

L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste)

Alain Roy

Volume 35, Number 3 (207), June 1993

Voix

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31505ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1993). L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). *Liberté*, 35(3), 10–28.

ALAIN ROY

L'ART DU DÉPOUILLEMENT (L'écriture minimaliste)

À la fin des années soixante-dix, aux États-Unis, un nouveau courant littéraire voyait le jour. La critique le baptisa du nom de minimalisme, s'inspirant du terme utilisé dans le domaine des arts plastiques pour désigner des artistes comme Malevitch, Gropius, Mies Van der Rohe, Giacometti, Brancusi et d'autres. « Moins, c'est plus » était la formule célèbre de ces praticiens de l'art minimal. Il faut insister sur ce rôle fondateur de la critique, car il n'existe ni école, ni chapelle, ni doctrine, ni manifeste issus de ces écrivains qu'elle décida de regrouper sous une même appellation. Les Raymond Carver, Ann Beatie, Frederick Barthelme, Bobby Ann Mason, Jayne Ann Phillips, Mary Robinson, Tobias Wolfe... n'ont rien de l'humeur batailleuse, disons, du groupe des surréalistes. Tout au plus partagent-ils certaines affinités esthétiques et une estime réciproque pour leurs œuvres. Raymond Carver, celui que l'on considère comme le modèle et le chef de file de ces écrivains, s'opposait d'ailleurs à ce qu'on lui accole cette étiquette. « Je n'aime pas ce terme de minimaliste qui évoque une étroitesse de vue et d'exécution », confie-t-il à la *Paris Review*¹. Au surplus, ce mot présenterait l'inconvénient de fournir des munitions aux adversaires de cette forme d'écriture.

1. « The Paris Review Interview », *Fires*, Random House, 1984, p. 204.

Car des adversaires, il y en eut. Durant les années quatre-vingt, on put assister à un véritable débat autour de cette question, notamment dans les pages du *New York Times Book Review*. Toutes sortes de choses furent reprochées aux écrivains dits minimalistes : omission de grandes idées philosophiques, absence de sens historique et de positions politiques, psychologie superficielle, profondeur insuffisante des personnages, pauvreté de sens moral, banalité des descriptions, platitude du style, retour à un réalisme dépassé, etc. Chez les épigones et les zéloteurs ayant confondu la création littéraire avec l'obéissance aveugle à certains procédés stylistiques, ces accusations sont sans nul doute fondées. Mais chez les autres ? et en particulier chez Carver ? Est-il vraiment coupable d'attentat aux valeurs de beauté, de richesse et de plénitude ainsi que certains l'ont prétendu ?

Il y a plusieurs façons de répondre à ces attaques. On peut d'abord rappeler qu'il est toujours délicat de réunir un certain nombre d'écrivains et d'en parler comme s'il s'agissait d'un groupe homogène. On court le risque de donner dans des considérations générales ne respectant pas la particularité de chaque œuvre. Cela conduit souvent à la fabrication d'un artefact, à l'élaboration artificielle d'une écriture type qui n'est celle de personne, et le critique retrouve avec bonheur ce qu'au départ il cherchait justement à vilipender... L'histoire littéraire ne peut s'écrire sans le recours à une certaine forme de classification, mais il ne faut pas négliger les limitations et les écueils méthodologiques inhérents à une telle entreprise critique. Si l'on tient à répondre à ces attaques — car l'expérience de la lecture, de la communion entre le lecteur et l'œuvre ne peut se faire dans un climat de confrontation —, la meilleure façon consiste à montrer que l'écriture minimaliste a une histoire et qu'elle ne résulte pas d'une quelconque incapacité de la part de l'écrivain. Loin d'être gratuite, elle trouve ses

motivations esthétiques dans la vision du monde qu'elle véhicule, mais aussi dans l'économie pulsionnelle où elle puise sa source.

Un art qui se transmet

On reconnaît habituellement l'écriture minimaliste aux traits suivants : « égalité de surface », « sujets pris à la vie de tous les jours », « narrateurs peu enclins à se commettre », « refus du commentaire, de l'investissement, de la complicité² ». Le style minimaliste est fait d'un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique. Les actions, la mise en scène, les descriptions sont réduites au minimum. Il y a peu ou pas d'analyse psychologique.

