



HAL
open science

Dire le quotidien ou comment formuler l'inquiétant : Nouvelles américaines des années 1990 à nos jours

Gerald Preher

► **To cite this version:**

Gerald Preher. Dire le quotidien ou comment formuler l'inquiétant : Nouvelles américaines des années 1990 à nos jours. *Méthode !: Revue de littératures française et comparée [Nous t'affirmons méthode !]*, 2012, *L'art de l'ordinaire*, 21, pp. 93-103. hal-04100310

HAL Id: hal-04100310

<https://hal.science/hal-04100310>

Submitted on 30 Sep 2023

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.

**Dire le quotidien ou comment formuler l'inquiétant :
Nouvelles américaines des années 1990 à nos jours¹**

"I believe that sometimes you have to be patient and listen for a long time before you hear the true story."

Ann Beattie, "You Know What"²

Gérald Préher, Université de Versailles-St-Quentin

« Le langage est une structure du monde extérieur », nous dit Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, avant de poursuivre : « [l]e parleur est *en situation* dans le langage, investi par les mots ; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes, il les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action dans le monde »³. L'écrivain recrée le monde par les mots, donne naissance à un monde qui lui est propre, il perçoit les erreurs du temps dans lequel il évolue et les met en évidence pour mieux les condamner. « Comme il est déjà dehors », explique Sartre, « au lieu que les mots lui soient des indicateurs qui le jettent hors de lui, au milieu des choses, il les considère comme un piège pour

¹ Les textes présentés ici ont tous paru dans des recueils entre 1990 et 2009.

² « Il me semble qu'il faut parfois être patient et écouter un long moment avant d'entendre la vraie version de l'histoire ». Ann Beattie, « You Know What », *What Was Mine*, 1991, New York, Vintage, 1992, p. 138.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 19-20.

attraper une réalité fuyante ; bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde »⁴. Le lecteur, tel Narcisse, se regarde dans ce miroir et tente de trouver un sens à l'image qui s'y reflète. Le monde que nous donne à voir la littérature est parfois loin de la vie que l'on connaît ; notre rôle est alors, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, d'« actualiser » la « chaîne d'artifices expressifs » qui nous est présentée⁵. Le texte réinvente le quotidien pour le lecteur⁶, qui doit jouer le jeu et devenir « l'homme ordinaire », celui qui, selon Michel de Certeau, « définit le lien (commun) du discours et l'espace (anonyme) de son développement »⁷. L'ordinaire renvoie ainsi au connu – à condition de savoir regarder l'univers dans lequel on évolue – et se trouve intimement lié au banal tel que le définit Sami-Ali⁸. Le lecteur se laisse guider dans un monde d'inquiétudes ordinaires et découvre, comme le cinéphile de Walker Percy, « there is much to be said for giving up [one's] ambitions and living the most ordinary life imaginable, a life without the old longings... »⁹. On retrouve le même type de préoccupations dans la fiction de Richard Ford, dont l'un des personnages clé, Frank Bascombe, explique que son but dans la vie est d'avoir

⁴ *Ibid.* p. 20.

⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*, 1979, Paris, Grasset/Le Livre de Poche, 2004, p. 61.

⁶ On peut également lire les premières pages du roman *The Year of Magical Thinking* (2005), dans lequel Joan Didion propose une réflexion sur l'ordinaire. Elle joue sur les non-dits qui entourent l'expérience humaine et suggère que percevoir tout événement comme ordinaire tend à banaliser des faits qui ont une importance capitale. La question du réel et de la réalité s'impose ainsi au lecteur.

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien, 1. Arts de faire*, 1990, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007, p. 18.

⁸ Sami-Ali parle des « images [qui] s'épuisent à mesure qu'elles restituent le réel neutre et trop familier ». *Le Banal*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.

⁹ « les raisons qui poussent quelqu'un à abandonner [ses] ambitions et à vivre la vie la plus ordinaire possible, une vie bien loin de ces vieux désirs de réussite... ». Walker Percy, *The Moviegoer*, New York, Alfred A. Knopf, 1961, p. 9.

une existence somme toute ordinaire, « a damn good ordinary life »¹⁰. L'attraction de l'ordinaire répond ainsi à un désir de se fondre dans un moule et suggère une résignation : faute de pouvoir accéder à un niveau de vie supérieur, par manque de moyens ou d'ambition, le personnage envisage les possibles qui s'offrent à lui plutôt que de convoiter ce qu'il sait être hors de sa portée.

La nouvelle, en tant que genre, se prête admirablement à une lecture de l'ordinaire, dans la mesure où, par sa brièveté, elle ne dépeint que des tranches de vie, des situations fugaces saisies dans l'espace de quelques pages. Dans sa thèse sur « l'écriture blanche » dans la nouvelle américaine contemporaine, Marie Le Grix de la Salle note d'ailleurs :

Largement assises sur des bases réalistes, très solidaires de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent et qu'elles décrivent, mêmes par petites touches seulement, ou bien par références intertextuelles, les nouvelles font l'apologie du banal.

Le banal est à l'origine de cette thématique envahissante de la rupture, de la fracture. Il neutralise les accents terrifiants d'une tragédie omniprésente du quotidien ou de l'Histoire. Il conditionne l'existence de communautés de personnages, existence qui repose sur des modalités telles que l'immotivé et l'interchangeable.

¹⁰ Richard Ford, *The Sportswriter*, 1986, London, The Harvill Press, 1996, p. 278. Le traducteur a choisi de traduire l'idée de vie ordinaire par : « Ce serait une existence banale, mais rudement agréable » (360). *Un Week-end dans le Michigan*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

Mais ce banal subit un traitement particulier, de filtrage, de sélection et de valorisation inattendue. Il en résulte qu'il se pare d'une aura étrange. De familier, il devient symbolique, insolite, parfois inquiétant.¹¹

Aux États-Unis, la fin des années 1970 est marquée sur le plan littéraire par l'émergence d'une masse de jeunes écrivains qui s'intéresse plus aux petits tracas de la vie qu'aux expérimentations narratives – la critique les appellera, peut-être à tort, « minimalistes », en référence à l'art minimal pratiqué par des artistes comme Robert Morris ou Frank Stella. Leurs nouvelles, comme l'écrit Marie Le Grix de la Salle, « se contentent de faire la lumière sur quelques fragments de vies, de rapporter quelques bribes de paroles, et de se taire »¹². Les « minimalistes » sont artistes de l'ordinaire en cela qu'ils parviennent à donner un sens aux événements les plus banals de l'expérience humaine, rendant le lecteur plus apte à accepter son propre sort et à lire le réel. Parmi les auteurs les plus connus, on retient souvent Raymond Carver¹³, selon lequel « Fiction that counts is about people. (...) [F]iction is not, as some writers believe, the ascendance of technique over content »¹⁴. Chez lui, l'identité du personnage est généralement définie par rapport à ce qu'il voit plutôt que par

¹¹ Marie Le Grix de la Salle, « L'écriture blanche dans la nouvelle contemporaine, autour d'Ann Beattie, Raymond Carver et Grace Paley », Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley-Cunci, Paris III, 1996, p. 11-12.

