



**HAL**  
open science

## “ A Small, Good Thing. Autour de quelques nouvelles de Raymond Carver ”

Crystel Pinçonat

### ► To cite this version:

Crystel Pinçonat. “ A Small, Good Thing. Autour de quelques nouvelles de Raymond Carver ”. Les Voix intérieures, Mélanges offerts à Marie-Josette Le Han, Cahier n° 12, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux Intimes, p. 375-395, 2017. hal-02459392

**HAL Id: hal-02459392**

**<https://hal.science/hal-02459392>**

Submitted on 29 Jan 2020

**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.

« *A Small, Good Thing*. Autour de quelques nouvelles de Raymond Carver »

Volume de mélanges pour Marie-Josette Le Han

Crystel Pinçonat, Aix-Marseille Université

Résumé :

La nouvelle, dans sa forme « classique », a souvent été présentée comme un genre proche de la satire. Elle en avait le mordant et travaillait sur des personnages types, préfabriqués, propices à la caricature. Depuis Tchekhov, le genre a évolué ; la nouvelle est devenue fragment, un récit apte à se rapprocher du personnage et à saisir le flux de ses pensées. Parallèlement, elle a favorisé le développement d'une forme d'empathie du lecteur envers le personnage, voire de compassion. Dans cet article, après avoir considéré quelques récits révélateurs au sein de la tradition (Tchekhov, Borges, P. Roth), je souhaiterais m'attacher plus particulièrement à trois nouvelles de Raymond Carver – « Cathedral » (1981), « If It Please You » (1981) « A Small, Good Thing » (1982) – qui perturbent l'horizon d'attente traditionnel. Dans ces nouvelles de la dernière façon au sein de l'œuvre du poète, l'expérience de la vie quotidienne est transformée par l'accès à une forme de transcendance et de grâce.

La nouvelle, dans la forme qui la caractérise au XIX<sup>e</sup> siècle, a souvent été présentée comme un genre assez proche de la satire. Elle fonctionnait le plus souvent sur le principe de la caricature du personnage. Enfermé dans un type<sup>1</sup>, le protagoniste ne présentait, du même coup, aucune potentialité d'ouverture à une réalité d'ordre spirituel. Nulle forme de grâce ou de rédemption ne lui était offerte. Une approche aussi rigide du personnage vouait le genre à la sclérose. Aussi fallut-il bousculer le dispositif générique classique pour ouvrir la nouvelle à d'autres virtualités. La critique s'accorde souvent pour faire de Tchekhov l'écrivain qui contribua à renouveler la pratique du genre. Il renonça non seulement peu à peu aux éléments comiques qui caractérisaient sa première façon, mais il passa également d'une forme essentiellement monologique qui entretenait une certaine distance à l'égard du personnage à un genre où la proximité avec lui était devenue possible. Ce changement permit-il au personnage de s'ouvrir aux réalités spirituelles ? La nouvelle, comme nous tenterons de le montrer en balayant quelques grands textes qui font référence, conserva pendant longtemps une approche ironique de la matière religieuse. Il faut, semble-t-il, attendre Raymond Carver (1938-1988), poète et nouvelliste américain, pour assister à un véritable renouvellement. Ce dernier – bien que ne se déclarant nullement croyant<sup>2</sup> – parvint, en particulier dans les trois récits tardifs que sont « Cathedral » (1981, « Cathédrale »), « If It Please You » (1981, « Si tu veux bien ») et « A Small, Good Thing » (1982, « Une petite douceur »), des nouvelles de la dernière façon, à transformer l'expérience de la vie quotidienne par l'accès à une forme de transcendance et de grâce, véritable tour de force au sein d'un genre peu à même à intégrer cette dimension.

---

<sup>1</sup> Cf. Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, « Écriture », 1993, p. 62-72.

<sup>2</sup> Cf. « Dans les derniers mois de sa vie, Carver parlait en termes de “bénédiction”, de “grâce” et de “mystère”. Mais si on lui demandait s'il était croyant, il répondait avec un sens inné de l'équivoque (“*inborn equivocation*”). “Non”, disait-il, “mais il me faut croire aux miracles et à la possibilité de la résurrection.” » (William L. Stull, « Biographical Essay », article en ligne <http://www.whitman.edu/english/carver/biography1.html>, consulté le 9 févr. 2014). (Ma traduction. Je suis, de fait, l'auteur de toutes les traductions sans références spécifiques).

## *Nouvelle et expérience spirituelle, deux données incompatibles ?*

Malgré le renouvellement du genre, il est rare que les nouvelles traitent la matière religieuse de façon positive. De manière générale, le ton demeure ironique, voire grinçant. Pour le montrer nous aborderons trois récits qui jouent sur des références bibliques : « L'Étudiant » (1894) de Tchekhov, « L'Évangile selon Saint Marc » (« El evangelio según Marcos ») de Jorge Luis Borges (1970) et « Eli le fanatique » (« Eli the Fanatic ») de Philip Roth (1959).

« L'Étudiant » s'ouvre sur la description d'un paysage qui génère une réflexion nihiliste de la part du protagoniste, un étudiant en théologie :

[...] il songeait que le même vent soufflait à l'époque de Rurik, d'Ivan le Terrible et de Pierre le Grand ; qu'à leur époque sévissaient une pauvreté et une faim aussi féroces ; les mêmes toits de chaume crevés, les mêmes ignorances, la même angoisse, le même désert alentour, les mêmes ténèbres, le même sentiment d'oppression : toutes ces horreurs avaient existé, existaient et existeraient, et que dans mille années, la vie ne serait pas devenue meilleure<sup>3</sup>.

On pourrait rapprocher cette évocation du discours d'un autre personnage de Tchekhov : von Sternberg, l'étudiant de la nouvelle intitulée « Lueurs ». Plongé dans la contemplation d'un paysage grandiose et désertique, ce dernier contrecarrie systématiquement l'approche positiviste de l'ingénieur Ananiev. Là où Ananiev s'enthousiasme en faisant l'éloge des bienfaits du progrès et de la civilisation, von Sternberg tient un discours nihiliste alimenté par la pensée de l'éternel retour : l'histoire n'est que la répétition d'une même lutte pour la vie ; elle va de pair avec l'extinction des civilisations. Contrairement à « Lueurs », « L'Étudiant » ne donne pas lieu à l'opposition de deux personnages qui s'affrontent à travers deux visions antagonistes du monde. Dans cette nouvelle de quelques pages, tout se joue sur la transformation radicale du regard que le protagoniste porte sur le monde. La nouvelle se déroule un vendredi saint à la tombée du jour et, dans le morne paysage, l'étudiant est attiré par le feu qu'entretiennent deux femmes dans un champ. Se rapprochant du foyer, l'étudiant se remémore un évangile généralement lu durant la semaine sainte, évangile au sein duquel Pierre se réchauffe aussi auprès d'un feu par une nuit froide. Ce souvenir le conduit à raconter aux deux paysannes la façon dont Pierre, par trois fois, renia le Christ et combien amers furent ses pleurs quand,

---

<sup>3</sup> Anton Tchekhov, *Le Récit d'un inconnu et autres nouvelles* (1971), édition de Roger Grenier, traduction d'Édouard Parayre revue par Lily Denis, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2008, p. 166.

avec le chant du coq, il prit conscience de sa trahison. Le récit mené par le jeune homme a un impact immédiat sur les deux auditrices : l'une a le visage baigné de larmes ; l'autre fixe l'étudiant, avec l'expression « de quelqu'un qui cherche à contenir une vive douleur<sup>4</sup> ». La manifestation d'une telle émotion induit une nouvelle pensée chez l'étudiant :

[...] ce qu'il venait de raconter, qui s'était passé dix-neuf siècles plus tôt, avait un rapport avec le présent, avec les deux femmes et, sans doute, avec ce village isolé avec lui-même, avec toute l'humanité [...]. Le passé, pensait-il, est lié au présent par une chaîne ininterrompue d'événements qui découlent les uns des autres<sup>5</sup>.

Quand il reprend son chemin, l'étudiant songe que « la vérité et la beauté qui régissaient la vie des hommes de là-bas [...] s'étaient perpétuées sans interruption jusqu'à ce jour<sup>6</sup>. » Et la nouvelle se clôt sur son attente « ineffablement douce du bonheur, d'un bonheur inconnu, mystérieux<sup>7</sup> ».