En fait, cette forme d'écriture pourrait être considérée comme l'aboutissement de ce qui constitue le genre de la nouvelle. Entre le roman et la nouvelle, écrit B. Eikhenbaum, il y a « une différence de principe, déterminée par la longueur de l'œuvre³ ». On sait que Carver n'a jamais écrit de roman : il prétendait que les circonstances de sa vie ne lui en ont jamais donné l'occasion, mais il est permis de croire que sont intervenues aussi d'autres raisons, d'ordre esthétique. Les écrivains minimalistes sont avant tout des auteurs de nouvelles, note Chénétier : « La forme courte semble généralement — et logiquement — mieux convenir à ce groupe d'auteurs⁴. »

2. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, Le Seuil, 1990, p. 300.

3. « Sur la théorie de la prose », *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965, p. 87.

4. *Op. cit.*, p. 302.

Le meilleur exemple de cette forme d'écriture est probablement *What We Talk About When We Talk About Love* de Carver. Avec ce recueil de nouvelles, affirme-t-il, il est allé le plus loin qu'il pouvait « en coupant non seulement dans l'os mais jusque dans la moelle⁵ ».

Dans un article publié dans le *New York Times Book Review*, John Barth rappelle que cette esthétique de la concision ne date pas d'hier. Les proverbes, les maximes, les aphorismes, les épigrammes, les pensées, les dictons, les slogans témoignent d'une tendance fondamentale du langage à la condensation. En littérature, les trois vers et les dix-sept syllabes du haïku japonais en sont probablement l'expression la plus radicale. Les genres narratifs brefs (contes, fables, nouvelles...) ont de tout temps existé. La conception de la nouvelle d'Edgar Poe est entièrement fondée sur le principe de la condensation. Selon lui, chaque phrase, chaque mot du texte doit servir cet effet unique (terreur, peur, passion, extase devant le beau...) que l'écrivain cherche à produire chez le lecteur. Poe prétendait écrire ses nouvelles à reculons, en commençant par la fin, pour être sûr de s'en tenir aux éléments menant à la conclusion du texte. Un peu plus près de nous, des écrivains comme Maupassant, Tchekhov et Hemingway ont pratiqué cette esthétique de la brièveté et peuvent être considérés comme des précurseurs directs de l'écriture minimaliste telle qu'on la rencontre aujourd'hui.

Cette forme d'écriture n'est donc pas nouvelle. On pourrait même affirmer qu'elle a quelque chose du savoir artisanal, se transmettant d'une génération à l'autre. Cela est vrai pour les artistes en général, qui s'inspirent toujours de leurs prédécesseurs, mais l'est plus particulièrement dans ce cas-ci. Il me semble que l'écrivain minimaliste doit aimer à se percevoir comme un

5. *Fires*, p. 204.

artisan. Cette forme d'écriture, plus que toute autre, implique un travail de réécriture, de révision, de polissage, de raffinement, d'épuration. Et cet art, comme celui du bijoutier, du maçon ou de l'ébéniste, ne peut que s'apprendre. Dans « Fires » et dans « John Gardner : The Writer as Teacher⁶ », Carver témoigne de sa reconnaissance à l'endroit de celui qui lui a montré à écrire, en révisant ses textes, ligne à ligne. La question de la « technique » occupe une grande place dans l'écriture minimaliste, par opposition, disons, aux débordements romantiques où le « sentiment » importe plus que la façon dont il est exprimé. Cette forme d'écriture a quelque chose de « classique ». Écoutons Boileau, dans son *Art poétique* : « Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire. » « Souvent trop d'abondance appauvrit la matière. Soyez vif et pressé dans vos narrations. » Homère mérite des louanges parce qu'« il ne s'égaré point en de trop longs détours », tandis que Scudéry est blâmée pour ses descriptions interminables de châteaux et de jardins. On connaît la fameuse règle théâtrale des trois unités visant la concentration des effets et la mise en valeur du sujet central.