¹² *Ibid.* p. 7.

¹³ Je ne traite pas ici de Carver, qui a fait l'objet de nombreux ouvrages et qui n'entre pas dans le cadre chronologique que je me suis fixé. Pour une synthèse critique, je renvoie à l'opus de Claudine Verley, *Raymond Carver : Des nouvelles du monde*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1999.

¹⁴ « la fiction qui compte porte sur les gens. (...) La fiction n'est pas l'ascendance de la technique sur le contenu ». Raymond Carver, « Fiction That Throws Light on Blackness », *Call if You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose*, New York, Vintage, 2001, p. 255.

rapport à ce qu'il vit ou dit. Spectateur d'un temps qui ne cesse de lui échapper¹⁵, le personnage ne semble tirer aucune leçon des événements de la vie. Le lecteur prend alors le relais et devient le narrateur de l'histoire, celui qui l'énonce en la lisant et peut l'interpréter car elle lui est étrangère.

De manière à analyser la façon dont les contours d'un ordinaire typiquement américain sont esquissés dans la fiction américaine brève des années 1980 à nos jours, je m'intéresserai principalement aux textes de quatre auteurs chez qui l'ordinaire s'impose comme l'origine et le lieu de l'expérience humaine. En premier lieu j'explorerai la nouvelle « Like Life » de Lorrie Moore dans laquelle le jeu autour des référents du mot « Life » met en valeur l'artificialité de la vie que présentent les médias en tous genres. Ensuite, je montrerai comment, dans « Panic », Joyce Carol Oates parvient à « défamiliariser » le quotidien en ayant recours à des situations incongrues qui montrent que l'ordinaire s'est imposé comme une norme. Enfin, je me tournerai vers deux écrivains de la nature : Pete Fromm qui, dans « Night Swimming », interroge la notion de vie ordinaire, et Rick Bass qui, dans « Real Town », joue sur la frontière entre l'ordinaire et le non-ordinaire, montrant ainsi l'osmose entre l'homme et la nature.

« Like Life » de Lorrie Moore, ou la cruauté de la vie

Lorrie Moore aime jouer avec les mots et, avec la nouvelle éponyme de son recueil *Like Life*, elle interroge au plus près les notions d'ordinaire et de réel : « What you described as real might be only a picture, something from *Life* magazine you

¹⁵ Marie-Christine Lemardeley écrit : « c'est [...] par des décalages syntaxiques subtils et des indices à peine visibles que Raymond Carver traque avec passion le *rien* d'un *temps* toujours *perdu*. [Ses personnages sont] condamnés à se satisfaire d'un futur sans avenir et d'un passé sans nostalgie... ». « 'Will You Please be Quiet, Please?' de Raymond Carver : Le Temps toujours perdu », *Visions critiques : La Nouvelle de langue anglaise* 6, 1991, p. 57.

were forced to live out, after the photography, in imitation »¹⁶. La vie serait une simple imitation de ce qu'offre la culture populaire¹⁷, une illusion dans laquelle l'être s'est peu à peu égaré, comme le suggèrent les références à des films ou à des programmes radiophoniques qui émaillent le récit. Marie-Christine Lemardeley note cependant que le jeu auquel se livre Moore n'a rien d'innocent : « [l]e jeu de mots (*pun*) n'a rien de gratuit, mais il cache son potentiel de noirceur sous les voiles de la légèreté »¹⁸. On peut reprocher à la traductrice d'avoir effacé l'idée de légèreté qui circule tout au long du recueil en choisissant de l'intituler *Vies cruelles*. En effet, si le lecteur anglophone peut, au seuil que constitue le titre, s'interroger sur ce qui est « comme la vie », le lecteur francophone pénètre tout de suite dans le vif du sujet, à savoir la cruauté de la vie.

Dans « Like Life », cette cruauté est intimement liée à l'identité, ce que la voix narrative nous fait savoir à travers plusieurs intrigues de films :

All the movies that year were about people with plates in their heads: Spirits from another galaxy gather in a resort town at night, taking over the townspeople – all but the man with the plate in his head. Or: A girl with a plate in her head wanders a city beach, believing she's someone else. Evidence washes up on shore. There are sailors. Or: A woman dreams of a beautiful house in which no one lives, and one day she

¹⁶ Lorrie Moore, « Like Life », *Like Life: Stories*, 1990, New York, Vintage, 1991, p. 151. « Ce que vous décrivez comme étant réel pourrait n'être qu'une image, quelque chose sortant du magazine *Life*, que vous étiez obligé de vivre en imitant les photos ». Lorrie Moore, *Vies cruelles*, Trad. Edith Soonckindt-Bielok, Paris, Rivages, 1991, p. 211. Toutes les références renvoient à ces deux éditions respectivement abrégées LL et VC.

¹⁷ On en trouve un bon exemple dans le recueil *Self-Help*, publié en 1985 et traduit sous le titre *Des Histoires pour rien*. Moore y parodie les manuels de bien-être.

¹⁸ Marie-Christine Lemardeley, « Lorrie Moore : Un monde sans gravité », *Revue Française d'Études Américaines* 94, décembre 2002, p. 64.

passes the actual house – a cupola, gables, and a porch. She walks up to it knock on the door, and it is opened slowly by her! A woman who is a twin of herself, grinning. She has a plate in her head. (LL 149-150)¹⁹

Ce paragraphe introductif fait écho au cirque dont parle l'épigraphe de la nouvelle (« Tout le monde aime le cirque ») et renvoie à l'aspect carnavalesque de l'existence humaine. Lieu de la mise en scène et du spectacle, le cirque permet de se divertir et d'oublier les tracasseries du quotidien de la même manière que le cinéma. Dans les deux cas le spectateur ne doit cependant pas se laisser prendre au jeu en substituant son identité à celle de l'autre regardé. Il y aurait donc le réel et son double fantasmé, une illusion de réel.

Fuir la réalité et se complaire dans l'illusion est au cœur de l'expérience de Mamie, le personnage principal de « Like Life », qui rêve également de maison, d'un foyer – symbole de l'union harmonieuse qu'elle convoite : « there was the house dream. Always the house dream, like the movie of the dream of the house. She would find a house, knock on the door, and it would open slowly, a wedge of dark, and then stop, her own profile greeting her, hanging there midair like a chandelier » (LL 151)²⁰. Mamie est hantée par le film qu'elle a vu et, tout au long de la nouvelle, à

¹⁹ « Cette année-là, tous les films parlaient de gens avec des plaques dans la tête : des esprits d'une autre galaxie se réunissent le soir dans une station balnéaire et supplantent les gens de la ville, tous sauf l'homme avec une plaque dans la tête. Ou bien : une fille avec une plaque dans la tête se promène dans une ville côtière en croyant qu'elle est quelqu'un d'autre. Les preuves sont effacées sur la grève. Il y a des marins. Ou encore : une femme rêve d'une superbe maison que personne n'habite, et un beau jour elle passe près de la vraie maison – belvédère, pignons, et véranda. Elle s'y dirige, frappe à la porte, et celle-ci est ouverte doucement par elle-même ! Une femme qui est son double et qui grimace. Elle a une plaque dans la tête » (VC 209-210).

