image du serpent qui se mord la queue :

> we can look on our planet and can see that all the way to its very core the sphere inhales and exhales, rises and falls, swirls and whirls in a lovely, disciplined dance in time. It ages and dies and is born again, constantly, through motion, creating and recreating its very self, like a uroborous, the snake that devours its tail (39).

Les verbes se font écho, sémantiquement (« inhales and exhales », « rises and falls », « creating and recreating ») et même phonétiquement (« swirls and whirls »), ce qui accentue le rythme binaire du passage et donne l'impression d'une immuabilité devenue inquiétante. Grâce à cette image d'un cercle vicieux autodestructeur, Banks exprime l'idée que l'humanité tourne en rond, reproduisant jour après jour, année après année, les mêmes événements. Il met le doigt sur les manquements de l'Histoire en déconstruisant, grâce à une image mythologique, la notion de progrès qui lui est *a priori* attachée.

En intégrant la mythologie à son récit, Banks remet en cause dans *Continental Drift* la vision de l'Histoire comme un discours dominant fédérateur qui serait le seul apte à témoigner de l'évolution de la société. Il explique en entretien la façon dont il intègre les faits et les personnages historiques dans son œuvre : « I am working with historical materials, trying to not compete with historians for some kind of ultimate truth. I have a different truth and a different use for the same materials » (Roche,

Conversations with Russell Banks 144). Cette idée que l'écrivain emploie les mêmes faits historiques pour arriver à une vérité « différente » suggère là encore que le réalisme entretient un rapport métonymique avec l'Histoire, mais conteste également la suprématie du discours historique.

Le narrateur fictif de *Continental Drift* se fait alors le témoin privilégié de l'Histoire américaine :

> He knows, from what newspapers and boatmen on the Keys have told him, that he's in Little Haiti now, a forty-block section of the city squeezed on the west by Liberty City, where impoverished American blacks boil in rage, and on the other sides by neat neighborhoods of bungalows, where middle-class Cubans and whites deliver themselves and their children anxiously over to the ongoing history of the New World (*CD* 393).

Il illustre concrètement l'idée selon laquelle la fiction réaliste est un support tout aussi recevable que l'Histoire pour accéder à une vérité historique. D'ailleurs, on assiste dans cet extrait à une actualisation du fait historique par la fiction : c'est l'expérience vécue par Bob qui valide *a posteriori* le discours historique qu'il avait reçu. En effet, puisqu'à l'époque postmoderne, l'Histoire est avant tout considérée comme une construction, au même titre qu'une œuvre littéraire, elle ne peut revendiquer une quelconque supériorité sur la fiction de ce point de vue, comme l'affirme Hutcheon :

> Historiographic metafiction refuses the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourse**s**, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity (*A Poetics of Postmodernism* 93).

La vérité n'est pas l'apanage de l'Histoire ; le récit du narrateur de *Continental Drift* cherche à transcender les limites conventionnelles du discours historique, comme l'illustre son rejet de la notion de mémoire dans les premières lignes du roman : « It's not memory you need for telling this story, the sad story of Robert Raymond Dubois » (1). L'anaphore de l'expression « It's not memory you need » dans les premières lignes du roman entre en résonance avec les nombreuses répétitions, tout au long de l'« Invocation », du terme « story », qui désigne ici l'histoire de Bob, pour remettre en question une vision traditionnelle de l'Histoire occidentale jugée trop étriquée. Le narrateur insiste en effet quelques lignes plus loin sur les carences du récit historique conventionnel : « With a story like this, you want an accounting to occur, not a recounting, and a presentation, not a representation, which is why it's told the way it's told » (2). À travers les tournures négatives employées, c'est la validité des principes narratifs sur lesquels ce récit repose qui est remise en cause. À la vision

rétrospective de l'historien, Banks oppose une vision contemporaine qui transcende le discours historique traditionnel, jugé insuffisant, pour prendre une dimension mythique. S'il veut atteindre une vérité, saisir un aspect de l'essence de la vie de Bob et à travers lui de la société américaine dans son ensemble, le narrateur doit donc délaisser Clio pour se tourner vers Legba :

> This is an American story of the late twentieth century, and you don't need a muse to tell it, you need something more like a loa, or mouth-man, a voice that makes speech stand in front of you and not behind, for there's nothing here to depend on memory for the telling (2).

Le narrateur de *Continental Drift* est un narrateur hybride, à la croisée de plusieurs discours, comme l'illustre le début du chapitre intitulé « Battérie Maconnique » :

> It's as if the creatures residing on this planet in these years, the human creatures, millions of them traveling singly and in families, in clans and tribes, traveling sometimes as entire nations, were a subsystem inside the larger system of currents and tides, of winds and weather, of drifting continents and shifting, uplifting, grinding, cracking land masses. It's as if the poor forked creatures who walk, sail and ride on donkeys and camels, in trucks, buses and trains from one spot on this earth to another were all responding to unseen, natural forces, as if it were gravity and not war, famine or flood that made them move in trickles from hillside villages to gather along the broad, muddy riverbanks lower down and wait for passage on rafts down the river to the sea and over the sea on leaky boats to where they collect in eddies, regather their lost families and few possessions, set down homes, raise children and become fruitful once again (38-39).

Dans ce passage, le discours géologique (« the larger system of currents and tides, of winds and weather, of drifting continents and shifting, uplifting, grinding, cracking land masses ») se mêle et s'oppose, grâce à la conjonction « as if », aux discours historique, sociologique (« in families, in clans and tribes »), et même religieux, comme le suggère l'adjectif « fruitful », qui rappelle irrésistiblement l'injonction biblique « be fruitful and multiply », illustrant l'aspect éminemment polyphonique du réalisme banksien. Il se rapproche en cela de la définition du postmodernisme selon McHale : « So postmodernist fiction does hold the mirror up to reality; but that reality, now more than ever before, is plural » (39).

Que peut exprimer le réalisme, et comment peut-il se dire, à une époque où la possibilité pour la littérature d'accéder à la vérité est remise en question ? Si l'oralité est un aspect important de la caractérisation des personnages réalistes puisqu'elle suggère que le lecteur entend ainsi la vraie voix de l'Amérique contemporaine, notamment grâce l'emploi du vernaculaire, son traitement ironique dans les œuvres du corpus met en évidence son artificialité. De même, l'emploi des italiques et des guillemets pour marquer l'oralité attire paradoxalement l'attention du lecteur sur les

mots inscrits sur la page, et rappelle à la fois que l'on reste malgré tout dans le domaine de l'écrit et que la présence (comme, d'ailleurs, l'absence) de ces conventions typographiques est révélatrice de la démarche subjective du narrateur.

Le réel demeure inaccessible ; la réalité n'en est qu'une construction linguistique. En outre, la crise épistémique qui traverse la société contemporaine montre que le langage réaliste est bien usé et que l'illusion d'une cohérence apportée par les grands métarécits de la modernité, notamment celui de l'Histoire comme progrès, a vécu. S'il est généralement admis que l'Histoire et le réalisme entretiennent un rapport métonymique, on constate toutefois que le discours historique n'est lui-même pas une « histoire vraie » mais une construction qui ne peut garantir une orientation claire à l'humanité, et que la forme de vérité ex-centrique proposée par la fiction est donc tout aussi valable.

Que reste-t-il alors à écrire à l'auteur réaliste en cette période de crise du sens marquée par la mise en évidence des limites du langage et la déconstruction des métarécits ? Accepter l'impossibilité de dire *tout* le réel, c'est certainement aussi, pour Banks, Carver et Ford, exprimer esthétiquement cette tension entre volonté de globalité et dispersion du sens qui naît au croisement des préoccupations réalistes et des déconstructions postmodernes. Il s'agira donc de voir en quoi la vision du monde de l'écrivain réaliste imprègne son œuvre, tant thématiquement que formellement, et d'étudier la façon dont Banks, Carver et Ford s'interrogent sur leur contribution à la tradition réaliste et sur leur place dans l'Histoire de la littérature américaine.

CHAPITRE II. ÉCRIRE LA GRANDE ŒUVRE DE L'AMÉRIQUE CONTEMPORAINE ?

U.S.A. de John Dos Passos offre une illustration de ce que signifie la volonté d'écrire la grande œuvre de l'Amérique en s'efforçant de saisir l'essence de tout ce qui fait la réalité de la nation à une époque donnée. Selon Pétillon, Banks fait aussi partie de ces écrivains ayant l'ambition de proposer dans leur œuvre une représentation totale de l'Amérique[150] :

> Il y a chez Russell Banks—ce qui peut étonner, chez quelqu'un qui a commencé dans la fiction la plus ludique—l'ambition d'écrire sur un vaste canevas, d'être l'historien de son temps, de transcrire, comme finalement John Updike l'a fait peut-être mieux que personne, « comment on vit » aujourd'hui en Amérique. […] Les chemins sont parfois étranges, de la gymnastique de la « métafiction » au vieux rêve, jamais enterré d'écrire, enfin, le « Grand Roman américain » (638).

En soulignant le fait que Banks est passé du postmodernisme au réalisme, Pétillon rappelle que l'écriture du « Grand Roman américain » participe de choix esthétiques autant que thématiques. Écrite alors que le krach boursier de 1929 a ébranlé les Américains et menacé l'intégrité socio-économique de la nation, la trilogie de Dos Passos est ainsi faite de collages et de fils narratifs entrecroisés qui offrent une vision à la fois fragmentée et unitaire de l'Amérique des années 1920 (Ruland et Bradbury 346). Dans la seconde moitié du vingtième siècle, où l'idée que la cohésion de la société est maintenue grâce aux métarécits a vécu et où la vision d'un texte réaliste structuré est mise à mal, l'espoir d'englober l'expérience américaine dans sa totalité se heurte à une réalité qui se dérobe. Dans ces conditions, il faut déterminer de quelle manière et sous quelle(s) forme(s) les œuvres de Banks, Carver et Ford peuvent, concurremment et paradoxalement, dire les États-Unis des années 1980 et contribuer à l'élaboration de la grande œuvre de l'Amérique.

En entretien, Ford caractérise le postmodernisme de la manière suivante : « It's literature trying to cope with the world it sees » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 35). Il semble que sa définition puisse tout aussi bien s'appliquer

[150] C'est d'ailleurs une ambition que Banks lui-même revendique explicitement : « The "Great Chinese Novel" was already written a thousand years ago, the "Great French Novels" were written in the nineteenth century, the "Great Spanish Novel" was written in the seventeenth century, the "Great English Novels" were written in the eighteenth century. Ours are unwritten, ours are still out there. The idea of it sets very high standards for us. It's unwritten and so we aspire to it, in a way. It's sort of the "Great White Whale" of the novel, sailing out there in the sea, and we all are in our little boats. I have been searching for it and hoping to harpoon it » (cité dans Gyssels et Cooreman 3).

au réalisme : à l'époque où écrit Ford, la littérature réaliste, dont le principe est de témoigner de l'évolution de la société contemporaine, se fait, tant sur le fond que sur la forme, le miroir et le critique des errances et des questionnements de l'ère postmoderne. En citant l'écrivain Steve Katz, McHale rappelle également que la littérature américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle doit être le reflet formel de la réalité :

> Contemporary writing, says Steve Katz, "has to echo in its form the shape of American experience, the discontinuous drama, all climax, all boring intermissions in the lobbies of theaters built on the flight decks of exploding 747s." "To echo in its form": postmodernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of form. "The shape of American experience, the discontinuous drama": what postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures—and not only in the United States (38).

Si McHale se concentre sur le postmodernisme dans ce passage, son analyse est au moins en partie valable pour la littérature réaliste contemporaine, pour laquelle la mimèsis se situe aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau esthétique. Si les postmodernes font souvent référence ouvertement à leur statut d'écrivain, intervenant même parfois au sein de leur texte[151], la figure de l'auteur et les allusions à son travail de mise en fiction de la réalité apparaissent généralement de manière plutôt banalisée dans le réalisme de la même époque. Cela n'empêche pas pour autant Banks, Carver et Ford d'interroger dans leurs œuvres la place de leur subjectivité dans la construction de l'illusion réaliste, les implications de leurs choix narratifs, et plus généralement leur traitement du rapport problématique de la littérature au réel.

Il s'agira donc de voir dans ce dernier chapitre comment le réalisme se conçoit et s'énonce à l'ère postmoderne, époque où il semble osciller entre le respect de la tradition réaliste et l'exploration de nouveaux modes d'expression. C'est ce qu'explique Collado Rodriguez à propos de l'œuvre banksienne :

> in Banks's narrative the use of voice along the decade of the 1980s and the early 1990s discovers the necessity to deal with a world of new values—or prejudices—in neo-realist terms. He uses, modifies, or even attempts to create new narrative forms in order to bring about the emergence of a postmodernist realism capable of responding to a type of life now characterized by its uncertainty […] (« Re-presenting Postmodernist Realism » 21).

Nous étudierons comment la vision du monde de l'écrivain réaliste s'intègre à sa fiction tant sur le plan thématique que sur le plan structurel, et nous nous pencherons sur la façon dont les réflexions de Banks, Carver et Ford sur l'écriture réaliste et sur

[151] On pense par exemple à Kurt Vonnegut dans *Slaughterhouse-Five*.

leurs choix formels transparaissent dans leurs œuvres. Nous verrons ainsi que la métafiction, l'intertextualité, la parodie sont autant de manière d'exprimer la tension entre cohérence et fragmentation qui parcourt la société américaine à l'ère postmoderne, en dépassant les frontières entre les genres et en interrogeant la place de l'œuvre littéraire dans le canon.

1. Vision(s) du monde

« E pluribus unum » : les notions contraires de fragmentation et d'unité apparaissent conjointement dans la devise des États-Unis. Il faut dire que, comme l'explique Baudrillard,

> [l]a forme qui domine l'Ouest américain, et sans doute toute la culture américaine, est une forme sismique : culture fractale, interstitielle, née d'une faille avec l'Ancien Monde, culture tactile, fragile, mobile, superficielle—il faut y circuler selon les mêmes règles pour en saisir le jeu : glissement sismique, technologies douces (*Amérique* 15).

L'idée de cassure, de rupture semble faire partie intégrante de la constitution de l'Amérique, qui a d'abord été une colonie britannique avant d'obtenir son indépendance et qui a connu une guerre civile. Lorsqu'on lui pose la question de l'avenir de l'Amérique à l'aube du vingt-et-unième siècle, Ford s'inquiète par exemple de ce qu'il identifie comme la « balkanisation » de la nation et de l'identité américaines :

> Huey Guagliardo: "What are your greatest concerns for America as we stand on the threshold of a new century?"
> Ford: "That it will become ungovernable. That our sense of a whole will deteriorate. And I'm not simply talking about ourselves as simply a nation-state, but that because of our geographic size, because of the inevitability of greater and greater degrees of multiculturalism, because of immigration, because of economic disparity, because of racial strife, racial inequality, the country will basically balkanize along lines which are not now completely visible, but other than in terms of states" (*Conversations with Richard Ford* 156-157).

Il est difficile pour l'écrivain réaliste d'offrir dans son œuvre une vue d'ensemble de l'expérience américaine, à une époque où la notion même d'unité est malmenée et où celle de vérité est déconstruite : « Truth, contemporary neo-historians affirm, can no longer be considered as something either objective or eternal » (Collado Rodriguez, « Re-presenting Postmodernist Realism » 24). Par conséquent, c'est plutôt la fragmentation qui s'exprime à première vue à travers les choix thématiques et esthétiques des auteurs. Il convient donc de se demander quelle vision du monde, ou,

en l'occurrence, de l'« état de l'Union », proposent les œuvres de Banks, Carver et Ford, et comment cette vision se traduit dans leur écriture.

a) L'esthétique du fragment

Selon Miriam Clark, qui cite Italo Calvino, la fragmentation de l'identité et de la société occidentales observée à l'ère postmoderne explique sans doute en partie que de nombreux écrivains réalistes contemporains se soient tournés vers la nouvelle :

> "Long novels written today are perhaps a contradiction: the dimension of time has been shattered, we cannot live or think except in fragments of time each of which goes off along its own trajectory and immediately disappears." (Italo Calvino).
> […]
> For the moment, however, it is clear that the crisis of legitimation and the failure of metanarratives, which for Lyotard precipitate and define the postmodern, are attended, in Fredric Jameson's words, by a revival of "storytelling knowledge" and a renewed sense of the vitality of small narrative units (« After Epiphany: American Stories in the Postmodern Age » 387, 394).

Le format court de la nouvelle peut être vu comme une illustration du manque de cohérence de cette société et de l'absence d'une vision stable et totalisante du monde. Aussi Carver explique-t-il dans « Fires » n'avoir jamais pu écrire de roman parce que sa situation personnelle ne lui en laissait pas le temps et l'empêchait d'avoir une vision du monde complètement satisfaisante :

> To write a novel, it seemed to me, a writer should be living in a world that makes sense, a world that the writer can believe in, draw a bead on, and then write about accurately. A world that will, for a time anyway, stay fixed in one place. Along with this there has to be a belief in the essential *correctness* of that world. A belief that the known world has reasons for existing, and is worth writing about, is not likely to go up in smoke in the process. This wasn't the case with the world I knew and was living in. My world was one that seemed to change gears and directions, along with its rules, every day (*Fires* 35).

Ceci explique peut-être l'absence fréquente d'épiphanies dans ses nouvelles (« Cathedral », « A Small, Good Thing » et « Fever » faisant figures d'exceptions dans *Cathedral*) :

> It would be inappropriate, and to a degree impossible, to resolve things neatly for these people and situations I'm writing about. It's probably typical for writers to admire other writers who are their opposites in terms of intentions and effects, and I'll admit that I greatly admire stories that unfold in that classic mode, with conflict, resolution, and denouement. But even though I can respect those stories, and sometimes even be a little envious, I can't write them (cité dans Gentry et Stull 111).

Carver estime ici ne pas avoir une position « classique » et s'éloigner de la tradition littéraire, considérant que celle-ci est peu compatible avec ses aspirations et son style, mais aussi avec le contexte contemporain.

Dans « On Writing », l'écrivain explique que l'intérêt de la fiction réside dans le fait de dépasser la fausse impression d'unité qui se dégage à première vue de la surface du texte pour révéler la nature fragmentaire de la réalité :

> 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. What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things (*Fires* 26).

Dans « A Small, Good Thing », par exemple, la sensation de menace éprouvée par Ann Weiss lorsque son téléphone sonne provient de ce que Noëlle Batt nomme une stratégie de « rétention d'information concernant l'intention et la causalité » (48). Lorsqu'elle décroche, elle découvre au bout du fil une voix anonyme au ton agressif et aux attentes obscures. Ce n'est qu'à la fin du texte que l'identité de l'auteur des appels et la raison de son comportement sont révélées. Notons que dans la version courte de la nouvelle, intitulée « The Bath », le voile n'est jamais levé sur l'origine des coups de téléphone menaçants. D'ailleurs, même le destin de l'enfant, hospitalisé après avoir été renversé par un chauffard, reste en suspens.

Le style elliptique de Carver semble ainsi en adéquation avec les principes de la littérature contemporaine qui, selon la définition de McHale et Katz citée plus haut, se fait l'écho formel de l'expérience américaine postmoderne. Marc Chénetier explique ainsi que le style carvérien, marqué par l'implicite et les omissions[152], lui permet de dépasser le stade de la simple représentation réaliste :

> Even though [Carver] has clearly reintroduced a modicum of social depiction in his stories, it seems clear that his strategic choices favor the work as construct over an obsolete mimetic conception of the use of literary language. A text that feeds on the reader's reaction and filling in, that operates by subtraction of explicitness and clearly outlined conclusions, cannot be said to rely on traditional categories of representation (« Living On/Off the "Reserve": Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver » 188).

Les « blancs » de l'écriture carvérienne illustrent l'impossibilité pour le réalisme de l'ère postmoderne de tout connaître, de tout comprendre et de tout dire. La première page de « Chef's House », où la narratrice, Edna, explique à son ami qu'elle souhaite passer l'été avec son ex-mari Wes, ancien alcoolique, se termine ainsi par trois astérisques et par une ellipse temporelle, puisque la page suivante s'ouvre sur le récit des activités de Wes et Edna durant ce fameux été :

> When I made up my mind to go with Wes, I had to say goodbye to my friend. My friend said, You're making a mistake. He said, Don't do this to me. What about us? he said. I said, I have

[152] C'est également ainsi que le définit Adam Meyer : « a style that thrives on omission » (30).

> to do this for Wes's sake. He's trying to stay sober. You remember what that's like. I remember, my friend said, but I don't want you to go. I said, I'll go for the summer. Then I'll see. I'll come back, I said. He said, What about me? What about my sake? Don't come back, he said.
>
> * * *
>
> We drank coffee, pop, and all kinds of fruit juice that summer. The whole summer, that's what we had to drink (*C* 25-26).

Les conventions propres à l'écriture d'un dialogue (guillemets, retour à la ligne à chaque changement de locuteur), censées instaurer une forme d'ordre et de cohérence et faciliter la compréhension du lecteur, ne sont pas respectées, véhiculant une impression de confusion. Le récit déborde ainsi du cadre traditionnel rassurant et suggère un manque de maîtrise de la part de la narratrice. Quant aux astérisques, elles forment sur la page blanche une sorte de barrière de séparation qui marque la fin du préambule et illustre typographiquement la rupture entre Edna et son petit ami.

Cette utilisation métaphorique des espaces typographiques pour illustrer la fragmentation du monde est courante dans les recueils de Carver. Dans la version de « So Much Water So Close to Home » que l'on trouve dans *Fires,* le fait que Claire et son mari Stuart soient séparés pour la nuit parce qu'elle a décidé de ne pas dormir dans le lit conjugal est illustré par un espace lié au changement de paragraphe. Ce blanc textuel correspond également à une ellipse temporelle, puisque le paragraphe suivant débute par « This morning » (197), ce qui sous-entend qu'il n'y a pas eu de réconciliation pendant la nuit. La structure fragmentée qui résulte des fréquents changements de paragraphes reflète la distance qui s'installe progressivement entre les partenaires, et donc l'instabilité du couple, ainsi que la fragilité psychologique de Claire[153]. Le seul autre espace blanc de « Chef's House » paraît avoir la même fonction séparatrice ; il dénote également une ellipse temporelle (le paragraphe suivant s'ouvre sur « One afternoon » [*C* 27]) et permet d'anticiper le dénouement : la probable séparation de Wes et Edna suite à leur départ forcé de la maison de Chef. La nouvelle est donc composée de trois fragments de la vie d'Edna, chacun se terminant par une forme de cassure. L'éclatement final du couple et la rechute de Wes se logent dans les blancs du texte et sont par conséquent laissés à l'interprétation du lecteur. Le jeu sur

[153] De même, dans les premières pages de « Will You Please Be Quiet, Please? », l'espace entre la question de Ralph sur le potentiel adultère de Marian (« Well, what else went on between you and Mitchell Anderson that night? ») et la réponse de celle-ci (« "Nothing," she said » [*Will You Please Be Quiet, Please?* 233]) marque l'éloignement grandissant entre les deux partenaires, et suggère la crise naissante dans un couple auparavant uni, du moins en apparence.

l'implicite transparaît aussi à travers l'absence de guillemets dans les derniers échanges entre les deux personnages à la fin de la nouvelle :

> Then I said something. I said, Suppose, just suppose, nothing has ever happened. Suppose this was for the first time. Just suppose. It doesn't hurt to suppose. Say none of the other had ever happened. You know what I mean? Then what? I said.
>
> Wes fixed his eyes on me. He said, Then I suppose we'd have to be somebody else if that was the case. Somebody we're not. I don't have that kind of supposing left in me. We were born who we are. Don't you see what I'm saying? (29)

Claire Maniez explique dans son article sur la métafiction chez Carver que l'absence des guillemets suggère que la narratrice est « contaminée par le pessimisme de son mari » (« Quote-Unquote: Raymond Carver and Metafiction » 17, je traduis) :

> As [Edna] expresses the hope of a possible change for both of them, his words become superimposed on her own narrative, thus negating it. […] the missing quotation marks show the narrator's lack of distance and mastery over her own narrative and her own life. Like her husband, she is the pawn of circumstances, and allows herself to become included in his rival script (17-18).

Le raisonnement d'Edna ne peut rien face à la logique défaitiste de Wes, qui finit par s'insinuer dans le récit de la narratrice et même par prendre le dessus, comme le montre la dernière phrase de la nouvelle : « We'll clean up tonight, I thought, and that will be *the end of it* » (*C* 30, je souligne). Le choix de l'indéfini « it » exprime la difficulté qu'éprouve Edna à mettre un nom sur ces souvenirs qui commencent à s'effacer, sur ce bonheur furtif qui n'existe déjà plus. La fin de la parenthèse enchantée dans la maison de Chef coïncide avec la fin de la nouvelle. Tout espoir de changement ou de révélation épiphanique est annihilé ; c'est le néant, symbolisé par l'espace vide de la page blanche qui fait directement suite à ces derniers mots désabusés, qui semble définitivement l'emporter.

La nouvelle « Where I'm Calling From » repose entièrement sur une structure fragmentée : au lieu de proposer une vision unitaire de son monde, le narrateur à la première personne offre un récit composé de différents fils narratifs, comme la crise d'épilepsie d'un dénommé Tiny, le résumé de la nouvelle « To Build a Fire » de Jack London, et surtout les anecdotes autobiographiques de son compagnon d'infortune J.P., nouveau venu au centre de désintoxication de Frank Martin. Ces fragments de récits enchâssés peuvent être vus comme de courtes nouvelles dans la nouvelle. Ironiquement, les quelques souvenirs que livre le narrateur paraissent plus elliptiques que ceux de son compagnon, puisqu'il reste anonyme, tout comme sa femme et sa petite amie, et que, contrairement à J.P., on ignore les raisons profondes de son alcoolisme et de sa venue au centre : « I've been here once before. What's to say?

I'm back » (*C* 117). Au niveau métafictionnel, la question qu'il pose ici peut être interprétée comme une remise en question du rôle du narrateur dans la fiction de l'ère postmoderne, où il n'est plus forcément celui qui maîtrise le récit. Il faut dire qu'il a une identité divisée, comme l'illustre le passage où il raconte son premier séjour au centre : « Part of me wanted help. But there was another part » (127). Sa vision fragmentée de sa propre psyché l'empêche d'avoir une vision du monde unitaire, et donc d'offrir un récit cohérent. On peut rapprocher la question rhétorique qu'il pose dans le premier extrait d'autres occurrences de métafiction banalisée, comme « What the hell's going on? » (126) ou « What am I supposed to do? » (129), dont la forme interrogative souligne le fait que le narrateur n'a pas de perspective globale de son récit. Il emploie d'ailleurs le présent de narration, qui donne une impression d'immédiateté et suggère qu'il n'a pas de recul sur ce qu'il raconte.

On observe en outre une inversion des rôles traditionnels, puisque le narrateur ne prend pas complètement en charge le récit mais se trouve régulièrement dans la position de l'auditeur avide d'anecdotes qui relance le conteur : « "Keep talking, J.P. then what?" I say » (120) ; « "Then what?" I say. "Don't stop now, J.P" » (122) ; « After a minute, I say, "What the hell? Go on, J.P" » (124) ; « I say, "I want to hear the rest of this, J.P. You better keep talking" » (124) ; « "Go on, J.P." » (124). Là encore, le fait que le narrateur utilise souvent la forme interrogative remet en cause son rôle en laissant entendre qu'il n'a pas la maîtrise totale du récit. La structure discontinue de la nouvelle suggère qu'un mode narratif classique ne correspond plus à la réalité postmoderne. La logique linéaire du récit et la place conventionnelle du narrateur sont en effet bouleversées par l'insertion des bribes du passé de J.P. dans la trame narrative principale au présent :

> In his chair on the front porch, J.P. keeps his hands in his lap. I smoke cigarettes and use an old coal bucket for an ashtray. I listen to J.P. ramble on. […] He's saying how when he was twelve years old he fell into a well in the vicinity of the farm he grew up on (119).

Même si l'on peut le reconstituer en partie, le passé de J.P. échappe toujours un peu : « I bet he didn't tell you everything » (132), dit sa femme Roxy au narrateur, suggérant par là même que l'idéal d'une représentation totale est un leurre.

En ce sens, la réflexion métafictionnelle du représentant en aspirateurs Aubrey Bell dans « Collectors » résonne comme une allusion à la littérature réaliste : « Every day, every night of our lives, we're leaving *little bits of ourselves*, flakes of this and that, behind » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 105, je souligne). Ces « infimes

parcelles de nous-mêmes » qu'aspire Aubrey Bell deviennent au niveau métaphorique les fragments de vie que réussit à capturer l'écrivain réaliste avant de les utiliser dans son œuvre, et la nouvelle dans son ensemble se présente comme une sorte de parodie banalisée du rapport vampirique de l'auteur au personnage. Dans *The Sportswriter*, Frank Bascombe emploie sensiblement la même métaphore corporelle pour décrire la somme de nos expériences passées et les traces que nous laissons derrière nous : « I thought that one natural effect of life is to cover you in a thin layer of … what? A film? A residue or skin of all the things you've done and been and said and erred at? I'm not sure. But you *are* under it, and for a long time […] » (374). Les « couches » et « résidus » fordiens semblent ainsi répondre aux fragments carvériens (« bits », « flakes »).

Le fait que Frank ait eu une courte carrière littéraire avant de se tourner vers le journalisme donne lieu à de nombreuses remarques métafictionnelles au cours du récit. Il pose notamment la question de la vision du monde que doit avoir l'écrivain pour mener à bien son entreprise. Ainsi, de même que Carver explique que son incapacité à avoir une conception globale de la réalité l'a poussé à se tourner vers l'écriture de nouvelles, de même Frank, qui n'a écrit que des textes courts et n'a pu venir à bout de son roman, justifie son abandon de la littérature par son incapacité à saisir et à dire le monde dans sa totalité :

> Certainly it's true that since there is so much in the world now, it's harder to judge what is and what isn't essential, all the way down to where you should live. That's another reason I quit real writing and got a real job in the reliable business of sports. I didn't know with certainty what to say about the large world, and didn't care to risk speculating. And I still don't (*TS* 51-52)

Le nom « world » est employé deux fois dans le passage, chaque fois en association avec un terme soulignant son étendue, que ce soit le quantifieur « much » ou l'adjectif qualificatif « large ». Dans ce passage, Frank explique donc que la complexité du monde dans lequel il vit ébranle les certitudes (le terme « certainty » est ainsi employé dans une phrase négative) et échappe à toute définition universelle. Ironiquement, il prétend avoir abandonné sa carrière d'écrivain parce qu'il refusait de spéculer, de donner son avis subjectif sur l'état du monde, alors que c'est précisément le rôle qu'il se donne en tant que narrateur tout au long de son récit.