Dans « On Writing », Carver confie son horreur pour les « trucs » de toutes sortes, élaborés ou non, et réaffirme la nécessité d'utiliser un langage simple, clair et précis. John Gardner lui répétait sans cesse qu'il ne fallait pas, par insouciance, sentimentalité ou insensibilité, « embrumer » les mots⁷. Comparons avec la théorie du « mot juste » de Flaubert, reprise par Maupassant dans son étude sur le roman :

6. *Fires*, Vintage Books, 1989.

7. Pour un exposé détaillé des enseignements de John Gardner, voir ses deux livres : *The Art of Fiction*, Vintage Books, 1985 et *On Becoming a Novelist*, Harper & Row, 1983.

Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à-peu-près, ne jamais avoir recours à des supercheries, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté. (...) Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste⁸.

Carver, grand lecteur des lettres de Flaubert, partage également sa réticence — et celle de Maupassant — à faire l'analyse psychologique des personnages, préférant la suggérer par leurs gestes et par leurs paroles, laissant ainsi au lecteur le soin de déduire les pensées, les désirs et les mobiles qui les poussent à agir comme ils le font. En s'imposant cette contrainte, Carver, Flaubert et Maupassant appliquent la fameuse loi du *show don't tell* énoncée par Henry James.

Tchekhov est l'écrivain qui a le plus marqué Carver. Son dernier recueil de nouvelles, *Where I'm Calling From*, se clôt sur le récit de la mort de l'écrivain russe et rend hommage à celui qu'il considérait comme le plus grand des nouvellistes. Le dernier recueil de poèmes de Carver, *A New Path to the Waterfall*, contient des extraits, mis en vers, des nouvelles de Tchekhov. À cette incorporation qui pourrait sembler prétentieuse, Tess Gallagher, dans son introduction, oppose un « droit par amour » gagné par Carver. Plus encore que Maupassant, malgré tout épris du romantisme flaubertien dans sa quête de perfection stylistique, Tchekhov pratique l'écriture sèche et dépouillée qui fait la marque des minimalistes. Dans

8. « Le roman », étude précédant *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 59-60.

les conseils de Tchekhov au jeune Gorki, on trouve clairement les fondements d'une esthétique du dépouillement et de la brièveté. « Quand on les lit, ces descriptions, écrit-il, on les souhaiterait plus serrées, plus courtes, quelque chose comme deux ou trois lignes. » « L'unique défaut, c'est l'intempérance, le manque de grâce. Quand pour un effet déterminé on met en jeu le minimum de gestes, cela s'appelle la grâce. Or dans les vôtres on sent l'excès. » « Encore un conseil : en relisant les épreuves, supprimez, là où c'est possible, les adjectifs et les adverbes. Il y en a tant chez vous que l'attention s'y perd et que le lecteur se lasse⁹. » Dans son livre sur Tchekhov, Ilya Ehrenbourg résume la vie et l'œuvre de l'écrivain par ce mot : « modestie ». Ce dernier pourrait également définir l'écriture minimaliste. Modestie de la forme, de la langue, du contenu, des personnages. Mais une modestie lourde à porter, car nombreux sont les détracteurs qui y voient, au contraire, le signe d'une insuffisance de moyens.

Le pouvoir de suggestion

Revenons un moment au débat évoqué plus haut. Si l'on considère les critiques émises par les adversaires du minimalisme, on remarque qu'elles consistent presque toutes à trouver des manques à cette forme d'écriture. Idées philosophiques, analyses psychologiques, descriptions, figures de style..., ce n'est qu'en ajoutant l'une ou l'autre, voire chacune de ces choses, à un texte que celui-ci pourrait prétendre à une certaine valeur littéraire. N'en résulterait, autrement, qu'une littérature diminuée, qu'une infra-littérature, sous-produit de notre époque télévisuelle, dominée par le déclin de la culture...