Même si certains critiques ont pu mener une lecture symbolique et religieuse de ce texte<sup>8</sup>, l'interprétation proposée par K. McSweeney dans « Chekhov's Stories: Effects or Subtexts<sup>9</sup> » paraît plus convaincante. Cette nouvelle – comme il le souligne – joue sur la mise en abyme d'un récit et sur sa réception. De fait, après sa première publication sous le titre « Dans la soirée<sup>10</sup> », Tchekhov a opté pour un titre plus explicite : « L'Étudiant », qui met en avant la jeunesse du protagoniste, son inexpérience et sa sensibilité extrême. En cela, les précisions données dans la dernière phrase de la nouvelle ne sont nullement anodines : l'étudiant, lit-on, « n'avait que vingt-deux ans » et « la vie lui parut enivrante, merveilleuse, pleine d'une haute signification<sup>11</sup>. » Le protagoniste est encore des plus malléables : l'expérience de la puissance de la fable et de ses dons de conteur est apte à renverser son point de vue et à produire en lui une tout autre vision des choses. On relève certes ici divers éléments caractéristiques des révélations finales, moments

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 169

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cf. Robert Louis Jackson parle ici en termes d'« épiphanie pascalienne » : « Le passage [...] d'un moment de désespoir à un moment de transfiguration spirituelle grâce à la communion avec [les femmes] définit tant le cheminement de l'étudiant que celui de la nouvelle. » (Robert Louis Jackson, « Chekhov's "The Student" », Robert Louis Jackson [dir.], *Reading Chekhov's Text*, Evanston, Northwestern UP, 1993, p. 127-133, p. 132).

<sup>9</sup> K. McSweeney, « Chekhov's Stories : Effects or Subtexts ? », *Modern Language Studies*, vol. 34, n° 1-2, printemps-automne 2004, p. 42-51.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>11</sup> « L'Étudiant », *op. cit.*, p. 170.

épiphaniques sur lesquels s'achève un certain nombre de nouvelles. Toutefois si l'on reprend les trois critères qui définissent de telles fins dans l'analyse de Pierre Tibi<sup>12</sup> : « une composante cognitive, une dimension visuelle – les deux étant le plus souvent intimement liées, la vue signifiant allégoriquement la compréhension – et l'instantanéité<sup>13</sup>. » Ici, manque une « véritable portée transformationnelle<sup>14</sup> ». La compréhension finale qui frappe le personnage n'est en effet accompagnée d'aucune prise de distance par rapport au trajet qu'il a effectué. Le champ de l'expérience demeure totalement ouvert, le lecteur conservant l'impression qu'une autre rencontre serait apte à renverser à nouveau le point de vue du protagoniste.

Dans « L'Évangile selon Saint Marc » (« El evangelio según Marcos »), Jorge Luis Borges s'intéresse également à la réception d'une lecture de la Bible. Souvenir de la nouvelle de Tchekhov ? On pourrait le penser, cependant le récit est ici beaucoup plus grinçant. Il narre le séjour de Balthazar Espinosa, un jeune citoyen, étudiant en médecine, dans l'*estancia* de Los Álamos. Du fait d'une crue, Balthazar, isolé, en vient à cohabiter avec les Gutre, la famille du contremaître, des gens d'origine écossaise, ayant perdu toute culture chrétienne, dont on précise qu'« ils gardaient dans le sang, par un obscur atavisme, le dur fanatisme du calviniste et les superstitions de l'Indien de la pampa<sup>15</sup> ». On retrouve là un « contexte “emprisonnant<sup>16</sup>” » cher à Borges. Pour occuper les soirées, Espinosa ne trouve qu'un livre d'intérêt : une Bible en anglais, héritage familial. Le jeune homme prend donc l'habitude de procéder le soir à la lecture, avec la famille pour auditoire, « pour s'exercer à la traduction et peut-être pour voir s'ils comprenaient quelque chose<sup>17</sup> ». L'Évangile selon Saint Marc achevé, alors qu'Espinosa souhaite poursuivre la lecture des évangiles, le père lui demande de le relire « pour bien le comprendre<sup>18</sup> ». L'étudiant se méprend tant sur le sens de la requête

---

<sup>12</sup> Pierre Tibi, « Pour une poétique de l'épiphanie », Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 18, 1<sup>er</sup> semestre 1995, Presses Universitaires de Perpignan, p. 183-235.

<sup>13</sup> Catherine Grall, *Le Sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Champion, 2005, p. 83.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, « El evangelio según Marcos », *El informe de Brodie* (1970) ; pour l'édition de référence : « L'Évangile selon Saint Marc », traduction de Françoise-Marie Rosset (*Le Rapport de Brodie*, Paris, Gallimard, 1984), *Nouvelles hispano-américaines 2*, Paris, Pocket, 2013, p. 93-111, p. 105 ; texte original : « en su sangre perduraban, con rastros oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa. »

<sup>16</sup> L'expression est de Catherine Grall, *op. cit.*, p. 101.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, « L'Évangile selon Saint Marc », *op. cit.*, p. 105 ; texte original : « para ejercitarse en la traducción y acaso para ver si entendían algo [...]. »

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107 ; texte original : « para entenderlo bien ».

(« ils étaient comme des enfants auxquels la répétition donne plus de plaisir que le changement ou la nouveauté<sup>19</sup> ») que sur la visée des questions qui lui sont posées : « Et ceux qui l'ont cloué avec les clous ont été sauvés aussi<sup>20</sup> ? ». L'ironie tragique culmine à la fin de la nouvelle :

À genoux sur le sol de pierre, ils lui demandèrent sa bénédiction. Ensuite ils le maudirent, lui crachèrent à la figure et le poussèrent vers le fond. [...] Espinosa comprit ce qui l'attendait de l'autre côté de la porte. [...] La remise n'avait plus de toit : ils avaient arraché les poutres pour construire la Croix<sup>21</sup>.

Borges reprend ici les ingrédients d'un scénario assez proche de celui de Tchekhov : un jeune homme en position de supériorité intellectuelle par rapport à son public, d'une part, et des auditeurs rustres, non avertis de la nature de parabole des récits bibliques, d'autre part. Ces derniers prennent à la lettre la fable chrétienne et procèdent à une lecture au premier degré. Ils s'identifient aux personnages mis en scène, pleurent avec Pierre ou espèrent être purifiés de leurs fautes par la mise à mort de leur hôte.

Philip Roth opère tout autrement dans « Eli le fanatique » (1959), la satire perd de son mordant pour faire place au réalisme merveilleux. La nouvelle se déroule dans une petite ville à une quarantaine de kilomètres de New York, où cohabitent Juifs et Gentils. Eli Peck, avocat, a été chargé d'une mission délicate par la communauté juive assimilée locale : il doit tenter d'en expulser les réfugiés qui viennent de s'y installer. Le mobile de la démarche est explicite :

— Un type habillé comme en l'an 1000 avant Jésus-Christ et je ne m'en apercevrai pas ? [...]. Eli, tu as affaire à des *fanatiques*. Est-ce qu'ils font preuve de bon sens ? Parler une langue morte, ça a du sens ? Toujours mettre en avant la souffrance de sorte à passer sa vie en oïe-oïe-oïe, c'est du bon sens<sup>22</sup> ?

En entrant dans la demeure délabrée de Leo Tzoref, Eli, le médiateur, franchit un seuil et pénètre dans un monde qui lui est radicalement étranger : absence de chauffage, de rideaux aux fenêtres, d'ampoules aux lampes. Ce dénuement, livré dès les premières pages de la nouvelle, révèle la nature de ses habitants : ce sont

---

<sup>19</sup> *Ibid.* ; texte original : « *eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad* ».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 111 ; texte original : « *¿ Y también se salvaron los que le clavaron los clavos ?* ».

