

Le repentir impitoyable de Raymond Carver

Raymond Carver, *Blackbird Pie, Where I'm Calling From*, New York, Atlantic Monthly Press, 1988, p. 379-380.

Alain Roy

Volume 32, Number 2 (188), April 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1990). Review of [Le repentir impitoyable de Raymond Carver / Raymond Carver, *Blackbird Pie, Where I'm Calling From*, New York, Atlantic Monthly Press, 1988, p. 379-380.] *Liberté*, 32(2), 17-25.

ALAIN ROY

LE REPENTIR IMPITOYABLE DE RAYMOND CARVER

On pourrait dire, par exemple, que prendre une femme c'est prendre une histoire. Et si c'est le cas, alors je suis en dehors de l'histoire maintenant [...] Ou on pourrait dire que mon histoire m'a quitté. Ou que je vais avoir à continuer sans histoire. Ou que l'histoire maintenant se passera de moi – à moins que ma femme écrive d'autres lettres, ou en parle à une amie qui tient un journal, disons. Puis, des années plus tard, quelqu'un pourra se pencher sur ce temps-là, l'interpréter selon les données, selon ses bribes et ses diatribes, ses silences et ses insinuations. Et c'est là qu'il me vient que l'autobiographie est l'histoire du pauvre. Et que je dis au revoir à l'histoire. Au revoir, ma chérie.¹

L'homme de «Blackbird Pie» se penche froidement sur sa vie, comme le ferait un historien. Sa femme vient de le quitter en lui laissant une lettre d'adieu, dernière trace probable de sa vie conjugale, si ce n'est de sa vie tout court. Mais en nous disant cela, l'homme lui aussi fabrique un «document», lui aussi laisse des traces de son existence, bien que sa femme soit partie et qu'il soit «en dehors de l'histoire» comme il le prétend. En prenant une femme, il

1. «Blackbird Pie», *Where I'm Calling From*, New York, Atlantic Monthly Press, 1988, p. 379-380.

est entré dans le cours de l'humanité, non seulement par la possibilité d'une progéniture mais par la nécessité de se frotter à la vie quotidienne. Prendre une femme, chez Carver, c'est s'inscrire dans les faits, entrer dans un réseau de relations humaines, c'est y laisser la marque de ses gestes et de ses lâchetés.

«Au revoir, ma chérie», dit l'homme. Mais c'est là aussi un de ces nombreux clins d'œil dont Carver parsème ses nouvelles et qui montre bien à quel point il n'est pas un écrivain «naïvement» réaliste. Derrière cet au revoir se cache l'adieu de Carver à l'«autobiographie» et à la vie conjugale comme source de création. «Blackbird Pie» est l'avant-dernière nouvelle du dernier recueil. Après il n'y a que «Errand», qui par son contenu «non-autobiographique» tranche radicalement avec l'œuvre passée². Dans cette nouvelle, Carver rend hommage à Tchekov, l'écrivain qu'il admirait le plus; il y raconte le séjour de ce dernier à la station thermale de Badenweiler où, atteint de tuberculose, il meurt à l'âge de quarante-quatre ans. Ironie du sort, fin préméditée, Carver meurt, lui, quelques mois après la parution de ses dernières nouvelles, à cinquante ans, des suites d'un cancer du poumon.

*

Bien entendu, on ne peut prétendre que l'œuvre de Carver soit autobiographique au sens strict du terme, dans la mesure où elle devrait refléter fidèlement sa vie et ne jamais s'en éloigner, projet néanmoins tout aussi illusoire, n'en déplaie aux biographes. Mais en dépit de ces réserves, un fait demeure: les rapprochements entre la vie et l'œu-

2. L'ordre des nouvelles importe dans les recueils de Carver. Par exemple, «One More Thing», qui succède à la nouvelle éponyme de *What We Talk About When We Talk About Love*, clot le recueil par quelques mots encore, une dernière chose.

vre de Carver sont multiples. Les personnages vivent les épreuves que l'auteur lui-même a traversées: alcoolisme, chômage, petits emplois, faillite, querelles familiales, infidélités, divorce. Peu à peu, d'une nouvelle à l'autre, se déploie une constellation de personnages que l'on peut réduire au même noyau familial de base: le mari, la femme, les enfants, les amis, le deuxième mari, la deuxième femme, la mère vieillissante... Les nouvelles s'appellent l'une l'autre. Par effet de résonance, elles s'additionnent et nous donnent comme la vision fragmentée du parcours d'un seul et même couple. Derrière les noms, les lieux, les emplois qui diffèrent, les mêmes personnages types se dessinent, nous donnant l'illusion d'identités morcelées et changeantes, de vies discontinues et sans orientation.