9. Tchekhov/Gorki : *Correspondance*, Éditeurs français réunis, 1972, p. 34, 40 et 82.

En réalité, l'écriture minimaliste ne souffre qu'en apparence de cette pauvreté psychologique, philosophique et esthétique que ses détracteurs se plaisent à dénoncer. C'est que cette forme d'écriture mise avant tout sur le non-dit, sur le sous-texte, sur le pouvoir de suggestion. L'élagage du « superflu », la retenue du geste commentatif, l'économie des moyens mis en place provoquent une ouverture du sens qu'il revient au lecteur de combler. On connaît la fameuse théorie de l'iceberg de Hemingway : ce que l'on tait de l'histoire est plus important que ce que l'on en dit. Au-delà de l'histoire racontée se profile une autre histoire, l'histoire tue.

On pourrait ainsi dire que l'écriture minimaliste est travaillée par le silence. Dans un mouvement de *tabula rasa*, elle aboutit à une vérité de surface, à un degré de transparence où il semblerait que le langage a atteint le point limite de la clarté. Les mots sur la page semblent renfermer une vérité première, arrachée dans un combat contre les excès et les équivoques de la langue, contre cette profusion babélique de mots et d'images caractéristique de notre ère de l'information. Mais dans un mouvement contraire, ces mots acquièrent un surplus de signification de n'avoir pas été rejetés, comme si la polysémie d'un texte était inversement proportionnelle à sa longueur. L'écriture minimaliste mise à fond sur la paradoxale propriété des mots qui peuvent, tout à la fois, ouvrir et arrêter la signification. Mais pour arriver à cette densité de sens en un texte bref, pour créer cette sorte de trou noir textuel où ne cessent de s'agglutiner des sens nouveaux, il faut beaucoup de travail. « Si j'aime réviser, écrit Carver, c'est probablement parce que ça me permet, peu à peu, d'arriver à ce qui constitue le cœur de l'histoire¹⁰. » Dans le travail de réécriture, l'écrivain cherche à apprivoiser l'inconnu en lui, ce qui, ultimement,

10. « Afterword », *Fires*, 1984, p. 218.

l'amène à se confronter à cette part d'indicible qui résiste toujours à la signification. L'écriture minimaliste est exigeante, car elle refuse de se livrer par le retour sur soi que constitue le commentaire. Elle demande au lecteur un investissement émotif, intellectuel, existentiel, et, sans cet investissement, le pouvoir de suggestion disparaît.

Évidemment, certains ont prétendu que les textes minimalistes ne suggéraient rien du tout et que de leur prêter un pouvoir de suggestion n'était qu'une tentative pour masquer les insuffisances inhérentes à cette forme d'écriture. Face à une telle objection, rien ne sert d'argumenter. Nous sommes ici en présence de phénomènes complexes de signification. Ce qui est en cause, c'est le caractère référentiel de la littérature, le va-et-vient qui s'opère, chez le lecteur, entre le texte littéraire et le texte de la vie, (pour ne rien dire de la mise en scène des désirs inconscients et de la dimension transférentielle de l'acte de lecture). Pour Carver, la littérature est avant tout *transmission*, transmission de nouvelles d'un monde à un autre. Selon son maître, John Gardner, il est une chose que l'écrivain doit éviter à tout prix : que ses mots et ses sentiments soient insincères, qu'il écrive à propos de choses qui ne le touchent ou en lesquelles il ne croit pas.

Revenons à cette question de la psychologie des personnages. On a vu que Flaubert, Maupassant, de même que Carver se montrent réticents à émailler leurs textes de discours psychologique. Pour eux, cette « psychologie » doit être diffuse, implicite. On doit pouvoir la lire entre les lignes. C'est grâce à cette encyclopédie du lecteur dont parle Eco¹¹ que tel geste, telle parole d'un personnage prennent sens. Si l'on voulait polémiquer, on pourrait retourner les reproches d'insuffisance contre les adversaires de l'écriture minimaliste : la superficialité

11. Voir *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

psychologique qu'ils croient déceler reflète en réalité leur propre incapacité d'introspection.

Un néoréalisme ?