²⁰ « il y avait le rêve de la maison. Toujours le rêve de la maison, comme le film du rêve de la maison. Elle trouvait une maison, frappait à la porte, et celle-ci s'ouvrait doucement, tranche d'obscurité, et puis s'arrêtait, son propre profil la saluant, suspendu là au milieu du lustre » (VC 212).

mesure que le rêve se répète et s'amplifie (LL 161, 174, 177), elle se sent peu à peu étrangère à elle-même, devenant actrice dans sa propre vie, pour finalement prendre conscience que le rêve n'était qu'un mirage, une illusion qui ne rencontrera jamais la réalité²¹.

La culture populaire envahit l'esprit des Américains, qui sont dans l'obligation de posséder un téléviseur : « [t]hat year was the first that it became illegal – for those who lived in apartments or houses – not to have a television. The government claimed that important information, information necessary for survival, might need to be broadcast automatically, might need simply to burst on, which it could do. Civilization was at stake, it was said » (LL 150)²². Acquisition vitale, la télévision s'impose comme essentielle au bon fonctionnement du pays ; elle est l'élément ordinaire dont chacun doit équiper son habitat. Au final, l'individu perd son individualité – on songe au *1984* d'Orwell, d'autant plus que, comme nous le dit la voix narrative, « [y]ou were *supposed* to leave it plugged in at all times, the plastic antenna raised in a V – for victory or peace, no one could say » (LL 150, je souligne)²³ ; les gens sont peu à peu formatés par les images qu'on leur impose. À l'instar de la fille qui ne sait plus trop qui elle est, dans l'un des scénarios cités en ouverture, Mamie doute de tout (« [o]pen your mouth, it might betray you with lies,

²¹ Dans la version originale, « house dream » suggère un glissement sémantique puisque le substantif « house » devient adjectif comme pour indiquer que la maison définit le rêve et non l'inverse.

²² « Cette année-là était la première où il devint illégal – pour ceux qui vivaient dans des appartements ou des maisons – de ne pas avoir de télévision. Le gouvernement prétendait que des informations importantes, nécessaires à la survie, devaient pouvoir être diffusées automatiquement, qu'elles auraient peut-être simplement besoin d'éclater, ce dont elles étaient bien capables. C'était la civilisation qui était en jeu, disait-on » (VC 210).

²³ « [o]n était *supposé* laisser la télévision allumée tout le temps, l'antenne plastique en forme de V, en signe de victoire ou de paix, nul ne le savait » (VC 211, je souligne).

with lackadaise, with moods and speak not your own » LL 150-151²⁴) et se sent menacée : « [y]ou could become afraid someone was making you afraid, a new fear, like a gourmet's, a paranoid's paranoia » (LL 151)²⁵. La frontière entre fiction et réalité disparaît au moment où le gouvernement prend en main l'univers télévisuel : le double qui hante les rêves de Mamie serait en fait la Mamie façonnée par ce même gouvernement ; il n'est donc pas surprenant que le rêve qui va de pair avec le « house dream » soit un rêve de mort (« the end of life » LL 151)²⁶. Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset note que « ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité et sa non-existence »²⁷. Toute l'entreprise de Mamie revient à chercher sa vie au milieu d'images produites par la culture de masse – images qui devraient offrir des solutions mais qui n'amènent que l'errance, l'égarement.

La mort dont il est question renvoie symboliquement à un couple qui s'essouffle après quatorze années de vie commune (« 'I'm leaving my husband' » LL 154²⁸, dit-elle à l'agent immobilier). À l'approche de la Saint Valentin, Mamie tente de trouver un nouvel appartement. Les signes de sa quête d'évasion sont là : la statue de la liberté (LL 152), les nombreuses références à des oiseaux, et son attirance pour des tableaux sur l'univers nautique (« She liked scenes, something with water and a boat... » LL 168)²⁹ – élément qui rappelle l'Ishmael de Melville à l'aune de *Moby Dick*. Le principal reproche qu'elle fait à son mari est qu'il évolue dans un monde qui n'est

²⁴ « [v]ous ouvriez la bouche et celle-ci vous trahirait peut-être avec des mensonges, de l'indolence, des humeurs et un discours ne vous appartenant pas » (VC 211).

²⁵ « [v]ous pouviez avoir peur que quelqu'un vous fasse peur : une nouvelle peur, comme celle d'un gourmet, la paranoïa d'un paranoïaque » (VC 211).

²⁶ « la fin de la vie » (VC 212).

²⁷ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, 1976, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1984, p. 91.

²⁸ « 'Je quitte mon mari' » (VC 216).

²⁹ « Elle aimait les paysages, quelque chose avec de l'eau et un bateau... » VC 236*. Les traductions suivies d'un astérisque sont de ma main car la version officielle s'éloigne du sens original.

pas en phase avec la réalité : « 'You don't think about the real world, Rudy. There's a real world out there' » (LL 155)³⁰ – comble de l'ironie puisque c'est elle qui a perdu tout contact avec le réel. Ce n'est pas la première fois que le mariage atteint un point critique – on comprend au fil du récit que cette situation est courante – mais pour le couple, le problème semble relever d'un ordinaire mortifère, de « l'impression de mort » (VC 219, « the deadliness » LL 156) dont parle Rudy. Le problème auquel Mamie doit faire face est en rapport avec le « Life » du titre anglais, traduit dans un langage médiatique et ramené à l'ordinaire. Pour Mamie, sa vie avec Rudy n'a rien en commun avec la vie que présentent les magazines ou la télévision : « 'This is not life. This is something else' » (LL 157)³¹.

Après cette révélation, Mamie devient une « 'sauvage' au milieu de la culture ordinaire, perdu[e] dans la complexité de l'entendu et du bien-entendu commun »³². Elle se crée alors un ordinaire parallèle et semble réécrire, dans ses propres termes, le script de l'un des films mentionnés dans la première page du récit. Étrangère chez elle, elle se met à errer dans les rues et retourne vers une maison semblable à celle du film, convaincue que visiter une demeure en pleine nuit fait de vous son propriétaire (« Visit a place at night, she knew, and it was yours » LL 157)³³. Elle est stoppée dans sa démarche par une grille, symbole de la prison qu'est devenue sa vie, et doit cesser sa progression devant les marches du paradis : « [s]he pressed her face against the gate, the hard cilia of its ironwork, and sighed, longing for another existence, one that belonged to a woman who lived in a house like this... » (LL 157)³⁴. Il est alors impossible pour Mamie de ne faire qu'un avec son double imaginaire et, bien que récalcitrante, elle va devoir réintégrer la réalité qu'elle a façonnée malgré elle, sa vie

³⁰ « 'Tu n'as aucune idée de la réalité des choses, Rudy. Il y a un vrai monde dehors' » (VC 218).

³¹ « 'Ce n'est pas la vie, ça. C'est autre chose' » (VC 220).

³² Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 29-30.

³³ « On visitait un endroit la nuit, et il était à soi, elle le savait » VC 221.

