



HAL
open science

“ Fin et faux-fuyant dans We Others de Steven Millhauser ”

Sigolène Vivier

► **To cite this version:**

Sigolène Vivier. “ Fin et faux-fuyant dans We Others de Steven Millhauser ”. Le Récit sans fin. Poétique du récit non-clos, pp.277-293, 2016, 10.15122/isbn.978-2-8124-5971-9.p.0277 . hal-03839010

HAL Id: hal-03839010

<https://hal.science/hal-03839010>

Submitted on 14 Dec 2022

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.



CLASSIQUES
GARNIER

VIVIER (Sigolène), « Fin et faux-fuyant dans *We Others* de Steven Millhauser »,
in BRAUD (Michel) (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, p. 277-289

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5971-9.p.0277](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5971-9.p.0277)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

FIN ET FAUX-FUYANT DANS *WE OTHERS* DE STEVEN MILLHAUSER

L'œuvre moderne semble plus que toute autre défier les lois de la complétion : qu'elle soit « ouverte » ou même « infinie », on n'écrirait plus pour circonscrire mais l'on consentirait à finir pour mieux se remettre à écrire¹. Savoir que les fictions finissent est pourtant en partie ce qui nous pousse à les lire. Le plaisir d'atteindre la fin d'une intrigue repose tout d'abord sur la satisfaction d'identifier le schéma narratif classique dans son intégralité – la triade « début / milieu / fin » qui définit le récit chez Aristote et que l'on assimile volontiers au dispositif actanciel traditionnel basé sur la succession « situation initiale / déséquilibre / retour à l'équilibre ». Par ailleurs, le moment de la fin participe à la refonte de notre perspective herméneutique de façon capitale en ce qu'il permet la lecture rétrospective de l'œuvre dans son ensemble, nous amenant à confronter nos hypothèses de lecture au dénouement réel que l'auteur nous propose.

De ce point de vue, la nouvelle serait un genre structurellement « tourné vers la fin² ». Concise de nature, nécessitant un temps de lecture relativement succinct, elle est ainsi soumise à des exigences particulièrement soutenues de rythme et de construction narrative pour être saisissante. La fin y est une charnière interprétative d'autant plus cardinale que la brièveté de la nouvelle la met naturellement en relief ; pour Valerie Shaw, le genre novellistique se prêterait ainsi particulièrement à une construction

- 1 On pense notamment ici aux propos de Blanchot : « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. [...] À un certain moment, les circonstances, c'est-à-dire l'histoire, sous la figure de l'éditeur, des exigences financières, des tâches sociales, prononcent cette fin qui manque, et l'artiste, rendu libre par un dénouement de pure contrainte, poursuit ailleurs l'inachevé. » M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 14.
- 2 Tournure empruntée à Susan Lohafer (« *the short-story is end-directed* ») dans *Reading for Storyness : Preclosure Theory, Empirical Poetics and Culture in the Short Story*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2003, p. 147.

binaire « situation ; retournement », dont l'archétype serait la « *surprise-ending story*¹ », où le revirement diégétique induit par la clausule est total, souvent ironique et déclenche instantanément une réinterprétation de l'ensemble de l'histoire – « surprise » que seule la première lecture peut ménager (« La Parure » de Maupassant ou les nouvelles de O. Henry en sont à ce titre des exemples fréquemment cités par la critique).

Les nouvelles de Steven Millhauser usent volontiers de la disjonction entre clausule et conclusion, héritée de la pratique moderniste de la nouvelle. D'un point de vue terminologique, le terme de « fin » (la limite physique d'un texte, sa dernière clausule) est à distinguer ici du terme de « conclusion » (la sensation d'achèvement, de résolution ressentie lors du dénouement) une distinction qui contribue à expliquer pourquoi l'achèvement de la lecture ne s'accompagne pas nécessairement d'une sensation d'aboutissement chez Millhauser. Sa prose nous amène ainsi sans cesse à réévaluer les frontières de l'écrit au profit d'une vision plurielle et diffuse du sentiment conclusif. Ses univers feutrés, bercés par le banal, mais où l'épiphanique et le merveilleux éclosent délicatement, où l'attirance pour le secret et l'ineffable est perpétuelle, donnent à lire une réticence du texte et de son langage, comme si le récit n'avait pas livré tous ses mystères, comme si le sens et la symbiose de l'œuvre se logeaient dans ces interstices silencieux que sont l'au-delà de la dernière phrase, le blanc sur la page séparant une nouvelle de la suivante.