L'écriture minimaliste ne se définit pas seulement par sa concision et par son pouvoir de suggestion, car il y a plusieurs façons de faire bref. Cette forme d'écriture appartient à ce courant de la littérature qu'on qualifie de « réaliste ». Parmi les procédés qui lui permettent de produire l'« effet de réel », d'établir le « contrat réaliste », selon les mots des théoriciens du récit, on note les suivants : le choix de sujets simples, contemporains, empruntés à la vie quotidienne, familiale, conjugale et professionnelle ; l'utilisation d'une langue claire, empreinte d'oralité ; la présence fréquente d'un « je » assumant la narration ; l'emploi de marques de commerce au lieu de termes génériques ; et surtout, une mise en scène constante de l'action, donnant l'impression d'être (suivant l'expression utilisée au cinéma) dans le « temps réel ». Selon Barthes, un des principaux procédés utilisés par les écrivains réalistes du siècle dernier est celui du « détail inutile », qui n'a pas de signification en soi, mais sert à « authentifier » le reste du texte¹². On chercherait en vain ces détails inutiles dans les textes minimalistes où les objets, les paysages sont pourvus presque invariablement d'un fort contenu symbolique. Ne serait-ce que sur ce point, on peut voir toute la distance qui sépare Carver de Balzac ou de Zola.

La différence essentielle entre Carver et les réalistes du siècle précédent me semble cependant tenir à ceci : le monde représenté par Carver est profondément énigmatique. C'est le réel d'après la faillite des idéologies, un réel fuyant, matériel, où les êtres se meuvent en

12. Voir « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.

cherchant désespérément un sens à leur existence. Révélateurs à cet égard sont les titres « décentrés » des nouvelles de Carver, des titres composés à partir d'éléments tout à fait anodins ou secondaires, de même que les fins ambiguës, survenant un certain temps après la chute de la tension dramatique. Au lieu de s'arrêter à ce qui serait le dénouement de l'histoire, Carver poursuit le récit, brisant ainsi le pouvoir structurant de l'intrigue. Il n'y a pas de coupure ou de clôture dans le temps carverien : ses nouvelles s'ouvrent et se ferment sur des débuts et des fins qui n'en sont pas. Plusieurs ont noté que les nouvelles de Carver sont influencées par le genre poétique (et ses poèmes par le genre de la nouvelle). Carver considérerait d'ailleurs la nouvelle comme un genre plus proche de la poésie que du roman. Au lieu de s'appuyer sur une intrigue très marquée, une loi traditionnelle du genre, ses nouvelles s'organisent autour de réseaux d'images et de correspondances entre des objets et des lieux fortement chargés symboliquement. Cet assouplissement du caractère structurant de l'intrigue constitue sans doute la plus grande innovation de Carver, et celle aussi qui a le plus déconcerté.

Afin de cerner la place du réalisme dans la littérature des dernières décennies, il peut être intéressant de considérer les idées avancées par Gerald Graff dans *Literature Against Itself*. Dans ce livre, Graff analyse le sort qu'ont subi au vingtième siècle en littérature et dans le discours critique les notions de « réalisme », de « réel », de « mimésis », de « référent ». Selon lui, en voulant s'opposer aux prétentions naïves de certains écrivains du siècle dernier, écrivains et critiques en sont venus à nier à la littérature tout pouvoir référentiel, sous prétexte que le langage n'était pas un instrument fiable et que le réel était en soi quelque chose d'impossible à appréhender. Les praticiens des littératures expérimentales d'avant-garde et les critiques formalistes et structu-

ralistes se sont mis alors à prêcher l'« autonomie » des textes littéraires, qui devenaient ainsi des « systèmes signifiants » fermés sur eux-mêmes, affichant leurs procédés narratifs pour dire leur incapacité de représenter un réel insaisissable. Il en résultera toute une littérature dite « moderne », désignée parfois sous le nom de « métafiction », s'appuyant sur une esthétique de la parodie, du jeu, de la dérision, de l'ironie, de l'épuisement, de la référence aux mythes, dans le but de s'attaquer aux valeurs fausses de la société.