Il évoque une dizaine de pages plus loin la question plus précise de la « vision » de l'écrivain :

> "Seeing around" is exactly what I did in my stories (though I didn't know it), and in the novel I abandoned, and one reason why I had to quit. I could always think of other ways I might be feeling about what I was writing, or other voices I might be speaking in. In fact, I could usually think of quite a number of things I might be doing at any moment! And what real writing requires, of course, is that you merge into *the oneness of the writer's vision*—something I could never quite get the hang of, though I tried like hell and eventually sunk myself (64).

Il paraît persuadé que sa façon d'envisager la réalité lorsqu'il était écrivain ne correspondait pas aux canons littéraires (ce qu'il nomme « real writing », par opposition au type d'écriture qu'il était capable de produire) et n'était donc pas recevable, comme le montre la tonalité péremptoire de l'adverbe « of course » en incise. Sa réflexion entre parenthèses insiste sur son ignorance de l'époque et crée une coupure dans le texte qui illustre l'aspect parcellaire de sa perception de la réalité, et par conséquent de son écriture. L'expression en italiques « the oneness of the writer's vision » s'oppose à l'attitude qu'il nomme « seeing around » et qui, associée aux nombreuses marques du pluriel de l'extrait, semble décrire la dispersion de Frank. Elle suggère donc là aussi qu'être un écrivain accompli implique d'avoir une vision globale (« one ») et stable du monde, chose que Frank, dont la vie est marquée, comme celle d'Edna dans « Chef's House », par les ruptures (conjugales, géographiques et professionnelles, entre autres) ne pense pas avoir en sa possession. Il faut dire que dès le début de son récit, Frank n'évoque pas son recueil de nouvelles en termes de vision ou d'inspiration, mais de manière toute pragmatique, en mettant en avant le fait qu'il lui a permis de mettre sa famille à l'abri du besoin :

> For the past fourteen years, I have lived […] in a large Tudor house bought when a book of short stories I wrote sold to a movie producer for a lot of money, and seemed to set my wife and me and our three children—two of whom were not even born yet—up for a good life. Just exactly what that good life was—the one I expected—I cannot tell you now exactly, though I wouldn't say it has not come to pass, only that much has come in between (3).

Toutefois, les tirets fragmentent le discours de Frank avec des commentaires *a posteriori* qui montrent son manque de maîtrise sur sa propre vie, que ce soit sur la forme définitive de sa famille ou sa définition de la « vie bonne », et laissent donc sourdre dès le début de son récit son incertitude perpétuelle. Justement, en entretien, Ford insiste sur le fait qu'il ne considère pas Frank comme le témoin indispensable de l'expérience américaine :

> I'm not unaware that he occasionally looks over and sees something and then makes a pronouncement which a reader could say was a more general pronouncement about American

> culture. But I always try to make those kinds of remarks from him sufficiently double-edged so that they are at least as humorous as they are serious and don't make me seem like what I'm not—a know-it-all (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 132-133).

Ford met en parallèle sa propre expérience d'écrivain et celle de son personnage, et rejette à travers l'emploi du terme péjoratif « know-it-all » l'image stéréotypée de l'auteur ayant une vision totalisante (« all ») et incontestable de l'Amérique. Il contredit ainsi l'idée d'un point de vue unique évoquée par son personnage et explique modestement : « America, thank God, is a lot of voices, and I'm just one voice in a chorus, you know? » (132). Pour Ford, la réalité est plurielle et son mode d'expression polyphonique. L'interjection « Thank God » laisse d'ailleurs entendre qu'une vision totale et uniforme n'est pas forcément souhaitable selon lui.

Ford emploie toutefois le même narrateur dans quatre de ses livres. *The Sportswriter*, qui est le premier tome d'une tétralogie ayant pour protagoniste Frank Bascombe, peut donc être vu comme un fragment dans un c*ontinuum*, la première étape d'une tentative de réconciliation entre l'expression de l'éclatement de l'identité individuelle et du monde postmodernes et l'écriture d'une œuvre-fleuve offrant un témoignage au long cours de ce qu'est l'expérience américaine contemporaine. Comme l'explique Renald Bérubé, « là où Carver écrit des textes brefs mettant en scène des faits minimaux de la vie la plus quotidienne, Ford, dans *The Sportswriter* en tout cas, se révèle en quelque sorte un minimaliste grand format » (85). Aussi l'attitude paradoxale de Frank, qui pense ne pas avoir de vision unitaire lui permettant d'écrire mais se raconte quand même, reflète-t-elle la tension au sein de l'écriture fordienne entre la volonté de rendre compte de la fragmentation de la réalité et des limites du réalisme et celle d'écrire un récit cohérent et exhaustif sur le sujet. À la division en plusieurs tomes, et même en plusieurs longues nouvelles pour le quatrième volume, de différentes étapes de la vie d'un homme à la fois ordinaire et emblématique de son époque répond l'ancrage profond, sur près de trente ans, de l'œuvre dans la réalité américaine contemporaine[154]. Ford instaure une cohérence thématique et structurelle au sein de la série Bascombe en se concentrant

[154] *The Sporstwriter* a été publié en 1985, *Independence Day* en 1995, *The Lay of the Land* en 2006 et le recueil *Let Me Be Frank with You* en 2014. Le récit de la vie de Frank Bascombe s'étale sur une période de presque trente ans, de 1984 à 2012, après le passage de l'ouragan Sandy. Cette entreprise, qui n'est pas sans rappeler les travaux de la *Comédie humaine* ou la saga des Rougon-Macquart, évoque surtout irrésistiblement la série des romans de John Updike ayant pour héros Harry « Rabbit » Angstrom, autre tétralogie balayant une trentaine d'années de la vie de son protagoniste.

systématiquement dans chaque volume sur des périodes courtes mais significatives : dans les trois romans, les bribes de la vie de Frank sont circonscrites à un seul week-end, certes, mais il s'agit à chaque fois d'un week-end de fête nationale (Pâques pour *The Sportswriter*, le 4 Juillet pour *Independence Day* et Thanksgiving pour *The Lay of the Land*). Ces fragments trouvent alors une résonance dans la société américaine tout entière, comme le soulignent les titres de deux des romans, l'un faisant allusion à un événement fondateur de la nation et l'autre insistant sur la notion de territoire. L'écrivain tisse ainsi un réseau d'échos qui permet de consolider la structure globale de son œuvre : par exemple, chaque tome est l'occasion pour son narrateur d'explorer un nouveau concept. Celui de « dreaminess » évoqué dans *The Sportswriter* cède donc sa place dans *Independence Day* à « the Existence Period », notion qui est elle-même remplacée par « the Permanent Period » dans *The Lay of the Land* puis par « the Default Period » dans *Let Me Be Frank with You*. Ce dernier ouvrage, composé de plusieurs longues nouvelles se déroulant en hiver, clôt le cycle des quatre saisons de la vie de Frank et paraît confirmer le jeu fordien entre le fractionnement du sens, qui est marqué par le recours à plusieurs récits plus concis, donc à une trame plus fragmentée annonçant peut-être le moment où le narrateur vieillissant se taira définitivement, et l'établissement d'une cohérence au sein de la tétralogie.

b) Subjectivité, didactisme et engagement

La tension entre l'éclatement du sens et de la structure narrative d'un côté et le respect d'une logique interne de l'autre se retrouve également dans l'œuvre de Banks. À travers son titre, *Continental Drift* évoque évidemment la fragmentation de la croûte terrestre en différents blocs et l'éloignement des masses continentales ainsi formées, notamment l'Amérique, représentée dans le récit par Bob, et l'Afrique, incarnée par Vanise. Le roman paraît emblématique de la « culture fractale » évoquée par Baudrillard, dans la mesure où il est basé sur les problèmes de ségrégation sociale et raciale sur le plan diégétique, et, sur le plan formel, sur l'entrecroisement des récits, la multiplication des points de vue et l'éclatement des discours stéréotypés sur la virilité, le Rêve américain ou encore les questions de race ou de genre.

Selon Kerbrat-Orecchioni, « [a]ucun individu n'est libre de décrire la nature avec une impartialité absolue, mais contraint au contraire à certains modes

d'interprétation alors même qu'il se croit le plus libre » (70). La difficulté principale de l'écriture réaliste réside dans le fait qu'il est impossible pour l'auteur de se départir complètement de sa subjectivité, qui agit toujours comme un filtre même lorsqu'il met tout en œuvre pour refléter fidèlement la réalité. L'auteur réaliste peut aussi créer un narrateur dont la subjectivité colore le récit. Il y a donc forcément dans les textes réalistes une tension entre objectivité et subjectivité (que l'on peut définir comme la manifestation de la conscience individuelle, le reflet du point de vue propre au sujet[155]) que les réalistes ne cherchent plus forcément à cacher à une époque où la littérature a justement tendance à mettre à nu la démarche créative de l'écrivain, et où l'existence de la réalité est elle-même incertaine.

Banks est conscient de ses propres limites, qui l'empêchent d'avoir un accès total à la vérité. Il a ainsi expliqué à plusieurs reprises lors d'entretiens que sa volonté d'être honnête (ce qui est, comme nous l'avons déjà noté, l'un des préceptes de Howells) implique notamment que l'instance narrative choisie sache rester à sa place : « Because you do risk offending people when you appropriate their experience and claim to speak for them, or at least appear to speak for them, when their experience is clearly radically different from your own » (cité dans Roche, *Conversations with Russell Banks* 50). Lorsqu'il évoque son travail d'écrivain, Banks affirme que pour être respectueux de la réalité, il doit avoir conscience du poids de sa subjectivité :

> And I think that the guiding rule I've had in my own work has been […] to find ways of writing about people who are unlike yourself that are non-appropriational, which also reflects your knowledge of your own limits, so that in the case of Vanise Dorsinville, I didn't tell her story from her point of view, I told it from outside. Because I know how people like Vanise—taken as a sociological type—act and how they sound and how they look because I've spent a lot of time in the Caribbean and in Haiti and in Miami, in the Haitian community, I know how they look to a white man on the outside, and that's what I'm representing on the page (50-51).

Dans *Continental Drift*, il y a une différence entre la façon dont est traitée l'histoire de l'Américain blanc Bob, dont la vie présente des similitudes avec celle de Banks, ce qui explique peut-être que le point de vue du personnage soit régulièrement adopté et que l'on ait accès à ses émotions assez facilement, et celle de la jeune Haïtienne Vanise, qui est racontée avec davantage de recul. Ainsi, comme nous l'avons dit, le narrateur se présente d'emblée comme un homme blanc qui entreprend de donner une voix aux

[155] « On peut concurremment appeler subjectivité : (i) l'attitude qui consiste à parler ouvertement de soi ; (ii) celle qui consiste à parler d'autre chose, mais en termes médiatisés par une vision interprétative personnelle » (Kerbrat-Orecchioni 153).

immigrés haïtiens sans dénaturer leurs propos (1-2). Le narrateur ne peut se baser que sur ses propres connaissances et laisser libre cours à sa subjectivité puisqu'il ne peut évidemment pas savoir exactement ce que ressent une jeune femme noire comme Vanise. La volonté de ne pas trahir la réalité qu'il entreprend de retranscrire nécessite une forme de distance, ce qui justifie qu'il fasse appel à un loa, divinité vaudou respectée des Haïtiens, plutôt qu'à une muse, figure occidentale de l'inspiration.

Toutefois, malgré ses efforts de distanciation et d'objectivité, le narrateur est conscient qu'il ne peut totalement se départir de son ethnocentrisme lorsqu'il traite l'histoire de Vanise. Ainsi, on peut imaginer que s'il entreprend d'expliquer en détail la signification des loas ou le déroulement d'une cérémonie vaudou, c'est qu'il pense que son lecteur connaît mal ce genre de croyances et qu'il se le figure donc certainement comme lui, c'est-à-dire comme un Occidental blanc :

> The sound of the drums excited and comforted them, and they quickened their pace uphill through the brush to the pinewoods, where the sound traveled more easily and where they could make out the clang of the metal *ogan* and then the high, chanting voice of a *houngenikon*, the woman who leads the singing (232).

Les italiques mettent en avant le fait que le vocabulaire utilisé n'est sans doute pas familier au narrateur et à son lecteur. Le besoin d'expliquer les termes pour le profane montre les limites du réalisme, qui ne peut ici se prévaloir d'une complète transparence puisqu'il insère au milieu de sa description des informations supplémentaires servant à guider le lecteur. Mais ce recours à des périphrases explicatives comme « the woman who leads the singing » peut aussi se justifier par la dimension didactique du réalisme tel qu'il est décrit par Howells. Traditionnellement, le réalisme est en effet censé avoir une visée presque pédagogique permettant de familiariser le lecteur avec un monde qu'il connaît parfois très mal. L'emploi de la langue créole et la description détaillée des pratiques vaudou semblent donc être des moyens de sublimer les limites ethnocentriques évoquées par Banks, en exposant le lecteur à un univers différent du sien et en l'encourageant par conséquent à se confronter davantage à l'inconnu. L'hybridité linguistique de ce passage de *Continental Drift*, qui mêle des termes techniques en créole et leur définition en anglais, illustre ainsi l'un des thèmes essentiels du roman, le rapprochement et même la confrontation de deux cultures *a priori* très éloignées. Cette notion de croisement, voire de collision, est présente dès le début du récit grâce à l'invocation de Legba, le loa des carrefours et intersections.

Ces intersections se retrouvent au niveau formel : les chapitres consacrés à Bob et Vanise alternent jusqu'à la rencontre finale, et différents points de vue s'entrecroisent. On observe un jeu sur la narration dans le roman, notamment au début de « Battérie Maconnique », premier chapitre consacré aux Haïtiens. L'utilisation du pronom personnel pluriel « we » permet au narrateur de passer d'un personnage à l'autre, d'une voix à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. Il adopte au départ le « we » des discours scientifiques occidentaux, ce qui rappelle le phénomène géologique qui a donné son titre au roman : « We map and measure jet streams, weather patterns, prevailing winds, tides and deep ocean currents ; we track precisely scarps, fractures, trenches and ridges where the plates atop the earth's mass drive against one another […] » (39). Si le point de vue semble au départ détaché et globalisant (Roche, *L'Imagination malsaine* 103), comme le suggère l'expression « Seen from above » (*CD* 39), il devient soudain celui d'un villageois somalien anonyme et, comme l'indique l'emploi de l'auxiliaire modal « would », hypothétique : « We would rise from our shaded seat in front of our hut alongside the dusty road that leads from the treeless Damisa hills in Ethiopia to our village near the trading town of Samaso in Somalia » (39). Quelques pages plus loin, c'est le point de vue d'une Haïtienne qui est endossé jusqu'à la fin du chapitre (et dans ce chapitre uniquement) :

> If, however, we are a poor, middle-aged woman with five children living in a daub-and-wattle cabin in the hill country of Haiti a few kilometers west of Port-de-Paix on the north coast, we know the hurricane comes because the loas have not been properly fed. […] In early August our side of the island was struck by a hurricane. It's not that we have been bad; it's that the quality of our attention has waned (46).

Le récit oscille donc régulièrement entre des discours généraux portant sur le monde réel et la création de personnages de fiction.

Les changements de focalisation sont courants dans le récit : tantôt le narrateur est présenté comme omniscient, par exemple lorsqu'il annonce dès le début, à l'aide de l'auxiliaire modal « will » à valeur de prédiction, la mort de Bob, ou lorsqu'il raconte à la fin du roman ce qu'il advient des membres de la famille Dubois, tantôt il adopte le point de vue de l'un ou l'autre des personnages. Par exemple, à la fin du roman, Bob est pour une fois décrit de l'extérieur, tel qu'il est vu à travers les yeux de Claude : « Claude Dorsinville, who had liked and admired *the white captain of the boat* and had been the first of the Haitians to leap into the water » (357, je souligne). C'est alors au lecteur d'effectuer un travail d'inférence pour comprendre de qui il s'agit. On peut interpréter ces changements récurrents de perspective, cette

fragmentation du discours entre plusieurs voix, comme une forme de déconstruction du point de vue omniscient couramment adopté par le réalisme traditionnel. En montrant non seulement qu'un seul point de vue totalisant est en fait un idéal impossible à atteindre, mais aussi que la réalité est bel et bien une construction, ces glissements d'une subjectivité à l'autre sont paradigmatiques de l'éclatement du sens à l'ère postmoderne.

Des réflexions métafictionnelles sur le rôle de la narration dans l'établissement et le maintien de la cohérence du récit parcourent le roman. Par exemple, la remarque « To say that Bob Dubois is intelligent is to say that he is able to organize his experience into a coherent narrative » (343) assimile l'attitude de Bob, qui est en train de comparer sa façon de penser et d'appréhender l'existence à celle des Haïtiens qu'il transporte sur la *Belinda Blue*, au travail de l'écrivain réaliste lorsqu'il construit son récit en transformant les faits bruts de la vie quotidienne en une séquence d'événements ordonnée. Cette notion d'organisation logique apparaît également au moment où Bob se rend chez Ave et Honduras et fume de la marijuana avec celle-ci :

> Honduras tosses her head back and laughs, and here things start happening too fast for Bob to recall clearly and in order. It's not that he's not paying attention (if anything, he's paying too much attention). It's that he has no conscious plan, no intent—which is to say that he's got no connection between his past and his future, none in mind, that is. When one gives oneself over to forces larger than one's self, like history, say, or God, or the unconscious, it's easy to lose track of the sequence of events. One's narrative life disappears (279).

Paradoxalement, ce passage où Bob n'a plus les idées parfaitement claires est dominé par le champ sémantique de l'ordre (« clearly », « in order », « plan », « intent », « connection », « sequence »), ce qui indique ironiquement que la vie n'a de sens que si l'on est capable d'en faire un récit structuré. C'est là le propre de la littérature réaliste selon Bersani : « Le roman réaliste nous présente une image de fragmentation sociale comprise dans l'ordonnancement d'une forme signifiante » (58).

Mais il s'agit d'un principe que Banks n'hésite pas à remettre en question dans le roman. Ainsi, lorsque le personnage de Bob imagine ses retrouvailles avec son frère Eddie, il emploie des termes propres à la narration, comme l'indique la répétition du verbe « tell » :

> Bob will tell Eddie about Ave and about Honduras, and maybe he'll tell him about what happened years ago between Ave and Elaine and how it still bothers him. […] He'll tell about Marguerite, too, at last, and what she meant to him and how confused loving her became for him because she was black. Everything will be made clear in the telling (*CD* 292-293).

La narration (« the telling ») semble avoir dans l'esprit de Bob un pouvoir de résolution des ambiguïtés et des problèmes. Mais ironiquement, la confession expiatoire de Bob, qui vise à la complète transparence, ne pourra pas avoir lieu puisque son frère meurt avant qu'il ait le temps de se confier : rétrospectivement, le « will » de prédiction et de certitude employé par Bob se révèle alors vain, et la narration perd *a posteriori* ses vertus explicatives, sa fonction didactique de clarification.

On peut imaginer que Banks suggère une nouvelle fois à travers cet échec de Bob qu'il est impossible d'atteindre la vérité absolue grâce à un récit parfaitement englobant et cohérent. C'est également ce qu'il explique à Collado Rodriguez en entretien :

> life is evidently more complex, and any portrait that we can manage, any process we can write about should point to the limitations of the process itself, to the necessarily subjectivity of the process. The writer has to conceive that limitation, but having conceived that you still go on, like Beckett. I still go on, I have obviously realized that truth is limited, but then I have also thought that this is something probably irrelevant and nevertheless I go on. I think that a literary work that doesn't reflect this human impossibility to ever reach absolute truth is basically a work which is not very conscious and not very interesting as a result (« Back to Realist Grounds: An Interview with Russell Banks » 91).

Tout en mettant en avant les limites du réalisme et l'impossibilité d'avoir une vision globale du monde, Banks nous offre une réflexion sur le rôle de l'écrivain. Bien qu'il considère que la connaissance qu'il peut avoir de la réalité est forcément parcellaire et limitée par sa propre subjectivité, il insiste tout de même sur la nécessité de « continuer » à écrire, comme le souligne la répétition du verbe « go on », qui fait écho aux dernières lignes de *Continental Drift* :

> The world as it is goes on being itself. Books get written—novels, stories and poems stuffed with particulars that try to tell us what the world is, as if our knowledge of people like Bob Dubois and Vanise and Claude Dorsinville will set people like them free. It will not. Knowledge of the facts of Bob's life and death changes nothing in the world. Our celebrating his life and grieving over his death, however, will. Good cheer and mournfulness over lives other than our own, even wholly invented lives—no, especially wholly invented lives—deprive the world as it is of some of the greed it needs to continue to be itself. Sabotage and subversion, then, are this book's objectives. Go, my book, and help destroy the world as it is (410).

Banks insiste sur le fait que l'écrivain ne saurait se contenter de décrire le monde tel qu'il est (« tell us what the world is »), ce qui pourrait pourtant être considéré comme une définition de la fonction première du réalisme classique. En prônant le « sabotage » et la « subversion », deux termes poétiquement liés par une allitération en « s » qui semble illustrer leur potentiel destructeur et renforcer l'appel à la dissidence, Banks s'élève contre une vision consensuelle du monde, cristallisée dans

l'expression « the world as it is », répétée trois fois dans l'extrait. Il s'oppose en ceci à ce que Chénetier nomme la littérature *mainstream*, qui selon lui

> semble constitutionnellement fonctionner comme double esthétique de l'idéologie de consensus […]. Le *mainstream* est à l'histoire littéraire ce que l'« intérêt général » et le « peuple » sont à la rhétorique politique : un mode d'abrasement des particularités, des discours anti-, des paroles contre, d'étouffement des petites musiques et des hurlements protestataires par les cuivres et les flonflons, l'affirmation que les ressemblances, aussi minimes et peu pertinentes que l'on puisse les trouver, sont plus intéressantes et précieuses, à tout prendre, que les particularités. Tel n'est pas mon point de vue (*Au-delà du soupçon* 24).

Tel n'est pas non plus le point de vue de Banks, pour qui le rôle de la fiction réaliste n'est pas d'asseoir la légitimité d'un ordre social ou d'un canon en place mais de bousculer les normes établies. C'est également ce qu'explique Kathie Birat au sujet de *Continental Drift* :

> At the end of the novel, in the "envoi," the narrator expresses his desire to see his story out into the world in order to "help destroy the world as it is." For this is, in effect, the essence of the mainstream: it offers us a vision of the "world as it is" not only as reality but also as ideal, as both ontological origin and teleological destination. This naïve vision is a source of the confusion between ends and means, between form and content, between private desire and public good which runs through American culture, dividing it against itself in the very act of producing an illusory unity (115).

En revendiquant une destruction du monde tel qu'on le connaît, le narrateur se place en pourfendeur de la vision consensuelle proposée par la logique linéaire de la littérature *mainstream*, et met également en évidence l'aspect moral du réalisme. En s'attaquant à un monde qui tolère la violence, la pauvreté, la corruption, il espère en effet, come Howells avant lui, que son livre aura une portée didactique. En fait, si Banks a une vision du monde, elle est avant tout politique[156]. Aussi son œuvre se fait-elle le vecteur de son engagement, et donc la critique d'une littérature qui défend le *statu quo* en gommant les discordances et en offrant une vision faussement globalisante de la réalité. Le fait que Banks s'adresse directement dans l'injonction finale à l'artefact littéraire semble indiquer qu'il conçoit sa littérature comme une forme de lutte contre l'apathie, ce qu'illustre également la répétition du verbe de mouvement « go » dans l'extrait. Son ambition du « grand roman de l'Amérique » consisterait alors à proposer une nouvelle vision du monde qui prenne également en

[156] « I happen to see the world in such a way that everything is political to me, and it's almost inescapable for me that I don't perceive story, characters, aesthetics, questions of form through some kind of a political lens. I do anyhow; it's unavoidable; it's in my DNA » (remarque de Banks citée dans Roche, *Conversations with Russell Banks* 176).

compte la marge, notamment celle incarnée dans le roman par des personnages « ex-centriques » (« lives other than our own »).

Banks suggère que notre vision du monde contemporain doit être foisonnante et multiple, comme le montrent les marques du pluriel lorsqu'est évoquée la vie, réelle ou fictive, des hommes : « Good cheer and mournfulness over lives other than our own, even wholly invented lives—no, especially wholly invented lives—deprive the world as it is of some of the greed it needs to continue to be itself » (410, je souligne). La notion de « greed », qui est l'un des péchés capitaux, est associée au pronom personnel singulier « it » et rappelle que Banks essaie de lutter à travers son œuvre contre un individualisme forcené, comme il l'explique en entretien :

> That creation of mythology is something I think most American writers have abandoned, that responsibility, that high ambition. The Beat generation of writers was the last generation of American writers who had that high ambition for themselves. It is the same ambition Poe, Hawthorne, Melville, Whitman, and Twain had. Now it is individualistic, not in a selfish and egoistic way, but there is no group identity or belief that you can change the world if you hang together. I don't think we have that sense of being able to change the world. I think we have to get there. The idea of creating myth or a national or a people's identity is a grander thing than what most writers are doing now (Roche, *Conversations with Russell Banks* 150).

Banks défend la vision d'une littérature ambitieuse qui soit le fruit d'un travail collectif (comme le soulignent, là encore, les nombreuses marques du pluriel et l'emploi des notions de « groupe » et de « nation »). Il a en fait une démarche paradoxale qui consiste à revendiquer son appartenance à la littérature américaine et à déconstruire dans le même temps les mythes exposés par le *mainstream*, pour proposer une conception de la littérature qui dépasse les normes et les conventions traditionnelles.

2. Vision(s) de la littérature

Si les œuvres du corpus ne semblent pas toujours proposer une vision du monde parfaitement stable, notamment parce que le contexte dans lequel elles sont écrites ne s'y prête pas, elles offrent néanmoins, comme le montrent les dernières lignes de *Continental Drift*, une vision personnelle cohérente de la littérature. Celle-ci amène les trois auteurs à intégrer à leurs écrits des allusions à leur propre conception du réalisme et leur travail d'écrivain, ainsi qu'à leur place dans la tradition littéraire américaine[157].

[157] Dans *The Sportswriter*, par exemple, les auteurs que mentionne Frank en passant sont en grande majorité des monuments de la littérature américains (Sherwood Anderson [9], Hemingway [198], Tom

Si les écrivains réalistes s'efforcent souvent d'écrire sur ce qu'ils connaissent le mieux, il n'est en effet pas étonnant que leurs textes incluent des réflexions sur leur art, et en particulier leur rapport à l'écriture de fiction. Banks, Carver et Ford posent donc régulièrement dans leurs œuvres la question du « mensonge » que peut constituer la fiction réaliste, dans son traitement forcément subjectif, voire presque manipulateur dans certains cas, des faits réels. Ils exposent les conventions réalistes pour mieux en jouer, rappelant que malgré l'apparente vraisemblance, tout est artifice. À travers des remarques métafictionnelles et des jeux intertextuels, ils transcendent les codes du réalisme et interrogent également leur position par rapport à l'héritage littéraire américain, mais aussi leur inscription dans l'histoire de la littérature universelle.

Selon Todorov, « [t]oute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire. […] [L]e sens d'une œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence » (*Littérature et signification* 49). Il s'agira donc de voir comment le texte réaliste se pense et comment il « se dit », en étudiant la façon dont les auteurs du corpus abordent, pour reprendre l'analyse de Bénédicte Chorier au sujet de Carver, « ce paradoxe de l'écrivain qui entreprend de parler de son écriture, et qui ne peut le faire que par le truchement d'une fiction » (111).

a) The « lie of literature » (*TS* 119) : processus créatif et vérité réaliste

Selon Mitterand,

> [l]e « Réaliste de talent » est celui qui, après avoir promis et fourni au lecteur le vrai, ne lui en suggérera pas moins, n'instillera pas moins dans ses veines le poison subtil de l'idée que tout est double, mise en scène et mise en forme, réversibilité, interrogation. […] L'histoire du roman, dans sa volonté la plus scrupuleuse de comprendre le réel, est ainsi faite d'artifices, de jeux et de ruses. Les ruses du réalisme. C'est un oxymore, mais inévitable (201).

L'oxymore évoqué par le critique est au cœur de la genèse de *Continental Drift*, pour lequel Banks s'est inspiré d'un fait divers réel trouvé dans un journal :

> In October 1981, Banks read a newspaper article that stirred his imagination and changed the direction of his writing. The article profiled a tragedy involving a smuggler, the U.S. Coast Guard, and a boatload of Haitians off the Florida coast near Palm Beach. Banks told Janet Maslin, "You read things backward in your imagination sometimes. I instantly knew how the Haitians got there in some way, and I also knew how the smuggler got there—God only knows how he did, but I knew how one *could* get there" (McEneaney 71).

Wolfe [212], Ezra Pound [222], Henry Miller [298], Robert Frost [301], John Cheever [361], Walt Whitman [362]), ce qui rappelle à quelle sphère appartient le roman.

Dans cette déclaration, le sémantisme du verbe « know », qui évoque l'absence de doute face à la réalité, est paradoxalement associé à la notion d'« imagination », qui laisse entrevoir une « mise en scène » du fait réel, pour reprendre l'expression de Mitterand. L'incertitude liée à l'irruption de la subjectivité de l'écrivain vient se glisser dans la valeur épistémique du modal « could », qui dénote une possibilité et non un fait incontestable, et suggère une re-création de la réalité.