<sup>21</sup> *Ibid.* ; texte original : « *Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. [...] Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. [...] El galpón estaba sin techo ; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.* »

<sup>22</sup> Il existe une traduction française de ce recueil par Céline Zins : *Goodbye Columbus*, Paris, Gallimard, « Folio », 1962, p. 342-345. Toutefois, certains partis pris de traduction ne me convainquant pas, j'ai choisi de retraduire moi-même les citations qui m'intéressaient. Pour le texte original : « *A guy dressed like 1000 B.C. and I won't know it ? [...] Eli, you're dealing with fanatics. Do they display common sense ? Talking a dead language, that makes sense ? Making a big thing out of suffering, so you're going oy-oy-oy all your life, that's common sense ?* » (Philip Roth, « Eli, The Fanatic », *Goodbye Columbus* [1959], New York, Vintage Books, 1987, p. 275-278).

d'anciens déportés qui ont tout perdu. La communauté de Woodenton préfère ignorer cette réalité ; elle s'en tient à ce qui la choque – la visibilité d'un jeune homme :

[...] Eli le reconnut à la description qu'on lui en avait faite. Il était là portant le chapeau, ce chapeau qui était la véritable cause de la mission d'Eli, [...] le chapeau talmudique de forme ronde, aux larges bords [...]. Il était endormi, ses papillotes tombaient en boucles sur ses joues. Les traits de son visage, pas plus vieux que ceux d'Eli<sup>23</sup>.

Dans la mesure où cette tenue semble être l'origine du litige, Eli accomplit ce qu'il lui semble être sa mission : il donne son plus beau costume, une chemise, des chaussures, des sous-vêtements et un chapeau au jeune homme, et il dépose le tout furtivement dans une boîte à la porte de la maison. Le lendemain, son téléphone ne cesse de sonner : le jeune homme se promène, comme pour exhiber ses nouveaux atours aux membres de la communauté. Les choses, toutefois, n'en restent pas là. Le prénom d'Eli est programmatique. Le prophète Élie avait, en effet, lutté pour rétablir le culte du « Dieu jaloux » dans toute sa pureté, menacé par les mélanges religieux pratiqués dans certains territoires du royaume<sup>24</sup>. Et c'est vêtu du manteau d'Élie, qu'Élisée reproduisit les gestes fondamentaux du prophète : « Le manteau d'Élie a été repris par Élisée [...]. Ce rite [...] est un geste symbolique qui assurait, en la signifiant, la succession prophétique<sup>25</sup> ».

Cette référence biblique annonce le dénouement de la nouvelle. À son grand étonnement, Eli découvre que l'on a redéposé la boîte à sa porte. Elle contient les anciens vêtements du jeune homme. Dubitatif, après s'être coiffé du chapeau, puis dénudé, Eli revêt, une à une, chacune des pièces de la boîte. Par ce biais, la métamorphose s'accomplit : « Le téléphone sonna. Qui était-ce – Harriet Knudson ? Eli, il y a un Juif à votre porte. *C'est moi*<sup>26</sup> ». L'échange est ainsi consommé : Eli se confond avec le jeune homme qui, de façon significative, ne portait pas de nom et était du même âge que lui.

Le renversement antithétique est certes un procédé récurrent dans la nouvelle (il est, de fait, incarné par le personnage de Dr Jekyll et Mr Hyde dans le récit éponyme de Stevenson). Ici, la puissance du texte consiste néanmoins à ne pas élucider le mystère de la métamorphose. Le protagoniste, comme l'annonçait le

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 316 ; texte original : « *Eli recognized him from the description. There he was, wearing the hat, that hat which was the very cause of Eli's mission, [...] the round-topped, wide brimmed Talmudic hat [...]. He was asleep, his slidelocks curled loose on his cheeks. His face was no older than Eli's.* » (*Op. cit.*, p. 253).

<sup>24</sup> Cf. *Dictionnaire du judaïsme*, Encyclopædia Universalis, Paris, Albin Michel, 1998, p. 221-222.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 356 ; texte original : « *The phone rang. Who was it — Harriet Knudson ? Eli, there's a Jew at your door. That's me.* » (*Op. cit.*, p. 287).



titre, devient bien « Eli le fanatique ». À la naissance de son fils, il se rend à la maternité vêtu comme un Juif orthodoxe, convaincu que son enfant portera – comme lui – le chapeau traditionnel.

Dans ces trois nouvelles, on relève des procédés assez similaires. Le mythe biblique est intégré soit par la mise en abyme d'un récit – somme toute peu détaillé, car faisant partie du savoir commun –, soit par le biais d'un prénom programmatique. Si la focalisation du récit est interne, pour autant, les trois nouvellistes ont conservé l'utilisation de la troisième personne. Du même coup, une certaine distance est aménagée avec le protagoniste qui demeure étranger au lecteur. En un sens, le personnage relève encore du type, il incarne le représentant d'une classe, comme le soulignent les expressions qui le désignent : « l'étudiant » ou « l'avocat ». Sa confrontation à un monde qu'il méconnaît constitue le ressort dramatique : il se voit remodelé par lui. Tantôt il le contamine dans son apparence physique, ou plus subtilement dans son appréhension du monde ; tantôt le protagoniste devient l'objet d'une projection imaginaire qui lui échappe. Tout en prétendant se mettre à la portée d'êtres qu'il juge inférieurs à lui, il jouit d'une fausse supériorité. Cette position le prépare à une identification où il fait figure de dupe : l'étudiant en prêcheur thaumaturge, le jeune citadin en Christ crucifié et Eli en Juif orthodoxe. Loin d'avoir produit une ouverture spirituelle du personnage, le texte l'a enfermé dans un rôle qu'il condamne plus ou moins explicitement. Nul miracle, nulle épiphanie. Pour s'inspirer du titre proposé par Roth, on assiste plutôt, dans les trois nouvelles, à une forme d'obturation fanatique, soit l'antithèse d'un « moment privilégié, à valeur transcendante<sup>27</sup> ». En cela, ces trois récits brefs tendent à conforter la thèse que Catherine Grall défend dans son ouvrage *Le Sens de la brièveté*, selon laquelle la nouvelle ne régit nullement « un univers susceptible de transformation<sup>28</sup> ». Dans les trois cas, le titre prend « une pleine valeur programmatique l'apparentant à un noyau, que la suite ne cessera de déployer et de décliner<sup>29</sup> ».

---

<sup>27</sup> Catherine Grall, *op. cit.*, p. 82.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28.

## *Carver, l'accès possible à une forme de transcendance ?*

Catherine Grall inclut, dans le corpus qu'elle étudie, *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), un recueil de R. Carver. Loin de contester la thèse de son ouvrage, sa lecture de l'œuvre la conforte : « le monde où évoluent les personnages de Carver est un empire du banal et du quotidien qui absorbe la plupart des velléités de transformation<sup>30</sup>. » Il « rejette l'exceptionnel<sup>31</sup> ». C'est cette thèse que je tenterai de contester en procédant à l'analyse des trois nouvelles : « Cathedral » (« Cathédrale »), « If It Please You » (« Si tu veux bien ») et « A Small, Good Thing » (« Une petite douceur »). J'aurais en effet tendance à reprendre la belle image utilisée par le romancier Douglas Unger qui, peu de temps après la mort de Carver, déclarait : « au sens littéral, ses récits offrent une sorte de modèle pour la résurrection de la nouvelle<sup>32</sup>. »

On pourrait certes arguer que, là encore, le titre des trois nouvelles programme l'ouverture du texte à une forme de transcendance et par là la conteste. De façon remarquable, *Cathedral*, en version originale, constitue le titre éponyme du recueil et la nouvelle clôt l'ensemble. (En traduction française, les titres des œuvres de Carver sont souvent malmenés, pratique qui rend difficile le commentaire, ce pourquoi je serai souvent amenée à me reporter au texte original. En français *Cathedral* est ainsi paru sous le titre *Les Vitamines du bonheur*, traduction adoptée pour « Vitamins », autre nouvelle du recueil). Le titre « Cathedral » résonne de façon assez inattendue dans l'œuvre de Carver. Le nouvelliste opte le plus souvent pour des titres qui renvoient à l'univers de ses personnages : des objets ou réalités simples (« Feathers » [« Plumes »], « Boxes » [« Cartons »], « Bicycles, Muscles, Cigarettes », « Vitamins ») ou des expressions banales caractéristiques de leur discours (« Why, Honey ? » [« Pourquoi, mon chéri ? »], « Why Don't You Dance ? » [« Pourquoi vous ne dansez pas ? » ou « Si vous dansiez ? »], « Where Is Everyone ? » [« Où sont-ils passés, tous ? »]). Tandis que l'on reconnaît un tour propre à Carver dans « A Small, Good Thing », « Cathedral » fait figure d'hapax. Le titre rompt avec la réalité nord-américaine et l'horizon d'attente

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>32</sup> Douglas Unger cité par William L. Stull, « Biographical Essay », art. cité.

auxquels est habitué le lecteur de Carver. Par là, il induit un questionnement : comment le nouvelliste intègre-t-il une telle donnée dans son univers ?