³⁴ « [e]lle appuya son visage contre le portail, dureté du fer forgé, et elle soupira en espérant une autre existence qui appartenait à une femme qui habiterait dans une maison comme celle-ci... » (VC 221).

avec Rudy. En effet, à son retour au domicile conjugal, les mots de son époux sont sans ambiguïté : « ‘You should never leave. You just always come back » (LL 158)³⁵ ; c’est bien à un éternel retour que se résume la vie de Mamie. Le couple est à nouveau réuni dans la chaleur d’un lit : la femme comprend que c’est là que Ruby se révèle sous son vrai jour³⁶. En effet, lorsque Ruby est nu, il redevient l’homme qu’elle a connu (LL 159). La nudité ramène l’être à un état primitif, à un ordinaire dépourvu de marques sociales, tandis que le vêtement semble cacher l’âme de celui qui le porte, le rendre ordinaire, quelconque – ou, au contraire, différent, extra-ordinaire : « [s]he and Rudy used to [try on clothes] sometimes, two young poor people posing in expensive outfits, just to show the other what they would look like *if only* » (LL 169)³⁷. Pour Mamie et Rudy, le vêtement apparaît comme un déguisement, et revêtir des habits onéreux revient à prétendre être riche l’espace d’un instant.

En fin de compte, Mamie comprend qu’elle n’est pas la seule à se sentir aliénée : « ‘[t]he thing is you never know why you’re any particular place. You get up, you move. You keep thinking there’s some other way than this’ » (LL 177)³⁸, entend-elle dire dans la rue. Une fois qu’elle a appris à valoriser l’ordinaire, Mamie retourne chez elle et conclut : « [t]here was only this world, this looted, ventriloquized earth. If one were to look for a place to die, mightn’t be here? (...) Life

³⁵ « ‘Tu ne devrais jamais partir. De toute façon tu reviens toujours’ »* (VC 221).

³⁶ « Here in bed was when he seemed to her not to be doing imitations of other people. After fifteen years, she had seen all the imitations [...] until it was a little scary... » (LL 158). [« Ici au lit, c’est là seulement qu’il lui semblait ne pas être en train d’imiter d’autres gens. Au bout de quinze années elle avait vu toutes ses imitations [...] jusqu’à ce que ce soit devenu un peu effrayant... » (VC 221)].

³⁷ « [i]l leur était arrivé d’[essayer des vêtements] quand ils étaient jeunes et pauvres, de prendre des poses dans des tenues coûteuses, simplement pour montrer à l’autre à quoi ils ressembleraient *si seulement* ».

³⁸ « ‘[L]e problème avec tout ça, c’est que tu ne sais jamais pourquoi tu es dans tel ou tel endroit. Tu te lèves, tu bouges. Tu n’arrêtes pas de penser qu’il y a d’autres chemins que ça » (VC 248).

or death. Something or nothing... » (LL 178)³⁹. Elle retourne vers Rudy, laissant derrière elle ses démons. L'ordinaire aurait-il remporté la bataille ? Moore ne donne pas de réponse concrète et laisse la fin du récit ouverte : « Here. But not now » (LL 178)⁴⁰. Pas de verbe, ni de sujet ; l'avenir reste suspendu entre réel et illusion ; la vie poursuit son cours, qu'il y ait des acteurs ou non.

Une étrangeté ordinaire : « Panic » de Joyce Carol Oates

L'œuvre de Joyce Carol Oates est entièrement dédiée à l'inquiétant. Comme d'autres écrivains, Oates a souvent recours à des faits divers pour mieux ancrer ses textes dans un ordinaire qui sombre peu à peu dans l'anormal. C'est fréquemment une anomalie qui déclenche l'action et donne lieu à des réactions en chaîne. Cette mécanique est illustrée par la nouvelle « Panic », qui part d'une situation bien ordinaire : un couple est pris dans un embouteillage. La panique qui donne son titre au récit surgit lorsque Charles, le mari, voit (ou croit voir) dans le bus de ramassage scolaire qui roule devant eux un garçon brandissant une arme à feu en direction de leur voiture. À ce moment-là, sa femme, Camilla, qui a pris conscience de la menace, saute à l'arrière du véhicule pour protéger leur fille. Le mari parvient finalement à s'arrêter sur la voie d'arrêt d'urgence mais, comme toute personne qui a dû faire face à un danger, il continue de revivre l'incident. La vie du couple a indéniablement changé au moment où l'ordinaire s'est imposé sous ses multiples visages.

Dans « L'inquiétante étrangeté », Freud parle de situations ayant trait à l'« effrayant », de « ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante »⁴¹. C'est en raison de

³⁹ « Il n'y avait que ce monde, cette terre pillée et ventriloquisée. Si l'on devait chercher un endroit où mourir, pourquoi pas ici ? (...) La vie ou la mort. Quelque chose ou non... » (VC 250). Cette phrase fait écho à l'un des rêves de Mamie que je n'ai pas la place de commenter ici. Voir LL 151.

⁴⁰ « Ici. Mais pas maintenant » (VC 250).

⁴¹ Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 1906-1927, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 1985, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 1988, p. 213.

telles émotions que Charles se sent étranger à lui-même. Ses actions deviennent mécaniques, guidées par des émotions qu'il ne contrôle plus : « As soon as he'd seen the gun in the kid's hand he'd been walloped by adrenaline that had done all the wrong things to him, rushing blood to his head, tears into his eyes so he was near-blinded, racing his heart like a hammering fist »⁴². Au moment où il prend conscience des risques qu'il court, Charles est gagné par la peur : « It was animal panic of not wanting to be shot, not wanting to die, that had taken over him utterly » (415)⁴³. Tout ce qui se rapporte à cette situation de crise tend à nier l'identité du personnage⁴⁴ ; Oates ponctue d'ailleurs le récit de segments en italiques qui renforcent la passivité de Charles :

Too fast. It happened too fast.

*Didn't have time to think. Those punk bastards... (414)*⁴⁵

Le recours à l'épistrophe, ainsi que l'absence de sujet dans la troisième phrase, montrent combien le personnage est déconcerté. Charles s'inscrit en victime et voit d'un regard critique l'attitude de sa femme : « Comforting the baby, she should be

⁴² Joyce Carol Oates, « Panic », *Michigan Quarterly Review* 43.3 (Summer 2004): 415. Toutes les références renvoient à cette publication. Les traductions sont de ma main. « À la vue du revolver dans la main du gamin, il avait été étourdi par la décharge d'adrénaline qui avait provoqué toutes sortes de réactions : afflux de sang au cerveau, de larmes dans les yeux le rendant quasiment aveugle, accélération cardiaque, comme s'il était martelé de coups de poings ».

⁴³ « C'était une panique animale, la panique de ne pas vouloir recevoir une balle, de ne pas vouloir mourir, qui avait complètement pris le dessus ».

⁴⁴ Charles est incapable de répondre aux questions relatives à l'autobus, à sa plaque d'immatriculation ou au nom inscrit sur la carrosserie (414-415).