Cela a pu tromper les critiques qui parlent de «tableau social» dressé par Carver. Il ne travaille pas à si grande échelle. Son champ d'observation, c'est le couple, les tiraillements qui le secouent, c'est la famille. «Je dois dire, écrit-il dans l'essai 'Fires', que la plus grande influence sur ma vie et sur mon écriture, directement et indirectement, ont été mes deux enfants.»³ Au sujet de son alcoolisme, il affirme n'avoir jamais donné dans l'espèce de «mythologie» à laquelle se prêtent tant d'écrivains. Le drame, dans les nouvelles avec personnages d'alcooliques, car drame il y a, c'est l'échec de la vie conjugale, familiale, professionnelle. L'alcoolique est lié à une famille, à une femme, à des enfants. Il est responsable de leur bien-être. C'est leur existence qu'il gâche en plus de la sienne. Carver n'a pas l'alcoolisme triomphant comme, par exemple, le Charles Bukowski décrit avec une certaine ironie dans un de ses poèmes⁴. Si l'on veut voir plus grand que le noyau fami-

3. «Fires», *Fires*, New York, Random House, 1984, p. 22.

4. «You Don't Know What Love Is (an evening with Charles Bukowski)», *Fires*, p. 57-61.

lial ou conjugal, c'est une image de l'Amérique, pays des fausses possibilités, que l'on peut observer. Partir, tenter sa chance ailleurs, se refaire une nouvelle vie, voilà les maigres promesses de bonheur pour les personnages qu'une sorte de fatalité semble pourchasser. Le pays est vaste, il y a toujours une autre grande ville où aller, mais, à chaque fois, nouvelle déception, nouveau départ. «Les rêves, tu sais, c'est de ça qu'on se réveille»⁵, dit la femme de la famille qui a perdu sa ferme du Minnesota et qui s'installe dans un meublé de l'Arizona pour le quitter quelques mois plus tard.

Les personnages de Carver voient devant leurs yeux leur vie tomber en morceaux. Désarmés par le cours des choses, ils ne peuvent que constater les dégâts. Ainsi l'homme de «Vitamins» qui rentre une nuit complètement saoul. Il vient presque de tromper sa femme. Il fait tomber des choses de la pharmacie en cherchant des aspirines. «J'ai fait tomber d'autres choses encore. Mais je m'en foutais. Les choses continuaient à tomber.»⁶

Fouillant le passé, ils cherchent le moment où leur vie a basculé, où leurs rêves se sont écroulés, comme Jack, par exemple, dans «Feathers»: «Plus tard, une fois que les choses avaient changé pour nous, et que l'enfant était arrivé, tout ça, Fran voyait ce soir-là chez Bud comme le début du changement. Mais elle a tort. Le changement est venu plus tard – et quand il est venu, c'était comme quelque chose qui arrivait à d'autres personnes, pas quelque chose qui aurait pu nous arriver à nous.»⁷

Le monde mis en scène par Carver est sombre. Les personnages se débattent avec leurs existences ratées. Malgré eux, ils produisent le mal et blessent les gens qui les en-

5. «The Bridle», *Cathedral*, New York, Random House, 1984, p. 200.

6. «Vitamins», *Cathedral*, p. 109.

7. «Feathers», *Cathedral*, p. 25.

tourent. Ils n'ont pas la force de lutter pour leur bonheur et ils se laissent aller à une passivité résignée.

Dans ce monde impitoyable, subsistent de rares exceptions: l'expérience d'«ouverture spatiale» de l'homme qui, les yeux fermés, touche les nervures dans le papier de la cathédrale qu'il vient de faire tracer à un aveugle⁸; les cheveux de l'homme de «The Calm» qui, chez le barbier, commencent à repousser, signe d'un nouveau départ; mais surtout, les brioches offertes par le boulanger de «A Small Good Thing» aux parents qu'il harcelait depuis une semaine au téléphone pour qu'ils viennent chercher le gâteau d'anniversaire du petit Scotty, mort entre-temps frappé par une voiture. Une première version de cette nouvelle avait paru dans le recueil précédent sous le titre «The Bath». Mais là, elle s'arrêtait plus tôt, sans l'apaisement, sans la petite consolation de la fin.