Dans les trois récits, comme à son habitude, Carver travaille sur un « entre-deux temporel », « le moment choisi ouvre une béance dans un développement continu<sup>33</sup> ». Dans les trois cas, la temporalité stable qui « fige le devenir [du personnage] de façon protectrice<sup>34</sup> » est perturbée. Comme souvent chez le nouvelliste, le protagoniste va être confronté à une forme d'altérité qui va radicalement bouleverser son quotidien. Dans « If It Please You » et « A Small, Good Thing », cette émergence s'opère sur un fond de crise. Dans « A Small, Good Thing », Ann Weiss et son mari veillent au chevet de leur fils à l'hôpital : Scotty vient d'être renversé par une voiture ; il a perdu connaissance, mais le médecin est plutôt confiant quant au diagnostic. Dans « If It Please You », Edith a des symptômes inquiétants. Elle et son mari, James Packer, craignent une récurrence de son cancer ; ils pensent consulter le médecin dès le lendemain matin. Rien d'aussi dramatique dans « Cathedral », au ton plutôt drôle. Le narrateur et sa femme se préparent à recevoir un ami de cette dernière : « un aveugle » (« *a blind man* », selon l'expression utilisée par le narrateur tout au long du récit). Le ton humoristique du texte est ici assuré par l'emploi de la première personne et les divers commentaires que se permet le narrateur (dont on ne connaîtra jamais le prénom), qui exprime d'emblée sa réticence quant à la venue d'un tel hôte :

Sa visite ne m'enthousiasmait pas. Je ne le connaissais pas. Et sa cécité me tracassait. Tout ce que je savais de la cécité, je l'avais appris à travers les films. Au cinéma, les aveugles se déplacent lentement et ne rient jamais. Parfois, ils sont guidés par des chiens. Un aveugle dans ma maison, je ne peux pas dire que ça me réjouissait.<sup>35</sup>

Ces différents éléments posés, il faut revenir sur le titre des trois nouvelles. Dans l'univers pessimiste de Carver, tous ont une connotation positive : archaïsme du tour « *if it please you* » qui élargit le sens de l'expression commune (« *if it pleases you* ») pour valoriser l'idée d'intention bienveillante ; effet de

---

<sup>33</sup> Claudine Verley, « Pour une lecture de l'écart dans les nouvelles de Raymond Carver », *Espaces du texte, La Licorne*, n° 28, Presses Universitaires de Poitiers, 1994, p. 137-148, p. 139.

<sup>34</sup> Catherine Grall, *op. cit.*, p. 104.

<sup>35</sup> Raymond Carver, « Cathédrale », *Les Vitamines du bonheur*, traduction de Simone Hilling, Paris, Mazarine/Le Livre de Poche, « Biblio », 1985, p. 204 ; texte original : « *I wasn't enthusiastic about his visit. He was no one I knew. And 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 was not something I looked forward to.* » (« Cathedral », 1981 ; pour l'édition de référence : *Where I'm Calling From. New and Selected Stories*, New York, Vintage Contemporaries, 1989, p. 356-375, p. 356).

soulignement rythmique de l'adjectif « *good* » – du fait de l'ajout d'une virgule – dans « A Small, Good Thing » (que l'on pourrait traduire par « une petite chose, bonne ») ; symbolisme religieux et architecture grandiose complexe de la cathédrale dans la nouvelle éponyme. Ces trois titres renvoient à des passages précis au sein de chaque nouvelle, des éléments non préparés par le reste du texte (si ce n'est, il va sans dire, par l'annonce titrale). Ces moments interviennent tous à la fin des récits, dont la longueur permet d'accroître la complexité de la matière narrative.

Même si « Cathedral » est l'une des nouvelles de Carver les plus reprises dans les anthologies, elle est peu représentative de la production du poète. Dans un entretien, son auteur déclarait d'ailleurs : « J'ai su que cette nouvelle était différente de tout ce que j'avais écrit auparavant [...], et toutes les nouvelles après cela m'ont paru plus "riches" ("*fuller*") en un sens, et plus généreuses et peut-être aussi plus affirmatives<sup>36</sup>. » Selon William Stull, « Cathedral » « ne dément pas son titre » et « explore les dimensions transcendantes de l'expérience quotidienne, dans un esprit assez similaire à celui de Tchekhov dans "Veille de Pâques" (1886) et "L'Étudiant" (1894)<sup>37</sup>. » Le rapprochement n'est certes pas fortuit puisque Carver a considéré Tchekhov comme l'un de ses maîtres, influence qu'il n'a cessé de revendiquer et de chérir en particulier à la fin de sa vie. De fait, sa nouvelle « Errand » (« Trois roses jaunes »), souvent qualifiée de « testament littéraire<sup>38</sup> », rend hommage au nouvelliste russe. De façon tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre de Carver, elle s'attache à un grand homme et narre le moment de sa mort. Si donc l'influence est incontestable ; l'expérience que fait le narrateur de « Cathedral » est, en revanche, sans commune mesure avec celle de l'étudiant du récit de Tchekhov. On a ici affaire à un homme mûr, aux préjugés bien arrêtés, peu ouvert d'esprit. Son commentaire s'agissant du mariage de Robert et le fait que lui et sa femme aient été « inséparables » en dépit de son handicap le caractérise assez bien : « Et tout ça sans avoir jamais vu à quoi

---

<sup>36</sup> Entretien de Raymond Carver avec David Sexton, *Literary Review* (Londres), juill. 1985, p. 36-40, p. 38, cité par Kirk Nasset, *The Stories of Raymond Carver. A Critical Study*, Athens, Ohio U. P., 1995, p. 70.

<sup>37</sup> William L. Stull, « Biographical Essay », art. cité.

<sup>38</sup> Comme le rappelle Claudine Verley, « Errand » a reçu le premier prix du concours de la nouvelle *O. Henry Awards* en 1988 et elle est incluse dans *The Best American Short Stories, 1988*, publication annuelle qui sélectionne les meilleures nouvelles de l'année aux États-Unis (cf. Claudine Verley, *Raymond Carver. Des Nouvelles du monde*, Paris, Belin, 1999).

elle ressemblait, merde ! Je n'arrivais pas à comprendre<sup>39</sup>. » C'est un être obtus ; peu de choses l'intéressent à part ses passe-temps favoris : la boisson et les joints. Sa grossièreté et son étroitesse d'esprit choquent parfois ; parfois le rendent drôle : « Je me rappelle avoir lu quelque part que les aveugles ne fument pas, parce que, prétend-on, ils ne peuvent pas voir la fumée qu'ils exhalent. [...] Mais cet aveugle-là fum[ait] [...] <sup>40</sup>. » Ce personnage appartient à la même famille que les personnages masculins médiocres, à la fois cyniques et pitoyables, que Robert Altman s'est plu à mettre en scène dans *Short Cuts*<sup>41</sup> (1993), un film où il a adapté un certain nombre de nouvelles de Carver<sup>42</sup>. Avant d'entamer le repas, par exemple, le narrateur propose – à la grande surprise de sa femme – de dire les grâces (soit une pratique assez courante dans les familles religieuses aux États-Unis) : « “Maintenant prions”, dis-je. L'aveugle inclina la tête [...]. “Prions que le téléphone ne sonne pas et que notre dîner ne refroidisse pas”<sup>43</sup>. » On le voit, rien ne le prédestine à une expérience spirituelle, ni à un rapprochement quelconque avec « l'aveugle » :

De temps en temps, il tournait vers moi son visage aveugle, passait sa main sous sa barbe et me demandait quelque chose. Depuis quand est-ce que j'occupais mon emploi actuel ? (Trois ans.) Est-ce que j'aimais mon travail ? (Non.) Avais-je l'intention de le conserver ? (Est-ce que j'avais le choix ?) Finalement, quand je pensai qu'il allait se trouver à court de conversation, je me levai et allumai la télé<sup>44</sup>.

C'est pourtant ce à quoi le lecteur va assister, sans qu'il s'agisse – comme c'est le cas chez Tchekhov – d'un simple phénomène de renversement.