Dans le dernier chapitre de *Continental Drift* avant l'« Envoi », Banks intègre un article de journal fictif relatant le fait divers que constitue l'intrigue, ce que l'on peut interpréter comme un clin d'œil aux méthodes de travail réalistes et naturalistes et comme une allusion métafictionnelle au fait que son propre roman est basé sur la fictionnalisation d'un fait réel[158]. Ainsi, à la fin du roman, Bob découvre dans le *Miami Herald* (quotidien qui existe véritablement, ce qui renforce l'effet de réel) l'article relatant le drame auquel il a pris part, intitulé : « 15 HAITIANS DROWN OFF SUNNY ISLES » (*CD* 387). À travers cet article, Banks évoque de manière oblique le point de départ de son roman et explore l'écart entre vérité objective et vérité fictionnelle. Pour « faire vrai », la mise en page et la typographie propres à un article de presse sont soigneusement respectées : le gros titre est en gras et en lettres capitales, et le corps du texte apparaît dans une police plus petite que le reste du roman pour bien s'en détacher. En outre, le style propre à l'écriture journalistique tranche avec le reste du récit, souvent plus lyrique. L'auteur de l'article s'en tient ici aux chiffres (« Fifteen Haitians », « 10 years ago », « at 2:30 this morning ») et aux faits concrets, en répondant sans détour aux questions classiques (qui ? quand ? où ? quoi ? comment ?), comme on peut l'exiger d'un texte journalistique :

> Fifteen Haitians, mostly women and children, drowned this morning in choppy waters off Sunny Isles just north of here having being forced into rough sea by the captain of what Coast Guard officials said was probably an American fishing boat engaged in smuggling Haitians into Florida (387)

Le fait divers est clairement situé dans l'espace et le temps et ne comporte pas de trace d'affect. Dans le même souci apparent d'objectivité, qui paraît correspondre à ce que le lecteur attend généralement d'un article, le journaliste prend soin de citer ses sources. Il s'agit d'un fait divers assez courant dans la réalité et donc potentiellement familier du lecteur, comme le souligne le texte. Ainsi, le promeneur qui repère les

[158] C'est également le cas dans *Affliction*. On peut se référer à ce sujet à l'article de Claire Omhovère intitulé « Parker Mountain or the Geography of Pathos in Russell Banks's *Affliction* ».

corps dit à la police : « Haitians, I'm sure of it. Washing up on the sand, just like last time. Women and children this time, though. It's just awful » (354-355). L'écho entre « this time » et « last time » attire notre attention sur le fait que ce n'est pas la première fois qu'une telle tragédie se produit, comme le confirme l'emploi du partitif dans l'expression « one of the worst such incidents » : « Immigration authorities said it was one of the worst such incidents recorded since the waves of immigrants from the impoverished Caribbean country began heading for the United States 10 years ago » (387). Au niveau diégétique, on peut interpréter cette insistance sur la récurrence d'un tel événement comme une critique du manque de scrupules des passeurs et de l'apathie des autorités, et comme une illustration du fait que Bob a été happé par un système destructeur qui le dépasse largement.

Mais bien sûr, cet article, comme celui d'*Affliction*, participe surtout d'un jeu sur la frontière entre réel et fiction qui rappelle les questionnements postmodernes, puisque dans ces deux cas précis, l'article sur lequel on devrait pouvoir s'appuyer pour construire l'illusion réaliste est lui-même bel et bien fictionnel. De plus, la neutralité de l'énoncé factuel se heurte au reste du passage dans lequel il est ancré, qui laisse exploser les émotions de Bob : « Bob's chest tightened into a fist, then opened and emptied, and he wept, sitting in the shadows inside his car, surrounded by a milk-white fog, in a parking lot on an island in a sea » (388). Le jeu sur la focalisation, qui oppose la relation objective des événements (à travers la formulation générique et anonyme « the captain », par exemple) et la subjectivité de Bob, amène encore une fois à une forme d'ironie dramatique où le lecteur, qui en sait davantage que l'auteur de l'article sur les circonstances de la tragédie et sur l'identité dudit capitaine, se fait le complice passif du personnage. À travers cet exemple, Banks suggère que la vérité factuelle peut se révéler incomplète, comme l'indique l'adverbe « probably », qui marque l'incertitude, dans l'article de journal, et propose dans son roman une vérité fictionnelle qui la transcende : à l'inverse du journaliste, le témoin du naufrage fictionnel ne laisse planer aucun doute (« Haitians, I'm sure of it »). Au-delà des manipulations du réalisme, Banks propose donc une écriture du dépassement : dépassement des clivages entre les classes, les races et les genres, dépassement des conventions réalistes traditionnelles et dépassement de la réalité « objective » (celle des médias, en l'occurrence), jugée insuffisante.

La question de l'écart entre vérité objective et vérité réaliste, qui ajoute finalement du sens à la simple relation des faits, et des différences entre écriture journalistique et écriture fictionnelle est également prégnante dans *The Sportswriter*, roman dans lequel le narrateur a choisi de délaisser sa carrière naissante d'écrivain pour celle de journaliste sportif. Plus encore que l'écrivain réaliste, celui-ci est censé être en prise directe avec la réalité et la raconter sans filtre subjectif ni manipulation. Ainsi, l'article qui a ouvert une nouvelle voie à Frank a plu au rédacteur en chef du magazine parce qu'il s'agissait d'un portrait plutôt nuancé d'un athlète : « He said he'd seen something complex yet hard-nosed in that piece of writing, in particular the way I didn't try to make the old center fielder either a villain or a hero to the world » (*TS* 40). Cette description, qui semblerait d'ailleurs pouvoir s'appliquer à Frank lui-même, archétype de l'Américain moyen, comme nous l'avons vu, peut être interprétée comme une remarque métafictionnelle sur la construction du personnage réaliste, d'autant qu'ironiquement, Frank évoque ici des catégories (« villain » et « hero ») appartenant à l'univers de la fiction. Ce comparatif entre écriture journalistique et écriture de fiction pose directement la question de la place de la subjectivité de l'écrivain réaliste et interroge la notion d'honnêteté qui lui est rattachée. Les auteurs réalistes contemporains intègrent ainsi à leurs œuvres des réflexions métafictionnelles sur la frontière entre réel et fictif et l'aspect forcément artificiel de leur écriture.

Dans *The Sportswriter*, le travail de l'écrivain est traité de manière oblique, puisque Frank explique dès le début de son récit qu'il a choisi de se diriger vers une autre forme d'écriture, le journalisme sportif. Il se qualifie lui-même d'« écrivain raté » lorsqu'il repense à l'époque où il enseignait à Berkshire College : « I had the feeling that [X] was dead right about my staying ; that *another failed writer* would crawl out of the woodwork and be in my place in less than twenty-four hours » (224-225, je souligne). Certes, Frank s'est complu quelque temps dans une certaine image stéréotypée de l'écrivain, comme le fait de vivre dans la quiétude, voire l'isolement[159] :

[159] Cette attitude n'est pas sans rappeler celle du personnage principal de la nouvelle de Carver « How About This? », qui s'imagine l'espace d'un instant s'installer à la campagne. Artiste aux multiples casquettes mais sans grand succès (« He was thirty-two years old and was a writer in a way, but he was also an actor and a musician » [*Will You Please Be Quiet, Please?* 187]), il se complaît brièvement dans le cliché de l'écrivain qui a besoin de calme et soif d'authenticité : « One bleak Sunday afternoon in March, […] he had again started talking about a change, a more honest life somewhere in the country » (187). Le choix du pronom indéfini « somewhere » indique dès le départ que ce projet est trop vague pour ne pas être voué à l'échec. On sent alors poindre l'ironie de Carver derrière le rêve naïf que fait le personnage en visitant la maison d'enfance de sa compagne : « He could see himself coming out

> that morning I woke up with the feeling my passport to New York had been invalidated and I had insurmountable wisdom as to the ways of the world; a feeling that we had to get out of town pronto so that my work could flourish in a place where I knew no one and no one knew me and I could perfect my important writer's anonymity (*TS* 39).

L'expression « my important writer's anonymity » est hyperbolique, d'après les informations que Frank nous a livrées à la page précédente, puisqu'un critique a simplement dit : « Mr. Bascombe is a writer who *could* turn out to be interesting » (38, je souligne). L'emploi de l'auxiliaire modal « can » au prétérit indique une simple possibilité et montre que le critique parle sans aucune certitude. Quant à l'adaptation filmique prévue, elle a finalement été abandonnée. Cette remarque semble donc surtout servir à montrer qu'au moment où débute son récit, Frank a pris une distance ironique par rapport à son arrogance de l'époque. En fait, il s'avère que Frank perd son inspiration une fois dans le New Jersey et se détourne de son roman. Là aussi, l'ironie de Ford est palpable : cet État est au contraire source d'inspiration pour lui, puisqu'il y ancrera sa tétralogie.

On assiste dans *The Sportswriter* à une exposition des problématiques et des démarches réalistes, par exemple quand Frank explique sa routine d'écrivain. À l'époque où il écrit encore de la fiction, il se trouve confronté à un problème de véracité avec son roman (inachevé) *Tangier* qui, comme son titre l'indique, se passe au Maroc, pays où il n'a jamais mis les pieds. Afin que son récit reste vraisemblable, il effectue des recherches : « For a good while I'd gone to my office every day at eight, come downstairs at lunch and lounged around the house reading research books about Morocco » (40). Il respecte en cela les méthodes de travail réalistes déjà évoquées. Mais bien sûr, cela signifie également qu'il base son travail non sur sa propre expérience de la vie marocaine, mais sur une re-présentation de cette vie filtrée par la vision subjective d'un autre auteur. Frank propose de fait un récit éloigné de deux degrés de la réalité.

Justement, tout au long du roman, la comparaison qu'effectue Frank entre son ancienne activité et la nouvelle lui permet de livrer ses réflexions sur la littérature, en insistant notamment sur le fait que celle-ci est à son sens trop éloignée du réel. Comme

---

of the house with a wicker basket and pulling down large red apples, still wet in the morning dew » (190). C'est en effet un bucolisme de pacotille qui nous est présenté ici, et le personnage est finalement pressé de quitter cette Arcadie. Cette décision, qu'il refuse de considérer comme une lâcheté ou une défaite, révèle une arrogance ridicule : « He wasn't going to stay here, he knew that, but it didn't upset him to know that now. He was pleased he knew himself so well » (193).

le remarque Line Koïs dans son article « L'éloge de la littéralité et le statut du réel dans *The Sportswriter* de Richard Ford »,

> le narrateur ne s'estime apte à la narration qu'après avoir abandonné le métier d'écrivain pour celui de journaliste sportif. Selon Frank il y a dans le journalisme et dans le sport tout une philosophie de la vie réelle. L'éloge du littéral et de ses excès ne peut se faire que dans la langue du reportage, du documentaire réaliste (Préher et Zaugg, *Les Péchés innombrables de Richard Ford* 326).

Ainsi, pour expliquer pourquoi il a fini par abandonner la rédaction de son roman, il déclare : « I needed to turn from literature back to life » (*TS* 47). La position anti-fiction affichée par Frank est clairement illustrée par cette opposition nette entre « literature » et « life », que contredit l'allitération en « l ». Par exemple, lorsqu'il quitte l'ancien sportif Herb Wallagher, qu'il avait pour mission d'interviewer, Frank insiste sur le fait qu'il offre une retranscription simple et exacte de la réalité :

> And I am into the boxy, musty backseat of Mr. Smallwood's Checker, and we shush off down Glacier Way without even so much as a goodbye to Clarice, leaving Herb sitting in the empty street, in his chair, waving goodbye to our tail lights, his sad face astream with helpless and *literal* tears (164, je souligne)

L'adjectif « literal » montre que Frank, tout à son rôle de journaliste, refuse le moindre écart avec la réalité. En employant régulièrement cet adjectif au cours de son récit pour dresser son propre portrait, Frank se pose en pourfendeur du sens figuré et de la métaphore, considérées comme des ruses de la littérature servant à manipuler la réalité. Lorsqu'il déclare : « I feel as literal as I've ever felt » (120), il exprime, grâce à son utilisation du comparatif d'égalité, sa sensation d'être parvenu à un équilibre en ne s'encombrant plus de concepts abstraits, et en revendiquant au contraire une nouvelle attitude plus terre-à-terre. Quelques pages plus loin, il ajoute : « I've also become less sober-sided and "writerly serious," and worry less about the complexities of things, looking at life in more simple and literal ways » (132). La légèreté associée à l'adjectif « literal », et exprimée notamment à travers les comparatifs d'infériorité, s'oppose aux termes plutôt péjoratifs liés à son ancienne carrière d'écrivain (« sober-sided », « serious », « worry »). Les guillemets qui entourent « writerly serious » marquent également sa prise de distance par rapport à ses anciennes ambitions. Mais bien sûr, l'emploi récurrent de « literal » met également en avant, sur le plan métafictionnel, son statut de personnage issu d'une œuvre littéraire.

La position déclarée de Frank est ironiquement en complète contradiction avec l'idéal du réalisme comme miroir de la vie quotidienne. Il accuse en effet la littérature

d'être malhonnête, comme le souligne l'allitération en « l » dans la première phrase de l'extrait suivant, qui associe étroitement « lie » et « literature » :

> This, of course, is a minor but pernicious lie of literature, that at times like these, after significant or disappointing divulgences, at arrivals or departures of obvious importance, when touchdowns are scored, knock-outs recorded, loved ones buried, orgasms notched, that at such times we are any of us altogether *in* an emotion, that we are within ourselves and not able to detect other emotions we might also be feeling, or be about to feel, or prefer to feel. If it's literature's job to tell the truth about these moments, it usually fails, in my opinion, and it's the writer's fault for falling into such conventions (119).

Là encore, selon Frank, la littérature est décevante parce qu'elle ne peut inclure toute la vérité[160]. L'emploi du terme « fault » suggère même une condamnation morale de l'écrivain incapable de dire vrai. En employant le terme de « conventions », Frank met en avant les limites et l'artificialité de la littérature réaliste. Il s'agit de la critique classique que l'on peut faire au réalisme, toujours éloigné du sujet qu'il cherche à décrire d'au moins un degré, même lorsqu'il s'efforce de décrire un événement réel. Comme le rappelle Walker,

> [Frank] also expects literature to tell the truth, but of course it doesn't; the reader must discern truth from falsehood or, better yet, acknowledge the artifice inherent in any story's telling. After all, even if it records events that actually happened, the story itself is once removed from its subject. The story is not the thing itself but rather the imagined version of what happens or a mere reflection of the life that it describes; furthermore, the story only *attempts* to describe its subject (73).

Frank rappelle en effet la distance incompressible entre la chose réelle et son intégration dans un texte lorsqu'il explique à Herb : « Writing about something is a lot different from doing the thing itself » (*TS* 162).

Il est alors assez ironique que Frank entreprenne malgré tout de raconter sa vie, en passant, forcément, par le langage, alors même qu'il juge celui-ci limité et restrictif, voire trompeur. Edward Dupuy met en avant cette contradiction :

> Frank is the teller of his own tale. Although no longer a writer of fiction, he nevertheless narrates the events of his own life. This "double reflex" of the novel—a man who says he has given up fiction, yet who tells us, in a work of fiction, that he has given it up and who nevertheless recounts his story—points to the importance of telling for Ford (94).

Le fait que Dupuy emploie le terme de « tale » rappelle que Frank reconstruit dans son récit une version subjective, peut-être même partiellement imaginaire, des événements qui ont jalonné sa vie, même s'il s'érige en homme honnête, répétant à l'envi des expressions telles que « in truth » (*TS* 14, 76, 119, 371, 375, entre autres), « to tell you the truth » (362) ou « It is true » (7 et 117, par exemple) pour insister sur le fait qu'il

[160] Toutes ces remarques peuvent toutefois être interprétées comme du dépit face à son incapacité à poursuivre sa carrière littéraire.

dit toujours la vérité. Il semble ainsi chercher à gagner la confiance du lecteur en montrant que sa démarche est sincère et qu'il sait avoir du recul sur ce qu'il affirme. Mais il a tendance à fragiliser sa propre autorité narratoriale en faisant dans le même temps des commentaires laissant entendre que le mensonge est courant et que la vérité n'est pas toujours aussi intéressante que la fiction : « People never tell the truth anyway. And most people's minds, like mine, never contain much worth reporting, in which case they just make something up that's patently ridiculous instead of saying the truth—namely, I was thinking nothing » (76). S'il conserve une pseudo-distance en employant ici la troisième personne du pluriel et le présent de vérité générale, il introduit toutefois une comparaison, « like mine », qui suggère qu'il lui arrive d'être de mauvaise foi.

Son récit met en avant le piège que peut constituer la narration à la première personne, qui n'offre au lecteur aucune possibilité d'avoir un recul objectif sur ce qui est raconté : tandis que le réalisme traditionnel privilégie souvent la narration extradiégétique à la troisième personne pour plus de transparence, dans *The Sporstwriter* tout est filtré par la subjectivité du narrateur homodiégétique. Il peut se donner à voir et décrire autrui comme il le souhaite, ce qui nous pousse évidemment à nous interroger sur sa réelle fiabilité. Alors qu'il se trouve dans l'avion en direction du Michigan avec Vicki et que celle-ci lui demande ce qu'il a en tête, Frank remarque :

> I do not think, in any event, it's a good idea to want to know what people are thinking (that would disqualify you as a writer right there, since *what else is literature but somebody telling us what somebody else is thinking*). For my money there are at least a hundred good reasons not to want to know such things. *People never tell the truth anyway* (76, je souligne).

La réflexion entre parenthèses nous rappelle qu'il faut prêter attention à la manière dont le narrateur mêle la subjectivité des autres à la sienne, à la façon dont il les laisse (ou non) s'exprimer à travers lui. Grâce à l'emploi du verbe « tell », elle nous invite notamment à nous méfier du piège des dialogues, qui sont toujours une reconstruction par Frank de la parole originale du personnage. Quant à la dernière phrase de l'extrait, elle est en complète contradiction avec les expressions fétiches de Frank relevées plus haut et décrédibilise complètement ses démonstrations d'innocence et d'honnêteté. N'oublions pas que, depuis le début, Frank ne nous dit pas l'entière vérité : n'entame-t-il pas son récit par « For the past fourteen years I have lived here at 19 Hoving Road, Haddam, New Jersey » (3) alors que l'on se rend compte à la fin du roman qu'il se trouve en réalité en Floride ? Il avoue même dans le dernier chapitre qu'il n'est pas sûr

de retourner à Haddam un jour : « Will I ever live in Haddam, New Jersey, again? I haven't the slightest idea » (374). Le present perfect et le déictique « here » du début du récit peuvent donc eux aussi, rétrospectivement, être considérés comme des mensonges de la littérature.

Surtout, on note toute l'ironie de Ford, qui attribue à son personnage, donc à une construction subjective, le prénom de « Frank », avec toutes les résonances métaphoriques que le terme comporte. Le jeu de mots métafictionnel contenu dans le titre du dernier tome de la tétralogie, *Let Me Be Frank with You*, fait d'ailleurs allusion à cette polysémie et donc au caractère ambivalent du protagoniste. En outre, Ford met en scène un personnage de *fiction* qui critique ouvertement les manipulations et artifices de la littérature. Bien sûr, faire dire à un être de papier qu'il est, grâce à son métier, plus proche de la réalité que l'écrivain qui l'a créé est, là encore, ironique. Comme le remarque Walker, « As Ford obviously knows, every time Frank makes a crack about the perniciousness of literature, Frank takes a crack at himself—and his creator » (75). Ces clins d'œil métafictionnels suggèrent en effet que Ford démonte son statut en jouant avec les différentes strates de fiction qui se superposent dans le roman. L'ironie réside aussi dans le fait que Frank fait lui-même plusieurs fois référence dans *The Sportswriter* à sa qualité de création fictionnelle, par exemple lorsqu'il compare sa vie à un roman de gare : « I can't help thinking of my life as a scene in some steamy bus station novel » [168]). Les noms « scene » et « novel », qui appartiennent évidemment au champ lexical de la littérature, servent à mettre en évidence son statut de personnage de fiction. C'est l'humour de Ford qui se donne à voir à travers la comparaison que fait Frank : l'écrivain semble s'amuser à déprécier indirectement son œuvre, puisque le narrateur ne s'imagine pas dans un honnête récit réaliste, mais plutôt, comme l'indique le groupe nominal « some steamy bus station novel », dans une mauvaise fiction érotique. L'emploi de l'indéfini « some », qui marque l'aspect quelconque de ce roman, paraît en effet mettre en doute l'intérêt d'une telle fiction et jette par extension le discrédit sur la vie de Frank. À la fin de son récit, Frank remarque : « Things occur to me differently now, just as they might to a character at the end of a good short story » (369). Il met là encore en évidence différents niveaux de fiction et brise l'effet de réel, puisque son idée d'une possible révélation épiphanique telle qu'en proposent souvent les nouvelles rappelle au lecteur qu'il se trouve bien face à un personnage créé de toutes pièces. On note également que,

grâce à l'emploi de l'adjectif « good », il porte ironiquement un jugement de valeur sur sa propre histoire. Peut-être est-ce là encore un clin d'œil humoristique de Ford au lecteur.

Cette forme de métafiction banalisée où le personnage fait, consciemment ou non, allusion à son statut de création fictionnelle apparaît également dans *Continental Drift*, par exemple au moment où Bob, qui cherche à rendre l'argent de la traversée à Vanise, se rend compte qu'il a été repéré par quatre jeunes hommes : « This is a game, Bob thinks. They know who I'm looking for, and they know who I am too. They know my whole story » (402). Ironiquement, la portée du pronom personnel « they » dépasse le cadre du récit puisqu'il peut également englober le lecteur, qui a entre les mains l'histoire de Bob depuis le début. On peut donc voir dans ce passage une allusion à la structure d'ensemble du roman, basée sur l'ironie dramatique. Quelques pages plus loin, le narrateur explique que Bob meurt dans l'indifférence générale. « The larger world goes on as before, *quite as if Bob Dubois never existed* » (408, je souligne). Mais Bob est un être de fiction ; il n'a donc effectivement jamais vraiment existé. Toutefois, le fait que le lecteur soit précisément en train de lire son histoire contredit l'idée selon laquelle son existence est complètement annihilée. Banks rappelle ici que la littérature réaliste a le pouvoir de convoquer un simulacre de réalité le temps d'un récit, mais aussi qu'elle peut prolonger l'existence des personnages, même les plus ordinaires.

Nous l'avons dit, Carver rejette ce qu'il considère comme la tendance postmoderne au nombrilisme : « I don't like to read about the experience of writing, the self-reflexive thing of writing fiction about writing fiction and so forth » (cité dans Gentry et Stull 210). Mais ne pas cautionner la fiction qui n'a pas d'autre but qu'elle-même ne signifie évidemment pas pour autant ne pas s'interroger sur les mécanismes de la création littéraire et sur la fonction d'écrivain. Carver affirme dans un entretien de 1983 n'avoir jamais écrit de nouvelle sur un auteur à part « Put Yourself in My Shoes » :

> I think every young writer is cautioned against writing a story about a writer. We're told to write about other things and other people. If you want to write a story about a writer, make him a painter or something. But then every writer goes ahead and writes at least one story about a writer, and that's *my* story about a writer (61).

Des nouvelles telles que « How About This? », « Intimacy », ou « Errand » sont là pour le contredire, même si les deux dernières n'avaient pas encore été publiées au

moment de l'entretien. En fait, dans l'œuvre carvérienne, l'écrivain de fiction devient à son tour matière à fiction, « faisant ainsi partie intégrante du matériau textuel à interpréter » (Maniez, « *What's in a Title?* » 104).

La notion de « matériau » apparaît justement dans les nouvelles lorsqu'il est question de l'inspiration de l'auteur, qui n'est pas toujours vu sous un jour très flatteur. Ainsi, l'ex-femme de l'écrivain dans « Intimacy » l'accuse de ne venir la voir que pour trouver matière à écrire un nouveau livre : « You're on a fishing expedition. You're hunting for *material* » (*Elephant* 48). Ici, l'écrivain semble donc bel et bien puiser ses idées dans ce qu'il connaît, en l'occurrence sa propre vie conjugale, mais ironiquement, le fait de se baser sur son expérience personnelle n'apparaît pas comme une garantie de son honnêteté et de sa respectabilité[161]. Il est en effet décrit à travers ces images de pêche et de chasse comme une sorte de prédateur. Il a même un côté vampirique, que souligne l'intertextualité. En effet, le terme « material » apparaît également dans la bouche de l'étrange représentant en aspirateurs de « Collectors » : « In normal use, all of this, this *material*, would go into your bag, here, he said » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 107). Ce mot est d'ailleurs celui que Carver utilise dans son essai « Fires » pour se référer à ce qui constitue la matière première de ses nouvelles : « Most of what now strikes me as story "material" presented itself to me after I was twenty » (*Fires* 32). Le narrateur de « Intimacy », qui puise son inspiration dans sa propre vie, semble donc, à travers l'intertextualité, être un double de Caver. Mais il y a une forme de violence dans la façon dont l'écrivain réaliste semble s'emparer de la vie réelle de ses contemporains pour l'intégrer à la machine fictionnelle, preuve que la vision que Carver semble avoir de la figure de l'auteur est toujours distanciée, voire ironique. Aussi l'écrivain dans ses nouvelles n'est-il jamais représenté assis à son bureau en train d'écrire, c'est-à-dire dans sa posture traditionnelle, mais en train de subir les foudres de son ex-femme (« Intimacy »), de découvrir la maison d'enfance de sa petite amie en caressant temporairement l'espoir de s'y installer (« How About This? ») ou de faire le ménage (« Put Yourself in My Shoes »). Carver met ainsi en évidence l'écart entre processus créatif et vie réelle.

[161] Il est en cela assez similaire à Frank Bascombe.

Écrire un texte ayant un écrivain pour personnage principal permet évidemment à Carver de s'interroger sur son statut et de commenter ses propres choix d'écriture. De toutes ses nouvelles, « Put Yourself in My Shoes » reste sans doute celle qui touche au plus près à la figure de l'auteur et expose le plus clairement son travail, même si Myers est ironiquement en proie à l'angoisse de la page blanche au début de la nouvelle : « He was between stories, and he felt despicable » (*Will You Please Be Quiet, Please?* 134). C'est une nouvelle ouvertement métafictionnelle, c'est-à-dire que les questions liées à l'écriture de fiction sont pour une fois posées de manière directe, et non de façon oblique ou métaphorique. Le lecteur est invité à prendre part à ces réflexions en entrant dans la peau de l'écrivain, comme le suggère le titre de la nouvelle. Il suit alors pas à pas la quête de l'inspiration et le processus d'écriture, notamment la question de l'intégration de la subjectivité au récit, puisqu'il est question du choix du sujet et du point de vue, et découvre les méthodes utilisées par l'écrivain pour aboutir à son œuvre de fiction. La remarque que Morgan fait à Paula, la femme de l'auteur, semble donc plutôt s'adresser au lecteur : « This is your chance to see how your husband's mind goes to work on raw material » (145). On note là encore la présence de la notion de « material », qui décrit ce qui constitue la matière première du texte, la « réalité » que l'écrivain entreprend de transformer en fiction.

Si « Put Yourself in My Shoes » pose dans les dialogues la question de ce qu'est l'écrivain idéal, il semble que l'image de celui-ci ne soit dessinée qu'en creux. En effet, la figure de l'écrivain, incarnée par Myers, est encore une fois plutôt malmenée dans cette nouvelle. Ainsi, dès le début de la nouvelle, un de ses amis fait remarquer à la femme de Myers, certes sur le ton de plaisanterie, qu'il n'est plus en prise directe avec la réalité : « Get him out of his ivory tower and back into the real world » (132). L'opposition claire entre « le monde réel » et celui dans lequel évolue l'écrivain semble ternir quelque peu l'image de Myers, qui paraît alors bien éloigné de la figure idéale de l'écrivain réaliste proche des préoccupations de ses contemporains. Il apparaît en ce sens comme une sorte d'anti-Carver[162]. De la même manière, parmi les nombreux reproches que Myers essuie lors de sa confrontation avec les Morgan se trouve la supposée tendance des écrivains à l'exagération : « "You know writers," Mrs. Morgan said to Paula. "They like to exaggerate" » (145). Mrs. Morgan expose à travers

[162] Ceci dit, la nouvelle s'ouvre *in medias res* sur Myers en train de passer l'aspirateur, activité tout à fait banale et terre-à-terre (que l'on peut d'ailleurs voir comme un clin d'œil à « Collectors »).

cette idée reçue les limites de la littérature réaliste, toujours forcément éloignée de ce qu'elle veut décrire d'au moins un degré. Plus précisément, c'est la question de la subjectivité de l'écrivain, apparemment prompt à la déformation et même à la manipulation de la réalité, qui se pose ici, jetant le discrédit sur Myers et à travers lui sur la figure de l'auteur en général. Ironiquement, cette remarque généralisante de Mrs. Morgan nous invite à nous méfier également de l'écrivain dont nous lisons la nouvelle : Carver semble en effet ici saper son autorité et la confiance que le lecteur lui accorde *a priori* en nous mettant en garde contre lui-même. Peut-être peut-on aussi y voir un clin d'œil de Carver à certains de ses détracteurs conservateurs qui lui reprochaient régulièrement de noircir le tableau[163].

Mais dans la nouvelle, c'est surtout le manque de compassion de Myers qui est montré du doigt. Sa distance ironique met Mr. Morgan hors de lui, parce qu'elle ne correspond pas à sa propre définition de ce qu'est un « vrai » écrivain :

> "If you were a real writer, as you say you are, Mr. Myers, you would not laugh," Morgan said as he got to his feet. "You would not dare laugh! You would try to understand. You would plumb the depths of that poor soul's heart and try to understand. But you are no writer, sir!" (*Will You Please Be Quiet, Please?* 149).

Le critique Adam Meyer semble rejoindre Morgan sur ce point : « This lack of empathy […] calls into question the appropriateness of his ability as a writer » (54). Cependant une certaine ambiguïté demeure dans cette vision apparemment négative de Myers : est-ce l'opinion de Carver qui transparaît ici ? Le jugement porté sur son manque de compassion pourrait le laisser penser, puisque Carver insiste souvent en entretien sur le fait qu'il a lui-même le plus grand respect pour ses personnages : « In all the books so far, I could never have been condescending to those characters and felt myself any sort of writer at all. I have to care for the people in the stories » (Gentry et Stull 156). Mais la critique perd de sa virulence en étant placée dans la bouche des Morgan, dont le comportement tout au long de la nouvelle est montré sous un jour plutôt étrange, voire inquiétant.

L'ambiguïté dans le traitement de Myers est également due au fait qu'il semble tout de même défendre les principes de Carver sur un point. En effet, il rejette les effets de style artificiels et sensationnalistes, si bien que le ton mélodramatique que prend

[163] « Some reviewers have criticized me because my characters are so powerless » (Gentry et Stull 79) ; « somebody attacked me last fall, a neo-conservative critic, saying that he was afraid my stories were going to give a false impression of America » (130).

Mrs. Morgan pour raconter l'histoire tragique de la voleuse morte dans son salon provoque chez lui l'hilarité :

> "Fate sent her to die on the couch in our living room in Germany," Mrs. Morgan said.
> Myers began to laugh. "Fate ... sent ... her … to … die … in … your … living … room?" he said between gasps.
> "Is that funny, sir?" Morgan said. "Do you find that amusing?"
> Myers nodded. He kept laughing. […] "I'm really sorry," he said. "I can't help it. That line *'Fate sent her to die on the couch in our living room in Germany.'* I'm sorry" (*Will You Please Be Quiet, Please?* 148).