Mais, comme le montre Gerald Graff, « abandonner le concept de réalité et tout étiqueter *irréel* pour combattre une réalité douteuse reviendrait à combattre l'aliénation en la rendant totale, (...) la société marchande ayant tout intérêt à la déréalisation pour mieux vendre les signes d'un réel fantasmé¹³ ». Bien sûr, entre-temps existait toujours une littérature à tendance réaliste, mais, selon certains milieux, ce type de littérature ne pouvait être le lieu d'un renouvellement des formes : écrire de la littérature réaliste, c'était suivre aveuglément les chemins de la tradition. Pour certains, prompts à y voir le signe d'allégeances politiques ou idéologiques, c'était être réactionnaire, passiste, de droite. Mais il y a lieu de se demander si cette volonté de rompre à tout prix avec l'esthétique réaliste n'est pas due à l'impératif du renouvellement des formes, principe sacro-saint des mouvements d'avant-garde, plus qu'à la volonté de ne pas « tromper » le lecteur en perpétuant le « mensonge de l'illusion romanesque » des « tenants du roman réaliste traditionnel¹⁴ ». Ce discours, en fait, pourrait n'être qu'une façon de reléguer aux oubliettes une partie de la littérature passée et de s'instituer, par le fait même,

13. Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 77-78.

14. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

partisan de la modernité, signe entendu de supériorité intellectuelle.

À cet égard, il faut signaler que les écrivains du siècle dernier sont loin d'être aussi naïfs qu'on a voulu le prétendre. Ne citons que la théorie subjectiviste de Maupassant : « Les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. (...) Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière¹⁵. » Il est donc exagéré d'affirmer, comme le fait Chénétier, qu'avec le « néomimétisme » des années quatre-vingt « un effet de déniement s'est produit, de méfiance vis-à-vis de l'illusion référentielle. Le plus réaliste des écrivains de notre décennie a aujourd'hui pleinement conscience de s'adresser à des lecteurs à qui "on ne la fait plus" si aisément que par le passé¹⁶. » C'est prendre pour acquis que les écrivains et les lecteurs d'autrefois étaient dupes de l'artifice de la fiction. Pourquoi ne pas imaginer, au contraire, qu'ils prenaient simplement le parti de ne pas s'en formaliser ? Les scrupules de nombreux écrivains et critiques du siècle présent peuvent ainsi paraître un retour en arrière, et, en dépit de leurs dénégations, le signe d'une croyance profonde dans la capacité de la littérature à véritablement saisir le réel. Peut-être est-ce aussi le résultat d'un malaise éthique face à l'acte de créer, considéré comme inutile par rapport à certaines formes d'engagement social ou politique, beaucoup plus tangibles celles-là.

On le voit, l'écriture minimaliste des dernières décennies ranime un vieux débat : la littérature est-elle apte à reproduire le réel ? Et si elle l'est, dans quelle mesure ? Peut-on, avec des mots, énoncer certaines vérités sur le

15. *Op. cit.*, p. 52-53.

16. *Op. cit.*, p. 90.

monde ? Ou alors ne permettent-ils que de discourir en marge de celui-ci, simples ajouts aux possibles de la création ? S'il n'y a pas de réponse définitive à ces questions, elles servent néanmoins d'indicateurs aux relations que nous entretenons avec le réel. Le débat, d'abord stylistique ou esthétique, déborde inévitablement vers des considérations d'ordre épistémologique.

On a souvent dit de l'écriture minimaliste qu'elle consistait en « une spectaculaire prise de distance par rapport aux fictions expérimentales des années soixante et soixante-dix¹⁷ », ce qui n'a évidemment pas de quoi surprendre. Carver lui-même émet des réserves à l'égard de ces fictions expérimentales : « Trop souvent, cette forme d'écriture ne nous donne aucune information sur le monde, ou alors des descriptions de paysages déserts — quelques dunes ici et là, quelques lézards, mais pas de gens ; un lieu inhabité, sans trace de vie humaine, un lieu ne pouvant intéresser que quelques spécialistes¹⁸. » L'écriture minimaliste est portée par une volonté de représentation, qui lui donne parfois les apparences d'une longue didascalie. La narration *montre au lieu de dire*, procurant au lecteur l'illusion d'« être là », d'assister à la scène qui se déroule sous ses yeux, aux instants qui se forment, s'allongent, s'intensifient. Par l'absence quasi totale de commentaire et d'analyse, le lecteur a l'impression d'avoir devant les yeux de la vie brute, « à l'état pur », de la vie précédant ce moment où la conscience humaine vient lui plaquer un sens. Pour qu'un texte minimaliste « fonctionne », le lecteur doit, littéralement, se mettre en situation. Comme dans sa propre vie, il se retrouve témoin d'actions, de gestes, de paroles que personne, sinon lui-même, n'est là pour interpréter. En ce

17. *Ibid.*, p. 297.