La situation ne se prête nullement à une expérience de type spirituel. Après un repas copieux, un nombre de verres conséquent et quelques joints, les deux hommes se retrouvent face à la télévision, l'épouse

---

<sup>39</sup> « Cathédrale », *op. cit.*, p. 208 ; texte original : « *All this without his having ever seen what the goddamned woman looked like. It was beyond my understanding.* » (*Op. cit.*, p. 360).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 212 ; texte original : « *I remembered having read somewhere that the blind didn't smoke because, as speculation had it, they couldn't see the smoke they exhaled. [...] But this blind man smoked [...]* » (*Op. cit.*, p. 363)

<sup>41</sup> À la sortie de *Short Cuts*, *Télérama* avait opté pour le bandeau suivant : « Vingt deux personnages venus d'une série de nouvelles de Carver. Une juxtaposition d'égoïsmes et de solitudes. Impitoyable. »

<sup>42</sup> Cf. Annick Duperray (dir.), *Image et texte. Robert Altman/Raymond Carver. Short Cuts*, Publications de l'Université de Provence, 2000.

<sup>43</sup> *Ibid.* ; texte original : « *“Now let us pray,” I said, and the blind man lowered his head. [...] “Pray the phone won't ring and the food doesn't get cold.”* » (*Op. cit.*, p. 364)

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 213 ; texte original : « *From time to time, he'd turn his blind face toward me, put his hand under his beard, ask me something. How long had I been in my present position ? (Three years.) Did I like my work (I didn't.) Was I going to stay with it ? (What were the options ?) Finally, when I thought he was beginning to run down, I got up and turned on the TV.* » (*Op. cit.*, p. 365)

du narrateur, dormant, effondrée sur le canapé, sa robe de chambre rose lui découvrant largement les cuisses (détail que le narrateur choisit finalement d'ignorer). À l'écran, l'émission qui passe est consacrée aux cathédrales. On en montre différents types en Espagne, en France, au Portugal, en Allemagne. Après un moment sans échange, le narrateur se sent obligé d'ajouter quelques commentaires (« Maintenant, ils montrent l'extérieur de la cathédrale. Des gargouilles<sup>45</sup>. ») Puis, après quelque temps, la vraie question vient à surgir : « Vous savez ce que c'est qu'une cathédrale ? À quoi ça ressemble, je veux dire ? [...] Si quelqu'un vous dit le mot cathédrale, vous avez une idée de ce que c'est <sup>46</sup> ? » Robert avoue qu'il sait juste qu'une telle construction demandait le travail et la collaboration de centaines d'ouvriers pendant des siècles, mais rien de plus, ce sur quoi il demande au narrateur de lui décrire une cathédrale. Ce dernier, comme de nombreux personnages de Carver, est peu apte à la verbalisation. Là encore le commentaire est drôle : « Comment même commencer à la décrire ? [Mais imagin]ons que ma vie en dépendait. [Imagin]ons que ma vie était menacée par un fou qui voulait que je la décrive ou sinon<sup>47</sup>... » Du même coup, il se lance dans la description, avec la conscience que ses propos sont peu explicites. Malgré les encouragements de Robert, qui opine du chef, il constate son échec : « je ne peux rien faire de plus pour vous. Je ne suis pas très doué<sup>48</sup>. » On voit là combien ce personnage se distingue de ceux de Tchekhov et Borges, sûrs de leur fait et de la puissance de leur discours. Tandis que leur parole était immédiatement efficace, ici on a, au contraire, un constat d'échec qui entraîne une demande de pardon : « [Il va falloir me pardonner]. Mais je ne peux pas vous dire à quoi ressemble une cathédrale [...] Je ne peux pas faire plus que j'ai fait<sup>49</sup>. » L'échec est patent, réitéré ; il a cependant permis à l'échange de se développer entre les deux hommes. Robert, avec moult précautions, a demandé à son hôte s'il croyait en quelque chose : « Je suppose que je ne suis pas croyant. [...]

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 218 ; texte original : « *Now they are showing the outside of this cathedral now. Gargoyles.* » (*Op. cit.*, p. 370).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 219 ; texte original : « *Do you have any idea what a cathedral is ? What they look like, that is ? [...] If somebody says cathedral to you, do you have any notion what they are talking about ?* » (*Op. cit.*, p. 370).

<sup>47</sup> *Ibid.* ; texte original : « *How could I even begin to describe it ? But say my life depended on it. Say my life was being threatened by an insane guy who said I had to do it or else.* » (*Op. cit.*, p. 371).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 220 ; texte original : « *that's the best I can do for you. I'm just not good at it.* » (*Op. cit.*, p. 372).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 221 ; texte original : « *You'll have to forgive me [...]. But I can't tell you what a cathedral looks like. [...] I can't do more than I've done.* » (*Op. cit.*, p. 372).

Il y a des jours où c'est dur. Vous voyez ce que je veux dire<sup>50</sup> ? » On est bien loin du cynisme initial du personnage ; on perçoit désormais sa vulnérabilité, ce qui permet à Robert de prendre l'initiative : « J'ai une idée. [...] On va faire quelque chose. On va dessiner une cathédrale ensemble<sup>51</sup>. » Tout le projet repose ici sur la collaboration progressive des deux hommes (que dessine l'apparition du pronom « on », « we » en anglais), union minimale nécessaire à la représentation d'une cathédrale. Se pliant aux injonctions de Robert, le narrateur va chercher un support adéquat : un sachet en papier contenant des pelures d'oignons qu'il vide et défroisse. Et sur un « *All right, let's do her*<sup>52</sup> » de Robert, il se lance. La formule est remarquable du fait de l'emploi du pronom féminin (ce que ne rend pas la traduction : « Parfait. Allons-y »). Les deux hommes sont ainsi réunis autour d'une autre entité féminine que l'épouse, personnage dont la complicité avec Robert attise la jalousie du narrateur sans qu'il ne l'exprime vraiment. Dans l'évocation de leur passé par les deux amis, ce dernier a attendu, qu'au détour du phrase, son prénom surgisse dans la bouche de sa femme, mais en vain. Le plan charnel (incarné par l'épouse en mules et déshabillé rose, affalée sur le canapé) est dépassé. Les deux hommes s'appêtent à expérimenter une autre réalité, Robert menant désormais le duo : « Dessinez. Vous verrez. Je suivrai avec vous<sup>53</sup>. » La main de Robert enserrant la sienne, le narrateur se prête au jeu et se laisse peu à peu entraîner : « Je dessinaï des tours. Dingue. [...] Je dessinaï des arcs-boutants. Je suspendis des fenêtres. Je ne pouvais plus m'arrêter. [...] Je ne suis pas un artiste, mais je continuai quand même à dessiner<sup>54</sup>. » Grâce aux encouragements de Robert, il dépasse son propre empêchement : « C'est ça, mon vieux. Je le sens. Vous n'auriez pas cru y arriver. Mais vous y arrivez, n'est-ce pas<sup>55</sup> ? » Au bout d'un moment, Robert lui demande de fermer les yeux et de continuer à dessiner : « Ses doigts étreignaient mes doigts tandis que ma main parcourait le papier. Ça ne ressemblait à rien de ce que j'avais fait dans ma vie

---

<sup>50</sup> *Ibid.* ; texte original : « *I guess I don't believe in it. [...] Sometimes it's hard. You know what I'm saying ?* » (*Ibid.*)

<sup>51</sup> *Ibid.* ; texte original : « *I got an idea. [...] We'll do something. We'll draw one together.* » (*Op. cit.*, p. 372-373).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 373. C'est moi qui souligne.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 222 ; texte original : « *Draw. You'll see. I'll follow along with you.* » (*Op. cit.*, p. 373).

<sup>54</sup> *Ibid.* ; texte original : « *I drew spires. Crazy. [...] I drew flying buttresses. I hung great doors. I couldn't stop. [...] I'm not an artist. But I kept drawing just the same.* » (*Op. cit.*, p. 373).