En fait, tout semble indiquer que Carver refuse le manichéisme dans son traitement de la figure de l'écrivain. On ne peut évidemment pas dire que Myers soit son double parfait, son porte-parole théorique, pas plus d'ailleurs que les autres écrivains, réels ou fictifs, qui apparaissent dans ses nouvelles. Il n'est finalement qu'*une* figure d'écrivain parmi d'autres et non *la* figure archétypale. Carver choisit de ne pas faire le portrait de l'écrivain idéal ; il paraît envisager l'auteur comme une figure protéiforme dont il ne peut saisir que des reflets changeants, des images incomplètes, ce qui explique que des anecdotes, des références intertextuelles, des éléments autobiographiques, des remarques sur ce qu'est un bon écrivain, soient éparpillés dans différentes nouvelles. La querelle qui oppose Morgan et Myers peut être interprétée, au niveau métafictionnel, comme une confrontation entre deux visions de l'écriture, deux générations d'écrivains, où le premier serait le défenseur d'une tradition obsolète, et le second le représentant de la jeune génération. Cet affrontement illustre peut-être le morcellement de la figure de l'écrivain dans la vision carvérienne.

La rencontre entre les Morgan et les Myers dans « Put Yourself in My Shoes » est non seulement l'occasion pour les personnages d'établir quelques principes généraux assez stéréotypés concernant l'écrivain idéal, mais également de se pencher sur des points de détail techniques, en utilisant le vocabulaire jugé adéquat : « I'll go right to the climax, as you writers say » (147), dit Morgan avec un certain mépris au cours de son deuxième récit. L'écriture de fiction s'apparente alors à une recette de cuisine. Ainsi, en essayant de déterminer la façon la plus originale de raconter l'adultère d'un professeur d'université, les personnages font ressortir toute l'artificialité qu'implique la construction d'un récit :

> "Think of the story you'd have if you could get into that man's head."
> "Or her head," Mrs. Morgan said. "The wife's. […]"
> "But imagine what the poor *boy* must be going through," Paula said. "Imagine, having almost killed his father."
> "Yes, that's all true," Morgan said. "But here's something I don't think any of you has thought about. Think about *this* for a moment. Mr. Myers, are you listening? Tell me what

> you think of this. Put yourself in the shoes of that eighteen-year-old coed who fell in love with a married man. Think about her for a moment, and then you see the possibilities for your story" (141).

Cette discussion métafictionnelle sur les points de vue est menée ouvertement et pousse donc le lecteur à s'interroger à son tour sur la meilleure façon de narrer l'histoire. Toutefois, le fait que le seul écrivain de la nouvelle ne prenne pas part au débat peut l'amener à douter de la pertinence des stratégies exposées. La distance de Myers symbolise sans doute une certaine ironie de la part de Carver face à ces méthodes trop mécaniques et, par conséquent, presque malhonnêtes, que lui-même rejetait : « I don't like dishonesty in writing. I don't like tricks » (cité dans Gentry et Stull 16). L'ironie tient également au fait que cette sombre histoire de soupe à la tomate ressemble à la parodie d'un récit carvérien. Tous les éléments typiques de son univers sont réunis : l'adultère, la violence des relations conjugales et familiales, le réalisme dérisoire. On pense par exemple à la scène de ménage de « One More Thing », nouvelle qui fait partie du recueil suivant, dans laquelle une famille se déchire jusqu'à ce que le père (et non le fils) envoie non pas une boîte de conserve, cette fois, mais un bocal de cornichons, à travers la fenêtre (*What We Talk about When We Talk about Love* 131). On peut voir dans cette touche parodique une certaine autodérision de la part de Carver, dont la présence s'exprime dans le recul ironique qu'il a sur son œuvre.

Les réflexions métafictionnelles prennent un tour nouveau grâce à la toute dernière phrase de « Put Yourself in My Shoes », qui nous force à reconsidérer l'ensemble de la nouvelle selon une autre perspective.

> Myers pulled away from the curb.
> "Those people are crazy," Paula said.
> Myers patted her hand.
> "They were scary," she said.
> He did not answer. Her voice seemed to come to him from a great distance. He kept driving. Snow rushed at the windshield. He was silent and watched the road. *He was at the very end of a story* (*Will You Please Be Quiet, Please?* 152, je souligne).

Notre lecture se termine en même temps que la visite des Myers aux Morgan, mais la dernière phrase induit un mouvement réflexif qui nous renvoie au début, en suggérant que la nouvelle que nous venons de terminer est celle que Myers prévoit d'écrire au moment où il reprend la route. Il s'agit d'une technique également utilisée par les écrivains postmodernes, comme le montrent deux exemples cités par Patricia Waugh : « The characters at the end of Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, and

John Barth's *Sabbatical*, begin to write the novel we have just been reading » (91). Alors que nous avions l'impression que les rouages de l'écriture de fiction nous étaient exposés sans détours dans « Put Yourself in My Shoes », nos repères sont finalement déconstruits par cet ultime retournement grâce auquel la réflexion métafictionnelle sur la subjectivité se complexifie. Une deuxième lecture avertie doit prendre en compte l'idée que le récit ne provient pas d'un narrateur étranger à l'histoire qu'il raconte, d'une instance supérieure qui traiterait les Myers et les Morgan de la même façon, mais de Myers lui-même, qui fait un compte-rendu subjectif de sa soirée. Il paraît donc logique rétrospectivement que les Morgan soient présentés comme des gens vieux jeu, irascibles et ridicules : c'est là la marque de la subjectivité de Myers, qui grossit le trait et semble ainsi justifier ironiquement le reproche concernant la tendance des écrivains à exagérer formulé par Mrs. Morgan au début de la nouvelle.

« Put Yourself in My Shoes » repose en fait entièrement sur une mise en abyme aux accents postmodernes. Brian McHale remarque au sujet des écrivains se projetant dans leur récit :

> No longer content with invisibly exercising his freedom to create worlds, the [postmodernist] artist now makes his freedom visible by thrusting himself into the foreground of his work. He represents himself in the act of making his fictional world—or unmaking it, which is also his prerogative. There is a catch, of course: the artist represented in the act of creation or destruction is himself inevitably a fiction. The *real* artist always occupies an ontological level superior to that of his projected, fictional self, and therefore *doubly* superior to the fictional world (30).

Appliqués à « Put Yourself in My Shoes », ces principes révèlent non pas un double, mais un triple niveau de fiction. En effet, Carver a écrit une nouvelle dans laquelle un auteur écrit lui aussi une nouvelle mettant en scène un moi fictionnel qui côtoie d'autres personnages racontant eux-mêmes différentes histoires, qui deviennent alors des récits dans le récit dans le récit. Myers est quant à lui doublement fictionnel, d'abord en tant que personnage dans sa propre nouvelle, puis en tant que création carvérienne. En fait, Myers et Carver, l'écrivain fictif et l'écrivain réel, se confondent dans la mesure où ils semblent finalement avoir écrit la même nouvelle ; on peut donc considérer le premier comme un reflet fictionnel, une projection subjective, du second. L'étude de cette nouvelle permet plus précisément de démêler trois niveaux de subjectivité : celle des personnages donnant leur opinion sur ce qu'est un bon écrivain et portant un jugement sur les autres personnages, celle du Myers écrivain qui donne à travers sa nouvelle sa vision personnelle de la soirée et de lui-même, et enfin celle de Carver, qui supervise et filtre tout. En outre, le titre de la nouvelle, qui, nous l'avons

dit, peut être interprété comme une adresse au lecteur, rappelle que le point de vue de celui-ci a également son importance. Les différentes subjectivités se mêlent et s'imbriquent pour aboutir à une nouvelle que nous pourrions qualifier de « polyphonique », pour reprendre la terminologie employée par Bakhtine pour qualifier l'œuvre de Dostoïevski[164].

« Put Yourself in My Shoes » est antérieure aux nouvelles qui composent *Cathedral* et qui sont pour moitié écrite à la première personne, ce qui pose la question de la subjectivité du narrateur. Cette nouvelle ouvertement métafictionnelle, qui peut se décrire comme un pseudo-mode d'emploi de l'écriture de fiction et une réflexion sur ses manipulations, peut donc influencer la lecture de *Cathedral* en amenant le lecteur à porter une attention particulière aux récits à la première personne dans lesquels le narrateur est partie prenante de l'histoire qu'il raconte. Le cas de « Put Yourself in My Shoes » demeure cependant assez exceptionnel. La plupart du temps, Carver, qui continue à vouloir donner une impression globale de réalisme, préfère faire passer ses réflexions de manière détournée, notamment par le biais des dialogues, plutôt qu'à travers un grand discours théorique. On peut par exemple détecter dans certaines remarques apparemment anodines faites par les personnages un double sens métafictionnel qui reflète les convictions littéraires de l'auteur. Ses nouvelles sont parsemées d'expressions figées que l'on retrouve dans tous ses recueils, ce qui montre qu'il s'agit d'une préoccupation constante, et qui signalent une banalisation de la métafiction dans l'ensemble de son œuvre. Par exemple, dans « Elephant », le narrateur, qui raconte comment son frère essaie de le convaincre de lui prêter de l'argent, termine en disant : « *to make a long story short*, I sent him the money » (74, je souligne). Cette expression peut être interprétée comme un renvoi à la définition même de la nouvelle, « longue histoire raccourcie », selon la formule de Louvel et Verley (50). Rappelons également que la remarque sur les rapports entre Ann Weiss et le boulanger dans « A Small, Good Thing » peut être vue comme un commentaire

[164] « Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. […] On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte *à côté* du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original » (« Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire » 35-36).

métafictionnel sur le principe du minimalisme : « There were no pleasantries between them, just the minimum exchange of words, the necessary information » (*C* 55). On peut rapprocher cet extrait de la formule lapidaire qui apparaît dans l'essai de Carver intitulé « On Writing » : « Get in, get out. Don't linger. Go on » (*Fires* 22), qui résume également efficacement l'économie de son style. Le fait que la métafiction transparaisse ainsi à travers des clichés illustre une fois encore la faillite du langage à l'ère postmoderne.

L'auteur semble s'interroger dans certains passages sur les raisons qui le poussent à écrire. À quoi bon écrire, et surtout écrire sur quoi ? « What's there to tell? » (*Elephant* 26) se demande le narrateur à la fin de « Boxes ». Il pose ainsi la question de l'intérêt de parler d'une vie si banale, et remet donc en cause les choix hyper-réalistes de Carver. Peut-être doit-on y voir encore une allusion de l'auteur au discours de ses détracteurs. Carver montre également qu'il a conscience des critiques que l'on peut lui opposer en exposant dans certains passages, sans toutefois faire de commentaire ou porter de jugement explicite, le philistinisme de ses contemporains. Ainsi, le narrateur de « Whoever Was Using This Bed » a une vision purement utilitariste de la littérature, comme le montre sa réaction face à une question désarçonnante de sa femme : « What am I supposed to say? They haven't written the book on this one yet » (*Elephant* 40). Il semble considérer de manière désinvolte les livres uniquement comme des modes d'emploi, et il sépare nettement la « vraie » vie de la fiction en suggérant que les livres ne suffisent pas à tout appréhender. Il faut dire qu'il y a toujours selon lui une forme de malhonnêteté et de mensonge derrière la manipulation de mots, donc derrière le travail de l'écrivain, puisqu'il s'agit de se plier aux exigences de son public : « 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 » (40). Une telle attitude le rapproche de Frank Bascombe : il jette ironiquement le discrédit sur la quête de l'exactitude propre au réalisme.

Si la fiction réaliste des années 1980 inclut, de manière plus ou moins explicite, des réflexions des écrivains sur leurs convictions littéraires et leur démarche créative, sur les enjeux et les limites de leur art, elle leur donne également l'occasion d'interroger les cloisonnements entre les différents genres littéraires et d'explorer leur inscription dans l'histoire littéraire américaine et même mondiale, notamment grâce à leur recours à l'intertextualité.

b) « You don't write in a vacuum » (Banks cité dans Roche, *Conversations with Russell Banks* 103) : tradition littéraire et intertextualité

Les références, évidentes ou implicites, à d'autres auteurs, d'autres œuvres, d'autres genres, participent d'un réseau intertextuel qui contribue à donner aux écrits de Banks, Carver et Ford leur cohérence. L'intertextualité a en effet un rôle structurant, le récit réaliste entretenant un rapport thématique ou esthétique avec la référence citée. Dans *Palimpsestes*, reprenant explicitement la terminologie de Julia Kristeva, Genette définit ainsi l'intertextualité « par une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (8). Pour illustrer son propos, il prend les exemples de la « citation », du « plagiat » et de l'« allusion » (8).

Dans « Where I'm Calling From » de Carver, par exemple, l'un des personnages évoque l'écrivain Jack London. Il s'agit à première vue d'une forme d'intertextualité banalisée puisque, ironiquement, London est initialement mentionné non pas pour la qualité de son œuvre littéraire et pour les liens esthétiques qu'elle peut tisser avec celle de Carver, mais plutôt pour le rapport de proximité qui lie l'écrivain aux personnages. Il s'agit d'une proximité d'abord géographique, puisque Frank Martin leur dit qu'il a vécu près du centre de désintoxication où se déroule l'intrigue (« Jack London used to have a big place on the other side of this valley » [*C* 126-127]), mais surtout psychologique, puisque London était également un alcoolique notoire, comme le rappelle la comparaison explicite qu'établit Frank Martin : « But alcohol killed him. Let that be a lesson to you. He was a better man than any of us. But he couldn't handle the stuff, either » (127). Le lien thématique entre London et les alcooliques du centre est ensuite renforcé par la mention de son roman *The Call of the Wild* (127), qui est utilisé de manière détournée : le livre n'est pas évoqué pour son intérêt littéraire et ne fait pas l'objet d'une grande réflexion métafictionnelle, mais il doit plutôt servir de refuge, de thérapie, ou au moins de passe-temps, à une poignée d'alcooliques en cure de désintoxication. On peut alors imaginer que le rapide résumé qu'en fait Frank Martin (« It's about this animal that's half dog and *half wolf* » [127, je souligne]) est censé faire écho à la part sombre des pensionnaires.

À la fin de *The Sportswriter*, Frank Bascombe évoque un monument de la littérature américaine : « I glance around behind at my desk as if I'd just remembered and wanted to refer to something important—a phantom copy of *Leaves of Grass* » (362). Là aussi, la mention de l'œuvre de Walt Whitman semble *a priori* avoir un but utilitaire : il s'agit avant tout de trouver un moyen (n'importe lequel, si l'on se fie à l'emploi de l'indéfini « something ») d'impressionner la jeune Catherine Flaherty. Le choix de « phantom » montre que ce n'est pas l'objet lui-même, que Frank ne paraît pas avoir en sa possession, qui importe, mais sa portée symbolique. En effet, le choix de *Leaves of Grass* n'est sans doute pas anodin puisque le recueil est aujourd'hui considéré comme l'une des plus grandes œuvres de l'Amérique, comme le rappelle l'adjectif qualificatif « important ». Le fait que Frank se place sous son patronage, comme l'exprime le verbe « refer », suggère peut-être qu'il s'agit d'une allusion de Ford au fait qu'il écrit à travers Frank, narrateur homodiégétique à la première personne, une autre forme de « Song of Myself », qui offre une fresque de l'Amérique incarnée dans une persona emblématique.

Chez Carver, la référence à Ernest Hemingway que l'on trouve dans le titre du recueil *Will You Please Be Quiet, Please?* et de la nouvelle éponyme a un rôle à la fois thématique et esthétique. Comme l'ont souligné la plupart des critiques, ce titre renvoie à la nouvelle de Hemingway « Hills Like White Elephants », dans laquelle « Jig, le personnage féminin, met fin à sa conversation avec son amant américain par la réplique : "Would you please please please please please please please stop talking?" » (Maniez, « *What's in a Title?* » 104). La nouvelle de Carver met elle aussi en scène un couple qui se déchire, même si le conflit qui oppose les deux amants est de nature différente : il s'agit de l'éventualité d'un avortement dans le récit de Hemingway et d'un adultère chez Carver. Le titre est repris au sein de la nouvelle lorsque Ralph, enfermé dans la salle de bain, veut couper court aux supplications de son épouse :

> "Ralph!" She turned the knob. "Ralph, let me in, please, darling. Ralph? Please let me in, darling. I want to see you. Ralph? Please!"
> He said, "Go away, Marian."
> […]
> She said, "Ralph, open up, please."
> He said, "Will you please be quiet, please?" (*Will You Please Be Quiet, Please?* 250).

On observe une inversion des genres, puisque contrairement à la nouvelle de Hemingway, c'est ici le personnage masculin qui réclame le silence[165]. Tout comme l'avortement dans la nouvelle originelle, l'adultère reste implicite (Marian admet tout juste avoir échangé un baiser avec Mitchell Anderson) et se voit simplement suggéré par des formules euphémistiques et des ellipses : « "He said shall we have a go at it?" And then she was saying, "I'm to blame. I'm the one to blame. He said he'd leave it all up to me, I could do whatever I want" » 237). La réponse de Marian à la question de Mitchell reste en suspens, et la nature exacte de ce « it » n'est jamais explicitée dans le récit. L'intertextualité permet également à Carver de rappeler qu'il a fait sienne la théorie de l'iceberg de Hemingway, l'idée que « ce qui surnage, c'est la réalité objective mais elle n'a d'existence que par la masse—subjective—cachée » (Louvel et Verley 24). En citant son œuvre, il se place dans sa lignée et revendique lui aussi son appartenance à une littérature réaliste au style elliptique[166].

La question de l'intertextualité comme illustration d'une affiliation à une esthétique ou à un genre littéraire particuliers est également abordée par Ford. *The Sportswriter* a ainsi souvent été comparé au roman *The Moviegoer* de Walker Percy, publié en 1960. Le jeu intertextuel, visible dès le titre, est sans équivoque dans les premières pages du roman. Il est en effet difficile de ne pas voir dans la présentation de Frank Bascombe (« For the past fourteen years, I have lived here at 19 Hoving Road, Haddam, New Jersey » [*TS* 3]) un clin d'œil à celle de Binx Bolling : « For the past four years now I have been living uneventfully in Gentilly, a middle class suburb of New Orleans » (Percy 6). Le lien thématique, qui implique deux narrateurs masculins de la classe moyenne s'apprêtant à fêter leur anniversaire et vivant dans une zone assez bourgeoise en périphérie d'une grande ville, est renforcé dans cet extrait par le mimétisme de l'écriture, illustré notamment par le complément circonstanciel de temps placé en début de phrase et par l'écho entre « four » et « fourteen » et entre les deux verbes de la proposition principale (« have lived » et « have been living »).

---

[165] La même inversion est à l'œuvre dans le recueil de Ford *Women with Men*, dont le titre est un clin d'œil évident à *Men without Women* de Hemingway.

[166] Carver évoque son intérêt pour Hemingway et la théorie de l'iceberg en entretien : « Hemingway is an author whose work I admire greatly. I still go back and read his work with pleasure. You're probably familiar with his comment comparing a literary work to an iceberg: nine-tenths of the iceberg is under water. But as long as the writer knows what he's leaving out, that's okay. […] If you read Hemingway's stories, you get just enough and no more » (Gentry et Stull 17).

Le parallèle entre les deux romans tient au caractère apparemment assez semblable des deux narrateurs. Aussi les premières lignes de *The Sportswriter*, dans lesquelles Frank se présente, font-elles directement écho, tant linguistiquement que thématiquement, à l'autoportrait de Binx dans *The Moviegoer* :

> I am a stock and bond broker. It is true that my family was somewhat disappointed in my choice of a profession. Once I thought of going into law or medicine or even pure science. I even dreamed of doing something great. But there is much to be said for giving up such grand ambitions and living the most ordinary life imaginable, a life without the old longings; selling stocks and bonds and mutual funds; quitting work at five o'clock like everyone else; having a girl and perhaps one day settling down and raising a flock of Marcias and Sandras and Lindas of my own. Nor is the brokerage business as uninteresting as you might think. It is not a bad life at all (Percy 9).

La phrase où Frank fait le bilan de sa vie (« My life over these twelve years has not been and isn't now a bad one at all » [*TS* 3-4]) est presque identique à la dernière phrase de l'extrait du roman de Percy, ce qui suggère que les deux protagonistes partagent, outre un renoncement à de grandes ambitions, la même conception de la « vie bonne ». Ils revendiquent tous deux leur matérialisme[167] et surtout leur banalité, les deux activités finalement assez ordinaires que sont le sport et le cinéma[168] fonctionnant alors comme un rempart contre le chaos aliénant de la vie moderne.

On peut voir dans sa volonté de créer ce lien intertextuel[169] un hommage de Ford à un auteur admiré et à une œuvre considérée comme majeure (en entretien, il définit *The Moviegoer* comme « one of the great American books » [109] et espère peut-être la même chose de son propre roman). Il s'agit à la fois de revendiquer une inscription dans une filiation et de faire un commentaire sur la tradition littéraire à laquelle Percy et lui-même sont censés appartenir. Certains critiques sont en effet prompts à rapprocher les deux romans en vertu de l'origine géographique de leurs auteurs, tous deux nés au Sud des États-Unis (en Alabama pour Percy et dans le Mississippi pour Ford). Walker note toutefois que, même si son lien avec d'autres

---

[167] A la passion de Frank pour les catalogues de vente par correspondance répond l'attitude de consommateur averti de Binx : « I subscribe to *Consumer Reports* and as a consequence I own a first-class television set, an all but silent air conditioner and a very long lasting deodorant. My armpits never stink » (Percy 7).

[168] Il y a tout de même une différence puisqu'il s'agit d'une activité professionnelle pour Frank et d'un simple loisir pour Binx.

[169] Ford admet en entretien qu'il s'agit que la référence à *The Moviegoer* est délibérée : « yes, of course, I was quite consciously influenced » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 151).

grandes œuvres et d'autres grands écrivains du Sud est indéniable, Ford récuse cette étiquette :

> Thus, like Percy's Binx Bolling and Will Barrett, Ford's Frank Bascombe became part of a fictional crowd that included Faulkner's Quentin Compson, Thomas Wolfe's Eugene Gant, and Robert Penn Warren's Jack Burden, among others. But Ford resists these classifications, citing the huge repertoire of Western literature open to the writer for inspiration, and eschewing the regional title of "southern writer[170]" (202).

Par conséquent, le fait que Ford reprenne certains éléments de *The Moviegoer* tout en effectuant un glissement de la Louisiane au New Jersey, donc du Sud au Nord, peut être vu comme l'illustration d'une remise en cause de son héritage sudiste[171].

Dans *The Sportswriter*, c'est en grande partie par l'ironie et la parodie que Ford déconstruit certaines conventions de la tradition littéraire sudiste. Certes, Frank vient lui aussi du Mississippi, et son nom de famille est une allusion à William Faulkner, écrivain emblématique du Sud : « le héros, Frank Bascombe, est un écho onomastique du personnage faulknérien de *The Sound and the Fury*, Mrs Compson, dont le nom intermédiaire est "Bascom" » (Badonnel et Maisonnat 11). Certes, son récit s'ouvre dans un cimetière lors du week-end de Pâques, ce qui peut être interprété comme une allusion au poids de la religion dans le Sud. Mais si Frank évoque une forme de résurrection à la fin du roman, c'est de manière toute laïque et prosaïque, alors qu'il se promène sur une plage de Floride :

> I walked out of the condos onto the flat lithesome beach this morning, and took a walk in my swimming trunks and no shirt on. And I thought that one natural effect of life is to cover you in a thin layer of…what? A film? A residue or skin of all the things you've done and been and said and erred at? I'm not sure. But you *are* under it, and for a long time, and only rarely do you know it, except that for some unexpected reason or opportunity you come out—for an hour or even for a moment—and you suddenly feel pretty good. […] And since that is not how it has been for a long time, you want, this time, to make it last, this glistening one moment, this cool air, this new living (*TS* 374-375).

---

[170] Il s'agit pour lui d'une vision tout à fait réductrice de son œuvre : « It was a determination of mine that I would never be a regional writer. If I had to be a regional writer—which is to say, given that I'm a southerner, that I only wrote about the South, or that my readership was principally in the South, or that anything else was circumscribed by southernness—I would quit. Because I wanted to be not only a great writer, but a writer that anyone in the world could read and feel that he was reading nothing but a guy who was American who writes in English. Anything else was somehow a lessening of my aspirations » (Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* 190). Le régionalisme, dont il a lui-même une conception assez étroite, ne correspond ni à sa vision de la littérature ni à son ambition, celle d'écrire un grand roman américain (il emploie lui-même l'adjectif « great ») qui puisse toucher un large public (« anyone »).

[171] Martyn Bone remarque que le fait que Binx Bolling vive en banlieue de la Nouvelle Orléans indique déjà une forme de rupture avec l'héritage sudiste : « It is a critical commonplace that the narrator of *The Moviegoer*, John Bickerson "Binx" Bolling, has seceded from his Aunt Emily's ethos of southern stoicism. I want to emphasize that by "living the most ordinary life imaginable, a life without the old longings; selling stocks and bonds and mutual funds", Binx not only rejects Emily's mythical idea of southern history. He also establishes a postsouthern "sense of place" by relocating himself outside his aunt's social geography » (65).

La plupart des termes employés dans ce passage appartiennent au champ sémantique du corps et suggèrent que la renaissance de Frank est peut-être plus physique que purement spirituelle. Cette nouvelle vie que Frank évoque est une existence libérée des carcans du passé, notamment du chagrin causé par la mort de son fils aîné. De la même manière, comme nous l'avons déjà noté, les allusions à la guerre de Sécession, événement qui a profondément marqué le Sud des États-Unis, servent avant tout à présenter le protagoniste comme « an unburdened Southerner » (Guagliardo, *Perspectives on Richard Ford* 88-89), qui revendique un complet détachement par rapport à un passé historique culpabilisant.

Mais c'est l'étude du premier roman de Frank, intitulé *Night Wing*, qui illustre le plus clairement le jeu parodique auquel se livre Ford pour exprimer son refus d'être cantonné à une étiquette d'écrivain sudiste :

> Mine was to be about a bemused young southerner who joins the Navy but gets discharged with a mysterious disease, goes to New Orleans and loses himself into a hazy world of sex and drugs and rumored gun-running and a futile attempt to reconcile a vertiginous present with the guilty memories of not dying alongside his Navy comrades, all of which is climaxed in a violent tryst with a Methodist minister's wife who seduces him in an abandoned slave-quarters, though other times too, after which his life is shattered and he disappears permanently into the Texas oil fields. It was all told in a series of flashbacks (*TS* 36).

Le point de départ du roman s'inspire de la propre vie de Frank, si l'on en croit la page précédente, où le narrateur évoque sa première rencontre avec X et sa décision de s'engager dans l'armée pendant la guerre du Viêtnam :

> Shortly after our short meeting […] I quit school and joined the Marines. […] As it happened, I contracted a pancreatic syndrome which the doctors thought was Hodgkin's disease but which turned out to be benign, and after two months in Camp Lejeune I was discharged without killing anyone or being killed, but designated a veteran anyway and given benefits (35).

La même histoire est donc racontée deux fois, avec des variantes, en l'espace de quelques paragraphes. En permettant au lecteur de comparer l'anecdote réelle et sa version romancée, Frank donne un exemple de la façon dont un auteur peut transformer la réalité pour écrire son œuvre. L'ironie tient ici au fait que le point de départ autobiographique constitue déjà une forme de « réalité fictionnelle », puisque Frank est lui-même une création de papier.

Dans son roman, outre le changement de point de vue effectué grâce au passage de la première à la troisième personne, qui permet peut-être à Frank de marquer une distance et d'indiquer clairement qu'il s'agit de fiction, on note de nombreux détails supplémentaires et un ton beaucoup plus lyrique, notamment grâce à la présence de

nombreux adjectifs qualificatifs, évoquant pour certains une atmosphère mystérieuse (« mysterious », « hazy », « rumored »). *A contrario*, son récit autobiographique paraît ici purement informatif. Il ne comporte pas de marque d'affect, et son côté assez dérisoire, illustré par le fait que le diagnostic final soit donné clairement, par opposition à l'opacité entourant la maladie du personnage dans le roman (« mysterious disease »), ou que Frank n'indique pas qu'il culpabilise d'être traité en vétéran sans avoir vraiment combattu, présente par anticipation le destin de son héros comme une construction romanesque. Ensuite, bien que le personnage principal du roman semble au départ modelé sur son auteur et que les deux récits aient la même structure narrative basée sur des flashbacks, le sujet de *Night Wing* paraît extrêmement éloigné de sa vie telle qu'il nous la présente tout au long de *The Sportswriter*. Il peut même être vu comme une sorte de parodie de « southern novel » ou « roman du Sud », dont on retrouve certains des ingrédients traditionnels : la guerre (même si on assiste ici à un glissement de la guerre de Sécession à celle du Vietnam), le poids du passé, la religion, et bien sûr l'esclavage.

Il n'est certainement pas anodin que la Nouvelle-Orléans, qui sert justement de décor à l'intrigue de *The Moviegoer*, soit mentionnée dans le passage. Martyn Bone remarque en effet : « Frank's heretical attitude towards New Orleans expresses Richard Ford's own postsouthern incredulity towards both the privileged "placeness" afforded by New Orleans and the prejudice directed at the Northern "nonplace" in Walker Percy's work » (73). Ainsi, lorsque Frank compare Haddam à la Nouvelle-Orléans, c'est pour mettre en avant la supériorité de sa ville d'adoption : « a town like New Orleans defeats itself. It longs for a mystery it doesn't have and never will, if it ever did. New Orleans should take my advice and take after Haddam, where it is not at all hard for a literalist to contemplate the world » (*TS* 48). La notion de « mystère », qui apparaît déjà dans la présentation de son roman, resurgit ici, peut-être pour évoquer le « Southern gothic » contre lequel Frank, dans son rôle de journaliste terre-à-terre, s'élève. On peut donc voir dans le résumé que fait Frank de son premier roman ainsi que dans sa critique de la Nouvelle-Orléans une réponse comique de Ford à ceux qui veulent faire de lui un « écrivain du sud ». Le fait que le manuscrit de Frank se perde (« The manuscript got lost in the mail back and I never saw it again » [36]) suggère qu'il faut en finir avec ce genre de catégorie réductrice.