⁴⁵ « *Trop vite. Tout s'est passé trop vite.*

Pas eu le temps de réfléchir. Ces sales voyous... ». Tous les italiques sont de Oates.

comforting *him*. She'd abandoned him to death » (415)⁴⁶. Un sentiment de malaise s'imisce au sein du couple et, malgré sa déclaration d'amour à Camilla, Charles sait qu'au fond de lui quelque chose s'est brisé : « *You don't love me, you love Susanna. You love the baby and not the father. You love the father but not much. Not enough. The father is expendable. The father is last season's milkweed seed blown in the wind. Debris* » (417)⁴⁷. Les jeux syntaxiques sont nombreux mais c'est la parataxe qui, plus que toute autre figure, matérialise la coupure qui s'est opérée entre Camilla et Charles. Aucun coup de feu ne retentit, mais la syntaxe vient relayer l'intrigue, notamment grâce à la polysyndète : « *She had unbuckled her seat belt and crawled over the back of the seat and unbuckled the baby and crouched with the baby behind Charles* » (416)⁴⁸. L'absence de ponctuation et la répétition de la conjonction de coordination présentent les gestes de la femme comme une succession de mouvements syncopés et reproduisent le son d'un fusil mitrailleur. C'est précisément cette chaîne d'actions qui amène la crise au sein du couple car Charles s'est senti abandonné, exposé au danger, seul devant la mort. À l'instar d'Amy Hempel, Oates trace ici « les contours d'un *après* où tout est déjà perdu sauf la perte »⁴⁹. C'est ce que montre la première phrase de la nouvelle, « *He knows this: it was a school bus* » (413)⁵⁰, dans laquelle le prétérit indique que le récit va consister en une analepse.

⁴⁶ « Réconforter le bébé ! c'est *lui* qu'elle devrait reconforter. Elle l'avait abandonné à la mort ».

⁴⁷ « *Tu ne m'aimes pas, tu aimes Susanna. Tu aimes le bébé et pas le père. Tu aimes le père mais pas tant que ça. Pas assez. Le père peut être sacrifié. Le père est la graine d'herbe à ouate de la saison passée qui a été emportée par le vent. Un déchet* ».

⁴⁸ « Elle avait défait sa ceinture de sécurité et escaladé son siège et défait la ceinture du bébé et s'était accroupie avec le bébé derrière Charles ».

⁴⁹ Marie-Christine Lemardeley, « Amy Hempel ou l'obsession du bonheur », *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*, dirs. Marc Amfreville et Claire Fabre, Paris : Michel Houdiard Editeur, 2007, p. 119.

⁵⁰ « Il sait une chose : c'était un bus de ramassage scolaire ».

Le lecteur a non seulement accès aux pensées de Charles, grâce au narrateur omniscient, mais aussi à celles de Camilla. Tandis que le mari s'interroge sur le sens qu'il doit donner à son amour pour sa femme, cette dernière est partagée entre deux sentiments : « Camilla laughed at him, though she was wanting to be kissed by him, comforted. After her acrobatics in the car, after she'd demonstrated how little she needed him, how comical an accessory he was to her, still she wanted to be kissed and comforted... » (417)⁵¹. Dans la seconde phrase, l'absence de sujet devant les verbes « kiss » et « comfort » suggère que Charles est devenu remplaçable. Déjà dans la voiture, au moment de rassurer l'enfant, Camilla ne mentionnait pas son mari : « We're safe now! Nothing is going to happen! Nothing is going to happen to you, honey. Mommy is right here » (414)⁵². Lorsqu'elle revient sur l'incident, Camilla soutient qu'elle ne s'est pas cachée derrière son époux mais derrière son *siège* (416), niant, l'espace d'un instant, que c'est en fait grâce à Charles que tout le monde est sain et sauf. Face à cela, Charles se dit « agacé » par celle qu'il appréciait pour sa beauté et son calme (417) et le lecteur comprend que l'incident a révélé un trait de caractère chez Camilla que Charles ne soupçonnait pas. À la place de la jeune femme discrète qu'il connaissait jusque-là, Charles découvre une Camilla vantarde qui s'auto-congratule pour son acte de bravoure.

À la maison, tout semble ramener Charles à l'incident : la sueur sur sa chemise lorsqu'il se change, et surtout le contrecoup, qui le laisse pantelant (418). Il s'efforce malgré tout de nier l'importance de la scène, se refusant à contacter les autorités (même s'il prétend l'avoir fait) et tentant de se persuader que l'incident est le fait de

⁵¹ « Camilla lui rit au nez, même si elle voulait qu'il l'embrasse, la réconforte. Après sa gymnastique dans la voiture, après avoir démontré qu'elle n'avait guère besoin de lui, quel accessoire risible il était pour elle, elle voulait tout de même être embrassée et réconfortée ... ».

⁵² « Nous sommes en sécurité maintenant ! Rien ne va arriver ! Rien ne va t'arriver, ma chérie. Maman est là ».

son imagination : « *Of course the gun wasn't real. We were never in danger* » (418)⁵³. Oates laisse d'ailleurs planer le doute quant à l'existence de l'objet. Comme l'écriture de Carver, celle de Oates « offre une vision du monde qui n'est pas une vision ordinaire du monde. Elle rehausse le pouvoir qu'ont les situations et les objets les plus banals de revêtir une étrangeté totale, par la seule exactitude des mots servant à les nommer »⁵⁴. Le revolver oblige Charles à repenser la situation, au point qu'il va même jusqu'à tout remettre en question pour se protéger : « the long-barreled object that was a gun, or appeared to be a gun » (413)⁵⁵, précise la voix narrative, filtrant les pensées de Charles.

Le comportement de Charles est explicité par l'instance narrative qui revient sur ses sentiments et indique : « He was shaken, ashamed. Humiliated! » (415)⁵⁶. Le fait que l'adjectif « humilié » soit séparé des autres suggère les conséquences irréversibles de l'événement sur la stabilité psychologique du personnage. Nier qu'il a été intimidé par l'arme que quelque adolescent braquait sur lui a pour objectif de le ramener à sa vie d'avant, cette vie ordinaire dans laquelle tout était soigneusement organisé. Aussi le narrateur explique-t-il : « None of it seemed very important to him now. The kids were schoolboy punks of no consequence, he would dismiss them from his thoughts. The gun had probably not been a real gun and whatever had happened, after all nothing had happened » (418)⁵⁷. L'adverbe « now » montre que

⁵³ « *Bien sûr que le revolver n'était pas vrai. Nous n'avons jamais été en danger* ».

⁵⁴ Marie Le Grix de la Salle, « Le blanc, le bref, le trivial : Analyse d'une écriture sans pitié, autour de quelques nouvelles d'Ann Beattie et de Raymond Carver », Communication au congrès de l'AFEFA, atelier « Esthétique et poétique du banal dans la littérature américaine du XX^e siècle », Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, 28-30 mai 1999.

⁵⁵ « l'objet au long canon qui était un revolver, ou semblait être un revolver ».

⁵⁶ « Il se sentait secoué, honteux. Humilié ! ».