<sup>55</sup> *Ibid.* ; texte original : « *You got it, bub. I can tell. You didn't think you could. But you can, can't you ?* » (*Op. cit.*, p. 374).

jusque là<sup>56</sup>. » Cette expérience – que l'on peut assimiler à une forme de lâcher prise – induit un nouvel échange entre les deux hommes : Robert conduit la main qui dessine, tandis que le narrateur fait l'expérience d'une autre réalité. Lui, à l'esprit si étroit au début de la nouvelle, parvient à voir autre chose (ce que laissait entendre le « vous verrez » [« *you'll see* »] répété de Robert, employé précédemment). De fait, quand Robert l'invite à rouvrir les yeux, il les conserve fermés :

— Éh bien, dit-il. Vous regardez ?

J'avais toujours les yeux fermés. J'étais dans ma maison. Ça, je le savais. Mais je n'avais pas l'impression d'être à l'intérieur de quoi que ce soit.

— C'est vraiment quelque chose, dis-je<sup>57</sup>.

La nouvelle se referme sur ces mots. La révélation demeure implicite. Le narrateur – initialement enfermé dans sa maison, ses habitudes, ses préjugés – s'est libéré de tous ces carcans, il est, en un sens, devenu voyant, à la manière de Robert. Ici, la référence religieuse sert de prétexte pour conduire au moment épiphanique ; elle ne le produit pas directement. Les deux hommes ont dû dépasser ensemble les différents éléments qui les séparaient (une femme, le désintéret général du narrateur et son manque d'investissement dans l'échange) pour accéder à cet autre plan, spirituel, que symbolise la cathédrale, une réalité non seulement architecturale, mais également humaine, comme le rappelle Robert (« Qu'est-ce qu'une cathédrale sans fidèles<sup>58</sup> ? »).

« *If It Please You* » et « *A Small, Good Thing* » sont plus conformes à l'univers de Carver. Chacune de ces nouvelles « tourne autour d'une douleur ou d'une perte qui deviennent palpables et émouvantes en l'espace de quelques scènes<sup>59</sup>. » Elles se placent, on l'a dit, dans la perspective de la mort d'un être aimé : Scotty inconscient à l'hôpital, Edith et ses symptômes inquiétants. Toutefois, dans la perspective qui est la nôtre, un élément commun important est à relever : dans chacune des nouvelles, les protagonistes prient et, dans le passé récent, ils ont vu leurs prières exaucées. Ainsi, la peur de perdre Scotty rappelle à Ann un épisode précédent où l'on avait cru l'enfant noyé. Démunie, Ann s'était alors mise à prier :

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 223 ; texte original : « *His fingers rode my fingers as my hand went over the paper. It was like nothing else in my life up to now.* » (*Op. cit.*, p. 374).

<sup>57</sup> *Ibid.* ; texte original : « *“Well ? ” he said. “Are you looking ? ” My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything. “It's really something,” I said.* » (*Op. cit.*, p. 375).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 374 ; texte original : « *What's a cathedral without people ?* » (*Op. cit.*, p. 374).

<sup>59</sup> Raymond Carver, *No Heroics, Please*, Londres, Harvill, 1991 ; pour la traduction française de François Lasquin : *N'en fais pas tout une histoire*, Paris, L'Olivier, 1994, p. 189.



Elle tomba à genoux. Et fouillant des yeux le courant elle dit que s’Il leur rendait Scotty, que s’il pouvait avoir miraculeusement – elle le dit à haute voix, « miraculeusement » – échappé à l’eau [...], si seulement Il leur rendait Scotty [...] elle jurait que Howard et elle changeraient de vie, changeraient tout [...]»<sup>60</sup>

Le miracle a eu lieu ; Ann a été entendue. Ils ont retrouvé l’enfant sain et sauf, sans pour autant tenir leur promesse. Du même coup, Ann perçoit le nouvel accident de Scotty comme une punition (« elle commençait à voir dans cet accident, et dans le fait qu’il ne se réveillait pas, un châtiment<sup>61</sup>»). Dans « If It Please You », James se remémore, quant à lui, la période de sa vie où il buvait et priait de façon quasi systématique :

Il n’avait pas prié depuis l’époque où il s’efforçait d’arrêter de boire et pas une seule fois alors il ne s’était imaginé alors que la prière aurait le moindre effet, mais elle lui était apparue comme une des rares choses qui lui était possible étant donné les circonstances<sup>62</sup>.

Chez les deux personnages, la prière n’est pas tant un acte de foi que la seule chose qui semble encore possible dans les circonstances données. Du même coup, on ne lui reconnaît aucune efficacité :

Il avait fini par arrêter de boire mais ne l’attribuait pas à la prière à laquelle il avait tout simplement cessé de penser depuis lors. Il n’avait plus prié depuis quatre ans. Quand il avait arrêté de boire, il avait cessé d’en éprouver le moindre besoin. Tout allait bien depuis lors, tout s’était remis à marcher depuis qu’il avait cessé de boire<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Raymond Carver, « Une petite douceur », *Débutants*, traduction de Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, L’Olivier, « Points », 2013, p. 132 ; texte original : « *She dropped to her knees. She stared into the current and said that if He would let them have Scotty back, if he could have somehow miraculously – she said it loud, “miraculously” – escaped the water [...] if He could only let them have Scotty back, [...] she promised then that she and Howard would change their lives, change everything [...]* » (Raymond Carver, *Beginners. The Original Version of What We Talk About When We Talk About Love*, texte établi par William L. Stull et Maureen P. Carroll, Londres, Vintage Books, 2009, p. 69). Tant pour « If It Please You » que pour « A Small, Good Thing », j’ai choisi de travailler sur les versions « restaurées » de ces deux nouvelles telles qu’elles sont livrées dans *Beginners*. Je rétablirai rapidement l’histoire de cette édition. En 1998, D. T. Max publie un article dans le *New York Times* où il relève que l’éditeur de Carver chez Alfred Knopf, Gordon Lish, aurait lui-même imposé des coupes aux textes de Carver, voire lui-même coupé, réécrit certains passages... en particulier dans les nouvelles de *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), recueil où sont d’abord parues « If It Please You » et « A Small, Good Thing ». Après la parution de cet article, la compagne de l’auteur, Tess Gallagher, a témoigné du fait que Carver s’était opposé (sans gain de cause) à la parution du recueil tel que l’avait conçu par Lish. Les dix-sept nouvelles de *Beginners (Débutants)* constituent donc le résultat du combat mené par T. Gallagher pour faire paraître les versions des nouvelles telles que les avait conçues Carver, travail entamé par l’auteur avant sa mort.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 134 ; texte original : « *she began to see this circumstance, this accident and the not waking up as punishment.* » (*Op. cit.*, p. 70).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 198 ; texte original : « *He hadn’t pray since he was trying to kick the drink, and he has never once imagined then that the praying would do any good, it just seemed to be one of the few things he could do under the circumstances.* » (*Op. cit.*, p. 110).

<sup>63</sup> *Ibid.* ; texte original : « *He had finally quit drinking, but he did not attribute it to prayer and he simply hadn’t thought about praying since then. He hadn’t prayed in four years. After he’d stopped drinking, he just hadn’t felt any need for it. Things had been fine since then, things had gotten good again after he’d stopped drinking.* » (*Op. cit.*, p. 110).

Dans la mesure où la nouvelle « A Small, Good Thing » précède « If It Please You » dans *Beginners* (la version du recueil rétablie dans la forme que souhaitait Carver), le mot « *good* » acquiert dans la suite du recueil une forme de valeur ajoutée. De fait, il vient marteler le discours de James sous différentes formes : « *he has never once imagined then that the praying would do any good* » ; « *things had gotten good again after he'd stopped drinking* ». Bien que non convaincu de l'efficacité de la prière, le personnage y a toutefois recours ; il souhaite par ce biais restaurer le « bon » ordre des choses. Sans autre ressource, il y est poussé par la situation. Naguère, James a également prié pour son fils parti au Vietnam, pour son père, victime d'un accident de voiture. Si son père a succombé à ses blessures, alors qu'à cette période, James croyait encore au « pouvoir de la prière » (« *the power of prayer*<sup>64</sup> »), son fils, en revanche, est rentré sain et sauf de la guerre. James, cependant, n'a nullement interprété ce retour comme la réalisation de sa prière : « Il priait alors, sans grande conviction, comme prient la plupart des hommes qui ne sont pas religieux<sup>65</sup>. »

Dans les deux nouvelles, la prière reconforte les personnages démunis, même non-croyants. Au chevet de leur fils, Ann et Howard prient également :

« J'ai prié », dit-elle.