Il s'agira donc ici de s'interroger sur cette esthétique de l'entre-deux et de l'entre-dit chez un écrivain qui, de son propre aveu, se veut énigmatique, en analysant notamment le langage clausulaire ambivalent des nouvelles du recueil *We Others*² : ni totalement ouvertes, ni complètement closes, les fins se dérobent à l'interprétation et questionnent de fait la valeur de la finalité narrative. Comment donc appréhender un récit qui refuse de finir, *a fortiori* lorsqu'il appartient au genre novellistique, par essence « tourné vers la fin » ? Le sentiment d'une complétude peut-il se dévoiler ailleurs que dans les limites physiques de ces textes enclins au déplacement et au brouillage de leurs propres frontières ? On analysera ici notamment les modalités visant tant à suspendre qu'à ouvrir l'impression conclusive, avant de commenter la mise en réseau poétique des nouvelles engendrée par l'espace géographique pluriel qu'est celui du recueil.

1 V. Shaw, *The Short-Story : A Critical Introduction*, London, Longman, 1983, p. 47.

2 S. Millhauser, *We Others*, New York, Knopf, 2011.

SUSPENSE ET SUSPENSION

En étudiant tout d'abord isolément quelques clauses, on note que la plupart d'entre elles présentent en effet un remaniement de la trame narrative consacrée, à l'image de la nouvelle « *The Next Thing* », du nom d'une gigantesque galerie marchande souterraine qui phagocyte lentement une petite ville de province : ses infrastructures croissent de manière tentaculaire et finissent par vider la ville à l'air libre de ses habitants, qui se voient proposer emploi et hébergement au cœur de ces inquiétants tunnels. Le narrateur homodiegétique de la nouvelle, cédant lui aussi aux avances de l'enseigne malgré sa méfiance initiale, décrit dans le paragraphe final les derniers dispositifs mis en place par le complexe souterrain devenu autarcique (parmi lesquels la suppression progressive des escalators ramenant « là-haut », dans la vieille ville, que le texte en vient à désigner par la préposition substantivée « *The Over* » et dont la dernière maison est maintenant vendue). Il conclut donc : « *It's hard to know what to make of all that. These are interesting times*¹. » (« Il est difficile de savoir quoi penser de tout ceci. Nous vivons une époque intéressante. »). Si l'on ne peut que constater l'inéluctabilité de l'asservissement à l'œuvre au fil de la lecture (le familier devient fatalement étranger au fur et à mesure que la nouvelle ville engloutit l'ancienne), l'imprévisibilité de l'adjectif « *interesting* » contraste ici nettement avec la gravité suggérée de la situation, d'une part en signalant le ralliement définitif du narrateur à une organisation dont l'idéologie lui apparaissait suspecte au début de la nouvelle, d'autre part en réactivant de plus belle le suspense laissé ici sans issue. Cette clause peut être aisément lue comme un commentaire métafictionnel sur la porosité du sentiment d'achèvement narratif : la nouvelle est finie mais le processus d'extension du complexe commercial ne l'est pas, et le titre « *The Next Thing* » s'offre alors en rétrospective comme un clin d'œil ironique à cette après-fin qui n'est que suggérée. La suite aurait-elle donc été digne des horizons dystopiques que le texte s'applique à mettre en tension depuis son ouverture ? L'impression conclusive est aussi enfouie que

1 *Ibid.*, p. 96.

la nouvelle ville et il est en effet « difficile de savoir quoi penser » de cette suspension diégétique qui renforce, en ne faisant justement que la préfacer, l'imminence d'une catastrophe certaine. Pas de réel sentiment d'aboutissement donc, mais d'un « milieu » diégétique perpétuellement déployé jusqu'au bord du désastre. Si la rigidité actancielle traditionnelle s'assouplit ici au profit de l'affaiblissement de la tension narrative, de tels mécanismes suspensifs refusent au lecteur l'accès à ce que Susan Lohafer nomme la sensation de « complétude narrative » (« *storyness*¹ »), ou reconnaissance d'un schéma narratif complet et actualisé. Faire advenir ici une fin concluante, au sens littéral, reviendrait à annuler cette tension irrésolue et inconfortable que le lecteur ne peut qu'accepter et qui fait la singularité de la nouvelle.