Le bonheur chez Carver est éphémère, il n'est possible que dans l'instant. Et en fait, il faudrait peut-être dire soulagement plutôt que bonheur. La plupart du temps, il n'est qu'un bien-être passager avant le retour des problèmes et des angoisses: se faire déboucher l'oreille dans «Careful», garder le petit pavillon face à la mer dans «Chef's House», petites satisfactions temporaires pour l'alcoolique qui n'a plus rien à espérer. Recherche du calme, besoin d'apaisement: *Will You Please Be Quiet, Please?* est le titre d'un des recueils de nouvelles. Quand Carver suit des cours de création à l'université, son professeur, John Gardner, lui prête son bureau pour qu'il puisse écrire en paix. Des années plus tard, installé à Palo Alto avec sa famille, c'est dans le garage, le soir, après le souper, que Carver s'installe pour avoir un peu de silence.

*

8. «Cathedral», *Cathedral*, p. 209.

Avec la publication de *Fires*, recueil d'essais, de poèmes et de nouvelles, on serait presque tenté de dire que Carver a voulu donner, consciemment ou non, des pistes de lecture. Dans l'essai «Fires» entre autre, et aussi dans l'interview au *Paris Review* incluse à la fin de l'édition de 1984, Carver parle de son enfance, de son alcoolisme, des difficiles années à faire vivre sa famille. Dans l'édition de 1989, un texte a été ajouté, «My Father's Life», où Carver parle de son père, de l'alcoolisme qu'il lui a «légué», de la pauvreté dans laquelle ils vivaient. A lire ces lignes, on voit défiler l'une après l'autre toutes les nouvelles. Carver nous donne les points de repère et se prête ensuite à ce qu'on pourrait appeler «le jeu de l'autobiographie».

Dans «Intimacy», le réel cautionne la fiction. Carver y multiplie les références à sa vie personnelle et à son œuvre passée. «Tu te rappelles des mauvaises choses, dit la femme à son ex-mari écrivain. Tu te rappelles des choses basses, honteuses.»⁹ Et elle le sermonne, l'injurie, lui dit ses quatre vérités. Elle l'accuse d'avoir étalé leur vie privée, de l'avoir ridiculisée aux yeux de tous, et en pleurs, elle le supplie de la laisser tranquille et de trouver d'autres sources d'inspiration que leurs déboires passés. Et elle dit: «Je sais pourquoi tu es ici, même si tu ne le sais pas. Mais tu es un petit rusé. Tu sais pourquoi tu es ici. Tu viens pêcher. Tu es à la chasse au 'matériel'.¹⁰ Je brûle? J'ai raison?»

Eh bien oui, elle a raison. L'écrivain rend une visite à son ex-femme, dans le seul but d'y puiser l'inspiration de la nouvelle que nous avons sous les yeux. Est-ce son procédé de création que Carver révèle ici – se rappeler des mauvais souvenirs – d'autant plus que les récriminations

9. «Intimacy», *Where I'm Calling From*, p. 333-334.

10. Ironie de la femme devant deux passions de Carver lui-même, la chasse et la pêche? Dans «Everything Stuck to Him», l'homme doit choisir: aller à la chasse ou s'occuper de sa famille.

de la femme s'appliquent intégralement aux personnages de mari des autres nouvelles? «Intimacy» est la nouvelle qui chapeaute toutes les autres. Avec elle, la boucle est bouclée. C'est le jugement final de la femme de l'écrivain. Et n'est-ce pas elle qui doit avoir le dernier mot? C'est grâce à elle que l'œuvre est née.

*

Carver, c'est le linge sale de famille lavé en public. On en vient même à lire contre le gré d'un des personnages, cette femme qui, dans «Intimacy», ne veut plus qu'on lise sur elle! Insensiblement, Carver fait de nous des voyeurs. L'acte de lecture est en soi une forme de voyeurisme, mais ici le lien est poussé à son extrême limite¹¹.

Voyeurisme du lecteur, mais aussi voyeurisme des personnages. Dès les premières nouvelles, «Neighbors», «The Idea», «They're Not Your Husband», on les voit s'épier, comparer leur vie avec celle des voisins. D'une nouvelle à l'autre revient ce motif du personnage observé par un autre, derrière les rideaux de sa fenêtre. Les personnages vivent et évaluent leur propre existence à travers le spectacle de la vie d'autrui. Et ils en viennent ainsi à se dissocier d'eux-mêmes. Ils deviennent les spectateurs de leur propre vie dont ils ont perdu les commandes.