Il fit oui de la tête.

Elle dit, « Je croyais presque avoir oublié comment on fait, mais cela m'est revenu. Je n'ai eu qu'à fermer les yeux et dire, S'il vous plaît, mon Dieu, aidez-nous – aidez Scotty, et la suite a été facile. Les mots étaient encore là, tout près. Peut-être que tu pourrais prier aussi, lui dit-elle.

— J'ai déjà prié, répondit-il. J'ai prié cet après-midi – hier après-midi, après ton appel, pendant que j'allais à l'hôpital. J'ai prié, dit-il<sup>66</sup>.

Le recours à la prière peut certes sembler mécanique. Toutefois, un même processus est repérable dans les deux nouvelles, qui ressort presque du pari pascalien. On commence la prière, on ferme les yeux. Dans les moments d'angoisse néanmoins, la pure imitation débouche sur une forme de ferveur : les mots viennent spontanément, ils s'enchaînent de façon fluide.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 200 ; texte original : *op. cit.*, p. 111.

<sup>65</sup> *Ibid.* ; texte original : « *He'd pray then, idly, like most men who are not religious pray.* » (*Op. cit.*, p. 111).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 118 ; texte original : « *"I've been praying," she said. He nodded. 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, after you called, while I was driving to the hospital. I've been praying," he said.* » (*Op. cit.*, p. 60).

C'est sur une telle scène que se clôt « If It Please You », nouvelle qui narre la soirée qu'Edith et James passent à jouer au bingo. Contrairement à leur habitude, ils arrivent ce soir-là, avec un peu de retard, à la salle de jeu. Du même coup, à la table qu'ils occupent régulièrement depuis des semaines, cet endroit qu'ils ont fait leur (« *their place*<sup>67</sup> »), un autre couple est installé, des *hippies*. James, déjà contrarié par leur retard, sent d'emblée qu'il n'aura aucune chance ce soir-là et plutôt que de prêter attention au jeu, il est obnubilé par le couple qu'il observe sans arrêt (le mot *hippies* scande alors le texte). Il constate que l'homme triche et annonce des numéros sur lesquels il n'a pas misé ; sa hargne s'envenime encore quand la jeune femme remporte le *jackpot*. Il est tenté de les dénoncer, mais s'abstient, sans pour autant parvenir à apaiser sa rancœur. C'est dans ce contexte que, de retour chez eux, Edith, effrayée par ses symptômes, part se coucher, déclarant qu'elle préfère rester seule. Après avoir perdu sa place au jeu, James la perd aussi auprès de sa femme, ce qui accroît son malaise. Dans son désarroi, il envisage toutes les formes de divertissements possibles : manger, boire, fumer, regarder la télévision, faire une promenade nocturne, reprendre sa broderie, activité manuelle qu'il pratique depuis qu'il a cessé de boire, tenter de trouver le sommeil. Il ouvre le réfrigérateur, se sert du jus de tomate, le recrache dans l'évier ; il se fait une tasse de café instantané, s'assoit face à un vieux *western* à la télé et fume. Il connaît l'intrigue presque mot pour mot et son dénouement « violent et inévitable » (« *violent and inevitable*<sup>68</sup> ») l'angoisse : « Rien ne pouvait arrêter ce qui avait été mis en mouvement<sup>69</sup> ». Rien n'y fait. Après quatre années d'abstinence, il regrette pour la première fois l'absence d'alcool dans la maison. Quelles que soient ses tentatives, la pensée des *hippies* l'obsède : image d'un couple heureux, insouciant qui a l'impression qu'il pourra toujours gagner sur le cours de la vie. Puis la peur s'empare de lui, une peur évoquée dans les mêmes termes que celle qui caractérisent les nouvelles fantastiques : « Il pouvait croire qu'une masse malveillante se mouvait dehors dans la nuit et que d'une minute à l'autre elle risquait de charger ou de se libérer, de faire irruption en fracassant la fenêtre pour

---

<sup>67</sup> Texte original : *Op. cit.*, p. 99.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>69</sup> Version française, *op. cit.*, p. 193 ; texte original : « *Nothing could stop what had been set in motion.* » (*Op. cit.*, p. 107).

l'attaquer<sup>70</sup>. » C'est dans cette situation d'effroi et d'épuisement que James se recouche et se met à prier ; mais l'image des *hippies* lui revient, le forçant à se rasseoir et à rallumer une cigarette. Puis il se recouche et quelque chose se produit (cet élément indéfinissable et indéfini qui, comme souvent chez Carver, intervient sous la forme de « *something* », « quelque chose ») :

Il sentit de nouveau *quelque chose* remuer en lui, mais ce n'était pas de la colère cette fois. Il resta sans bouger encore un moment. Comme s'il attendait. Puis *quelque chose* le quitta et fut remplacé en lui par *quelque chose* d'autre. Il se découvrit des larmes dans les yeux. Il se remit à prier, des mots et des bribes de discours déferlant dans son esprit comme un torrent. Il ralentit. Il rassembla les mots, l'un après l'autre, et pria. Cette fois, il fut capable d'inclure la fille et le hippie dans ses prières. Que ça leur soit accordé, oui, qu'ils roulent en minibus et soient arrogants et rieurs et portent des bagues et qu'ils trichent même, si ça leur chantait. [...] Ils en avaient besoin eux aussi, mêmes de [ses prières], surtout des siennes, à vrai dire. « Si tu veux bien » (« *If it please you* »), disait-il dans ses nouvelles prières pour eux tous, les vivants et les morts<sup>71</sup>.

La nouvelle se referme sur ce moment de grâce où James parvient à dépasser sa terreur, sa colère et le sentiment d'injustice qu'il a ressenti toute la soirée. Lui, qui auparavant avait été terrassé par la conscience de sa vulnérabilité et de sa possible inutilité, connaît un moment de rédemption. L'altérité menaçante, tout d'abord incarnée par les *hippies* puis par la force hostile qui rôde autour de la maison, est anéantie par la puissance de la prière qui devient, soudain, efficace. Les vivants (les *hippies*) et les morts (groupe auquel James s'assimile désormais) ne luttent plus les uns contre les autres, la prière les englobe dans une même entité qui requiert aide et protection (« pour eux tous », « *for all of them* »).

Je procéderai de façon plus rapide pour analyser « A Small, Good Thing ». La nouvelle s'ouvre sur le personnage d'Ann Weiss choisissant un gâteau dans une boulangerie pour l'anniversaire de Scotty. Le pâtissier qui prend note de la commande donne lieu à un portrait peu flatteur. Il écoute Ann, lui laisse prendre son temps pour choisir la décoration, mais demeure « bourru ». Après l'accident de Scotty, Howard quitte l'hôpital pour se rendre chez lui et reçoit un coup de téléphone du boulanger ; non au fait de la commande passée, Howard, excédé, raccroche. Le téléphone sonne à nouveau ; la personne en ligne ne dit mot.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, ; texte original : « *He could believe something heavy and mean was moving around there tonight, and that in at any minute it might charge or break loose and come hurtling through the window at him.* » (*Op. cit.*, p. 112).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 202, souligné par moi ; texte original : « *He felt something stir inside him again, but it was not anger this time. He lay without moving for a while longer. He lay as if waiting. Then something left him and something else took place. He found tears in his eyes. He began praying again, words and parts of speech piling up in a torrent in his mind. He went slower. He put the words together, one after the other, and prayed. This time he was able to include the girl and the hippie in his prayers. Let them have it, yes, drive vans and be arrogant and laugh and wear rings, even cheat if they wanted. [...] They could use them too, even his, especially his, in fact. "If it please you," he said in the new prayers for all of them, the living and the dead.* » (*Op. cit.*, p. 113 ; souligné par moi).

D'emblée, le lecteur identifie donc l'auteur des coups de fils, qui harcèle Howard puis Ann. Celle-ci, en revanche, ne comprend l'origine de ces appels qu'à la fin de la nouvelle, prise de conscience qui amène le dénouement.