Ce mode d'être au texte peut rappeler la distinction qu'effectue Eco entre le lecteur modèle de premier niveau (qui « cherche à savoir ce qui se passe ») et de second niveau (le lecteur sémiotique ou esthétique, « qui se demande quel type de lecteur [le] récit voudrait qu'il devienne, et qui entend découvrir comment procède l'auteur modèle qui lui donne des instructions pas à pas² »). Si l'ajournement de cette progression funeste dans « *The Next Thing* » aiguise l'imagination du lecteur de premier niveau quant aux mystères de l'après-fin, il invite le lecteur de second niveau à réfléchir sur la validité de sa stratégie herméneutique face à la transgression d'un pacte de lecture régulé par l'horizon d'attente que crée le genre. Aurions-nous manqué un indice quelconque préfigurant cette suspension, et qui aurait pu nous y préparer ? Outre l'effet de surprise voire de déception qu'il peut procurer, le dévoilement de la fin souligne principalement l'artifice de la composition fictionnelle tout en dessinant les contours d'une esthétique polarisante – signalée par l'opposition de « *The Under* » à « *The Over* », et qui s'accompagne naturellement de l'opposition entre ombre et lumière dans la nouvelle. Cette dernière peut d'ailleurs elle-même être lue comme le négatif photographique de « *Beneath the Cellars of Our Town* » où « le soleil innocent » mais agressif des villes aériennes est délaissé au profit du « retour voluptueux à la pénombre³ » des tunnels – les deux hypallages, par le déplacement des frontières grammaticales qu'ils

1 S. Lohafer, *Reading for Storyness : Preclusion Theory, Empirical Poetics and Culture in the Short Story*, op. cit., p. 3.

2 U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003, p. 295.

3 S. Millhauser, *The Knife Thrower and Other Stories*, New York, Vintage Books, 1999, p. 218.

induisent, rappelant cette mouvance des frontières textuelles nécessaire à l'émergence du sens chez Millhauser. Ce dernier s'exprime d'ailleurs sur la composition littéraire en recourant à une image similaire :

*To reveal everything would be to create an infinite work. Even Jehovah limited himself to a finite universe. To conceal everything would be to create nothing, to create silence. Since total revelation is impossible, and total concealment intolerable, it's precisely in the chiaroscuro zones that the truth of things is likely to be found*¹.

« Tout révéler reviendrait à créer une œuvre infinie. Yahvé lui-même se limita à un univers borné. Tout dissimuler reviendrait à ne rien créer, à créer du silence. Puisque la révélation totale est impossible et la dissimulation totale intolérable, c'est précisément au cœur du clair-obscur qu'on peut dénicher la vérité des choses. »

LIMITES ET LIMINARITÉ(S)

Structurellement, le moment de la fin est enchevêtré dans le reste de la diégèse – une évidence que problématise dès son titre *The Sense of An Ending* de Frank Kermode, l'un des premiers ouvrages critiques anglophones consacrés à la question de la fin publié en 1967. Comme le remarque Onno Kusters², pour que cette dernière « fasse sens », il faut en effet l'avoir précédemment « ressentie » dans tout ce qui concorde à l'amener³. Mariana Torgovnick rappelle à ce sujet que la qualité d'une fin réside ainsi dans son adéquation avec le « début » et le « milieu » d'une intrigue et non dans le degré de finalité ou de résolution plus ou moins probant qu'elle propose⁴. En ce sens, une fin, qu'elle soit « ouverte » ou « fermée » peut être la promesse d'un commencement sans nécessairement exclure un sentiment d'aboutissement satisfaisant, en balisant ce vers quoi le lecteur pourra se projeter, comme l'explique Emmanuelle Prak-Derrington :

1 É. Février, « An Interview with Steven Millhauser », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2011, <http://transatlantica.revues.org/5302>. p. 4.

2 O. Kusters, *Ending in Progress : Final Sections in James Joyce's Prose Fictions*, Universiteit Utrecht, 1999, p. 4.

3 En explorant la polysémie du mot « sense » en anglais (signification/ressenti, sentiment).

4 M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1981. p. 6.

Avec l'*incipit*, l'auteur scellait le contrat de lecture, alors que l'*explicit* met en scène le congé de l'auteur à son texte : il le quitte et place son devenir entre les mains du lecteur. En d'autres termes : l'*explicit*, lieu des derniers mots et de la séparation, est aussi en même temps le lieu où s'articulent la continuation et la transmission. Le récit ne s'arrête pas à sa fin : « la fin d'un texte, ce n'est jamais que son horizon » (Sandras 1972 : 114) ; les *explicit* peuvent alors être étudiés en ce qu'ils disent le refus de clôture, transforment la fin en promesse et font rebondir le récit vers une histoire à venir¹.