Certaines nouvelles de *Cathedral* posent également, grâce à l'intertextualité, la question des influences de l'écrivain et de la façon dont il peut appréhender son héritage littéraire et l'intégrer à sa fiction. Ainsi, la nouvelle « The Train » de Carver a été conçue comme la suite de « The Five-Forty-Eight » de John Cheever. Elle lui est d'ailleurs explicitement dédiée (*C* 136), ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où Carver et Cheever se connaissaient bien, puisqu'ils avaient travaillé ensemble dans l'Iowa (même si, du propre aveu de Carver, ils avaient passé plus de temps à boire qu'à enseigner) : « When we were teaching in the Iowa Writers' Workshop in the fall semester of 1973, he and I did nothing *but* drink » (cité dans Gentry et Stull 40). Dans « The Five-Forty-Eight », nouvelle publiée pour la première fois le 10 Avril 1954 dans le *New Yorker*, un homme d'affaires, Blake, est menacé d'une arme par son ancienne secrétaire, Miss Dent, jeune femme déséquilibrée qu'il a renvoyée après une brève liaison. Publiée près de trente ans plus tard, « The Train », dont le titre est un clin d'œil explicite à celui choisi par Cheever, qui désigne le train de manière métonymique quand Carver choisit le terme générique, semble s'ouvrir après une ellipse de quelques heures : « The woman was called Miss Dent, and *earlier that evening* she'd held a gun on a man » (*C* 136, je souligne). En outre, l'utilisation de l'article défini, plus précisément du morphème TH- à valeur anaphorique, dans la première ligne du texte, indique au lecteur que la situation évoquée dans la nouvelle lui préexiste. Le reste du paragraphe constitue un résumé du texte original, comme le montre une comparaison entre la fin de la nouvelle de Cheever :

> When the train had passed beyond the bridge, the noise grew distant, and he heard her screaming at him, "*Kneel down!* Kneel down! Do what I say. *Kneel down!*"
> He got to his knees. He bent his head. "There," she said. "You see, if you do what I say, I won't harm you, because I really don't want to harm you, I want to help you, but when I see your face it sometimes seems to me that I can't help you. Sometimes it seems to me that if I were good and loving and sane—oh, much better than I am—sometimes it seems to me that if I were all these things and young and beautiful, too, and if I called to show you the right way, you wouldn't heed me. Oh, I'm better than you, I'm better than you, and I shouldn't waste my time or spoil my life like this. Put your face in the dirt. *Put your face in the dirt!* Do what I say. Put your face in the dirt."
> He fell forward in the filth. The coal skinned his face. He stretched out on the ground, weeping. "Now I feel better," she said. "Now I can wash my hands of you, I can wash my hands of all this, because you see there is some kindness, some saneness in me that I can find again and use. I can wash my hands." Then he heard her footsteps go away from him, over the rubble (247).

et le début de celle de Carver, qui condense les mêmes informations :

> The woman was called Miss Dent, and earlier that evening she'd held a gun on a man. She'd made him get down in the dirt and plead for his life. While the man's eyes welled with tears and his fingers picked at leaves, she pointed the revolver at him and told him things about himself. […] When she had finished talking, when she had said all she could think of to say

> to him, she put her foot on the back of his head and pushed his head into the dirt. Then she put the revolver into her handbag and walked back to the railway station (*C* 136).

Le nom de la jeune femme, le lieu et les circonstances de l'altercation sont conservées (avec quelques variations mineures), ainsi que la narration à la troisième personne, ce qui confirme et même renforce la référence intertextuelle. Mais on observe un glissement de focalisation, de Blake dans la première nouvelle à Miss Dent dans la seconde : le discours direct, qui seul laisse la subjectivité de Miss Dent transparaître dans le texte de Cheever, est remplacé chez Carver par du discours indirect offrant le point de vue de la jeune femme, comme s'il l'autorisait ainsi à s'exprimer pleinement, et non simplement à travers le regard et l'esprit de l'homme qui, selon elle, l'a bafouée : « She wanted to stop thinking about the man and how he'd acted toward her after taking what he wanted » (136). Ce changement permet peut-être également à l'auteur de prendre pleinement possession de son propre texte.

La concordance thématique et esthétique entre les deux textes va évidemment au-delà de la simple reprise d'un récit existant. La nouvelle de Cheever fait en effet profondément écho aux préoccupations carvériennes : la solitude, l'aliénation, la difficulté à communiquer sont des thèmes communs aux deux écrivains. Ils partagent également les mêmes convictions, notamment l'idée que toute œuvre littéraire a une part autobiographique[172]. Outre le fait qu'il ait été le collègue et l'ami de Carver, Cheever fait en effet partie des auteurs que Carver admire et qu'il cite volontiers quand on l'interroge sur ses influences[173]. De plus, le fait que Cheever soit mort d'un cancer en juin 1982, soit l'année précédant la publication de *Cathedral*, n'est sans doute pas anodin : la référence intertextuelle à l'une de ses nouvelles dans le recueil peut alors se voir à la fois comme un hommage au défunt et comme une assurance que son œuvre subsistera.

---

[172] Carver a raconté l'anecdote suivante en entretien : « I'm reminded of a conversation involving John Cheever. We were sitting around a table in Iowa City with some people and he happened to remark that after a family fracas at his home one night, he got up the next morning and went into the bathroom to find something his daughter had written in lipstick on the bathroom mirror: "D-e-r-e daddy, don't leave us." Someone at the table spoke up and said, "I recognize that from one of your stories." Cheever said, "Probably so. Everything I write is autobiographical." Now of course that's not literally true. But everything we write is, in some way, autobiographical » (Gentry et Stull 41).

[173] « Chatting along, Carver tosses off a list of names. There's Chekhov and Flaubert and Tolstoy and even an occasional Italian: Moravia, Buzzati, Pirandello, even Verga—all short story writers. […] And there's Flannery O'Connor, Singer, Updike, Donald Barthelme, Cheever… » (195).

Cette possible interprétation de « The Train » comme preuve de la postérité d'une œuvre littéraire rejoint la réflexion métafictionnelle qui constitue le cœur de « Cathedral ». Les commentaires du narrateur et de Robert, l'ami aveugle de sa femme, sur la construction des cathédrales au Moyen-Âge proposent, d'une certaine manière, une définition de la vision qu'a Carver de la littérature : « I know generations of the same families worked on a cathedral. […] The men who began their life's work on them, they never lived to see the completion of their work. In that wise, bub, they're no different from the rest of us, right? » (*C* 210). De la même manière que l'existence de la cathédrale est finalement plus importante que l'identité de ses bâtisseurs, l'essentiel en littérature est l'histoire racontée et sa pérennité, et non son auteur.

Banks défend une forme de décloisonnement des traditions littéraires. En entretien, il revendique son appartenance à une communauté d'écrivains passés et présents :

> You don't write in a vacuum. You participate. That's one of the great, satisfying things about being a fiction writer or a poet, an artist of any kind. Nobody's dead. You participate in the tradition. You become one with these books, and these texts become part of your immediate daily life, and so you enter into that conversation and hope you become part of the chorus in the course of writing the book. It's inevitable. It's inescapable for me. I've been a compulsive reader since my youth, since adolescence, so how could I not end up having a conversation of that sort? Having my work be a response to the works, the books that I've read? (Roche, *Conversations with Russell Banks* 103).

Il justifie ici son recours à l'intertextualité en expliquant que les œuvres qu'il a pu lire ont forcément eu une influence sur ses propres écrits. Son analyse n'est pas sans rappeler l'essai de T.S. Eliot intitulé « Tradition and the Individual Talent », dans lequel le poète évoque justement le rapport de l'écrivain aux œuvres et aux auteurs qui l'ont précédé :

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism (49).

Justement, il semble que, pour Banks, l'ambition de la littérature réaliste soit de trouver une forme d'expression qui puisse dire l'Amérique contemporaine tout en s'appuyant sur des traditions littéraires préexistantes, donc sur d'autres époques, d'autres écrivains, d'autres genres. Collado Rodriguez remarque ainsi au sujet de *Continental Drift* :

> the reader faces a novel that formally incorporates and contrasts values coming from three different ideological sources: the individualism of Western life as manifested in the realist tradition, the inheritance of primitive lore, and—deeply related to this value—a mythic quality of communion that may also remind the reader of some symbolic patterns deployed

> by many modernist writers. Once again the literary result may be qualified, in general terms, as neo- or postmodernist realism […]. In this way, Banks's novel can be qualified as another example of the author's project to redefine forms of expression in order to analyze a new type of reality that, furthermore, demands from him the denunciation of the social conditions existing in contemporary American life (« Re-presenting Postmodernist Realism » 24).

L'insistance du critique sur la question de la forme (« formally incorporates and contrasts », « redefine forms of expression » ») attire l'attention sur l'importance primordiale de l'aspect esthétique du roman. Les choix formels de Banks font ainsi de *Continental Drift* un récit protéiforme qui inclut, outre les conventions réalistes et leur critique, des éléments théâtraux et poétiques, des caractéristiques de l'épopée et de la tragédie.

Bien sûr, le roman fait référence, à la fois thématiquement et esthétiquement, à des récits réalistes antérieurs, en particulier *The Grapes of Wrath* de Steinbeck, qui raconte également un exode en alternant des passages purement réalistes et d'autres plus lyriques, et en utilisant le vernaculaire au sein d'une structure évoquant la tragédie grecque. Dans *Continental Drift*, la référence intertextuelle à la tragédie, déjà présente dans l'« Invocation » notamment grâce à la présence de la notion de pitié, est évidente lors de la cérémonie vaudou à la fin du roman :

> Ghede: Agwé Ge-Rouge, you've gone off with this woman's soul, the nice young African woman here, and she's sad, Agwé, sad and empty, a shell, Papa. A shell.
>
> Agwé [in a dark, low, bubbling voice, as if from under water]: Not I, Brav. [Looks down at Vanise, examines her face carefully.] But she's gone, all right. Too bad.
>
> Ghede [angry]: You're the woman's *mait'-tête!* If she's gone, you're gone too! (366).

D'abord, les conventions propres au théâtre, comme les didascalies, données ici entre crochets, sont respectées : le fil narratif classique du roman s'interrompt alors l'espace de quelques lignes pour intégrer un dialogue illustratif d'un autre genre littéraire. L'intégration de la forme théâtrale au sein du récit donne plus concrètement corps aux entités spirituelles que sont les loas, d'autant que Ghede s'incarne brièvement en Vanise : « Vanise joins him, now clearly possessed by Ghede himself, in a crab-walk dance, the two facing each other, eye to eye, as equals » (368). Ensuite, Banks fait un clin d'œil à l'étymologie de « tragédie » à la fin du passage, lors du sacrifice des animaux :

> First the speckled chickens are cut at the throat, their blood dribbled over Vanise's bare legs. Then the duck. Same thing. And *finally the black goat*, lifted by two men in the air and throat cut over Vanise, blood allowed to spurt down first on Ghede with his huge mouth open and looking up as if into rain and then on Vanise, who is now awake and alert to the proceedings (367-368, je souligne).

Le terme vient en effet du grec « τραγωδία » qui signifie littéralement « chant du bouc » et fait référence au cri de l'animal que l'on tuait lors des fêtes de Dionysos durant l'Antiquité. La référence intertextuelle au théâtre antique et l'entremêlement des conventions théâtrales et du vaudou permettent à *Continental Drift* de dépasser le cadre restreint du réalisme américain traditionnel pour atteindre une dimension littéraire plus universelle.

Comme nous l'avons vu en deuxième partie, Banks prend parfois le contrepied de la tradition réaliste, dont il connaît et maîtrise les codes**.** C'est également le cas de l'épopée, que le *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* définit de la façon suivante :

> An epic is a long narrative poem, on a grand scale, about the deeds of warriors and heroes. It is a polygonal, "heroic" story incorporating myth, legend, folk tale and history. Epics are often of national significance in the sense that they embody the history and aspirations of a nation in a lofty or grandiose manner (Cuddon 264).

Dans son article « White Epics », qui compare *Continental Drift* et *Libra* de Don DeLillo, Marilyn Wesley met en évidence la reprise ironique des conventions et des préoccupations propres à l'épopée :

> Russell Banks's and Don DeLillo's postmodern epic figures recall the inherited epic tradition of a hero connected "by indissoluble threads to a community whose fate is crystallized in his own" [Lukacs 67] even as they paradoxically embody the failure of communal integrity (140).

Continental Drift peut en fait se définir comme une anti-épopée, où les défauts des personnages emblématisent les manquements de la nation au lieu d'en célébrer la grandeur. Ainsi, plutôt qu'un récit à la gloire de l'Amérique, le narrateur présente *Continental Drift* comme une histoire qui incorpore « la honte qu'éprouve normalement un bourgeois américain pour l'histoire de son pays[174] » (*Continents à la dérive* 11) et Bob non pas comme un héros mais comme un homme ordinaire, ni particulièrement beau[175] ni particulièrement intelligent[176]. L'anti-héroïsme de Bob, déjà évoqué en deuxième partie, en fait l'emblème d'une société contemporaine malade. Sa traversée des États-Unis du nord au sud ne lui vaut que de se heurter aux mensonges du mythe collectif que constitue le Rêve américain, et son manque de sens moral lorsqu'il joue les passeurs est avant tout un commentaire acerbe sur la nation

[174] « a proper middle-class American's shame for his nation's history » (*CD* 2).
[175] « Bob Dubois is in most ways an ordinary-looking young man » (6).
[176] « One moment he looks positively brilliant and feels it and believes it; the next moment he looks downright stupid, and he feels and believes he is stupid » (7).

qui l'a produit. Quant au voyage maritime épique de Vanise, il est conçu comme une forme d'anti-Odyssée où l'héroïne, comme Ulysse, traverse bien des épreuves avant d'atteindre finalement la destination souhaitée. Mais contrairement au héros antique, elle ne retrouve pas à la fin de son périple un foyer rassurant et une famille aimante : certes, elle se voit confiée à un frère, mais elle reste une étrangère dans une ville inconnue, et le terrible naufrage dont elle est seule rescapée coûte la vie à son neveu et à son tout jeune enfant.

Au niveau formel, tout comme l'épopée, *Continental Drift* mêle le vrai et le merveilleux, le discours historique et le discours mythique, à mesure que s'égrènent les chapitres consacrés à Bob puis à Vanise. L'intervention du merveilleux, qui s'oppose notamment au discours scientifique et historique proposé par le narrateur lorsqu'il évoque les phénomènes de migration et le rapport de l'Occident au reste du monde au début de « Battérie Maconnique », est visible par exemple dans le passage où Vanise et Claude font la rencontre d'un chien jaune à trois pattes qui parle : « The dog pokes his muzzle at the bottom of the boy's basket and then looks up and says in a smooth voice, What have you got in there? I want what I smell in your basket » (131). Grâce à ce chien, incarnation de Papa Legba, le réalisme est teinté de fantastique, ce qui permet à Banks de suggérer que le roman, s'il souhaite pouvoir tout dire ou du moins énoncer une vérité, s'il veut prétendre à l'universalité, doit finalement dépasser les limites propres à chaque tradition littéraire. À travers ces derniers exemples, *Continental Drift* se rapproche du réalisme magique, selon la définition de Jean-Pierre Durix :

> seule une définition incluant le désir de mettre en scène un monde divers et foisonnant ancré dans l'histoire et dans le mythe et reposant sur la constatation d'une réalité diverse et multiculturelle me semble susceptible de préserver une pertinence au « réalisme magique ». Quelques romans comme *Cien Años de soledad* et *Midnight's Children* ou *Shame* réunissent la plupart de ces caractéristiques et peuvent donc servir de paradigmes (18).

Le roman de Banks paraît en effet partager avec les œuvres de Gabriel García Márquez et de Salman Rushdie la volonté de juxtaposer l'identité individuelle et l'identité nationale, l'histoire personnelle et l'Histoire du pays, y compris dans sa dimension ex-centrique et communautaire, en mêlant le réalisme et l'allégorie, l'épique et le fantastique.

Le cadre narratif de *Continental Drift,* qui s'ouvre par un appel aux loas pour trouver l'inspiration et fait allusion à la tragédie antique et à l'épopée, se referme logiquement par le chapitre intitulé « Envoi », conclusion du roman également écrite

en italiques et dans laquelle apparaît aussi sa dimension anti-épique. Ce titre est encore un clin d'œil intertextuel à un autre genre littéraire, puisque l'envoi appartient à l'art poétique : il s'agit d'un petit couplet en vers qui sert à conclure un poème, le plus souvent une ballade, par un hommage à quelqu'un. Il a en ce sens le même rôle que l'épopée, qui célèbre également un personnage emblématique, et il reçoit lui aussi un traitement ironique dans le roman : au lieu d'un hommage à sa grandeur composé d'adjectifs dithyrambiques, l'oraison funèbre de Bob expose avant tout sa banalité, et prétend que son souvenir ne perdurera pas[177] : « once an ordinary man is dead, all possibilities of his ever becoming historical, of his becoming a hero, are gone. No one will model himself on Bob Dubois; no one will reinvent him and remember the man in order to invent and make memorable himself » (*CD* 410). Le narrateur réussit à donner à cet anti-envoi un style lyrique tout en employant un vocabulaire insistant sur l'aspect ordinaire du protagoniste (« an ordinary man » [408], « a common man » [408], « an ordinary man, a decent man, a common man » [410]) et en n'utilisant le sémantisme de la mémoire que pour nier sa portée, comme le montre l'anaphore de « no one », mêlant ainsi efficacement les conventions poétiques et réalistes. Finalement, Legba, le loa des carrefours, invoqué dès les premières pages du roman, se fait l'emblème d'une œuvre foisonnante qui se situe au croisement de différentes traditions qu'elle intègre et détourne pour les enrichir. Il semblerait bien que pour Banks, le grand roman de l'Amérique doive ainsi pouvoir dépasser le seul ancrage dans le réalisme américain pour s'inscrire à la fois à la croisée des genres et dans la continuité de l'Histoire littéraire mondiale depuis l'Antiquité.

À l'ère postmoderne, l'ambition d'écrire une œuvre qui serait une représentation totale de l'Amérique paraît difficilement conciliable avec la mise en évidence de l'aspect à la fois construit et fragmentaire de la réalité. Se pose alors la question de la vision que peut avoir l'écrivain réaliste contemporain du monde qui l'entoure et du rôle de la littérature.

Si le réalisme social de Carver et celui des écrivains des années 1930 décrivent tous deux un monde en décomposition, la différence est que le réalisme carvérien n'est

[177] Le fait que nous tenions son histoire entre les mains contredit toutefois cette affirmation.

plus soutenu par un point de vue globalisant[178]. La forme même de la nouvelle suggère d'ailleurs une vision éclatée de la réalité. La tétralogie de Ford est également marquée par une esthétique du fragment, puisque la vie de Frank Bascombe est morcelée en plusieurs tomes. Mais l'écrivain, en conservant le même protagoniste d'un roman à l'autre et en tissant un réseau d'échos thématiques entre les différents récits, offre à son œuvre une grande cohérence interne. La diégèse et la structure de *Continental* Drift sont, quant à elles, indiscutablement fragmentaires, mais le roman dans son ensemble est sous-tendu par la vision morale et politique de Banks.

S'ils n'ont pas toujours une conception du monde tout à fait stable, les auteurs du corpus ont par contre une idée assez claire de la fonction de la littérature réaliste contemporaine. Ils intègrent par conséquent à leurs œuvres des réflexions portant sur leur définition du réalisme et sur leur place dans l'Histoire littéraire américaine, en exposant leur démarche créative et leurs convictions littéraires. Ils dépassent alors les conventions réalistes traditionnelles, à travers des remarques à double sens métafictionnel qui déconstruisent l'illusion mimétique en posant la question de l'origine de leur inspiration et en explorant l'écart entre « vérité réaliste » et « vérité objective ».

Grâce à l'intertextualité, Banks, Carver et Ford font allusion à d'autres œuvres appartenant ce qu'ils considèrent comme leur héritage littéraire. Mais l'ironie de *The Sportswriter*, qui transparaît notamment à travers la parodie, suggère que les conventions propres à chaque genre peuvent être des carcans qu'il faut savoir dépasser, de même que l'étude de *Continental Drift* nous amène à penser que le grand roman de l'Amérique ne saurait se circonscrire à une unique tradition ou à une seule époque. Carver fait en entretien une comparaison entre la construction de cathédrales et l'écriture de fiction, qui privilégie l'œuvre, fruit d'un travail communautaire se nourrissant de l'expérience des générations qui se succèdent, plutôt que la seule figure de l'écrivain :

> This is a far-fetched 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.

[178] C'est également ce que suggère Pierre-Yves Pétillon : « [l]e monde qu'habitent les personnages de Carver est un peu celui du roman prolétarien des années trente, mais dans une Amérique où ils n'ont plus le soutien d'une solidarité de quartier ou de classe, politique, syndicale ou ethnique » (611).

> Ezra Pound said, “It’s immensely important that great poems be written, but makes not a jot of difference who writes them.”
> That’s it. That’s it exactly (Gentry et Stull 23).

Dans l’esprit de Carver, comme dans celui de Banks ou Ford, chaque grande œuvre représente, par-delà les conventions propres à chaque genre, une pierre dans l’édifice de la littérature non seulement américaine mais aussi universelle, qui s’appuie sur les pierres précédentes et soutient les prochaines.

CONCLUSION

« “What the hell,” John Barth once remarked, “reality is a nice place to visit but you wouldn’t want to live there, and literature never did, very long” » (Ruland et Bradbury 388). Le commentaire provocateur de Barth rappelle que le réalisme social de Banks, Carver et Ford émerge à une époque où les milieux littéraires s’intéressent plutôt aux expérimentations du postmodernisme. Certains critiques opposent de façon systématique les deux tendances réaliste et postmoderne : on trouverait d’un côté « des auteurs, ou plutôt des œuvres, qui se veulent transparentes, et de l’autre côté des œuvres qui attirent l’attention sur leur statut d’objet littéraire, s’autodétruisant lentement sous les yeux du lecteur » (Aaron Smith 121). Il s’agit bien entendu d’une opposition réductrice, car même s’il est vrai que les écrivains réalistes tâchent en général de donner à voir dans leurs œuvres la réalité telle qu’elle est vécue par leurs contemporains, ils sont tout autant influencés par le contexte culturel que par le contexte socio-politique dans lequel ils écrivent. Aussi les acteurs du corpus intègrent-ils, consciemment ou non, des problématiques postmodernes à leurs récits réalistes, notamment la question de la nature de la réalité. On observe par conséquent dans *Continental Drift*, *Cathedral* et *The Sportswriter* une tension entre la cohérence amenée par le respect des conventions propres à la tradition réaliste et la fragmentation liée aux tendances déconstructionnistes du postmodernisme.

« *Comment la littérature nous fait-elle croire qu’elle copie la réalité* ? » demande Hamon dans « Un discours contraint » (132). La plupart des écrivains réalistes choisissent, pour bâtir un récit vraisemblable, c’est-à-dire un récit qui, bien que fictionnel, soit suffisamment proche de la vérité pour obtenir l’adhésion du lecteur, de se baser sur leurs connaissances, qu’elles soient liées à leur expérience personnelle ou accumulées grâce à un travail de recherche. Pour donner l’illusion du vrai, Banks, Carver et Ford étudient donc leur propre époque et préfèrent se pencher sur un environnement socioculturel qu’ils connaissent bien, ce qui ne les empêche pas de mettre parfois en avant les limites d’une telle démarche.

Dans la grande tradition du réalisme social, *texte* littéraire et *tissu* social sont inextricablement liés, puisque les œuvres sont censées renvoyer à une réalité sociologique. *Cathedral*, *Continental Drift* et *The Sportswriter* offrent ainsi un reflet fidèle de la société américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle, et plus

précisément des années 1980, dont elles exposent les idéologies et les croyances fondamentales. Leur critique souvent acerbe de l'Amérique de Reagan passe par un jeu constant entre microcosme et macrocosme : la crise traversée par les personnages au sein du récit sert à établir la cartographie du malaise postmoderne qui touche la société américaine dans son ensemble.

C'est le Rêve américain, tout d'abord, qui est disséqué dans les œuvres du corpus. Banks, Carver et Ford exposent les clichés et les mensonges qui y sont rattachés, en montrant que la quête d'une vie meilleure est généralement vouée à échec et que les préoccupations bassement matérialistes de la société contemporaine ont tendance à prendre le dessus sur la vision idéaliste des Pères pèlerins. L'espoir d'une renaissance dans le Nouveau Monde est régulièrement déçu dans les œuvres du corpus, comme le montre le fréquent recours à l'ironie, notamment l'ironie dramatique qui structure *Continental Drift*. Ainsi, bien que les personnages visent la « vie bonne » (Taylor), c'est-à-dire une existence conforme à ce qu'ils jugent épanouissant, leur trajectoire est, paradoxalement, rarement ascendante : les nombreuses occurrences de formes indéfinies dans les textes indiquent plutôt une absence d'orientation des personnages face à un « hyperbien » circonscrit à la seule prospérité matérielle. La stratégie de l'accumulation, tant stylistique que psychologique, mise en place au sein des œuvres, se fait l'emblème de la surabondance de biens typique de la société de consommation, et met en avant une confusion entre bien moral et bien matériel.

Le démantèlement du mythe du Rêve américain, censé assurer une forme de cohésion nationale, est étroitement lié à la désagrégation du lien social. Le manque d'investissement des baby-boomers dans des institutions politiques et religieuses qui les déçoivent illustre efficacement l'effritement du sens communautaire dont témoigne le réalisme social des années 1980. C'est l'individualisme qui domine la société américaine, comme le montre l'éclatement du noyau familial, thème récurrent dans les œuvres du corpus. La posture distanciée et ironique de Frank Bascombe dans *The Sportswriter* et la misanthropie de certains personnages de Carver reflètent alors l'attitude générale des Américains de l'époque, qui, selon Putnam, se mettent en retrait de la communauté.

Le lien social est fragilisé, et le personnage réaliste sans repères est en proie à une angoisse existentielle qui l'amène à se replier sur lui-même. Banks, Carver et Ford mettent en évidence, pour mieux les déconstruire, les discours normatifs

ethnocentriques dont leurs personnages sont prisonniers et qui les empêchent par conséquent de comprendre et de se lier à l'autre. La détresse psychologique des personnages, qui se manifeste également somatiquement, mène à une perception incomplète, non seulement d'autrui, mais du sujet lui-même, fragmentation sociale et fragmentation identitaire se faisant alors écho. Toutefois, certains passages, en particulier dans *Cathedral*, permettent d'envisager la possibilité pour les personnages de dépasser leur isolement pour trouver une forme de salut séculaire, où l'irruption de l'autre n'est plus perçue comme une menace mais comme le point de départ d'une relation plus sereine menant à la renaissance de l'esprit communautaire.

Pour que le lecteur admette la vraisemblance d'une œuvre réaliste, il faut non seulement que la diégèse corresponde à l'idée qu'il se faisait au préalable de la société décrite dans le texte, mais aussi que le récit soit construit en respectant un certain nombre de conventions permettant l'établissement de l'illusion réaliste. La cohérence du cadre dans lequel s'inscrit le récit est donc primordiale pour assurer sa bonne réception. Lorsque l'on cherche à établir une typologie du réalisme, deux concepts apparaissent comme fondamentaux dans la création de la mimèsis : le personnage et l'espace-temps. En effet, puisque la caution réaliste des œuvres est nécessairement obtenue avec la complicité du lecteur, puisque c'est lui qui actualise le texte, lui qui reconnaît les faits exposés comme vraisemblables et les personnages comme crédibles, le récit réaliste fait souvent référence à des personnalités, des événements, des lieux, qui peuvent avoir une résonance pour lui. Mais le respect des conventions réalistes traditionnelles s'accompagne régulièrement chez Banks, Carver et Ford de leur déconstruction, grâce à la mise en évidence de l'artifice qu'elles représentent.

La création du personnage réaliste passe par la mise en place de son « étiquette », pour reprendre la terminologie de Hamon, c'est-à-dire d'une identité fictionnelle basée sur l'attribution d'un nom, d'une profession, de liens conjugaux ou familiaux, et sur l'établissement d'un portrait physique et moral. C'est la banalité qui domine en apparence cette étiquette dans les œuvres du corpus : les auteurs ont tendance à insister sur l'aspect ordinaire des personnages ainsi conçus. Mais en fiction, aucun choix n'est purement innocent : on remarque donc souvent dans les œuvres un jeu sur la portée métaphorique des noms et une déconstruction de certains clichés qui soulignent l'artificialité inhérente à la création du personnage.

L'apologie de l'ordinaire, que l'on observe notamment chez le narrateur de *The Sportswriter*, pose la question de la représentativité et de l'exemplarité du « héros ». En fait, sa construction procède du détournement d'un code classique : au lieu d'un personnage vertueux servant de modèle au genre humain, les œuvres du corpus font du « héros » réaliste un archétype de l'Américain moyen. À l'ère postmoderne, le questionnement autour des qualités intrinsèques du héros et l'intégration de personnages « ex-centriques », qui, selon Hutcheon, n'avaient que rarement droit de cité auparavant et se voyaient cantonnés à la marge du récit, prend une dimension politique, en particulier chez Banks, en permettant la remise en cause des stéréotypes phallocentriques et ethnocentriques qui ont tendance à dominer la littérature occidentale.

La mise en place d'un cadre spatio-temporel structurant participe également, dans les œuvres du corpus, d'un questionnement des conventions établies par la tradition réaliste. Le respect de la chronologie est un « principe ordonnateur » (Bersani) du réalisme qui offre à l'œuvre une cohérence. L'utilisation au sein du récit de dates vérifiables et de jalons tels que des morts ou des naissances, ainsi que l'évocation d'événements connus du lecteur ou de fêtes nationales ou religieuses faisant sens dans l'imaginaire collectif, créent un « effet de réel » (pour citer Barthes) qui sert la vraisemblance.

Mais si l'on observe souvent une concomitance entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, ce qui renforce l'illusion réaliste, on note également un jeu sur la dimension symbolique attachée à certaines dates. Banks, Carver et Ford ont également recours aux analepses et aux prolepses, qui bouleversent par endroits le cadre rassurant de la chronologie. Aussi se rend-on compte, grâce au postscriptum de *The Sportswriter*, que le week-end dans le Michigan de Frank, que l'on suit pas à pas grâce au présent de narration, appartient en fait au passé. À l'inverse, l'incipit de *Continental Drift* condamne dès les premières lignes son (anti)héros, qui acquiert une dimension tragique en voyant son destin scellé à cause de son hubris. Ainsi, la dimension temporelle des œuvres du corpus, qui semble mimétique au premier abord, notamment parce qu'elle repose apparemment sur la contingence (on pense par exemple à la mort de Scotty dans « A Small, Good Thing » de Carver), est déconstruite dans certains passages, qui brisent la linéarité du récit et remettent en cause la notion de hasard. Voilà qui rappelle que même ce qui paraît accidentel est en fait une

construction en fiction, et que le traitement réaliste du temps relève lui aussi de l'artifice.