Howard et Ann se rendent dans la nuit à la boulangerie ; ils y voient de la lumière, une silhouette s'y active. Ils forcent l'entrée. Le ton est à l'injure, à l'agression ; dans la bouche d'Ann, le « *baker* » (le boulanger) est devenu « *a bastard* » (« un salaud »). La pulsion de violence qui l'anime retombe avec l'aveu de la mort de Scotty. Replaçant sur la table le rouleau à pâtisserie qu'il brandissait comme une arme et se défaisant de son tablier, le boulanger invite les parents à s'asseoir. Il demande leur pardon, expliquant combien son être se confond désormais avec sa seule fonction : « Autrefois peut-être, y a de ça des années, peut-être que j'ai été différent comme être humain, j'ai oublié, je n'en suis pas sûr. Mais je le suis plus, si jamais je l'ai été. Aujourd'hui, je suis seulement un boulanger<sup>72</sup>. » Le fait que le pâtissier, avant cette demande, se soit dépouillé des signes de son métier n'est pas anodin. Il est redevenu humain et, ce faisant, a même accompli une gestuelle qui évoque celle du prêtre qui s'apprête à bénir le pain avant la communion (« Il étala ses mains sur la table et les retourna pour montrer ses paumes<sup>73</sup>»). Malgré son premier abord peu avenant, le boulanger se présente finalement comme l'antithèse du médecin qui a suivi Scotty à l'hôpital. Ce dernier n'a cessé de tenir un discours rassurant, refusant longtemps d'employer le mot « coma » pour qualifier l'état de l'enfant. À travers ses appels, le boulanger a certes fait entendre la mauvaise conscience d'Ann, le fait qu'elle n'ait pas tenu sa promesse : « Vous avez oublié Scotty <sup>74</sup>? » Il se rachète néanmoins et il obtient non seulement le pardon des parents de Scotty, mais il les restaure également au double sens du terme. En leur offrant des brioches à la cannelle sorties du four et du pain noir aux céréales et au goût de mélasse, il les aide à se reconstituer, comme le suggère la phrase d'où est extrait le titre de la nouvelle : « *eating is a small, good thing in a time like this* » (« Une petite douceur, ça peut pas faire de mal dans un

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 148 ; texte original : « *Maybe once, maybe years ago, I was a different kind of being, I've forgotten, I don't know for sure. But I'm not longer anymore, if I ever was. I'm just a baker (Op. cit., p. 79).*

<sup>73</sup> *Ibid.*; texte original : « *He spread his hands out on the table and turned them over to reveal his palms.* » (*Op. cit.*, p. 79).

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 142 ; texte original : « *Have you forgotten about Scotty ?* » (*Op. cit.*, p. 75).

moment pareil<sup>75</sup> »). Le médecin, quant à lui, sous ses airs avenants, avec son teint hâlé et l'impression qu'il donne de sortir d'un concert (quelqu'un donc dont la vie ne se limite pas à son seul métier), avoue finalement que l'on aurait peut-être pu tenter quelque chose et qu'une autopsie sera pratiquée pour fournir les éclaircissements nécessaires. Ce faisant et malgré son apparente bonté<sup>76</sup>, il pousse les parents de Scotty vers la sortie de l'hôpital, vers un lieu qui ne leur appartient plus, loin de leur fils. Le boulanger, à l'inverse, a fait entendre la voix inquiétante de l'oubli ; cependant, il accueille les parents démunis et parvient à obtenir leur écoute. Sa vie se réduit à son seul métier et, sous la forme de gâteaux, il voit défiler le bonheur des autres : célébrations d'anniversaires, de mariages avec ces centaines de figurines représentant des couples avec lesquelles il décore les pâtisseries (« Les petits mariés bras dessus bras dessous, par centaines, non, par milliers à présent<sup>77</sup>. ») Son discours touche les parents, tout comme il touche le lecteur qui lui accorde également son pardon.

## *Conclusion*

La thèse de l'invariance sémantique défendue par C. Grall ne rend nullement compte de la complexité des nouvelles de Carver qui jouent sur l'émotion qu'elles provoquent chez le lecteur. Tess Gallagher, dans la préface qu'elle donne à *No Heroics, Please (N'en fais pas toute une histoire)*, insiste sur le fait que l'art de Carver « implique un certain rapport d'échange et d'écoute voisin de celui qui s'installe dans un confessionnal. Il était persuadé que s'il s'y adonnait de tout son cœur, cela aurait des répercussions dans la vie de ses lecteurs<sup>78</sup> ». Si, incontestablement, dans les trois nouvelles, le titre a une fonction programmatique, le récit ne se contente pas pour autant de le décliner et de l'actualiser. Chaque nouvelle va de pair avec la rédemption d'un personnage d'abord présenté de façon assez antipathique : obtus, obsessionnel ou hostile, son être est figé, rétréci ; il perçoit la moindre perturbation comme menaçante. À travers le monologue

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 149 ; texte original : *op. cit.*, p. 79.

<sup>76</sup> Cf. « Il semblait déborder d'une espèce de bonté » (*ibid.*, p. 140) ; texte original : « *He seemed full of goodness.* » (*Op. cit.*, p. 74).

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 150 ; texte original : « *The wedding couples stuck to each other's arms, hundreds of them, no, thousands by now.* » (*Op. cit.*, p. 80).

<sup>78</sup> Tess Gallagher, « Préface » à *N'en fais pas toute une histoire*, *op. cit.*, p. I-XI, p. II.

intérieur ou la focalisation interne, « Cathedral » et « If It Please You » laissent entendre une forme de confession : rien ne nous échappe des travers du protagoniste ; dans « A Small, Good Thing », la confession est encore plus explicite : effectuée dans un lieu clos, adressée, elle s'accompagne d'une demande de pardon. Ainsi tout en présentant des personnages qui – dans la tradition la plus classique de la nouvelle – se réduisent à une « poignée de signes<sup>79</sup> » qui traduit leur aliénation, Carver parvient à produire ce petit miracle qui consiste à finalement mettre en scène leur rachat et ce, avec l'assentiment du lecteur. En cela, le titre « A Small, Good Thing » devient une manière d'art poétique. Carver parvient parfois non seulement à resémantiser des mots aussi simples que « *please* », « *good* » ou « *dear*<sup>80</sup> » dont il sature pourtant ses textes, mais il leur donne également une nouvelle puissance poétique, quasi performative, qui résonne d'un texte à l'autre. En les pétrissant dans ces nouvelles, tel le boulanger, Carver produit une matière restauratrice. Elle nourrit et unit personnages et lecteurs, en les plaçant dans un même champ vibratoire. Ces êtres au fonctionnement irrationnel et superstitieux ne nous sont pas totalement étrangers ; ils sont faits de la même pâte que nous, partagent les mêmes aspirations et le disent dans les mêmes termes que nous. Cette identification nous interdit de totalement les condamner. Avec ces « petites choses, bonnes » que sont ses nouvelles, Carver parvient à produire ce qu'il recherchait et méditait dans les derniers moments de sa vie, cette pensée de Sainte Thérèse d'Avila : « les mots mènent aux actes [...]. Ils éveillent l'âme, la préparent, la poussent à la tendresse<sup>81</sup> ». Les lecteurs de Carver se voient, comme les parents de Scotty et malgré la noirceur de ce dont ils ont été témoins, poussés par les mots du poète à la tendresse envers leurs semblables. Croyants ou non – comme les personnages –, ils donnent eux aussi le gage de leur ouverture à autrui.

---

<sup>79</sup> Florence Goyet, *La Nouvelle*, op. cit., p. 71.

<sup>80</sup> Dans « Boxes » (« Cartons »), le narrateur, verbalement démuné face à la perspective du départ de sa mère, lance un mot qui a lui aussi valeur de « *small, good thing* » dans la situation. Il lui dit : « “*Dear.*” *I say it again. I call her “dear.” “Dear, try not to be afraid,” I say.* » (« “Mon petit cœur”. Je le répète une deuxième fois. Je l'appelle : “Mon petit cœur”. Je dis : “Essaye de ne pas avoir peur, mon petit cœur”. ») (*Where I'm Calling From*, op. cit., p. 424 ; pour la traduction française de François Lasquin : *Les trois roses jaunes*, Paris, Payot, « Folio », 1988, p. 35). Ce simple « *dear* », hypocoristique qu'employait le père repris ici comme un mot de passe affectueux par le fils, n'est cependant pas entendu par la mère. On notera que la surtraduction « mon petit cœur » pour lequel opte le traducteur français échoue à rendre cette « petite chose, bonne » que synthétise « *dear* ».

<sup>81</sup> Tess Gallagher, « Préface », op. cit., p. II.