C'est ce que semble programmer à première vue la nouvelle « Getting Closer ». Cette dernière relate la sortie estivale d'une famille au bord d'une rivière par le biais d'un monologue narrativisé (Cohn, 1981). La nouvelle s'articule autour de l'expectative du bain : Jimmy (le personnage focalisé, jeune garçon d'une dizaine d'années) prend plaisir à observer le lieu et les personnes qui l'entourent, retardant sans cesse sa baignade. Le récit décrit ainsi ce rapprochement vers l'eau, vers ce moment de bonheur tant attendu et maintes fois imaginé, vers cet événement qui, répète la voix narrative, marquera le « début officiel » de la journée (« *the day will officially begin²* ») – « début » qui pourtant restera tu. Sorte de commencement qui se prolongerait jusqu'à la fin, « Getting Closer » semble risquer par moments de s'enliser dans sa propre temporalité paralysante : « *he can't go back because he's already used it up, he can't go forward because then it all begins to end, he's stuck in this place where nothing means anything³* [...] » (« il ne peut pas faire marche arrière, il a déjà épuisé l'attente, il ne peut pas aller de l'avant, sinon tout va se mettre à finir, il est coincé dans cet endroit où les choses veulent tout et rien dire »). Célébration des délectations de l'attente, la nouvelle commente la structure de son propre discours en menaçant à nouveau le lecteur de désamorcer le suspense : c'est non pas finir qui importe mais cheminer vers la fin, ou plutôt vers un début, en l'occurrence celui de la baignade. Le texte signale explicitement cette circularité : « *Ending is everywhere. It's right there in the beginning. They don't tell you about it. It's hidden away in things⁴*. » (« La fin est partout.

1 E. Prak-Derrington, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », *La Clé des Langues* [en ligne], sept. 2012, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/comment-finir-la-fin-et-l-apres-la-fin-dans-les-recits-de-fiction-165233.kjsp>. La parenthèse renvoie à : M. Sandras, « Le blanc, l'alinéa », *Communications* n° 19, Seuil, 1972, p. 114.

2 S. Millhauser, *We Others*, *op. cit.*, p. 63.

3 *Ibid.* p. 64.

4 *Ibid.* p. 63.

Elle est juste là, dans le début. Et ça, personne ne vous le dit. Elle se dissimule dans les choses. »); une circularité toutefois modulée par la clausule : « *he feels a scream rising in his chest [...] and with a wild cry that tears through his throat he steps over the line and begins his day*¹. » (« Il sent un cri gonfler sa poitrine [...] et d'un hurlement sauvage qui lui déchire la gorge, il franchit la ligne et commence sa journée. ») Le sentiment de « complétude narrative » serait bien effectif ici car la clausule tient *a priori* la promesse de voir l'enfant se baigner, actualisant la circonscription totale de la trame narrative et donc sa clôture définitive. Pourtant, une lecture précise indique bien que la diégèse s'interrompt dès lors que le protagoniste entre en contact avec l'eau, rendant de fait la recension de ses impressions ultérieures impossibles – en définitive, le bain était-il aussi plaisant que l'idée du bain ? Plus qu'une simple troncature de la fin, la réorganisation des perspectives narratives traditionnelles invite ici le lecteur à considérer le texte sous l'angle de ses limites, tout en interrogeant par son absence l'habituelle concomitance entre fin et thématiques du terminal :

Le texte peut mettre en relief sa clausule en laissant à l'énoncé proprement dit le soin de l'assumer par une thématique particulière, celle précisément de la fin, et de toutes ses variantes : la fermeture, le mutisme, la mort, le silence, la chute, la nuit, l'extrémité, etc. [...]. On a là affaire à une sorte de mimétisme textuel, de commentaire métalinguistique implicite du texte sur lui-même, l'énoncé soulignant sa frontière ultime par des métaphores qui renvoient indirectement à sa cessation même².