En général, l'espace réaliste fait également référence aux souvenirs ou aux connaissances du lecteur afin d'authentifier le récit, et les lieux imaginaires qui apparaissent dans les œuvres sont amarrés au monde réel. Toutefois, comme pour le temps, on observe régulièrement chez Banks, Carver et Ford un décalage ironique entre l'apparent mimétisme de l'espace, censé servir l'effet de réel, et sa signification symbolique. Ainsi, dans le récit réaliste contemporain, la géographie revêt souvent une dimension métaphorique qui met en évidence sa facticité. En fait, à travers leur traitement des personnages et de l'espace-temps, Banks, Carver et Ford jouent sur les attentes génériques du lecteur pour provoquer une réflexion sur la possible application des codes du réalisme traditionnel à un monde postmoderne changeant, où tout concept est remis en cause, y compris la notion même de réalité. En effet, tandis que le modernisme met en évidence le « mensonge » que constitue la mise en fiction de faits réels, le postmodernisme va jusqu'à affirmer que la réalité elle-même est une construction.

Banks, Carver et Ford ont conscience que les bouleversements de l'ère postmoderne sont tels qu'un réalisme prônant la parfaite transparence ne peut subsister. Ils s'interrogent alors sur la possibilité pour la littérature d'accéder à la vérité. Leurs réflexions métafictionnelles sur les enjeux et les limites de la littérature réaliste leur permettent d'explorer l'écart entre vérité objective (qui semble être un idéal inaccessible) et vérité fictionnelle (qui apparaît à la surface du texte réaliste), entre le réel (ce qui est) et la réalité (le discours sur le réel). Leur subtilité repose alors sur le fait d'être capable de montrer qu'ils ont conscience que la « réalité » présentée dans leurs textes est une pure construction verbale, tout en continuant à donner une impression globale de réalisme.

D'abord, s'il veut pouvoir *dire* la vérité, le réalisme doit, dans l'idéal, être capable de faire entendre la « vraie » voix des personnages, et rendre compte de la richesse linguistique de la société américaine dans toutes ses dimensions, y compris accentuelles ou argotiques, grâce à l'insistance sur l'idiolecte des personnages et l'emploi du registre courant, voire familier. Mais la mise en avant par Banks, Carver et Ford des conventions propres à la retranscription de l'oralité (guillemets, italiques, assonances et allitérations, élisions, reproduction phonétique des accents) sert plutôt à

mettre en évidence son aspect arbitraire, et à rappeler que le récit réaliste n'offre pas un accès direct au réel mais seulement à une réalité, qui en est une reconstruction linguistique.

À l'ère postmoderne, la réalité est donc considérée comme une création discursive, au même titre que la fiction, ce qui est forcément problématique dans une société en proie à une crise épistémique, où la fonction référentielle du langage est remise en cause et où l'éclatement des métarécits évoqué par Lyotard brise l'illusion de savoirs absolus qui sous-tendraient la société contemporaine. Pour les spécialistes du postmodernisme, comme Hutcheon, par exemple, l'Histoire, métarécit basé sur l'idée de progrès, apparaît en fait comme une interprétation du réel. En ce sens, elle est, elle aussi, une construction linguistique et culturelle. Le réalisme américain contemporain entretient de prime abord un rapport métonymique avec l'Histoire, en faisant allusion à des faits historiques avérés et en proposant à travers l'histoire personnelle des protagonistes une vision contemporaine de certains événements passés. On pense à la version contemporaine du *Middle Passage* présente dans *Continental Drift* mais aussi, entre autres, à la perspective historique mêlant lutte féministe et guerre de Sécession que propose Bobbie Ann Mason dans « Shiloh ». À travers ce lien, plutôt courant en littérature, entre Histoire nationale et histoire individuelle, le réalisme contemporain souligne également les manquements du récit historique, quand il met en évidence sa banalisation dans le contexte postmoderne, ou quand il procède à sa réécriture en donnant sa préférence aux personnages généralement oubliés des annales officielles. En déconstruisant le fait historique, les écrivains montrent que les métarécits ne sont plus vus comme les détenteurs d'une vérité absolue qui permettrait de donner une orientation claire à l'humanité, et suggèrent à la fois que la fiction offre une forme de vérité tout aussi recevable, et que la vision de ce qu'est la réalité est plurielle.

Il s'agit finalement pour Banks, Carver et Ford d'exprimer esthétiquement les enjeux de leur démarche paradoxale, qui consiste à revendiquer leur appartenance à la tradition réaliste tout en dénonçant, et en transcendant, ses limites. Il y a dans les œuvres du corpus une tension entre l'ambition d'une représentation totale de ce qu'est l'Amérique de la fin du vingtième siècle et la prise en compte de la dispersion du sens et de l'inaccessibilité du réel, qui met en doute la possibilité d'avoir une approche littéraire globale et cohérente. Les trois écrivains sont alors amenés à s'interroger non

seulement sur leur propre vision du monde contemporain, mais aussi sur leur conception personnelle de la littérature réaliste à l'ère postmoderne.

Le rapport de l'écrivain réaliste au monde qui l'entoure se donne à voir tant sur le plan thématique que sur le plan formel : le choix d'un format court, comme la nouvelle, par exemple, suggère ainsi l'absence d'un point de vue totalisant. Mais le morcellement structurel et/ou thématique de l'œuvre littéraire n'empêche pas forcément l'établissement d'une cohérence interne, incarnée par un protagoniste récurrent ou mise en évidence par le profond engagement politique et moral de l'auteur. Pour Banks, comme pour Howells au siècle précédent, le réalisme doit en effet avoir une visée didactique. En l'occurrence, l'écrivain propose de remettre en cause la légitimité de l'ordre social établi et l'illusion d'unité proposée par la littérature *mainstream*. Son ambition est d'opposer au consensus apparent la multiplicité des voix et des réalités américaines. Par conséquent, son idée du grand roman de l'Amérique semble être de dépasser le seul ancrage dans le réalisme pour s'inscrire à la croisée de différentes traditions littéraires, afin de permettre l'expression d'une identité nationale plurielle. En fait, pour Banks, ainsi que pour Carver et Ford, les personnages, le narrateur, l'écrivain, le lecteur, mais aussi les ouvrages et artistes antérieurs, forment une communauté dont les membres interagissent et construisent l'œuvre ensemble, de la même manière que Robert et le narrateur de « Cathedral » dessinent ensemble une cathédrale. À la crise des liens communautaires menaçant la cohésion du tissu social répond alors la vision de l'œuvre littéraire comme fruit d'un travail collectif.

Aussi la filiation littéraire dont les trois auteurs se réclament dépasse-t-elle à la fois les limites géographiques et les frontières du genre, rejoignant le concept de « littérature migrante » évoqué par Salman Rushdie :

> But we are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form (a writer like Borges speaks of the influence of Robert Louis Stevenson on his work; Heinrich Böll acknowledges the influence of Irish literature; cross-pollination is everywhere); and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own—selected half-consciously, half not—include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honored to belong (20-21).

On pense immédiatement à l'influence de Tchékhov sur l'œuvre de Carver, qui l'a mis en scène dans la nouvelle « Errand ». L'entremêlement du réalisme et du fantastique dans certains passages de *Continental Drift* évoque irrésistiblement le réalisme magique des écrivains latino-américains, comme nous l'avons dit, mais aussi celui de

Toni Morrison, qui met en scène dans ses romans comme *Song of Solomon* (1977) ou *Beloved* (1987) des personnages ex-centriques ayant certains traits communs avec Vanise Dorsinville. Selon Paul Valéry, « [r]ien de plus original, rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé » (19). À travers leurs écrits, Banks, Carver et Ford réaffirment le caractère composite du réalisme américain contemporain, qui emprunte à des œuvres antérieures et à d'autres genres pour mieux se renouveler.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

I. CORPUS

BANKS, Russell. *Continental Drift*. 1985. New York : Harper Perennial, 2007.
---. *Continents à la dérive*. 1994. Trad. Marc Chénetier. Arles : Actes Sud, 2007.
CARVER, Raymond. *Cathedral.* 1983. Londres : Vintage, 2003.
(recueil composé des nouvelles « Feathers », « Chef's House », « Preservation », « The Compartment », « A Small, Good Thing », « Vitamins », « Careful », « Where I'm Calling From », « The Train », « Fever », « The Bridle » et « Cathedral »).
---. *Les Vitamines du bonheur*. Trad. Simone Hilling. Paris : Mazarine, 1985.
FORD, Richard. *The Sportswriter*. 1986. New York : Vintage, 1995.
---. *Un week-end dans le Michigan*. Trad. Brice Matthieussent. Paris : Payot, 1990.

II. AUTRES ÉCRITS DES AUTEURS DU CORPUS

1. Écrits de Russell Banks

a) Romans

Family Life. 1975. New York : Harper Perennial, 1996.
Hamilton Stark. 1978. New York : Harper Perennial, 1996.
The Book of Jamaica. 1980. New York : Ballantine Books, 1986.
The Relation of My Imprisonment. College Park : Sun and Moon Press, 1983.
Affliction. 1989. New York : Harper Perennial, 1990.
The Sweet Hereafter. 1991. New York : Harper Perennial, 1992.
Rule of the Bone. 1995. Londres : Bloomsbury, 2006.
Cloudsplitter. 1998. Londres : Bloomsbury, 2006.
The Darling. 2004. Londres : Bloomsbury, 2005.
The Reserve. New York : Harper Collins, 2008.

Lost Memory of Skin. 2011. Londres : Profile Books, 2012.

b) Nouvelles

Searching for Survivors. Tiscaloosa : Fiction Collective, 1975.
The New World. 1975. Chicago : U of Illinois P, 1996.
Trailerpark. 1981. New York : Harper Perennial, 1996.
Success Stories. New York : Harper Perennial, 1986.
The Angel on the Roof. New York : Harper Perennial, 2000.
A Permanent Member of the Family. Londres : Profile Books, 2013.

c) Essais et autres écrits

« Sweet Relief ». *Village Voice* 42.49 (12 September 1997) : 74-75.
« Time Can Transform the Fantasies of Youth ». *Writers on Writing*, *New York Times* (6 December 1999).
« On Research ». *Sewanee Writers on Writing*. Éd. Wyatt Prunty. Baton Rouge : Louisiana State UP, 2000 : 1-12.
« Who Will Tell the People? On Waiting, Still, For the Great Creole-American Novel ». *Harper's Magazine* (June 2000) : 83-88.
« Il faudrait que ce soit Michael Jordan qui s'engage contre la peine de mort ». *Télérama* 2648 (11 Octobre 2000) : 17-18.
« J'ai la rage contre l'Amérique ». *Télérama* 2669 (7 Mars 2001) : 66-72.
« Entre Ben Laden et Bush, des ressemblances inavouées ». *Télérama* 2698 (26 Septembre 2001) : 16-17.
« Carnets d'un retour de Palestine : quelques réflexions sur un voyage dans les Territoires occupés par Russell Banks ». *Autodafé* (3 Avril 2002). <http://www.mafhoum.com/press3/92Ca3.htm>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.
« Voyage dans les territoires occupés ». *Télérama* 2729 (30 Avril 2002) : 30-32.
« Le Journal de Russell Banks ». *Télérama hors-série* (11 Septembre 2002) : 44-55.
« Lettre à ma petite-fille à propos de l'Amérique ». *Autodafé* 3/4 (15 Mai 2003). <http://lesracinesdumal.canalblog.com/archives/2004/08/11/index.html>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

« Ce qu'être américain veut dire ». *Lire* (1er Octobre 2004) : 38-39.
« Que se passerait-il si George W. Bush était réélu ? ». *Lire* (1er Octobre 2004) : 39.
Dreaming Up America. New York : Seven Stories Press, 2008.
« Démasquer le rêve américain ». *Magazine Littéraire* 483 (Février 2009) : 62-63.
« L'an I d'Obama ». *Le Nouvel Observateur* (14-20 Janvier 2010) : 74-76.
« Surtout pas de Patriot Act à la française ! ». *Marianne* (30 Janvier-5 Février 2015). <http://www.marianne.net/russell-banks-surtout-pas-patriot-act-francaise-100231165.html>. Date de dernière consultation : 22 Juin 2015.

d) Ressources bibliographiques

Russell Banks Papers 1960s-2001, Preliminary Inventory. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. <http://www.hrc.utexas.edu/research/fa/banks.html>. Date de dernière consultation : 14 Mai 2015.

2. Écrits de Raymond Carver

a) Fiction

Will You Please Be Quiet, Please?. 1976. New York : Vintage, 1992.
Furious Seasons and Other Stories. Santa Barbara : Capra, 1977.
What We Talk about When We Talk about Love. 1981. Londres : Vintage, 2003.
Where I'm Calling From: New and Selected Stories. 1988. Londres : Collins Harvill, 1993.
Elephant and Other Stories. 1988. Londres : Vintage, 2003.
Short Cuts, Selected Stories. New York : Vintage, 1993.
Beginners. 2009. Londres : Vintage, 2010.

b) Poésie

Near Klamath. Sacramento : English Club of Sacramento State College, 1968.
Winter Insomnia. Santa Cruz : Kayak, 1970.

At Night the Salmon Move. Santa Barbara : Capra, 1976.
When Water Comes Together with Other Water. New York : Random, 1985.
Ultramarine. New York : Random, 1986.
In a Marine Light: Selected Poems. Londres : Collins Harvill, 1987.
All of Us: The Collected Poems. Éd. William L. Stull. New York : Vintage, 1996.

c) Essais et autres écrits

Fires: Essays, Poems, Stories. 1983. New York : Vintage, 1989.
A New Path to the Waterfall. New York : Atlantic Monthly, 1989.
Carver Country: The World of Raymond Carver. With photographs by Bob Adelman. New York : Scribner, 1990.
No Heroics, Please: Uncollected Writings. 1992. New York : Vintage, 1996.
Call If You Need Me. New York : Vintage, 2001.

3. Écrits de Richard Ford

a) Romans

A Piece of My Heart. 1976. New York : Vintage, 2006.
The Ultimate Good Luck. 1981. Londres : Bloomsbury, 2006.
Wildlife. Londres : Collins Harvill, 1990.
Independence Day. 1995. New York : Vintage, 1996.
The Lay of the Land. 2006. Londres : Bloomsbury, 2007.
Canada. 2012. Londres : Bloomsbury, 2013.

b) Nouvelles

Rock Springs. 1987. New York : Vintage, 1988.
Women with Men. New York : Vintage, 1997.
A Multitude of Sins. New York : Vintage, 2001.
Let Me Be Frank with You. Londres : Bloomsbury, 2014.

c) Essais et autres écrits

« Walker Percy: Not Just Whistling Dixie ». *National Review* 29 (13 May 1977) : 558-564.

« Country Matters ». *Harper's* (July 1981) : 81-84.

« The Three Kings: Hemingway, Faulkner and Fitzgerald ». *Esquire* 100 (December 1983) : 577-586.

« My Mother, In Memory ». *Harper's* (August 1987) : 44-57.

« Accommodations ». *Harper's* (June 1988) : 38-43.

« First Things First: One More Writer's Beginnings ». *Harper's* (August 1988) : 72-76.

« Heartbreak Motels ». *Harper's* (August 1989) : 12-15.

« Introduction ». *The Granta Book of the American Short Story, Volume One*. 1992. Londres : Granta Books, 2008 : vii-xxii.

« An Urge for Going: Why I Don't Live Where I Used to Live. ». *Harper's* (February 1992) : 60-67.

« S.O.P. ». *Aperture* 127 (Spring 1992) : 64.

« What We Write, Why We Write It, and Who Cares ». *Michigan Quarterly Review* 31 (Summer 1992) : 373-389.

« Where Does Writing Come From? ». *Granta* 62 (Summer 1998) : 249-255.

« How Does Being an American Inform What I Write? ». *Writers on America*. International Information Programs, U.S. Department of State publication (December 2002). <http://www.ait.org.tw/infousa/zhtw/DOCS/writers/ford.htm>. Date de dernière consultation : 14 Mai 2015.

« Que se passerait-il si George W. Bush était réélu ? ». *Lire* (1er octobre 2004) : 39.

« Introduction ». *The Granta Book of the American Short Story, Volume Two*. 2007. Londres : Granta Books, 2008 : vii-xxvi.

« Introduction ». *Blue Collar, White Collar, No Collar: Stories of Work*. New York : Harper Perennial, 2011 : vii-xiv.

III. Œuvres de fiction mentionnées

BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. 1835. Paris : Gallimard, 2011.

---. *La Comédie humaine*. 1842-1855. Lausanne : Éditions Rencontre, 1968.

CHEEVER, John. « The Five-Forty-Eight ». 1954. *The Stories of John Cheever*. New York : Alfred A. Knopf, 1978.

DOCTOROW, Edgar Lawrence. *The Book of Daniel*. 1971. New York : Random House, 2007.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. 1925. Londres : Penguin Classics, 2000.

---. *U.S.A.* (*The 42nd Parallel – 1919 – The Big Money*). 1937. New York : Penguin Books , 1996.

DREISER, Theodore. *Sister Carrie*. 1900. New York : Dover Thrift editions, 2004.

---. *An American Tragedy*. 1925. Cleveland et New York : The World Publishing Company, 1947.

ELIOT, George. *The Mill on the Floss*. 1860. New York : Oxford UP, 1998.

FAULKNER, William. *The Sound and the Fury*. 1929. New York : Vintage Books, 1990.

FITGERALD, Francis Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Londres : Penguin Books, 1950.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 1856. Paris : Gallimard, 2004.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux*. 1865. Paris : Flammarion, 1990.

HEMINGWAY, Ernest. « Hills Like White Elephants ». *Men Without Women*. 1927. Harmondsworth : Penguin Books, 1967.

HOMÈRE. *L'Odyssée*. Paris : Flammarion, 1986.

LEWIS, Sinclair. *Main Street*. 1920. Harmondsworth : Penguin Books, 1950.

---. *Babbitt*. 1922. New York : Harcourt, Brace and Company, 1946.

LONDON, Jack. *The Call of the Wild*. 1903. New York : Bantam Book, 1981.

PERCY, Walker. *The Moviegoer*. 1960. York : Methuen, 2004.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1966. New York : Bantam Books, 1982.

SALINGER, Jerome David. *The Catcher in the Rye*. 1951. Londres : Penguin Books, 1994.

STEINBECK, John. *Of Mice and Men*. 1937. Londres : Penguin Books, 2006.

---. *The Grapes of Wrath*. 1939. New York : Penguin Classics, 2006.

STENDHAL. *Le Rouge et le noir*. Paris : Gallimard, 1958.

STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. 1760-1767. New York : Norton, 1980.

TWAIN, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. 1884. Londres : Penguin Classics, 1966.

UPDIKE, John. *Rabbit Angstrom: A Tetralogy (Rabbit, Run [1960] - Rabbit Redux [1971] - Rabbit is Rich [1981] - Rabbit at Rest [1990])*. New York : Alfred A. Knopf, 1995.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. 1969. Londres : Panther, 1973

ZOLA, Émile. *Germinal*. 1885. Paris : Gallimard, 1999.

---. *La Bête humaine*. 1890. Paris : Gallimard, 2001.

SOURCES SECONDAIRES

NB : Les articles et ouvrages critiques cités dans la thèse sont précédés d'un astérisque.

Les écrits d'un même auteur sont classés par ordre chronologique de parution.

I. ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTEURS DU CORPUS

1. Études critiques sur l'œuvre de Russell Banks

a) Ouvrages consacrés entièrement ou partiellement à l'œuvre de Russell Banks

*McENEANEY, Kevin T. *Russell Banks: In Search of Freedom*. Santa Barbara : Praeger, 2010.

NIEMI, Robert. *Russell Banks*. New York : Twayne, 1997.

*ROCHE, David. *L'Imagination malsaine : Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*. Paris : L'Harmattan, 2008.

b) Articles et chapitres d'ouvrage sur l'œuvre de Russell Banks

*BIRAT, Kathie. « "Ordinary Lives" and "Early Disasters": the Shipwreck of the Familiar in Russell Banks's *Continental Drift* ». *Annales du Monde Anglophone-Revue semestrielle bilingue* 11 : *Écritures nord-américaines : variations sur le thème de l'étrangeté*. Éd. Annick Duperray. Paris : L'Harmattan / Université de Provence, 2000 : 113-125.

BIRKERTS, Sven. « Russell Banks ». *American Energies: Essays on Fiction*. New York : William Morrow & Company, 1992 : 286-294.

BUCHSBAUM, Julianne. « Alienation, Reification and Narrativity in Russell Banks's *Affliction* ». *Cultural Logic* (2012). <http://clogic.eserver.org/2012/Buchsbaum.pdf>. Date de dernière consultation : 15 Juin 2015.

*CHÉNETIER, Marc. « Portrait de l'artiste en poulbot ». *Quinzaine Littéraire* 678 (1-15 Octobre 1995) : 16-17.

*COLLADO RODRIGUEZ, Francisco. « The Postmodern Voice of Realism: Russell Banks's Presentation of the American Nightmare ». *Proceedings of the Twentieth Century International Aedean Conference*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1997 : 401-407.

*---. « Re-presenting Postmodernist Realism: Social Commitment and Narrative Strategies in Russell Banks's Literary Project ». *Atlantis* 20.1 (1998) : 19-27.

COOREMAN, Gaëlle. « "La Mer, la plage, l'épouvante" : l'imaginaire des boat people haïtiens dans la littérature caribéenne anglophone et francophone ». *L'Esprit Créateur* 51.2 (été 2011) : 34-46.

DESTREMAU, Lionel, « Sous le règne de Russell Banks ? ». *Prétexte* 8 (1996) : 5-10.

DIMINO, Andrea. « *The Planet Survives . . . Through Heroism*: Florida as the New World in Russell Banks's *Continental Drift* ». *Florida Studies: Proceedings* of the *2006 Annual Meeting of the Florida College English Association*. Éd. Claudia Slate et Steve Glassman. Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2008 : 132-153.

*DUPERRAY, Annick. « Avant-propos ». *Annales du Monde Anglophone-Revue semestrielle bilingue* 11 : *Écritures nord-américaines : variations sur le thème de l'étrangeté*. Éd. Annick Duperray. Paris : L'Harmattan / Université de Provence, 2000 : 9-11.

FURLAN, Pierre. « Lecture ». *Continents à la dérive*. 1994. Arles : Actes Sud, 2007 : 567-578.

HERVÉ, Stéphane. « Russell Banks, l'Amérique interdite ». *Rage* 41 (janvier/février 1999) : 64-65.

LECKIE, Ross. « Plot-Resistant Narrative and Russell Banks's "Black Man and White Woman in Dark Green Rowboat" ». *Studies in Short Fiction* 31.3 (22 June 1994) : 407-413.

LEE, Don. « About Russell Banks ». *Ploughshares* 19.4 (Winter 1993-1994) : 209-213.

*OMHOVERE, Claire. « Parker Mountain or the Geography of Pathos in Russell Banks's *Affliction* ». Anglophonia 23 (2008) : 289-298.

PALLEAU-PAPIN, Françoise. « L'intensité de l'ordinaire dans *Cloudsplitter* de Russell Banks ». *Annales du Monde Anglophone-Revue semestrielle bilingue* 11 : *Écritures nord-américaines : variations sur le thème de l'étrangeté*. Éd. Annick Duperray. Paris : L'Harmattan / Université de Provence, 2000 : 127-139.

POTHIER, Jacques. « Le détour haïtien comme cœur des ténèbres : *Absalom, Absalom!* de Faulkner et *Continental Drift* de Russell Banks ». Éd. Nathalie Dessens et Jean-Pierre Le Glaunec. *Haïti, regards croisés*. Paris : Le Manuscrit, 2007 : 185-205.

TALIERCIO, Kathi. « Shifting Perspectives: Perception in Kincaid's *Lucy* and Banks' *Continental Drift* ». *Ampersand* 2.1 (Fall Semester 1998). <http://itech.fgcu.edu/&/issues/vol2/issue1/perspectives.htm>. Date de dernière consultation : 22 Juin 2015.

*WESLEY, Marilyn C. « White Epics: Russell Banks's *Continental Drift* and Don DeLillo's *Libra* ». *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men*. Charlottesville et Londres : U of Virginia P, 2003 : 140-164.

c) Entretiens

ARMEL, Aliette. « Russell Banks, les fantômes de l'enfance ». *Magazine littéraire* 377 (juin 1999) : 98-103.

BENVENUTO, Cristine. « Mapping the Imagination: A Profile of Russell Banks ». *Poets and Writers* 26.2 (1 March 1998) : 20-27.

BROWN, Wesley. « Who to Blame, Who to Forgive ». *New York Times* (10 September 1989) : 53.

BUSCHENDORF, Christa. « Casting America's Outcasts: A Dialogue between Russell Banks and Loïc Wacquant ». *Amerikastudien / American Studies* 53.2 (2008) : 209-219.

*COLLADO RODRIGUEZ, Francisco. « Back to Realist Grounds: An Interview with Russell Banks ». *Revista de Estudios Norteamericanos* 4 (1996) : 89-98.

CONNOR, Kimberly Rae. « Engaging History in Collaborative Mythmaking: A Conversation with Russell Banks ». *LISA e-journal* 2.4 (2004) : 5-16. <http://lisa.revues.org/2920?lang=fr>. Date de dernière consultation : 11 Juin 2015.

CROM, Nathalie. « Russell Banks ». *Télérama* 2967 (22 novembre 2006) : 16-20.

FLAMERION, Thomas. « Dans la forêt profonde : interview de Russell Banks ». *Evene.fr* (mars 2008) <http://www.evene.fr/livres/actualite/une-rencontre-avec-russell-banks-1204.php>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

GOUREVITCH, Philip. « A Conversation with Russell Banks ». *Columbia, A Magazine of Poetry and Prose* 24.25 (1995) : 89-97.

*GYSSELS, Kathleen et Gaëlle COOREMAN. « "Russell Banks Goes Creole": A Talk with the Author of *The Book of Jamaica* and *Continental Drift* ». *Transatlantica* 2 (2007). <http://transatlantica.revues.org/index2193.html>. Date de dernière consultation : 11 Juin 2015.

HANIMANN, Joseph et Christian SALMON. *Devenir minoritaire : pour une nouvelle politique de la littérature ; suivi de Un parlement imaginaire ? : Conversation avec Salman Rushdie, Wole Soyinka et Russell Banks.* Paris : Denoël, 2003.

JOYCE, Cynthia, « The Salon Interview: Russell Banks ». *Salon.*com (5 January 1998) <http://www.salon.com/books/int/1998/01/05/int/index.html>. Date de dernière consultation : 11 Juin 2015.

*ROCHE, David, éd. *Conversations with Russell Banks*. Jackson : UP of Mississippi, 2010.

TRUCKS, Rob. « A Conversation with Russell Banks ». *The Pleasure of Influence: Conversations with American Male Fiction Writers*. West Lafayette : Purdue UP, 2002 : 233-255.

VOLLAIRE, Christiane. « Lignes de partage : entretien avec Russell Banks ». *Chimères* 3. 74 (2010) : 11-22.

WYLIE, J. J. « Reinventing Realism: An Interview with Russell Banks ». *Michigan Quarterly Review* 39.4 (Fall 2000) : 737-753.

d) Thèses consacrées entièrement ou partiellement à l'œuvre de Russell Banks

LAURENT, Sylvie. *Du pauvre blanc au « poor white trash » dans le roman américain et son arrière-plan depuis 1920*. Thèse de doctorat. Université de Paris IV, 2007.

ONTENIENTE, Emmeline. *Les Œuvres de Russell Banks dans les années 1980 : écriture et hybridité*. Thèse de doctorat. Université d'Aix-Marseille I, 2004.

PETIT, Marie-Hélène. *Hawthorne et l'héritage de la romance dans la fiction contemporaine : Paul Auster, Russel Banks, et Steven Millhauser*. Thèse de doctorat. Université de Nancy II, 2010.

ROCHE, David. *L'imagination malsaine et ses ambiguïtés : étude d'une esthétique contemporaine dans le cinéma et la littérature de l'Amérique du Nord (Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch)*. Thèse de doctorat. Université d'Aix-Marseille I, 2005.

2. Études critiques sur l'œuvre de Raymond Carver

a) Ouvrages dédiés partiellement ou entièrement à l'œuvre de Raymond Carver

*BETHEA, Arthur F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York : Routledge, 2001.

*CAMPBELL, Ewing. *Raymond Carver, A Study of the Short Fiction*. New York : Twayne, 1992.

DUPERRAY, Annick, éd. *Image et Texte, Robert Altman / Raymond Carver, Short Cuts*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000.

*FABRE, Claire et Serge CHAUVIN. *Raymond Carver / Robert Altman : Short Cuts*. Mayenne : Didier-Érudition—CNED, 1999.

*FACHARD, Vasiliki et Robert Miltner, éds. *Not Far From Here : The Paris Symposium on Raymond Carver*. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014.

GRALL, Catherine. *Le sens de la brièveté. A propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*. Paris : Champion, 2003.

HALLETT, Cynthia Whitney. *Minimalism and the short story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*. Lewiston et New York : E. Mellen Press, 1999.

KLEPPE, Sandra Lee et Robert Millner, éds. *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*. Columbia : South Carolina UP, 2008.

LABADIE-SCHWAB, Elisabeth. *Raymond Carver*, Short Cuts, Selected Stories, *Robert Altman,* Short Cuts. Paris : Messenne, 1999.

*LAINSBURY, G. P. *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction*. New York et Londres : Routledge, 2004.

McSWEENEY, Kerry. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia : South Carolina UP, 2007.

*MEYER, Adam. *Raymond Carver*. New York : Twayne, 1995.

*NESSET, Kirk. *The Stories of Raymond Carver, A Critical Study*. Athens : Ohio UP, 1995.

*ROCHE, David. *L'imagination malsaine, Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*. Paris : L'Harmattan, 2008.

*ROMANSKI, Philippe, éd. *Lectures d'une œuvre : Short Cuts, Raymond Carver-Robert Altman*. Paris : Éditions du temps, 1999.

*RUNYON, Randolph Paul. *Reading Raymond Carver*. Syracuse : Syracuse UP, 1992.

*SALTZMAN, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia : U of South Carolina P, 1988.

*VERLEY, Claudine. *Raymond Carver, Des Nouvelles du Monde*. Saint-Germain-du-Puy : Belin, 1999.

*---, éd. *Short Cuts : Raymond Carver, Robert Altman*. Paris : Ellipses, 1999.

b) Articles et chapitres d'ouvrage sur l'œuvre de Raymond Carver

ABRIOUX, Yves. « Les enjeux d'un retour à la représentation : autour de Raymond Carver ». *La représentation littéraire : écritures contemporaines I, TLE* 5 (1987) : 79-90.

BANKS, Russell. « Raymond Carver: Our Stephen Crane ». *Atlantic Monthly* 268.2 (August 1991) : 99-103.

*BATT, Noëlle. « Entre prose et poésie : la fonction cognitive du rythme dans les versions courtes des nouvelles à versions multiples de Raymond Carver ». *Short Cuts : Raymond Carver, Robert Altman*. Verley 46-54.