18. « On Writing », *Fires*, p. 14-15.

sens, on pourrait dire que l'écriture minimaliste atteint à un degré supérieur de réalisme. Maupassant, déjà, ouvrait cette voie dans son étude sur le roman : l'œuvre gagne en vraisemblance si elle n'étale pas devant nous la psychologie des personnages, car « les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent¹⁹ ». Aujourd'hui, après un siècle de psychanalyse, on est plus à même encore de mesurer l'exactitude de l'affirmation. Lire un texte minimaliste, c'est (re)vivre la difficile expérience d'un réel opaque, irréductible, mais qui sans cesse éveille notre désir de compréhension. L'écriture minimaliste nous confronte, de force, à l'énigme du monde. Si le réel peut sembler insaisissable, rien n'est plus réel que la déroutante expérience de la quête du sens.

Une forme mélancolique

Dans *Soleil noir*²⁰, Julia Kristeva consacre un chapitre à l'art de Holbein le Jeune, peintre allemand du XVI^e siècle qu'elle qualifie de « minimaliste macabre » et de « vériste désabusé ». On ne saurait trop souligner la pertinence de cette analyse en ce qui regarde l'écriture minimaliste. Les termes employés par Kristeva pour décrire le tableau représentant le *Christ mort* pourraient s'appliquer tels quels à l'œuvre de Carver : « réalisme dépouillé » ; renoncement à toute « fantaisie architecturale et compositionnelle » ; isolement et cloisonnement sans transcendance ; morale de l'endurance et non de la gloire ; « détachement esthétique aussi bien que psychologique » ; « extinction de tout artifice au sein même de l'artifice tristement, scrupuleusement maniéré » ; « principe de dépouillement jusqu'à la désolation » ; « vision

19. *Op. cit.*, p. 54.

20. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 117-150.

dépourvue de pathétisme et intimiste par sa banalité même » ; « absence de sensualité joviale et insouciant »... On pourrait citer encore longtemps ce chapitre. Selon Kristeva, la principale question que pose la peinture de Holbein serait la suivante : « Le désabusement peut-il être beau ? » Le pari de Holbein — et celui de Carver — est de répondre oui. « Rien ne vous paraît plus désirable, les valeurs s'écroulent, vous êtes morose ? Eh bien, on peut rendre beau cet état-là, on peut faire désirable le retrait du désir lui-même, de sorte que ce qui pouvait sembler une démission ou un effondrement mortifère sera perçu désormais comme une dignité harmonieuse²¹. » Ce désabusement dans la création a pour conséquence de « situer la représentation au seuil ultime du représentable, saisi avec le maximum d'exactitude et le minimum d'enthousiasme, au bord de l'indifférence²² ». Dans « On Writing », Carver se propose de coller au mur, près de son bureau, une fiche avec l'inscription : « écrire un peu tous les jours, sans espoir et sans désespoir²³ ». Dans la douleur et la mélancolie qui conduisent au seuil du non-sens, « seule la *forme* — l'art — redonne une sérénité à cette éclipse du pardon, l'amour et le salut se réfugiant dans la performance de l'œuvre. La rédemption serait simplement la rigueur d'une technique stricte²⁴. » On a vu le caractère classique, artisanal, construit de l'écriture minimaliste. Carver s'astreignait à un travail incessant de révision, à une ascèse de la réécriture qui le faisait se rapprocher, d'une version à l'autre, de cet état du texte où la technique ne peut plus rien améliorer. « Le *style* artistique, écrit Kristeva, s'affirme comme un moyen de traverser la perte de

21. *Ibid.*, p. 134.

22. *Ibid.*, p. 136.

23. *Op. cit.*, p. 23.