On pourrait voir dans ce propos de Philippe Hamon une lecture inversée de la clausule de « Getting Closer » : le lexique du franchissement des frontières (« *steps over* », « *begins* ») et la violence du cri qui déchire le silence jusqu'alors maintenu par le monologue intérieur (« *a scream rising* », « *wild cry* » « *tears through* ») cherche précisément à s'afficher comme anti-clausulaire. Après un récit dépourvu de tout dialogue, le cri quasi-guerrier qui franchit les lèvres de l'enfant semble s'offrir comme métaphore de la volonté du texte de franchir son ultime limite, celle de son dernier silence matérialisé par le point final, en invitant le lecteur à faire « rebondir le récit vers une histoire à venir ».

1 *Ibidem.*

2 P. Hamon, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 516.

Cette distension des limites du texte gagne également parfois les marqueurs liminaires. Les débuts de « Getting Closer » sont ainsi ponctués de questions rhétoriques (l'ouverture discursive par excellence), à l'instar de « *he's here, he's arrived, he's ready to begin. Though who's to say when anything begins really¹ ?* » (« Il est là, il est arrivé, il est prêt à commencer. Mais au fond, qui peut dire quand les choses commencent ? ») La résolution du personnage à « commencer » exprimée par la parataxe et la valeur performative qu'elle contient se heurte d'emblée au questionnement qui suit et qui l'invalide aussitôt.

Métatextuellement, cette confusion sur l'emplacement des curseurs liminaires ou clausulaires reviendrait à concevoir la matière de l'œuvre comme infinie, comme un enchaînement perpétuel d'éléments mis en réseaux, vaste matrice narrative dans laquelle l'auteur viendrait puiser et sélectionner le corps de son histoire. Il est à ce propos intéressant de noter que beaucoup de nouvelles débutent *in medias res*, à l'instar de « Cat'n'Mouse ». Le premier niveau diégétique de cette nouvelle est simplissime : le chat cherche à attraper la souris, la souris cherche à échapper au chat. Ici, l'impression de brouillage des frontières provient en premier lieu de la multiplication de ces dernières : la nouvelle est soigneusement découpée en une multiplicité de paragraphes, chacun d'eux relatant les divers pièges que se tendent les deux adversaires et rappelant la séquentialité des cartoons que la nouvelle pastiche². Le canon du cartoon repose sur le principe d'une narration imperméable à la variation : pour que l'histoire existe et perdure, aucun revirement narratif ne doit venir la troubler. Le jeu tautologique du chat et de la souris instaure ainsi la sensation d'un temps long, que le jeu de cadrage à l'œuvre semble appuyer en mettant en abyme le regard : on peut en effet supposer que le récit imbriquerait les points de vue et donnerait à lire les images observées par un hypothétique spectateur sur son écran de télévision. Cette référence au visuel est autrement signifiante en ce qu'elle rappelle qu'aux États-Unis, les cartoons étaient naguère diffusés au cinéma avant le début du long métrage – un élément nous mettant à nouveau face à la mise en perspective et l'accroissement des frontières fictionnelles chez Millhauser.

1 S. Millhauser, *We Others*, *op. cit.*, p. 59.

2 Parmi les plus emblématiques, on peut citer *Tom and Jerry* ou *Wile E. Coyote and the Road Runner*.

Pour finir, « Cat'n'Mouse » décide de s'autodétruire (à l'aide d'une gomme et d'un mouchoir, la souris efface en effet les alentours avant de s'effacer elle-même et le petit mouchoir se divise alors en deux pour devenir rideau de théâtre, sur lequel se dessinent lettre après lettre les mots « *THE END* »); la nouvelle, en mimant le dénouement d'une diégèse autre (celle du cartoon) et en lui empruntant ses propres codes clausulaires (eux-mêmes inspirés du genre théâtral), signale sa nature composite, aux échos culturels multiples. De ce point de vue, on a ici affaire à une nouvelle manière de démultiplier les frontières narratives grâce la sollicitation des connaissances intertextuelles (ou intermédiaires en l'occurrence) du lecteur. La réappropriation d'un schéma diégétique précodé réorganise ainsi les frontières du texte en jouant des effets de cadre qui renvoient vers un ailleurs fictionnel (on pense également au surtitre de « *The White Glove* » que voici : « *Tales of Darkness and the Unknown*, Vol. XIV : *The White Glove* » ; que ces « Contes de la pénombre et de l'inconnu » aux accents de roman gothique soient fictifs ou non, ils intiment eux aussi la multiplicité des cadres textuels en indiquant au lecteur l'existence de recueils matriciels).