⁵⁷ « Rien de tout cela ne lui semblait important maintenant. Les gamins n'étaient que des petits voyous d'écoliers sans grande importance, il les écarterait de ses pensées. Le revolver n'était probablement pas un vrai revolver et quoi qu'il se soit passé, après tout il ne s'était rien passé ».

l'incident marque une séparation entre le passé et le présent et que Charles s'efforce d'évacuer son mal-être en analysant chaque événement de manière rationnelle. Plus tard, lorsque le journal télévisé parle d'un camionneur qui a reçu une balle dans la poitrine alors qu'il se trouvait sur la route, Charles explique calmement à Camilla qu'il n'y a aucun rapport entre leur mésaventure et celle de cet homme car, d'un point de vue chronologique, une telle coïncidence est impossible.

Charles imagine que refouler les problèmes lui permettra de retrouver le confort du quotidien : « They went to bed at midnight as usual. Charles knew that he would not sleep but he meant to try. He had dismissed the incident from his consciousness, it was over » (419)⁵⁸. On sent poindre ici le besoin du personnage de réinventer ce quotidien en répétant les actions de tous les jours. Pourtant tout n'est pas si simple et Charles a l'impression de se trouver prisonnier d'un jeu vidéo aussi démoniaque (« demonic », 419) que les gamins du bus (415) ; les impressions qu'il a eues dans la voiture resurgissent (notamment l'odeur des gaz d'échappement 413, 419) et les regrets l'envahissent : « Damn if he'd sighted the bus ahead of the car before him as that car had signaled to pass, he might have passed both vehicles and none of this would have happened » (419)⁵⁹. Nous sommes ici en présence d'un bel exemple d'« inquiétante étrangeté » puisque selon Freud, « l'étrangement inquiétant serait quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve désorienté »⁶⁰. Retrouver l'ordinaire est plus difficile que ne le pensait Charles, qui revit la scène traumatisante à chaque instant ; « ce qui devait rester secret, dans l'ombre, (...) en est sorti »⁶¹.

À chacun de ses rêves, Charles semble s'éloigner un peu plus de la vie ordinaire qu'il a connue jusque-là : il perd d'abord sa femme, puis sa fille, et se

⁵⁸ « Ils allèrent au lit à minuit comme d'habitude. Charles savait qu'il ne dormirait pas mais il voulait essayer. Il avait chassé l'incident de sa conscience, c'était fini ».

⁵⁹ « Zut, s'il avait vu le bus devant la voiture qui le précédait quand celle-ci avait mis son clignotant pour doubler, il aurait pu doubler les deux véhicules et rien de tout cela ne se serait produit ».

⁶⁰ Freud, *op. cit.*, p. 216.

⁶¹ *Ibid.*, p. 222.

trouve finalement seul aux portes de la mort (419-420). Le lecteur comprend que sa plus grande angoisse est de se retrouver abandonné de tous, dans la position où il était au début du récit : seul, à l'avant de la voiture, exposé au danger, tandis que Camilla est passée à l'arrière – scène qu'il revit dans l'un de ses rêves (420). L'éventualité de la perte de ce qu'il a de plus cher (sa famille) le force à évaluer sa vie et il ne s'épargne pas, concluant que son existence est aussi ridicule que lui-même (« his own ridiculous life », 420 ; « he was a ridiculous man », 421). Bien que l'incident ait fait surgir la jalousie refoulée que Charles éprouve vis-à-vis de Camilla dans sa relation à leur enfant (420), il lui a permis de verbaliser ses inquiétudes : « his pride had been wounded. His pride had been lacerated. He'd been having a nightmare yet it was like him to wish not to be wakened from sleep » (421)⁶². Le désir de ne pas bousculer le quotidien se confirme à la fin du récit lorsque Charles se réveille en nage et que Camilla est là pour lui, comme elle l'était pour Susanna dans la voiture : l'ordinaire est peut-être, pour un temps, revenu.

Détails ordinaires, vies extra-ordinaires chez Pete Fromm et Rick Bass

L'ordinaire tient également une place prépondérante chez les écrivains de la nature qui sont, pour reprendre l'expression de Nathalie Cochoy, des « chasseurs d'images »⁶³. Ils portent une attention particulière à l'environnement dans lequel leurs personnages évoluent et dépeignent avec minutie la beauté ordinaire de la nature. Dans « Night Swimming » (« Nage de nuit »)⁶⁴, Pete Fromm décrit les efforts qu'un fils déploie pour imaginer une vie hors du commun à sa mère : cette dernière a

⁶² « Son amour propre avait été blessé. Son amour propre avait été lacéré. Il avait fait un cauchemar et pourtant c'était bien son genre de ne pas vouloir être réveillé ».

⁶³ Nathalie Cochoy, « Winter, ou la cartographie intime de Rick Bass », *Revue Française d'Études Américaines* 101, septembre 2004, p. 69.

⁶⁴ Toutes les références renvoient à Pete Fromm, *Night Swimming: Stories*, 1999, New York, Picador, 2000, abrégé NS. Les traductions sont de ma main.

été retrouvée sans vie au beau milieu d'un ruisseau recouvert de glace et dont le nom, « Spirit Creek », reflète la quête spirituelle du narrateur homodiégétique. Chaque détail ordinaire revêt une valeur spécifique : la neige suggère le secret⁶⁵ que Joe espère percer ; le fait que la mère ne portait qu'une chaussette (dont la couleur, rouge, renvoie à l'idée d'un indicible péché – une aventure illicite ?) reproduit l'histoire incomplète qu'il aimerait reconstituer, tandis que la couleur grise de la glace renvoie à la pollution du nord-ouest américain. Pete Fromm résume ainsi l'intrigue :

“Night Swimming” is very much about the ordinary, about the brother's wish to make a more extraordinary life for his mother, to make her a more extraordinary figure, not for himself, but for her, so she is someone he can imagine leading this much more exotic life than the one he saw. He sees her life, in the harsh light of day, as being one of toil and drudgery, so he, with a few small clues, invents this second life for her, full of lovers, and a wild side he never really glimpsed in reality. His sister insists there was nothing like it, that he come to his senses, but he feels it's all he has left that he can do for her.⁶⁶

⁶⁵ Marc Chénétier a parlé de cela dans « On Being White : Blancheur du texte », *Q.W.E.R.T.Y.* 1 (Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1991) : « Cacher, faire disparaître [...], c'est réserver aux choses le traitement que la neige réserve aux clôtures et aux accidents du paysage, que le récit réserve à l'information : ellipses, paralipses, questions sans réponses, mystère, absence » (192). Marie Le Grix de la Salle s'appuie sur cette citation dans une section de sa thèse consacrée « aux mots sous la neige » que l'on rencontre dans la fiction d'Ann Beattie (178-190).