BETHEA, Arthur F. « Carver's "Will You Please Be Quiet, Please?" ». *The Explicator* 56.3 (Spring 1998) : 132-135.

---. « Now This Is Affirmation of Life: Raymond Carver's Posthumously Published Stories ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 89-103.

---. « Raymond Carver's Inheritance from Ernest Hemingway's Literary Technique ». *The Hemingway Review* 26.2 (Spring 2007) : 89-104.

BOXER, David et Cassandra PHILIPS. « *Will You Please Be Quiet, Please?* Voyeurism, Dissociation and the Art of Raymond Carver ». *Iowa Review* 10.3 (Summer 1979) : 75-90.

BROWN, Arthur A. « Raymond Carver and Postmodern Humanism ». *Critique* 31.2 (Winter 1990) : 125-136.

BUGEJA, Michael J. « Tarnish and Silver: An Analysis of Raymond Carver's *Cathedral* ». *South Dakota Review* 24.3 (Autumn 1986) : 73-87.

CHAMPION, Laurie. « "What's to Say": Silence in Raymond Carver's "Feathers" ». *Studies in Short Fiction* 34.2 (Spring 1997) : 193-201.

*---. « So Much Whisk(e)y So Far From Home: Misogyny, Violence, and Alcoholism in Raymond Carver's *Where I'm Calling From* ». *Studies in Short Fiction* 36.3 (Summer 1999) : 235-249.

*CHÉNETIER, Marc. « Living On/Off the "Reserve": Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver ». *Critical Angles. European Views of Contemporary American Literature*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1986 : 164-190.

---. « Raymond Carver : l'imminence et la réserve », *Sgraffites, Encres et Sanguines*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1994 : 21-45.

*CHORIER, Bénédicte. « "Fires" de Raymond Carver : essai sur l'érosion ». *Profils américains* 4 (1993) : 101-112.

CLARK, Billy. « Beginning With "One More Thing": Pragmatics and Editorial Intervention in the Work of Raymond Carver ». *Journal of Literary Semantics* 41.2 (September 2012) : 155-173.

CLARK, Miriam Marty. « Raymond Carver's Monologic Imagination ». *Modern Fiction Studies* 37.2 (Summer 1991) : 240-247.

CLARK, Robert C. « A Chekhov-Hemingway Amalgamation: Raymond Carver's *Cathedral* ». *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa : U of Alabama P, 2014 : 49-68.

CLARKE, Graham. « Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence ». *The New American Writing: Essays on American Literature Since 1970*. New York : St. Martin's Press, 1990 : 99-122.

COCHRANE, Hamilton E. « "Taking the Cure": Alcoholism and Recovery in the Fiction of Raymond Carver ». *University of Dayton Review* 20.1 (Summer 1989) : 79-88.

COLIN, Claire. **«** La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove ». *Trans-Revue de littérature générale et comparée* 10 (2010). <http://trans.revues.org/374>. Date de dernière consultation : 13 Juin 2015.

---. « La règle et le jeu. La nouvelle contemporaine comme lieu de réflexion sur la fiction ». *Itinéraires* 1 (2013) : 51-63.

CORNWELL, Gareth. « Mediated Desire and American Disappointment in the Stories of Raymond Carver ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46.4 (2005) : 344-356.

DEDERER, Claire. « Small, Good Things: *Call If You Need Me* by Raymond Carver ». *New York Times Book Review* (21 January 2001). <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver~cathedral.html>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

DUNBAR, Jean. « Why Minimalism is Meaningless, and What We Owe Don and Ray ». *Profils Américains* 4 (1993) : 113-124.

DUPERRAY, Annick. « De l'onde à la parole ou le langage des rêves dans l'œuvre de Raymond Carver ». *Profils Américains* 4 (1993) : 29-42.

DURANTE, Robert. « Toward Transcendence: Reading and Writing in Raymond Carver's Fiction ». *The Dialectic of Self and Story: Reading and Storytelling in Contemporary American Fiction*. New York : Routledge, 2001 : 17-36.

*FABRE-CLARK, Claire. « Lack and Leftovers: "Feathers" and "Menudo," or The Impossible Remains ». Fachard et Miltner 98-99.

FACHARD, Vasiliki. « It Doesn't Take a Tolstoy: Raymond Carver's "Put Yourself in My Shoes" ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 43-62.

*---. Signs vs. Symbols: Gifts in Raymond Carver's Cathedral ». Fachard et Miltner 83-95.

FACKNITZ, Mark. « Missing the Train: Raymond Carver's Sequel to John Cheever's "The Five-Forty-Eight" ». *Studies in Short Fiction* 22.3 (Summer 1985) : 345-347.

---. « "The Calm", "A Small, Good Thing" and "Cathedral": Raymond Carver and the Rediscovery of Human Worth ». *Studies in Short Fiction* 23.3 (Summer 1986) : 287-296.

---. « Raymond Carver and the Menace of Minimalism ». *CEA Critic* 52.1/2 (Fall 1989-Winter 1990) : 62-73.

---. « One More Reason We Can't Stop Tugging Over Raymond Carver's Body ». *Q/W/E/R/T/Y*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1999 : 97-100.

FONTANA, Ernest. « Insomnia in Raymond Carver's Fiction ». *Studies in Short Fiction* 26.4 (Fall 1989) : 447-451.

FORD, Richard. « Good Raymond ». *The New Yorker* (5 October 1998) : 70-79.

GALLAGHER, Tess. « Introduction ». *A New Path to the Waterfall*. New York : Atlantic Monthly, 1989 : xvii-xxxi.

GEARHART, Michael WM. « Breaking the Ties That Bind: Inarticulation in the Fiction of Raymond Carver ». *Studies in Short Fiction* 26.4 (Fall 1989) : 257-260.

GILDER, Joshua. « Less Is Less ». *New Criterion* 1.6 (February 1983) : 78-82.

HARVEY, Giles. « The Two Raymond Carvers ». *The New York Review of Books* (27 May 2010). <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/27/two-raymond-carvers/>. Date de dernière consultation : 14 Mai 2015.

HASLAM, Thomas J. « "Where I'm Calling From": A Textual and Critical Study ». *Studies in Short Fiction* 29.1 (Winter 1992) : 57-65.

HATHCOCK, Nelson. « "The Possibility of Resurrection": Re-Vision in Carver's "Feathers" and "Cathedral" ». *Studies in Short Fiction* 28.1 (Winter 1991) : 31-39.

HEMMINGSON, Michael. « Saying More without Trying to Say More: On Gordon Lish Reshaping the Body of Raymond Carver and Saving Barry Hannah ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52.4 (2011) : 479-498.

HENNING, Barbara. « Minimalism and the American Dream: “Shiloh” by Bobbie Ann Mason and “Preservation” by Raymond Carver ». *MFS Modern Fiction Studies* 35. 4 (Winter 1989) : 689-698.

HOWE, Irving. « Stories of Our Loneliness: *Cathedral* by Raymond Carver ». *New York Times Book Review*, 11 Sept 1983. <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/reviews/010121.21dederet.html>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

JUST, Daniel. « Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver’s Minimalist Short Story ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49.3 (2008) : 303-317.

KELLY, Lionel. « Anton Chekhov and Raymond Carver: A Writer's Strategies of Reading ». *The Yearbook of English Studies* 26 (1996) : 218-231.

KINDER, Chuck. « Glimpses: Raymond Carver ». *Paris Review* 118 (Spring 1991) : 260-303.

KING, Stephen. « Strong Poison ». *New York Times Book Review* (22 November 2009) : 1 ; 10-11.

KLEPPE, Sandra Lee. « Women and Violence in the Stories of Raymond Carver ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 107-127.

LEHMAN, Daniel W. « Raymond Carver’s Management of Symbol ». *Journal of the Short Story in English* 17 (Autumn 1991) : 59-74.

---. « Symbolic Significance in the Stories of Raymond Carver ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 75-88.

LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine. « “Will You Please Be Quiet, Please?” de Raymond Carver: le temps toujours perdu ». *Visions Critiques* 6 (1991) : 45-58.

---. « Du poème à la fiction : les nouvelles “démeublées” de Raymond Carver ». *Profils Américains* 4 (1993) : 71-82.

LEYPOLDT, Gunter. « Raymond Carver’s “Epiphanic Moments” ». *Style* 35.3 (Fall 2001) : 531-547.

MANIEZ, Claire. « "Why, Honey?" de Raymond Carver: les limites de l'interprétation ». *Revue française d'études américaines* 64 (Mai 1995) : 183-192.

*---. « Quote-Unquote: Raymond Carver and Metafiction ». *Journal of the Short Story in English* 33 (Autumn 1999) : 9-23.

---. « *Short Cuts* de Raymond Carver : raccourcis, circuits, courts-circuits ». *Études anglaises* 52.4 (1999) : 473-484.

*---. « *What's in a Title?* Au seuil des nouvelles de Raymond Carver ». *Q/W/E/R/T/Y*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1999 : 101-105.

MAY, Charles E. « "Do You See What I'm Saying?": The Inadequacy of Explanation and the Uses of Story in the Short Fiction of Raymond Carver ».*The Yearbook of English Studies* 31 (2001) : 39-49.

---. « Putting yourself in the shoes of Raymond Carver ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 31-42.

McINERNEY, Jay. « Raymond Carver: A Still, Small Voice ». *New York Times Book Review* (6 August 1989). <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/mcinerney-carver.html>. Date de dernière consultation : 22 Juin 2015.

MEYER, Adam. « Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymond Carver's Minimalism ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 30.4 (Summer 1988) : 239-251.

MULLEN, Bill. « A Subtle Spectacle: Televisual Culture in the Short Stories of Raymond Carver ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 39.2 (Winter 1998) : 99-114.

NESSET, Kirk. « "This Word Love": Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver ». *American Literature* 63.2 (June 1991) : 292-313.

---. « Insularity and Self-Enlargement in Raymond Carver's *Cathedral* ». *Essays in Literature* 21.1 (Spring 1994) : 116-128.

*NEWLOVE, Donald. « Fiction Briefs ». *Saturday Review* (April 1981) : 77

NOCERA, Gigliola. « Raymond Carver's *America Profonda* ». *Journal of the Short Story in English* 46 (2006) : 165-181.

PETERSON, Polly Rose. « Psychological Distance in Raymond Carver's *Cathedral* ». *The Explicator* 70.3 (2012) : 167-169.

*PILLIÈRE, Linda. « Alienation in Raymond Carver's short stories ». Romanski 183-212.

PLATH, James. « When Push Comes to Pull: Raymond Carver or the "Popular Mechanics" of Divorce ». *Notes on Contemporary Literature* 20 (1990) : 2-4.

---. « "After the Denim" and "After the Storm": Raymond Carver Comes to Terms with the Hemingway Influence ». *The Hemingway Review* 13.2 (Spring 1994) : 37-51.

POPE, Dan. « The Post-Minimalist American Short Story or What Comes after Carver? ». *Gettysburg Review* 1.2 (1988) : 331-342

POWELL, Jon. « The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty ». *Studies in Short Fiction* 31.4 (Fall 1994) : 647-649.

RAABE, David. « Carver's "A Serious Talk" ». *The Explicator* 62.4 (Spring 2004) : 238-242.

ROBINSON, Marilynne. « Marriage and Other Astonishing Bonds ». *New York Times Book Review* (15 May 1988). <http://www.nytimes.com/1988/05/15/books/marriage-and-other-astonishing-bonds.html>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

ROCHE, David. « Disease and Anti-Naturalism in Raymond Carver's "Fat" and "A Small, Good Thing" and David Lynch's Blue Velvet ». *Interfaces* 26 (2006-2007) : 159-173.

RUNYON, Randolph Paul. « Dreams and Other Connections among Carver's Recovered Stories ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 63-73.

SAMMARCELLI, Françoise. « Représentation et exemplarité : "Popular Mechanics" de Raymond Carver ». *Profils Américains* 4 (1993) : 83-96.

SCHWEIZER, Harold. « The Unread Letter in "Blackbird Pie" ». *Profils Américains* 4 (1993) : 59-70.

---. « On Waiting in Raymond Carver's "A Small, Good Thing" ». *Journal of the Short Story in English* 46 (Spring 2006) : 139-145.

SCOFIELD, Martin. « Negative Pastoral: The Art of Raymond Carver's Stories ». *The Cambridge Quarterly* 23. 3 (1994) : 243-262.

---. « Story and History in Raymond Carver ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 40.3 (Spring 1999) : 266-280.

SHUTE, Kathleen Westfall. « Finding the Words: the Struggle for Salvation in the Fiction of Raymond Carver ». *Hollins Critic* 24.5 (December 1987) : 1-9.

*SMITH, Aaron. « Raymond Carver, postmoderniste récalcitrant ». *Q/W/E/R/T/Y*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1999 : 121-124.

*STULL, William L. « Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver ». *Philological Quarterly* 64.1 (Winter 1985) : 1-15.

---. « "Carnations": Raymond Carver's Early Blooming Flowers of Dis-ease ». *Profils Américains* 4 (1993) : 11-20.

STULL, William L et Maureen P. CARROLL. « Raymond Carver: Bibliography ». *Profils Américains* 4 (1993) : 125-144.

TAUB, Gadi. « On Small, Good Things: Raymond Carver's Modest Existentialism ». *Raritan* 22.2 (Fall 2002) : 102-119.

TRUSSLER, Michael. « The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver ». *Studies in Short Fiction* 31.1 (Winter 1994) : 23-37.

VERLEY, Claudine. « Narration and Interiority in Raymond Carver's "Where I'm Calling From" ». *Journal of the Short Story in English* 13 (Autumn 1989) : 91-102.

---. « The Window and the Eye and Carver's "Boxes" ». *Journal of the Short Story in English* 15 (Autumn 1990) : 95-106.

---. « "Errand", ou le réalisme de Raymond Carver dans un bouchon de champagne ». *La nouvelle de langue anglaise* 7 (1991) : 43-61.

---. « Présentation ». *Profils américains* 4 (1993) : 7-9.

*---. « Raymond Carver : voir l'insolite ». *Profils américains* 4 (1993) : 43-58.

WOOD, Michael. « Stories Full of Edges and Silence ». *New York Times Book Review* (26 April 1981). <https://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-wood.html>. Date de dernière consultation : 15 Mai 2015.

c) Entretiens

*GENTRY, Marshall B. et William L. STULL, éds. *Conversations with Raymond Carver*. Jackson : UP of Mississippi, 1990.

GRIMAL, Claude. « Stories Don't Come Out of Thin Air ». *Europe* 733 (Mai 1990) : 72-79.

d) Thèses consacrées entièrement ou partiellement à l'œuvre de Raymond Carver

FABRE, Claire. *Le lecteur à l'épreuve du banal dans les nouvelles de Raymond Carver*. Thèse de doctorat. Université de Tours, 1997.

GRALL, Catherine. *Enjeux de la brièveté dans quelques récits contemporains : nouvelles de Thomas Bernhard, de Jorge Luis Borges et de Raymond Carver*. Thèse de doctorat. Université de Paris III, 2000.

LE GRIX DE LA SALLE, Marie. *L'écriture blanche dans la nouvelle américaine contemporaine autour d'Ann Beattie, Raymond Carver et Grace Paley*. Thèse de doctorat. Université de Paris III, 1996.

NALY, Laetitia. *L'écriture du temps dans les nouvelles de Raymond Carver*. Thèse de doctorat. Université de Paris III, 2008.

PHAMKIM-ASSANTE, Linh. *Approche linguistique de quelques aspects de l'écriture de Raymond Carver*. Thèse de doctorat. Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2002.

ROCHE, David. *L'imagination malsaine et ses ambiguïtés : étude d'une esthétique contemporaine dans le cinéma et la littérature de l'Amérique du Nord (Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch)*. Thèse de doctorat. Université d'Aix-Marseille I, 2005.

SINNO, Neige. *L'écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff*. Thèse de doctorat. Université d'Aix-Marseille I, 2005.

e) Biographies

BARRY, Rodolphe. *Devenir Carver*. Paris : Finitude, 2014.

CARVER, Maryann Burk. *What It Used to Be Like: A Portrait of My Marriage to Raymond Carver*. New York : St. Martin's Press, 2006.

GALLAGHER, Tess. *Soul Barnacles: Ten More Years with Ray*. Ann Arbor : U of Michigan P, 2000.

HALPERT, Sam, éd. *Raymond Carver, An Oral Biography*. Iowa City : U of Iowa P, 1995.

ROMON, Philippe. *Parlez-moi de Carver : Une biographie littéraire de Raymond Carver*. Paris : Agnès Viénot Éditions, 2003.
SKLENICKA, Carol. *Raymond Carver: A Writer's Life*. New York : Scribner, 2009.

3. Études critiques sur l'œuvre de Richard Ford

a) Ouvrages sur l'œuvre de Richard Ford

ABARRIO, Rubén Peinado. *Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity*. València : Publicacions de la Universitat de València, 2014.
ARMENGOL, Josep M. *Richard Ford and the Fiction of Masculinities*. New York : Peter Lang, 2010.
*BADONNEL, Patrick et Claude MAISONNAT. *A Multitude of Sins, Richard Ford*. 2007. Paris : Armand Colin-CNED, 2008.
*DUFFY, Brian. *Morality, Identity and Narrative in the Fiction of Richard Ford*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2008.
GAY, Marie-Agnès. *Richard Ford, A Multitude of Sins*. Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2007.
*GUAGLIARDO, Huey, éd. *Perspectives on Richard Ford*. Jackson : UP of Mississippi, 2000.
*PRÉHER, Gérald et Brigitte ZAUGG, éds. *Les péchés innombrables de Richard Ford, et quelques autres*. Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches Écritures, 2008.
---. *L'Amérique d'Est en Ouest :* The Grapes of Wrath *de John Steinbeck*, A Multitude of Sins *de Richard Ford*. Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches Écritures, 2009.
*TRÉGUER, Florian et François HENRY. *Lectures de Richard Ford : A Multitude of Sins*. Rennes : PU de Rennes, 2008.
*WALKER, Elinor Ann. *Richard Ford*. New York : Twayne, 2000.

b) Articles et chapitres d'ouvrage sur l'œuvre de Richard Ford

ABARRIO, Rubén Peinado. « Richard Ford's Frank Bascombe as an American Everyman ». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 50 (2014) : 49-60.

AMBROZIC, Alex. « Seeking Self in a Simulated World: Hyperreality in Richard Ford's *Independence Day* and Frederick Barthelme's *Two against One* ». *Interactions: Aegean Journal of English and American Studies* 14.1 (Spring 2005) : 61-72.

ARMENGOL-CARRERA, Josep M. « Rereading American Masculinities: Re-Visions of the American Myth of Self-Made Manhood in Richard Ford's Fiction ». *Revista de Estudios Norteamericanos* 11 (2006) : 63–80.

---. « The Buddy as Anima? Revisiting Friendships between Men in Richard Ford's *The Sportswriter* ». *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 31.1 (June 2009) : 41–55.

*BÉRUBÉ, Renald. « L'écrivain comme journaliste sportif (ou vice versa) : *The Sportswriter* de Richard Ford ». *Études littéraires* 28.2 (1995) : 81-94.

*BONE, Martyn. « The Postsouthern "Sense of Place" in Walker Percy's *The Moviegoer* and Richard Ford's *The Sportswriter* ». *Critical Survey* 12.1 (2000) : 64-81.

DUFFY, Brian. « The Story as Cure in Richard Ford's "Occidentals" ». *The Mississippi Quarterly* 59.1-2 (2006) : 225-241.

*DUPUY, Edward. « The Confessions of an Ex-Suicide: Relenting and Recovering in Richard Ford's *The Sportswriter* ». *Southern Literary Journal* 23.1 (Fall 1990) : 93-103.

DURANTE, Robert. « Reading the Landscape: Richard Ford's New Realism ». *The Dialectic of Self and Story: Reading and Storytelling in Contemporary American Fiction*. New York : Routledge, 2001 : 37-52.

*FOLKS, Jeffrey J. « Richard Ford: Postmodern Cowboys ». *Southern Writers at Century's End*. Éd. Jeffrey J. Folks et James A. Perkins. Lexington : UP of Kentucky, 1997 : 212-225.

---. « The Risks of Membership: Richard Ford's *The Sportswriter* ». *Mississippi Quarterly* 52.1 (Winter 1998-1999) : 73-88.

GAY, Marie-Agnès. « Les mots de la fin dans *A Multitude of Sins* de Richard Ford ». *Cercles, The Occasional Papers Series* (2009) : 171-184.

---. « Les signes de la peur dans *The Sportswriter* et la "trilogie Bascombe" de Richard Ford ». *L'Écriture de la peur dans la littérature américaine*. Éd. Sylvie Bauer, Cécile Roudeau et Marie-Odile Salati. Chambéry : Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés, Collection Ecriture et Représentation, 2010 : 165-184.

GUAGLIARDO, Huey. « The Marginal People in the Novels of Richard Ford ». *Southern Quarterly* 37.2 (Winter 1999) : 16-32.

HOFFMAN, Alice. « A Wife Named X, a Poodle Named Elvis ». *New York Times Book Review* (23 March 1986). <http://www.nytimes.com/1986/03/23/books/a-wife-named-x-a-poodle-named-elvis.html>. Date de dernière consultation : 4 Août 2015.

HORNBY, Nick. « Richard Ford ». *Contemporary American Fiction*. Londres : Vision Press, 1992 : 93-115.

KNAPP, Kathy. « Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Post-9/11 Suburban Novel ». *American Literary History* 23.3 (Fall 2011) : 500-528.

---. « The Canonical Everyman: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Challenge to Neoliberal Suburbia ». *American Unexceptionalism: The Everyman and the Suburban Novel after 9/11*. Iowa City : U of Iowa P, 2014 : 1-22.

KRUSE, Horst. « Reading *The Great Gatsby* in New Jersey: Responses to Fitzgerald in the Frank Bascombe Trilogy ». *The F. Scott Fitzgerald Review* 8.1 (16 September 2010) : 208-217.

LEE, Don. « About Richard Ford ». *Ploughshares* 22.2-3 (Fall 1996) : 226-235.

MAYNÉ, Gilles. *Les multiples péchés de Richard Ford, de Georges Bataille et de Jacques Derrida*. Rome : Aracne, 2009.

McGUIRE, Ian. « "The Abandonment of . . . Precious Things": Richard Ford and the Limits of Pragmatism ». *The Mississippi Quarterly* 65.2 (Spring 2012) : 261-282.

WESLEY, Marilyn C. « Lacanian Westerns: Richard Ford's *Rock Springs* and Cormac McCarthy's *Blood Meridian* ». *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men*. Charlottesville et Londres : U of Virginia P, 2003 : 62-82.

c) Entretiens

ARROYO, Fred. « Writing “Privileged Gesture”: An Interview with Richard Ford ». *Indiana Review* 28.2 (Winter 2006) : 89-106.

BUSNEL, François. « J’écris pour provoquer une conversation avec le lecteur ». *Lire* (Octobre 2008) : 48-53.

*GUAGLIARDO, Huey, éd. *Conversations with Richard Ford*. Jackson : UP of Mississippi, 2001.

IFTEKHARUDDIN, Farhat, Mary ROHRBERGER et Maurice LEE, éds. *Speaking of the short story: interviews with contemporary writers*. Jackson : UP of Mississippi, 1997.

LEVASSEUR, Jennifer et Kevin RABALAIS. « Invitation to the Story: An Interview with Richard Ford ». *Kenyon Review* 23.3-4 (Summer-Fall 2001) : 123-143.

LYONS, Bonnie et Bill OLIVER, éds. *Passion and Craft: Conversations with Notable Writers*. Urbana : U of Illinois P, 1998.

PASCAL-MOUSSELARD, Olivier. « Le pays que j’aime s’est retrouvé ». *Télérama* 3070 (12 novembre 2008) : 20-22.

THILTGES, Alexandre. « Richard Ford : le grand entretien ». *Transfuge* 22 (septembre 2008) : 46-55.

d) Thèse consacrée partiellement à l’œuvre de Richard Ford

SINNO, Neige. *L'écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff*. Thèse de doctorat. Université d’Aix-Marseille I, 2005.

II. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES AUTOUR DES NOTIONS DE RÉALISME ET DE NATURALISME

1. Dans la littérature américaine

BARRISH, Phillip. *American Literary Realism: Critical Theory and Intellectual Prestige, 1880-1995*. Cambridge : Cambridge UP, 2001.

*BUFORD, Bill, éd. *Dirty Realism: New Writing from America*. *Granta* 8, 1983.

CADY, Edwin H. *The Light of Common Day: Realism in American Fiction*. Londres et Bloomington : Indiana UP, 1972.

DICKSTEIN, Morris. « Fiction : La quête de la vie ordinaire ». *Magazine Littéraire* 281 (Octobre 1990) : 26-31.

*HOWELLS, William Dean. *Criticism and Fiction*. 1891. Leipzig : BookSurge Classics, 2003.

KAPLAN, Amy. *The Social Construction of American Realism*. Chicago : U of Chicago P, 1988.

*PIZER, Donald, éd. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. 1995. Cambridge : Cambridge UP, 1999.

*REBEIN, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Lexington : UP of Kentucky, 2001.

*SUNDQUIST, Eric J., éd. *American Realism: New Essays*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins UP, 1982.

*WRIGHT, Richard. « Introduction ». *Native Son*. 1940. Londres : Jonathan Cape Ltd, 1970.

2. En général

*AUERBACH, Erich. *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Trad. Cornélius Heim. Paris : Gallimard, 1968.

*BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». Genette et Todorov 81-90.

*BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. 1998. Paris : Armand Colin, 2005.

*BERSANI, Leo. « Le réalisme et la peur du désir ». Genette et Todorov 47-80.

*BOURNEUF, Roland. « Compte-rendu de *Mimesis* d'Erich Auerbach ». *Études littéraires* 2.3 (1969) : 381-383.

DUFOUR, Philippe. *Le Réalisme*. Paris : PUF, 1998.

*FURST, Lilian R., éd. *Realism*. New York : Longman, 1992.

*GEFEN, Alexandre. *La Mimèsis*. 2002. Paris : Flammarion, 2003.

GENETTE, Gérard. « Vraisemblance et motivation ». *Figures II*. 1969. Paris : Éditions du Seuil, 1979 : 71-99.

*GENETTE, Gérard et Tzvetan TODOROV, éds. *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GENGEMBRE Gérard, éd. *Émile Zola : Écrits sur le roman naturaliste*. Paris : Pocket, 1999.

*GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal, Volume I : 1851-1865*. 1887. Paris : Robert Laffont, 1989.

*HAMON, Philippe. « Un discours contraint ». Genette et Todorov 119-181.

LARROUX, Guy. *Le réalisme, Éléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris : Nathan, 1995.

*MAUPASSANT, Guy de. « Le roman ». *Pierre et Jean*. 1887. Paris : Flammarion, 1999 : 15-29.

*MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste, De Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1994.

*RIFFATERRE, Michael. « L'illusion référentielle ». Genette et Todorov 91-118.

STERN, J.P. *On Realism*. Londres et Boston : Routledge et Kegan Paul, 1973.

*TALLIS, Raymond. *In Defence of Realism*. Londres : Edward Arnold, 1988.

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge : Harvard UP, 1990.

*WATT, Ian. « Réalisme et forme romanesque ». Genette et Todorov 11-46.

III. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES AUTOUR DE LA NOTION DE POSTMODERNISME

1. En littérature

*CLARK, Miriam Marty. « After Epiphany: American Stories in the Postmodern Age ». *Style* (22 September 1993) : 387-394.

GRAFF, Gerald. « The Myth of the Postmodernist Breakthrough ». *TriQuarterly* 26 (Winter 1973) : 383-417.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*. 1980. New York et Londres : Methuen, 1984.

*---. *A Poetics of Postmodernism*. 1988. New York : Routledge, 2005.

*---. *The Politics of Postmodernism*. 1989. New York : Routledge, 2002.

McCAFFERY, Larry. *The Metafictional Muse*. Pittsburgh : U of Pittsburgh P, 1982.

*McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres et New York : Methuen, 1987.

*SMITH, Allan Lloyd. « Brain Damage: The Word and the World in Postmodernist Writing ». *Contemporary American Fiction*. Éd. Malcolm Bradbury et Sigmund Ro. Londres : Edward Arnold, 1987 : 39-50.

*WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres et New York : Methuen, 1984.

WILDE, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins UP, 1981.

2. En général

*JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or, the Logic of Late Capitalism*. Londres et New York : Verso, 1991.

*LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

IV. Ouvrages et articles critiques mêlant les notions de realisme et de postmodernisme

ALEXANDER, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. Londres : Edward Arnold, 1990.

DOHERTY, Margaret. « State-Funded Fiction: Minimalism, National Memory, and the Return to Realism in the Post-Postmodern Age ». *American Literary History* 27.1 (Spring 2015) : 79-101.

LEE, Alison. *Realism and Power, Postmodern British Fiction*. Londres et New York : Routledge, 1990.

STEVICK, Philip. *Alternative Pleasures: Postrealist Fiction and the Tradition*. Chicago : U of Illinois P, 1981.

WILDE, Alan. « Shooting for Smallness: Realism and Metafiction ». *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia : U of Pennsylvania P, 1987 : 104-130.

V. Études sur la littérature américaine en général

ABRAMS, Linsey. « A Maximalist Novelist Looks at Some Minimalist Fiction ». *Mississippi Review* 40/41 (Winter 1985) : 24-30.

ALDRIDGE, John W. « The New American Assembly-Line Fiction: An Empty Blue Center ». *American Scholar* 59.1 (Winter 1990) : 17-38.

(Reproduit sous le titre « The New Assembly-Line Fiction ». *Talents and Technicians: Literary Chic and the New Assembly-Line Fiction*. New York : Scribner, 1992 : 1-43.)

*BARTH, John. « The Literature of Exhaustion ». *The Novel Today*. 1977. Éd. Malcolm Bradbury. Manchester : Manchester UP, 1978 : 70-83.

---. « A Few Words about Minimalism ». *New York Times Book Review* (28 December 1986). <https://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>. Date de dernière consultation : 15 Juin 2015.

BARTHELME, Frederick. « On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans ». *New York Times Book Review* (3 April 1988). <http://www.nytimes.com/1988/04/03/books/on-being-wrong-convicted-minimalist-spills-beans.html>. Date de dernière consultation : 15 Juin 2015.

BELL, Madison. « Less Is Less: The Dwindling American Short Story ». *Harper's Magazine* (April 1986) : 64-69.

BELLAMY, Joe David. *Literary Luxuries: American Writing at the End of the Millenium*. Columbia : U of Missouri P, 1995.