ENTRELACS ET ENTRETEXTE

Ce mécanisme d'ouverture vers un autre espace de cohabitation fictionnel subvertit la notion de fin en la dédoublant : localisée d'une part dans la sanction du point final mais également dans le rapport implicite qu'elle entretient avec l'espace global du recueil et la fin des autres nouvelles incluses. C'est dans l'entre-deux des frontières textuelles constitué par le blanc final de la page qu'il faudrait alors chercher le surplus sémantique à même de combler les lacunes du sens et de la fin. Des récurrences structurelles (les fins construites de manière similaire) aux récurrences stylistiques et symboliques (emploi de procédés littéraires répétés, construction d'univers métaphoriques filés), la mise en réseau de ces éléments dirait en creux l'existence d'une entité textuelle supplémentaire, invisible et transversale. À propos de cette mise en relation des nouvelles, René Audet affirme :

[La réticulation] n'est pas étrangère au fait qu'un ouvrage – et sa signification – soit différent de la somme de ses parties – de la somme de sens des textes rassemblés constituant un « entre-texte » sémantique qui semble paradoxalement avoir ni matérialité ni ancrage textuel. Cette différence sémantique contribue à la légitimation du recueil comme œuvre ; outre les indices matériels comme le livre (produit éditorial) et le paratexte, cette reconnaissance est également appuyée par l'effet d'unité observable à la lecture du recueil, effet qui est plus précisément le produit de cet entretexte généré par la lecture¹.

L'entrettexte (défini par Audet comme « la plus-value de sens que la lecture fait émerger d'un ensemble de textes distincts² ») serait donc le produit de cette mise en réseau (cette « réticulation ») à l'issue d'une lecture que l'on peut également qualifier de double (lecture linéaire de chaque nouvelle et lecture tabulaire visant à mettre en relations des éléments dispersés mais similaires). Ce processus herméneutique aboutirait donc à une tentative de « totalisation » du recueil pour Audet, « les lecteurs tentant de faire émerger le sens global de l'ouvrage³ ». Prenons en guise d'illustration la clause de « The Slap », nouvelle dans laquelle un inconnu jaillit pour gifler les habitants sans mot dire ni raison apparente avant de s'évanouir dans la nature. Un jour pourtant, ces gifles incongrues cessent mais la communauté ne peut s'extraire de l'angoissante expectative de leur retour :

The thought comes : he could be standing behind that tree. Then we look more carefully at the root rippling toward the sidewalk, at the place where the bark-edge stands clear against the background of grass, street and distant houses, and where, at any moment, a shoulder might emerge, an arm rise, a hand swing violently toward our faces, as we walk along, under the budding branches, with their yellow-green flowers against the blue sky⁴.

« Cette pensée nous vient : il pourrait s'être embusqué là, derrière cet arbre. Alors, nous observons plus attentivement la racine qui ondule vers le trottoir, l'endroit où l'écorce se découpe sur le paysage – le gazon, la rue, les maisons au loin – et où à tout moment pendant notre promenade sous les branches bourgeonnantes aux fleurs jaune-vert se détachant sur le fond bleu du ciel, une épaule pourrait surgir, un bras se lever, une main fondre violemment sur notre visage. »

1 R. Audet, *Des Textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 57.

2 *Ibidem*.

3 *Ibid.*, p. 27.

4 S. Millhauser, *We Others*, *op. cit.*, p. 31.

Le passage rappelle immédiatement la fin de « *We Others* », où le narrateur (un ectoplasme) conclut la nouvelle par une adresse directe au lecteur : « *Is someone standing behind you ? You will want to turn around. You will want to look. You will want to know. Don't turn around. Don't look. Don't want to know*¹. » (« Y-a-t-il quelqu'un derrière vous ? Vous voudrez vous retourner. Vous voudrez voir. Vous voudrez savoir. Ne vous retournez pas. Ne regardez pas. N'avez pas envie de savoir. ») Comme dans une histoire pour enfants, le spectre de la figure malveillante menace de resurgir en intimant que l'histoire n'est que partiellement close, qu'elle pourrait se répéter dans le monde réel une fois le livre refermé, et en conférant par là même au texte prêt à hanter la mémoire du lecteur une qualité toute aussi spectrale.