⁶⁶ Pete Fromm, courriel à Gérald Préher, 8 août 2010. « Le sujet de “Night Swimming”, c'est l'ordinaire, le désir que le frère a de fabriquer une vie extra-ordinaire à sa mère, de faire d'elle un personnage extra-ordinaire – pas pour lui, mais pour elle, de façon à ce qu'elle soit quelqu'un qu'il puisse imaginer menant une vie bien plus exotique que celle qu'il l'a vue mener, faite de dur labeur et de corvées. Alors, à partir de quelques maigres indices, il lui invente cette autre vie, pleine d'amants,

Lire « Night Swimming », c'est suivre le courant des pensées de Joe pour plonger dans les eaux sombres au sein desquelles progressait sa mère. Le titre de la nouvelle fait référence à un épisode de l'enfance de Joe : une nuit, pour l'aider à se rendormir après un cauchemar, sa mère lui avait raconté qu'elle allait nager la nuit et qu'un soir, sans crier gare, le garçon avec qui elle pratiquait cette activité nocturne lui avait joué un mauvais tour en la tirant vers le fond (NS 20). Pour elle, la peur ne surgit que dans des situations où la mort est proche, et elle essaie de faire comprendre à son fils qu'un cauchemar ne devrait pas l'empêcher de retrouver le sommeil. Malgré sa banalité, et bien que sa mère ne soit jamais revenue sur le sujet (NS 21), cette histoire est restée gravée dans l'esprit de Joe depuis ce temps-là. Les circonstances mystérieuses qui ont amené la mère à s'aventurer dans un ruisseau ravivent les souvenirs de Joe : « after all the weariness of widowhood, raising the two of us alone, I envisioned her in the middle of something fabulously fun and daring » (NS 19)⁶⁷. Contrairement à sa sœur, Jenny, qui ne croit pas une seconde que leur mère ait pu avoir une vie cachée, Joe en est convaincu et va même jusqu'à fabriquer un personnage masculin pour donner vie à son impossible contre-récit. La narration repose sur un élément que Marc Chénétier décèle dans la fiction américaine contemporaine : « Ces 'réalismes'-là, loin d'avoir recours à l'étalement plat de surfaces prises pour argent comptant, métamorphosent du banal [...], démontrant non seulement qu'il y a de l'extraordinaire dans l'ordinaire mais encore que l'ordinaire *est* extraordinaire ; ils savent que les secrets d'un art du quotidien ne

avec un aspect extravagant qu'il n'a jamais aperçu dans la réalité. Sa sœur tente de le convaincre qu'il n'y a jamais eu rien de tel et de le ramener à la raison, mais il a le sentiment que c'est la seule chose qu'il puisse faire pour elle ».

⁶⁷ « après toute la lassitude due au veuvage, au fait qu'elle nous avait élevés seule, je l'imaginai prise dans quelque chose de fabuleusement amusant et osé ».

peuvent se trouver que dans l'intensification d'un univers verbal »⁶⁸. Chez Fromm, le narrateur s'appuie pour ce faire sur les inconstances de sa mère qui, atteinte de la maladie d'Alzheimer, confond ses enfants avec deux personnes dont l'existence n'est pas certaine (NS 21).

Les points de vue de la sœur et du frère s'opposent : Jenny voit les choses de façon terre à terre, tandis que Joe, imaginatif, utilise ses souvenirs pour donner un sens à l'escapade fatale de la mère et tenter de mieux la connaître (« I want to know who she was », dit-il à sa sœur [NS 24]). Jenny ne voit pas pourquoi la couleur de la chaussette a son importance, mais Joe sait que le choix est significatif et que, d'une certaine façon, il est sur une piste : « 'Wouldn't you know it'd be red [...]. Her favorite color. Bright, blazing scarlet. Like some kind of palace guard' » (NS 26)⁶⁹. Étant donné que la mère s'est débarrassée de toutes les traces du passé permettant de remonter le fil de sa vie, la chaussette se présente comme un indice dont le message est aussi silencieux qu'un gardien de palais mais dont la présence suggère une envie de se livrer : « 'Just like her to leave that one touch, even if it was only a sock' » (NS 26)⁷⁰. Au bout du compte, le lecteur comprend que l'important est de faire scintiller l'ordinaire en lui prêtant un sens – même si cela revient à jouer les metteurs en scène – et de voir dans le détail un accessoire qui rassemblerait toutes les étapes de la vie – comme le foulard maternel que Joe a confié à sa sœur, « the filmy, silky flash of scarlet wrapped loosely around [Jenny's] neck, something a movie star would wear, or Mom » (NS 32)⁷¹. L'objet devient métonymie d'une existence fantasmée et peut-être vécue. Peu importe à Joe de savoir si sa mère fréquentait un homme ou non. Ce

⁶⁸ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989, p. 315.

⁶⁹ « Elle devait être forcément rouge, comment peux-tu ne pas le savoir ? [...] Sa couleur préférée. Un écarlate lumineux, flamboyant. Genre gardien de palais ».

⁷⁰ « C'était tout elle, ça, de laisser ce détail, même si ce n'était qu'une chaussette ».

⁷¹ « L'écharpe écarlate, vive, aérienne, soyeuse, qui entourait le cou de Jenny en plis souples, le genre de chose qui serait portée par une star de cinéma, ou par Maman ».

qu'il veut, c'est déterminer si la perspective de la mort est la seule source de peur, comme le suggérait l'histoire que sa mère lui contait naguère, et si l'absence de l'autre au moment présent rend tout projet d'avenir impossible. À la fin de la nouvelle, la réalité de la mort l'emporte, mais la possibilité d'un avenir extraordinaire dans un au-delà inconnu la rend acceptable. Nager la nuit renvoie symboliquement au monde que Joe a imaginé pour sa mère. La référence initiale à l'eau polluée de la rivière suggère ainsi non seulement les méfaits de l'homme sur la nature mais aussi la dimension mortifère de l'eau, qui peut à tout moment emporter la vie de ceux qui s'aventurent dans ses profondeurs abyssales.

Au fil de ses textes, Rick Bass « s'attache [...] à recréer l'étonnement fondateur de sa rencontre avec le paysage. Sachant que le réel, c'est toujours 'ce qu'on n'attend pas' (Maldiney), il manifeste le surgissement lumineux des phénomènes naturels en sollicitant des images étonnement triviales, empruntées à l'évidence du quotidien »⁷². Ce dernier élément est particulièrement prégnant dans la nouvelle « Real Town »⁷³, qui introduit, dès son titre, l'idée d'une réalité et, par là même, d'une irréalité. Les personnages dont il est question vivent en marge de la « vraie ville », plongés dans une existence des plus ordinaires : sont mentionnés le prix des articles disponibles au seul magasin du coin, la rivière, les montagnes, le vent, les animaux, la chasse, les désastres naturels, les sons, les odeurs et, en décalage avec tout cela, la maternité.

Les préoccupations de la narratrice ne relèvent pourtant pas toutes de faits ordinaires. On apprend par exemple que son ancien petit ami a vendu à l'épicier quelques mèches de ses cheveux : « [Jick] keeps the hair in a little display case in his store. He sells it for ten dollars a lock. He puts the glass box of it up by the window,

⁷² Nathalie Cochoy, *art. cit.*, p. 77.