CABAU, Jacques. *La Prairie perdue. Le Roman américain*. 1966. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

*CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

DUVALL, John D. *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*. New York : Cambridge UP, 2012.

GELFANT, Blanche H. et Lawrence GRAVER, éds. *The Columbia Companion to the Twentieth Century American Short Story*. New York : Columbia UP, 2000.

HALLETT, Cynthia J. « Minimalism and the Short Story ». *Studies in Short Fiction* 33.4 (Fall 1996) : 487-495.

MILLARD, Kenneth. *Contemporary American Fiction, An Introduction to American Fiction since 1970*. New York : Oxford UP, 2000.

*PÉTILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle : 1939-1989*. Paris : Fayard, 1992.

ROTH, Philip. « Writing American Fiction ». *The Novel Today*. 1977. Éd. Malcolm Bradbury. Manchester : Manchester UP, 1978 : 32-47.

*RULAND, Richard et Malcolm BRADBURY. *From Puritanism to Postmodernism*. New York : Penguin, 1991.

VI. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE GÉNÉRALE

1. Civilisation, culture, Histoire

BARTHES, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

*BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. 1970. Paris : Denoël, 2011.

---. *Simulacres et simulation*. 1981. Paris : Galilée, 1985.

*---. *Amérique*. 1986. Paris : Grasset, 2012.

*BERNARD, Edina et al. *Histoire de l'Art du Moyen-âge à nos jours*. Paris : Larousse, 2009.

*COLLINS, Robert M. *Transforming America: Politics and Culture during the Reagan Years*. New York : Columbia UP, 2007.
*CULLEN, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. Oxford : Oxford UP, 2003.
*JILLSON, Cal. *Pursuing the American Dream: Opportunity and Exclusion over Four Centuries*. Lawrence : U of Kansas P, 2004.
*KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. New York : Nation Books, 2009.
*LUTTWAK, Edward N. *The Endangered American Dream*. New York : Simon and Schuster : 1993.
*PAUWELS, Marie-Christine. *Le Rêve américain*. Paris : Hachette, 1997.
*PUTNAM, Robert D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. 2000. New York : Simon and Schuster, 2001.

2. Critique littéraire

*BAKHTINE, Mikhaïl. « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire ». *La Poétique de Dostoïevski*. 1929. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris : Éditions du Seuil, 2003.
---. *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 2008.
BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. Londres et New York : Methuen, 1980.
BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago et Londres : U of Chicago P, 1973.
BRADBURY, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Londres : Oxford UP, 1973.
COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton UP, 1978.
COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
*CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 1966. Londres : Penguin Books, 1999.
*DURIX, Jean-Pierre. « Le réalisme magique : genre à part entière ou "auberge latino-américaine ?" ». Éd. Xavier Garnier. *Le Réalisme merveilleux*. Paris : L'Harmattan, 1998 : 9-18.

*ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.

EDEL, Leon, éd. *The House of Fiction: Essays on the Novel by Henry James*. Londres : Rupert Hart-Davis, 1957.

*ELIOT, Thomas Stearns. « Tradition and the Individual Talent ». 1919. *The Sacred Wood*. Londres : Methuen et New York : Barnes and Nobles, 1960 : 47-59.

*FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. 1927. Londres : Edward Arnold, 1963.

*GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

*---. *Palimpsestes : l'écriture au second degré.* Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.

*HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman*. 1983. Genève : Droz, 1998.

*ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. 1976. Trad. Evelyne Sznycer. Liège : Mardaga, 1997.

*JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

LOHAFER, Susan. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge et Londres : Louisiana State UP, 1989.

*LOUVEL, Liliane et Claudine VERLEY. *Introduction à l'étude de la nouvelle de langue anglaise*. Toulouse : PU du Mirail, 1993.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman*. 1920. Trad. Jean Clairevoie. Paris : Gallimard, 1997.

*RICE, Anne P, éd. « Theodore Dreiser: "Nigger Jeff" ». *Witnessing Lynching: American Writers Respond*. New Brunswick : Rutgers UP, 2003 : 151-170.

RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth.* Baltimore et Londres : The Johns Hopkins UP, 1990.

*RUSHDIE, Salman. « Imaginary Homelands ». *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. Londres : Penguin, 1992 : 9-21.

SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. Londres : Longman, 1985.

*TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.

*---. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

*VALERY, Paul. « Choses tues ». *Tel Quel*. 1910. Paris : Gallimard, 1941.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres : Chatto and Windus, 1957.

3. Linguistique

*KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980.

4. Philosophie

*ARISTOTE. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

*CICERON. *Les Catilinaires*. Paris : Les Belles Lettres, 2012.

*PASCAL, Blaise. *Pensées*. 1670. Paris : Pocket, 2003.

*PLATON. *La République*. Trad. Émile Chambry. Paris : Gallimard, 1992.

*RICŒUR, Paul. *Le Juste*. Paris : Éditions Esprit, 1995.

---. *Le Juste 2*. Paris : Éditions Esprit, 2001.

*ROSSET, Clément. *L'Anti-nature*. 1973. Paris : PUF, 2004.

*TAYLOR, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern*. 1989. Cambridge: Harvard UP, 2001.

*WEBER, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1904-1905. Paris : Flammarion, 2008.

INDEX DES NOMS PROPRES

Aldeman, Bob, 223
Alighieri, Dante, 94
Altman, Robert, 40, 176, 364, 365
Anderson, Sherwood, 310
Aragon, Louis, 62, 379
Aristote, 10, 11, 64, 194
Auerbach, Erich, 9, 10, 379
Austen, Jane, 14, 202
Bader, Julia, 222
Badonnel, Patrick, 333
Bakhtine, Mikhaïl, 271, 275, 327, 384
Balzac, Honoré de, 13, 29, 150, 358, 379
Banks, Russell, 1, 3, 4, 8, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 45, 47, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 69, 75, 79, 81, 82, 85, 90, 91, 92, 94, 99, 101, 110, 116, 117, 119, 133, 136, 137, 148, 149, 153, 154, 157, 160, 165, 166, 168, 170, 178,179, 187, 188, 190, 192, 196, 200, 202, 203, 210, 218, 219, 220, 223, 227, 233, 234, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 251, 252, 253, 254, 261, 262, 264, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 280, 281, 282, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 320, 329, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 373
Affliction, 24, 25, 53, 69, 133, 202, 223, 280, 312, 313
Continental Drift, 3, 4, 5, 6, 7, 19, 24, 25, 45, 48, 50, 58, 69, 75, 79, 80, 85, 90, 91, 92, 100, 109, 110, 115, 116, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 155, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 181, 184, 188, 191, 194, 196, 202, 203, 204, 210, 216, 219,220, 223, 224, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 242, 243, 245, 254, 260, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 271, 279, 281, 287, 288, 289, 290, 303, 304, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 320, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 346, 348, 350, 351, 353, 360, 361, 362, 363
Dreaming Up America, 25, 28, 45, 61, 196, 355
Family Life, 23, 353
Hamilton Stark, 23, 353
Rule of the Bone, 160, 234, 253, 353
The Book of Jamaica, 23, 353, 363
The Sweet Hereafter, 24, 160, 234, 353
Barth, John, 3, 4, 17, 326, 345
Barthelme, Donald, 17, 337
Barthelme, Frederick, 17, 375
Barthes, Roland, 152, 348
Batt, Noëlle, 296
Baudrillard, Jean, 29, 34, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 78, 84, 89, 90, 130, 133, 134, 279, 294, 303
Beattie, Ann, 17, 20, 373
Becker, Colette, 10, 11, 13, 178
Bernard, Edina, 11
Bersani, Leo, 30, 82, 83, 128, 148, 193, 201, 202, 203, 307, 348
Bérubé, Renald, 302
Bethea, Arthur F., 145
Birat, Kathie, 191, 309
Bone, Martyn, 115, 333, 335
Bourneuf, Roland, 9
Buford, Bill, 20, 180, 240
Caillebotte, Gustave, 11
Calvino, Italo, 295
Carter, Jimmy, 85, 89
Carver, Raymond, 1, 3, 4, 6, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 40, 42, 44, 45, 46, 53, 55, 63, 64, 66, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 85, 86, 90, 91, 92, 96, 97, 99, 101, 103, 104, 105, 107, 110, 116, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 187, 188, 190,

195, 200, 205, 206, 207, 208, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 240, 241, 244, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 267, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 282, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 311, 314, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 336, 337, 338, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 377
Cathedral, 3, 4, 5, 19, 21, 22, 40, 46, 75, 89, 97, 128, 142, 143, 146, 148, 158, 177, 202, 206, 208, 211, 215, 216, 258, 272, 295, 327, 336, 337, 338, 345, 347, 351, 353, 366, 367, 368, 369, 370
Elephant and other stories, 271, 282, 321, 327, 328, 355
Fires, 20, 21, 34, 125, 278, 295, 296, 297, 321, 328, 356, 366
What We Talk about When We Talk about Love, 22, 44, 64, 104, 143, 162, 163, 190, 195, 223, 258, 266, 271, 325, 355
Will You Please Be Quiet, Please?, 17, 42, 43, 44, 63, 70, 96, 130, 137, 138, 159, 161, 162, 178, 180, 222, 259, 273, 297, 299, 314, 321, 322, 323, 324, 325, 330, 355, 366, 369
Champfleury, 10
Chaucer, Geoffrey, 14
Chauvin, Serge, 44
Cheever, John, 205, 311, 336, 337, 358, 368
Chénetier, Marc, 25, 58, 296, 309, 353
Chorier, Bénédicte, 311
Cicéron, 28
Clark, Miriam Marty, 166, 176, 240, 273, 295
Coleridge, Samuel Taylor, 12
Collado Rodriguez, Francisco, 18, 19, 59, 90, 264, 293, 294, 308, 338
Collins, Robert M., 61, 62, 353, 355, 356
Cooreman, Gaëlle, 292
Courbet, Gustave, 11
Cullen, Jim, 33, 45
Darwin, Charles, 15, 56
Defoe, Daniel, 14
Doctorow, Edgar Lawrence, 30, 211, 251, 287
Dos Passos, John, 16, 30, 251, 292
Dostoïevski, Fiodor, 327, 383
Dreiser, Theodore, 14, 15, 16, 30, 194, 223, 250, 251, 384
Duffy, Brian, 137, 239, 287
Duperray, Annick, 129, 360, 361, 362
Dupuy, Edward, 186, 317
Durix, Jean-Pierre, 341
Eco, Umberto, 155
Eisenhower, Dwight, 87
Eliot, George, 145, 194
Eliot, Thomas, Stearns, 105, 338
Fabre, Claire, 44, 273
Fachard, Vasiliki, 206, 367, 368
Faulkner, William, 19, 333, 357, 362
Fitzgerald, Francis Scott, 68, 357, 376
Flaubert, Gustave, 11, 152, 337
Folks, Jeffrey J., 114, 375
Ford, Richard, 1, 3, 4, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 44, 45, 53, 63, 66, 75, 81, 82, 85, 87, 91, 92, 101, 110, 113, 114, 115, 140, 141, 148, 149, 150, 153, 154, 157, 160, 164, 165, 168, 172, 178, 179, 186, 187, 188, 190, 198, 200, 207, 215, 218, 221, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 246, 248, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 269, 270, 273, 276, 282, 284, 286, 291, 292, 293, 294, 295, 301, 302, 311, 315, 316, 317, 319, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 373, 374, 375, 376, 377
Independence Day, 22, 130, 198, 284, 302, 303, 356, 375
Let Me Be Frank with You, 22, 302, 303, 319, 356
Rock Springs, 22, 29, 356, 376
The Lay of the Land, 22, 198, 302, 303, 356
The Sportswriter, 3, 4, 5, 6, 19, 22, 23, 33, 35, 36, 46, 50, 54, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 86, 89, 98,

102, 106, 108, 113, 115, 129, 136, 138, 140, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 173, 179, 183, 186, 187, 189, 195, 197, 198, 202, 204, 207, 208, 212, 214, 216, 220, 223, 226, 230, 234, 237, 239, 240, 241, 242, 254, 261, 267, 268, 277, 279, 284, 286, 287, 300, 302, 310, 314, 315, 316, 319, 330, 331, 332, 333, 335, 343, 345, 346, 348, 353, 375, 376
Forster, Edward Morgan, 173
Frost, Robert, 311
Furst, Lilian R., 10, 27, 28, 248, 252
García Márquez, Gabriel, 325, 341
Gass, William, 19, 153, 251
Gefen, Alexandre, 153, 200, 250
Genette, Gérard, 214, 215, 216, 329, 378, 379
Gentry, Marshall B. et Stull, William L., 17, 20, 21, 22, 28, 92, 142, 143, 148, 156, 250, 257, 259, 275, 277, 295, 320, 323, 325, 331, 336, 337, 344
Gilbert, Sandra, 113
Goncourt, Edmond et Jules de, 12, 275
Guagliardo, Huey, 22, 23, 29, 92, 140, 141, 150, 164, 186, 190, 207, 236, 270, 286, 292, 294, 302, 332, 333, 334
Gubar, Susan, 113
Gyssels, Kathleen, 292
Hamon, Philippe, 11, 13, 47, 150, 151, 156, 157, 160, 168, 198, 222, 247, 345, 347
Hawthorne, Nathaniel, 13, 310, 364
Hemingway, Ernest, 16, 259, 267, 310, 330, 331, 357, 366, 367, 371
Henry, François, 215
Homère, 9
Hornby, Nick, 221
Howells, William Dean, 13, 14, 15, 23, 150, 250, 253, 304, 305, 309, 351
Hutcheon, Linda, 18, 30, 82, 110, 127, 153, 195, 196, 201, 222, 239, 242, 244, 263, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 285, 289, 348, 350
Iser, Wolfgang, 151, 221
James, Henry, 14, 15, 16, 220, 371, 375, 384
Jameson, Fredric, 251, 295
Jauss, Hans Robert, 151
Jillson, Cal, 33, 54
Katz, Steve, 293, 296
Kennedy, John, 17, 29, 239
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 252, 303, 304
King, Martin Luther, 17
Kleinknecht, William, 16, 31, 32, 82, 84, 89, 90
Koïs, Line, 316
Kristeva, Julia, 329
Lainsbury, G.P., 20, 82, 276
Lazarus, Emma, 52
Lewis, Sinclair, 194, 197, 358
Lincoln, Abraham, 53, 284
Lish, Gordon, 143, 368
Louvel, Liliane, 327, 331
Luttwak, Edward N., 83
Lyotard, Jean-François, 19, 31, 87, 246, 274, 275, 282, 295, 350
Maisonnat, Claude, 333
Manet, Édouard, 11
Maniez, Claire, 2, 298, 321, 330
Mason, Bobbie Ann, 350, 369
Maupassant, Guy de, 150
McEneaney, Kevin T., 34, 60, 109, 161, 280, 311
McHale, Brian, 250, 281, 290, 293, 296, 326
Meyer, Adam, 296, 323
Miller, Henry, 311
Milton, John, 94
Mitterand, Henri, 26, 152, 155, 156, 157, 160, 188, 189, 200, 222, 228, 275, 311, 312
Morrison, Toni, 280, 352
Nabokov, Vladimir, 153
Nixon, Richard, 17
Pascal, Blaise, 72, 160
Pauwels, Marie-Christine, 35, 62, 63, 68, 75
Percy, Walker, 115, 331, 332, 333, 335, 357, 358, 375
Pétillon, Pierre-Yves, 23, 46, 292, 343
Pillière, Linda, 129, 181
Pizer, Donald, 15, 19, 31

Platon, 9, 10, 12
Pound, Ezra, 20, 311, 344
Putnam, Robert D., 6, 82, 83, 84, 85, 102, 103, 105, 113, 114, 346
Pynchon, Thomas, 30, 159, 269
Reagan, Ronald, 3, 4, 6, 19, 26, 28, 29, 31, 42, 82, 84, 87, 89, 90, 346, 383
Rebein, Robert, 18, 221
Richardson, Samuel, 14
Ricœur, Paul, 45, 64
Riffaterre, Michael, 12
Roche, David, 2, 8, 23, 24, 47, 68, 80, 92, 95, 101, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 160, 248, 274, 287, 288, 304, 306, 309, 310, 329, 338
Rosset, Clément, 250, 267, 269
Ruland, Richard et Bradbury, Malcolm, 6, 14, 15, 16, 17, 84, 153, 247, 251, 292, 345, 380, 381, 382
Rushdie, Salman, 263, 341, 351, 363
Salinger, Jerome David, 253
Saussure, Ferdinand de, 252
Seltzer, Mark, 217
Shakespeare, William, 13, 14
Smith, Aaron, 161, 176, 269, 345
Smith, Allan Lloyd, 153, 252
Spenser, Edmund, 14
Steinbeck, John, 16, 30, 31, 35, 59, 223, 339, 374
Stendhal, 1, 9, 13, 248
Sterne, Laurence, 18, 211, 251, 359
Stull, William L., 17, 20, 21, 22, 28, 92, 138, 142, 143, 145, 148, 156, 250, 257, 259, 275, 277, 295, 320, 323, 325, 331, 336, 337, 344, 356
Sundquist, Eric J., 14, 15, 33, 178, 188, 189, 196, 217, 222
Tallis, Raymond, 7, 82, 150, 151, 165, 168, 243, 247
Taylor, Charles, 34, 45, 63, 64, 65, 67, 68, 72, 80, 96, 346
Tchékhov, Anton, 156, 337, 351, 365, 367, 369
Todorov, Tzvetan, 271, 311, 378, 379
Tréguer, Florian, 215
Truman, Harry, 29
Twain, Mark, 14, 15, 31, 154, 253, 310
Updike, John, 22, 292, 302, 337
Valéry, Paul, 352
Verley, Claudine, 42, 44, 125, 248, 270, 272, 327, 331, 365
Vonnegut, Kurt, 293
Walker, Elinor Ann, 115, 256, 267, 317, 319, 331, 332, 335, 357, 358, 375
Watt, Ian, 11
Waugh, Patricia, 150, 161, 325
Weber, Max, 53
Wesley, Marilyn C., 340, 362
West Side Story, 35
Wharton, Edith, 15, 16
Whitman, Walt, 310, 311, 330
Wolfe, Tom, 311, 333
Wolff, Tobias, 20, 373, 377
Wright, Richard, 24
Zola, Émile, 13, 15, 24, 160, 379

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS

Aliénation, 121, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 139, 140, 170, 327, 332, 337
Altérité, 101, 106, 116, 141, 260, 318, 347
American way of life, 64, 69, 75, 76
Arbitraire, 27, 162, 207, 220, 252, 257, 260, 350
Archétype, 68, 160, 169, 171, 175, 179, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 198, 238, 240, 314, 348
Artifice, 3, 4, 9, 11, 19, 26, 27, 149, 154, 157, 166, 168, 175, 199, 200, 211, 214, 220, 221, 222, 234, 239, 240, 242, 245, 246, 248, 250, 251, 255, 256, 259, 261, 264, 266, 273, 290, 311, 314, 317, 324, 347, 349
Banalisation, 195, 251, 276, 284, 285, 288, 293, 299, 300, 320, 327, 329, 350
Cliché, 46, 50, 54, 69, 86, 104, 118, 122, 123, 124, 126, 163, 176, 184, 195, 238, 267, 270, 273, 285, 314
Communauté, 26, 31, 32, 51, 81, 83, 84, 86, 89, 93, 95, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 113, 114, 115, 123, 124, 138, 140, 142, 145, 146, 147, 148, 185, 258, 263, 338, 341, 343, 346, 347, 351
Conventions littéraires, 158, 168, 182, 184, 187, 192, 194, 248, 265, 266, 272, 274, 289
Crise épistémique, 27, 246, 248, 252, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 291, 350
Crise existentielle, 22, 73, 80, 83, 95, 100, 101, 127, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 141, 148, 182, 184, 202, 346
Darwinisme, 15, 56
Déconstruction, 19, 26, 38, 44, 53, 57, 58, 75, 109, 110, 120, 149, 154, 157, 168, 172, 175, 187, 188, 191, 193, 211, 222, 238, 242, 246, 248, 266, 276, 283, 285, 288, 291, 307, 310, 333, 343, 346, 347, 350
Déterminisme, 13, 139, 217, 220
Didactisme, 24, 31, 59, 155, 200, 250, 262, 303, 305, 308, 309, 351
Discours, 11, 19, 25, 27, 34, 37, 39, 46, 55, 60, 64, 65, 66, 76, 81, 85, 86, 88, 90, 93, 95, 98, 99, 101, 104, 106, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 144, 148, 150, 173, 174, 190, 196, 198, 208, 213, 222, 245, 246, 247, 250, 256, 257, 262, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 281, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 301, 303, 306, 307, 309, 327, 328, 337, 341, 345, 346, 349
Divertissement (Pascal), 72, 73, 74, 75, 78
Effet de réel (Barthes), 152, 157, 159, 160, 167, 170, 183, 199, 200, 204, 205, 206, 208, 211, 221, 223, 225, 235, 238, 276, 312, 319, 348, 349
Eldorado, 33, 34, 35, 40, 47, 48, 51, 52, 56, 115
Engagement, 25, 28, 85, 87, 90, 105, 181, 262, 276, 303, 309, 351
Épiphanie, 214, 298, 319
Épopée, 48, 288, 339, 340, 341
Esthétique, 11, 17, 77, 81, 151, 172, 174, 186, 222, 242, 248, 252, 293, 295, 309, 329, 330, 331, 337, 339, 343
Ethnocentrisme, 33, 89, 101, 109, 111, 113, 120, 127, 196, 263, 305
Étiquette du personnage (Hamon), 156, 157, 158, 165, 168, 172, 178, 347
Ex-centrique (Hutcheon), 110, 124, 195, 196, 199, 239, 281, 291, 310, 341, 348, 352
Fiction, 3, 4, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 39, 90, 96, 150, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 166, 185, 187, 188, 196, 198, 200, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 228, 233, 234, 236, 238, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250,

251, 252,255, 259, 269, 272, 274, 276, 277, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 299, 306, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 334, 336, 338, 343, 345, 347, 349, 350
Figure de l'auteur, 293, 321, 322, 324, 343
Filiation et héritage, 59, 62, 116, 119, 139, 141, 144, 147, 170, 189, 249, 254, 286, 311, 330, 331, 332, 333, 336, 343, 351
Fonction référentielle du langage, 27, 246, 248, 251, 252, 266, 267, 270, 273, 274, 350
Hasard et contingence, 39, 54, 61, 96, 97, 101, 140, 147, 201, 208, 211, 217, 218, 219, 221, 246, 348
Hérédité, 156, 188, 221
Héroïsme et anti-héroïsme, 14, 25, 26, 50, 60, 87, 94, 149, 154, 155, 156, 159, 170, 174, 178, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 223, 272, 280, 281, 286, 302, 327, 333, 335, 340, 348
Histoire, 18, 27, 30, 85, 89, 91, 200, 203, 248, 249, 251, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 334, 341, 342, 343, 350
Hybridité, 290, 305
Identité, 33, 36, 68, 79, 80, 91, 103, 129, 130, 131, 137, 138, 143, 146, 154, 158, 166, 168, 170, 178, 189, 255, 256, 257, 284, 285, 294, 295, 296, 299, 302, 313, 338, 341, 347, 351
Idiolecte, 255, 256, 260, 349
Illusion réaliste, 11, 149, 150, 152, 153, 155, 157, 161, 165, 166, 187, 188, 200, 201, 203, 208, 211, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 239, 240, 242, 243, 255, 258, 263, 266, 277, 281, 293, 313, 347, 348
Individualisme, 31, 84, 94, 101, 102, 106, 109, 147, 310, 346
Intertextualité, 294, 321, 328, 329, 331, 332, 336, 338, 342, 343
Ironie, 34, 35, 38, 40, 47, 48, 49, 51, 52, 56, 58, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 81, 84, 88, 91, 94, 98, 99, 101, 112, 116, 118, 120, 123, 127, 141, 160, 161, 163, 165, 167, 170, 184, 185, 186, 188, 189, 193, 201, 208, 218, 220, 225, 226, 230, 235, 248, 252, 256, 264, 266, 271, 284, 285, 286, 290, 313, 314, 315, 317, 319, 320, 321, 323, 325, 333, 334, 340, 342, 343, 346, 349
Ironie dramatique, 47, 49, 218, 313, 320, 346
Lecteur Modèle (Eco), 155, 207, 262
Mainstream, 235, 309, 310, 351
Matérialisme, 34, 39, 71, 72, 73, 75, 76, 83, 87, 93, 101, 105, 110, 240, 332
Métafiction, 17, 18, 26, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 243, 251, 256, 260, 261, 264, 266, 268, 276, 277, 286, 292, 294, 298, 299, 316, 319, 320, 324, 327, 343
Métarécit, 248, 251, 275, 282, 288, 350
Métonymie, 73, 149, 153, 201, 222, 276, 280, 289, 291, 336, 350
Mimèsis, 3, 9, 19, 149, 152, 153, 198, 200, 210, 220, 221, 222, 246, 259, 276, 293, 343, 347, 348
Minimalisme, 3, 22, 143, 174, 302, 328
Modernisme, 252, 349
Moralité, 16, 28, 58, 63, 76, 89, 98, 132, 167, 186, 189, 193, 231, 232, 254, 317, 340, 343
Narrateur et narration, 37, 43, 47, 49, 53, 57, 59, 63, 71, 74, 77, 78, 79, 88, 89, 91, 95, 97, 104, 105, 106, 111, 112, 117, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 129, 135, 137, 139, 145, 146, 147, 148, 155, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 180, 181, 184, 186, 187, 191, 192, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219,

220, 221, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 248, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 280, 282, 283, 287, 289, 290, 291, 293, 295, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 314, 316, 318, 319, 320, 321, 326, 327, 328, 330, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 348, 351
Naturalisme, 12, 13, 15, 30
Nature, 9, 13, 15, 26, 73, 100, 121, 151, 156, 176, 243, 244, 245, 250, 252, 267, 270, 274, 285, 296, 303, 330, 331, 345
Objectivité, 9, 12, 69, 144, 171, 190, 206, 256, 284, 294, 304, 305, 312, 313, 314, 318, 331, 343, 349
Omniscience, 171, 211, 248, 306
Onomastique, 160, 161, 163, 198, 333
Oralité, 27, 246, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 290, 349
Orientation, 40, 42, 46, 63, 67, 96, 97, 99, 100, 110, 136, 139, 140, 141, 148, 200, 227, 228, 231, 233, 286, 291, 346, 350
Parodie, 73, 126, 175, 243, 266, 294, 300, 325, 333, 334, 335, 343
Phallocentrisme, 33, 89, 101, 109, 120, 121, 127, 196
Poésie, 11, 151, 250, 342
Politique, 3, 15, 16, 25, 28, 29, 30, 31, 45, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 148, 275, 278, 287, 309, 343, 345, 348, 351
Polyphonie, 290, 302, 327
Postmodernisme, 4, 17, 18, 23, 30, 82, 84, 110, 127, 153, 195, 201, 211, 222, 239, 242, 244, 250, 263, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 285, 289, 290, 292, 293, 345, 349, 350
Postmodernité, 18, 90, 96, 244
Race et racisme, 59, 67, 89, 91, 101, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 158, 182, 192, 195, 294, 303
Réalisme, 1, 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 47, 53, 59, 61, 62, 73, 78, 82, 84, 90, 101, 127, 128, 141, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 170, 171, 172,173, 175, 176, 178, 179, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 210, 211, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 234, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 266, 267, 268, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 299, 302, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 328, 329, 331, 338, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351
Réalisme magique, 341, 351
Réalité, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 21, 25, 26, 27, 29, 30, 39, 42, 70, 72, 78, 100, 106, 114, 115, 118, 120, 125, 137, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 160, 165, 166, 173, 183, 187, 197, 198, 200, 202, 204, 208, 213, 219, 221, 222, 224, 228, 230, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 257, 259, 263, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 278, 279, 288, 291, 292, 293, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 331, 334, 341, 342, 343, 345, 349, 350
Réel, 9, 10, 11, 13, 18, 26, 27, 99, 149, 152, 153, 166, 184, 201, 233, 236, 243, 245, 246, 250, 251, 259, 267, 268, 270, 273, 274, 279, 284, 291, 293, 311, 315, 349, 350
Religion, 24, 31, 63, 84, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,

123, 139, 140, 146, 147, 148, 196, 207, 209, 219, 236, 290, 333, 335
Rêve américain, 15, 20, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 74, 75, 78, 80, 83, 84, 90, 92, 115, 117, 123, 131, 148, 156, 194, 196, 227, 228, 231, 303, 340, 346
Société de consommation, 32, 34, 62, 63, 64, 67, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 89, 93, 99, 101, 148, 194, 222, 240, 346
Somatisation, 133, 135, 136, 271
Stéréotype, 98, 101, 110, 111, 112, 116, 122, 123, 126, 157, 167, 172, 175, 176, 182, 184, 187, 191, 226, 234, 272
Subjectivité, 11, 13, 16, 31, 57, 59, 60, 66, 112, 125, 128, 159, 164, 168, 171, 172, 177, 181, 184, 190, 197, 214, 228, 232, 243, 247, 248, 251, 256, 259, 264, 270, 283, 285, 286, 291, 293, 300, 304, 305, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 322, 323, 326, 327, 331, 337
Théâtre, 42, 89, 145, 158, 185, 244, 253, 339, 340
Tradition, 3, 16, 17, 19, 25, 30, 149, 154, 179, 248, 251, 253, 291, 293, 295, 307, 310, 318, 329, 332, 333, 338, 340, 341, 345, 348, 349, 350
Tragédie, 47, 48, 51, 54, 58, 60, 116, 138, 190, 193, 194, 195, 202, 218, 231, 269, 313, 324, 339, 341, 348
Trajectoire, 37, 66, 101, 113, 141, 148, 202, 217, 220, 232, 233, 282, 346
Universalité, 12, 59, 75, 82, 153, 171, 183, 189, 274, 300, 311, 340, 341, 344
Vaudou, 24, 91, 92, 117, 119, 120, 139, 196, 231, 262, 263, 265, 266, 290, 305, 339, 340, 341, 342
Vérité, 9, 10, 11, 12, 23, 26, 69, 75, 151, 171, 172, 190, 204, 233, 237, 246, 247, 250, 256, 274, 289, 290, 291, 294, 304, 308, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 341, 343, 345, 349, 350
Vernaculaire, 253, 290, 339
Voix, 25, 76, 144, 172, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 264, 265, 269, 281, 290, 296, 304, 306, 307, 327, 349, 351
Vraisemblance, 3, 10, 11, 14, 26, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 198, 199, 200, 201, 205, 207, 212, 218, 222, 223, 226, 233, 246, 253, 254, 261, 263, 311, 315, 345, 347, 348