24. *Ibid.*, p. 146.

l'autre et du sens²⁵. » Ce sentiment de perte, qui trouve sa compensation dans la technique, on le trouve à pleines pages chez Carver. On ne compte plus, dans son œuvre, le nombre de personnages dépressifs, qui se situent « entre deux vies », en état d'attente, affligés d'une sorte de fatalité. À l'origine de la mélancolie, il y a un sentiment de perte, perte de l'objet aimé et perte du sens, perte qui ronge l'écriture minimaliste, happée par la tentation du silence. Chénétier écrit, des nouvelles de Carver : « [Elles] sont le lieu des absences, des présentations en creux, les royaumes de l'ellipse. (...) Ses récits tendent à s'organiser autour d'un trou initial²⁶. »

Mélancolique, le minimaliste n'a ni la force ni l'envie de s'oublier dans la création de formes luxuriantes, érotiquement profuses. L'enthousiasme formel lui est refusé. Il ne lui reste que la possibilité d'un art de la simplicité et de la modestie, fait de patience et de maîtrise technique. Dans la quête du sens, les mots manquent aux personnages de Carver. Dans leurs tentatives de communication, ils échouent misérablement. Leurs conflits et leurs angoisses restent inexplicables et inexplicables. Sur le plan formel, cette détresse psychologique et spirituelle des personnages est illustrée par la réduction et la simplicité de la langue. Forme et contenu, dans une parfaite adéquation, témoignent de la même réalité : pudeur dans la souffrance et concision de la narration, désespoir devant la vie et perte de confiance dans le pouvoir des mots. Cette mise en évidence par Carver des failles dans la conscience de ses personnages a choqué une partie de la critique, qui reproduisait ainsi les résistances rencontrées par Freud en son temps. L'écriture minimaliste, on l'a vu, pose le problème de la perception,

25. *Ibid.*, p. 141.

26. *Op. cit.*, p. 298.

au cœur de l'expérience, d'un réel opaque, d'un réel dont le déchiffrement est miné par l'attrait mélancolique du non-sens.

Une simplicité subversive

Si les écrivains minimalistes ont suscité une telle réaction aux États-Unis, durant les années quatre-vingt, c'est qu'ils se sont trouvés à bousculer certaines de nos habitudes de lecture et à remettre en question certains de nos rapports avec la littérature et le langage. Ce qui était véritablement en jeu dans ce débat, ce n'était pas tant la valeur de telle ou telle œuvre, mais bien les conceptions divergentes de l'une et l'autre partie sur ce qui fait la valeur d'une œuvre littéraire.

Un des lieux communs de la critique du vingtième siècle a été de dire que toute œuvre renvoie à elle-même et met avant tout en scène la problématique de sa propre existence. Suivant ce point de vue, le minimalisme apparaît comme une des contestations les plus radicales de la littérature par la littérature. Dans *La vie est ailleurs*, Kundera s'en prend à la poésie et à l'esprit romantique, mais la prose, elle, reste sauve. Avec l'écriture minimaliste, c'est toute littérature, prose et poésie, qui est mise en accusation : finis les beaux mots et les belles phrases, fini ce rachat de l'existence par le style ! L'écriture minimaliste se veut délibérément pauvre, comme pour afficher le ridicule du geste littéraire, l'absurdité du mouvement qui consiste à se détourner de la vie pour se réfugier dans les mots. Sauf que cette contestation se fait par l'écriture, par l'acte même qui est remis en cause. L'entreprise minimaliste prend ainsi ce caractère donquichottesque, caractéristique, selon Marthe Robert, de la littérature moderne²⁷. Pour échapper à la contradiction,

27. Voir *L'ancien et le nouveau*, Payot, 1967.

à l'inconséquence de faire cela même qu'il dénonce, l'écrivain n'a d'autre choix que de se taire et c'est également dans cette voie du silence que se sont engagés les minimalistes en cultivant une esthétique de la brièveté et de la suggestion. Les attaques violentes dont cette forme d'écriture a été l'objet pourraient s'expliquer par le fait que c'est la raison d'être de la littérature qui se trouvait mise en question. Mais c'était faire peu de cas de cette disposition essentielle de la littérature à refuser de se complaire narcissiquement dans le langage, à tenter, désespérément, de dépasser la matière verbale dont elle est faite.