La fin de « *The Slap* » est caractéristique d'une autre isotopie, celle des références à la nature et plus particulièrement au champ lexical du céleste – la présence dans les passages terminaux du ciel, du soleil, de la lune ou des nuages est fréquente chez Millhauser et viendrait élargir en quelque sorte la dimension de la nouvelle. Cet effet d'optique est clair dans le réseau d'images proposé par la clausule de « *The Slap* », où l'on navigue entre macrocosme et microcosme, entre l'infini du ciel bleu et la finesse du détail – un bourgeon, une fleur sur la branche d'un arbre. Espace du fragment, du miniature et du minutieux par excellence, la nouvelle millhauserienne semble néanmoins vouloir amplifier son après-fin à l'aide de ces ouvertures célestes, comme dans « *Clair de Lune* » où le jeune narrateur insomniaque finit par s'offrir une escapade nocturne exaltante qui, nous dit la dernière phrase, « l'emporte dans les contrées bleues de la nuit² ».

Quant à la description parcellaire du gifleur (l'épaule, puis le bras, puis la main), son caractère métonymique peut être lu comme une illustration du fonctionnement même du genre novellistique, dont « l'économie soustractive³ » repose sur la suggestivité. « La nouvelle est courte et son objectif principal est d'en dire long » dit Frédérique Chevillot⁴ – chez Millhauser, le texte aime pourtant parfois à se taire pour

1 *Ibid.*, p. 143.

2 « *I felt myself borne away into the blue countries of the night.* », *ibid.*, p. 319.

3 L. Louvel, C. Verley, *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, PU du Mirail, coll. « *Amphi 7* », 1993.

4 F. Chevillot, « Nouvelles limites de la nouvelle », in A. Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Garnier, coll. « *Théorie de la littérature* », 2010, p. 44.

mieux signifier, à l'instar du narrateur de « History of a Disturbance » qui se mure dans le mutisme, ne pouvant plus supporter la déception que lui procurent les mots. À la fin de sa lettre (qui compose le corps de la nouvelle), il enjoint sa femme à se débarrasser elle aussi des oripeaux d'un langage corrompu par l'habitude et l'arbitraire du signe pour mieux renaître au monde : « *[Come] out into the unborn world. Into the sun. The sun¹.* » (« Entre dans le monde prêt à naître. À la lumière du soleil. Le soleil. »). Outre ce trope de la renaissance (codé par « *unborn* » et « *the sun* », astre vital s'il en est) qui vient ouvrir la clause, la dernière phrase nominale est ambiguë en ce qu'elle pourrait être lue tant comme une répétition du signifiant, qui chercherait à retenir la force de l'image convoquée presque amoureusement, que comme une anadiplose dont la suite serait tronquée, une absence qui inviterait justement le lecteur à faire lui-même renaître le récit par l'interprétation et l'imagination. Cet entre-deux linguistique caractérisé (entre phrase complexe et phrase nominale, entre achèvement et renouveau) cristallise ici l'oscillation entre les pôles du dit et du non-dit, et rapproche le narrateur devenu muet de « History of a Disturbance » de son double devenu parlant dans « Getting Closer » : entre cri et mutisme, ces deux rapports à la parole certes antinomiques finissent pourtant par se rejoindre en disant la *sortie* du langage dans toute sa dualité.

Toute aussi angoissante que cette latitude herméneutique puisse paraître, c'est bien le lecteur qui est invité à finir le texte dans le blanc qu'est l'après-fin, en articulant sa compréhension de l'œuvre autour de l'étonnante plasticité des frontières narratives proposées, et démultipliées par l'espace de dialogue qu'est le recueil : seules, les nouvelles ne peuvent faire livre, et l'entrelacement de leurs motifs poétiques propose une géographie textuelle de l'entre-deux, composite mais cohérente, dotée d'une capacité à faire monde.

La nouvelle millhauserienne joue ainsi de la nécessité de la synthèse propre au genre tout en se refusant à une esthétique de la conclusion, et signale par là même sa volonté de dévoyer son premier critère générique – celui d'un récit bref arc-bouté sur l'anticipation de son dénouement – pour mieux proposer un espace narratif entrouvert,

1 S. Millhauser, *We Others*, *op. cit.*, p. 359.

soumis à la tentation perpétuelle d'escamoter ses solutions et résolutions énigmatiques. Comme le dit Millhauser lui-même : « *What's seductive is mysterious and can never be known. I prefer to leave it at that*¹. » (« Ce qui est séduisant est mystérieux et ne peut jamais être révélé. Je préfère en rester là. »)

Sigolène VIVIER
VALE EA 4085, Université Paris-
Sorbonne – Paris IV

1 *Ibid.*, p. IX.