Sans volonté, passifs, distraits par leur frustration intérieure, leur inconscience, leur incapacité à communiquer, ils passent à côté de l'«essentiel», à la manière des titres qui portent sur des choses accessoires. Le vrai sujet de leurs haines et de leurs angoisses demeure entre les lignes, dans le non-dit du texte. Dans le recueil *What We Talk About When We Talk About Love*, Carver pousse à son maximum

11. Voir l'article de D. Boxer et C. Phillips: «Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver», *The Iowa Review*, 10-3, 1979, p. 75-90.

la technique de la suggestion, «coupant jusque dans la moëlle»¹², ce qui lui vaudra l'étiquette de «minimaliste». Dénuement du style, de l'histoire, qui figurent un vide spirituel. De même, les fins ambiguës qui laissent le lecteur surpris, indécis devant un manque apparent de signification, à l'image des vies en suspension des personnages. Mais il faut être prudent avec cette étiquette de «minimaliste»: le Carver des premières et des dernières nouvelles n'est pas le même. Avec *Cathedral* et *Where I'm Calling From*, Carver prend un virage. «Plus loin dans cette direction et j'aurais été dans un cul-de-sac – écrire et publier des choses que je ne voudrais pas lire moi-même. [...] Il y a quelque chose dans «minimaliste» qui implique une étroitesse de vue et d'exécution que je n'aime pas.»¹³

*

Voyeurisme, caractère autobiographique, la lecture de Carver laisse un arrière-goût, une sensation de malaise. «Aftereffect» est l'expression qu'il utilisait pour parler de l'effet que donne un texte après la lecture.

On ne peut s'empêcher de penser que l'œuvre de Carver est une longue confession, confession d'un homme qui avoue tous ses torts, toutes ses erreurs, toutes ses lâchetés. Il n'y a qu'à lire sa poésie pour s'en convaincre. Là, Carver se met littéralement à nu, il ne prend plus de détours. Il nomme tels quels les membres de sa famille.

La confession a beau être sincère, profonde, elle n'en est pas moins piégée et obscène. Elle se fait sur le dos des proches. Elle est en même temps aveu et agression. Toutes vraies qu'elles soient, les révélations de Gerald Weber sur sa personnalité, dans «The Pheasant», sont autant de pointes dirigées contre la femme à ses côtés. Faut-il taire la

12. «The Paris Review Interview», *Fires*, p. 204.

13. «The Paris Review Interview», *Fires*, p. 204.

vérité parce qu'elle est blessante? Faut-il oublier parce que «ce qui est fait est fait»? Carver passe outre et se livre à son repentir, peu importe le prix. Il fait jouer à plein sa mauvaise conscience, se livrant à un passé qui, du poids des fautes et des erreurs, empiète sur l'avenir et souille toute possibilité de vie meilleure. Carver ouvre lui-même cette voie en citant, en exergue de *Where I'm Calling From*, cette phrase de Kundera: «L'homme ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car il n'a qu'une vie et il ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures.»

L'emprise d'une conscience morale exacerbée, ce que Nietzsche appelle la «secrète violation de soi-même», «la cruauté d'artiste»¹⁴, semble être le moteur principal de la création chez Carver. Rectifier sa vie dans des vies ultérieures, on pourrait voir la compensation de ce fantasme dans le travail de révision incessant auquel Carver se prête avec tant de plaisir. Plusieurs nouvelles, d'un recueil à l'autre, sont reprises et modifiées, présentées sous une forme plus «parfaite». Pour chaque nouvelle, Carver écrit au minimum une douzaine de versions, parfois jusqu'à vingt, trente même. Mais si ce travail ardu peut être le signe d'un tempérament obsessionnel, il l'est aussi d'une grande sincérité et d'une profonde humilité. «Peut-être que je révise parce que, graduellement, cela m'amène dans ce qui est le cœur de l'histoire», écrit-il¹⁵. Et sans contredit, c'est par cette quête lente et patiente de la vérité, par cette abnégation devant l'œuvre qui s'écrit, et cela, avec les mots simples de tous les jours, avec une langue sans artifice, que l'œuvre de Raymond Carver restera.

14. *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964, p. 125.

15. «Afterword», *Fires*, p. 218.