⁷³ Toutes les références renvoient à Rick Bass, « Real Town », *The Hermit's Story: Stories*, 2002, Boston, Houghton Mifflin, 2003, abrégé RT. Les traductions sont de ma main.

so it catches the light. It glows red » (RT 122)⁷⁴. S'il est bien banal de se faire couper les cheveux, le fait qu'un individu conserve les mèches coupées est plus que surprenant. Pour la narratrice, la vision des cheveux est douloureuse : « I feel like he's robbed me of something. Not my hair, but something invisible » (RT 123)⁷⁵. Ce « quelque chose » renvoie à la jeunesse de la narratrice, qui avoue plus loin : « I wish the hair in Jick's glass display case would fade, or rot. But it doesn't. It's just as red and vibrant as the day it was cut. It won't ever change. The hair on my head will turn gray or silver, but the hair in that box will still be a beautiful red » (RT 127)⁷⁶. Le lecteur prend alors conscience que le rougeolement des cheveux renvoie également à la féminité de la narratrice, qu'elle entretient désormais en refusant d'aller chez le coiffeur (RT 127). Ses réflexions montrent que toutes ses tentatives pour s'épanouir en tant que femme ont, du moins partiellement, échoué : « I try to live very carefully – I try to live *right* – and I would not be comfortable rushing out and trying to change all of the years that have preceded these: trying, suddenly, to become someone I'm not. Trying to seek a man for his semen's sake, and for the timeliness rather than love » (RT 126)⁷⁷. L'utilisation du présent simple plutôt que du *present perfect* – qui insisterait sur les effets du passé dans le présent – montre l'absence de perspective :

⁷⁴ « [Jick] conserve les cheveux dans une petite vitrine, à l'intérieur de son magasin. Il vend la mèche dix dollars. Il place la boîte en verre qui contient les cheveux près de la fenêtre, pour qu'ils scintillent à la lumière. Ils ont un éclat rougeoyant ».

⁷⁵ « J'ai l'impression [que Jick] m'a volé quelque chose. Pas mes cheveux, mais quelque chose d'invisible ».

⁷⁶ « J'aimerais tant que les cheveux dans la boîte de Jick perdent leur couleur, ou pourrissent. Mais rien ne change. Ils sont d'un roux aussi vibrant que le jour où ils ont été coupés. Cela ne changera jamais. Les cheveux que j'ai sur la tête deviendront gris ou argent, mais ceux qui sont dans cette boîte resteront d'un beau roux ».

⁷⁷ « J'essaie de vivre en faisant attention – j'essaie de vivre *correctement* – et je ne serais pas à l'aise si je devais sortir et essayer de changer toutes les années qui ont précédé celles-ci, essayer de devenir une personne que je ne suis pas. Essayer de trouver un homme juste pour obtenir sa semence, ou parce que c'est l'occasion plutôt que de l'amour ».

la narratrice souhaite vivre au présent dans la vie ordinaire qu'elle s'est forgée. Cependant, la présence de ses cheveux dans le présentoir de l'épicerie ne cesse de ramener le passé (sa relation avec Walter) dans le présent, suggérant qu'elle a commis une erreur à un moment de sa vie, même si la nature de celle-ci reste inconnue. Cette idée est renforcée par le fait que la narratrice ne souhaite pas parler des raisons qui l'ont amenée à emménager loin de la ville : « Why I moved here used to be important, but what matters now is my life now – this day » (RT 126)⁷⁸. Ce qui compte dans l'ordinaire de la narratrice n'est pas à chercher dans le passé mais dans le présent immédiat ; c'est comme si elle espérait qu'un événement extraordinaire allait donner le sens manquant à sa vie.

À l'instar des transcendentalistes, la narratrice vit en harmonie avec la nature : elle aime entendre le son de l'eau, sentir le courant qui fait danser son canoë sur la rivière et observer la vie de la nature et de ses êtres (RT 127). Comme la mère de Joe dans « Night Swimming », elle n'entre véritablement en communion avec son environnement que la nuit venue, se laissant bercer par le rythme végétal qui la rend éternelle : « You can get closer to things, at night » (RT 127)⁷⁹. Ainsi, comme l'indique François Gavillon, « l'existence paraît simplifiée au contact de la nature, et l'écriture semble aller droit à l'essentiel »⁸⁰. L'aversion de la narratrice pour l'épicier réside dans le fait que ce dernier « s'efforce constamment de *changer* les choses » (« always trying to *change* things » RT 128), tandis qu'elle entretient l'ordinaire de son existence en ne modifiant pas ses habitudes. Les seuls changements que subit sa vie sont causés par la nature, notamment par le vent, qui disperse les feux – fréquents en été – et met en danger sa communauté. La nature s'avère néanmoins être une source de

⁷⁸ « Avant, la raison pour laquelle j'ai déménagé ici avait son importance, mais ce qui importe maintenant c'est ma vie actuelle – aujourd'hui ».

⁷⁹ « La nuit, on peut se rapprocher des choses ».

⁸⁰ François Gavillon, « L'ordinaire, l'étrange et le sublime dans les nouvelles de Rick Bass », *Revue Française d'Études Américaines* 106, décembre 2005, p. 51.

vie, tandis que la ville symbolise la mort – la narratrice l’associe de manière directe aux avortements que plusieurs de ses amies ont subis (RT 130). Loin de la civilisation urbaine, la narratrice espère un jour avoir un enfant, percevant chacune des épreuves qu’impose la nature comme des événements qui façonneront son existence. La fin du récit est pleine d’espoir : la narratrice pense à un biologiste qui réside non loin de chez elle, un père potentiel sans doute. Comme Thoreau, elle a compris que l’essentiel est d’apprivoiser la nature, de se fondre dans le décor, pour comprendre le sens de la vie : enfanter, un acte ordinaire, lui permettrait d’explorer sa féminité, cette nature qu’elle contemple dans la vitrine de l’épicerie et qu’elle aimerait se réapproprier.

L’ordinaire américain, tel qu’il est présenté dans ces nouvelles, repose sur la perception d’événements incongrus : les personnages sont certes saisis par l’extraordinaire mais ils ne rejettent pas pour autant le passé ; ils retrouvent avec délectation le confort de leurs petites vies qu’ils auraient aimé ne jamais quitter. Comme l’a montré l’écrivaine Ann Beattie, la finalité de l’écriture est d’essayer de comprendre les raisons pour lesquelles certaines personnes se retrouvent dans des impasses⁸¹ ; pourtant, aucune solution au désarroi des personnages n’est véritablement formulée dans sa fiction. Il en va de même dans les quatre textes que j’ai étudiés : les situations minimales qui y sont décrites renferment un secret – extraordinaire – sur le sens que l’on peut prêter à des situations banales, et pour le percer, il faut s’interroger sur le sens de cet « extra-ordinaire » – est-il l’ordinaire hors de nous ? L’ordinaire en trop ? Le banal qui n’est au final pas si anodin ? La littérature offre une ouverture sur des histoires qui, grâce au pouvoir mimétique des mots, transforment l’ordinaire en art.

⁸¹ « I’m often interested in my characters because they can’t break away from the situation they find themselves in ». Larry McCaffery and Gregory Sinda, « A Conversation with Ann Beattie », *The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing* 27.2, 1984, p. 166.