

Du minimalisme au pathétique

Raymond Carver, *Les trois roses jaunes*, traduit de l'américain par François Lasquin, Paris, Payot, 1988, 225 pages.

Chantal de Grandpré

Volume 31, numéro 3 (183), juin 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31734ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

de Grandpré, C. (1989). Compte rendu de [Du minimalisme au pathétique / Raymond Carver, *Les trois roses jaunes*, traduit de l'américain par François Lasquin, Paris, Payot, 1988, 225 pages.] *Liberté*, 31(3), 147-150.

LITTÉRATURE AMÉRICAINE

CHANTAL DE GRANDPRÉ

DU MINIMALISME AU PATHÉTIQUE

Raymond Carver, Les trois roses jaunes, traduit de l'américain par François Lasquin, Paris, Payot, 1988, 225 pages.

Les trois roses jaunes est le dernier recueil de nouvelles publié par Raymond Carver, mort en août 1988. Célébré en Amérique, traduit en France¹, Raymond Carver est considéré comme l'inventeur et le plus illustre représentant du minimalisme américain, ce mouvement dont se réclament les milliers d'aspirants écrivains qui se ruent chaque année dans les ateliers de «Creative Writing» des universités américaines en vue d'y entreprendre une «carrière» littéraire. Escamotant l'historicité néo-réaliste de Carver, ceux-ci ont d'ailleurs voulu prendre la simplicité trompeuse de son style pour un modèle facilement reproductible:

Beaucoup de jeunes gens crurent qu'ils pourraient sans dommage s'engouffrer derrière le minimalisme de Carver pour y trouver talent et réputation. Avec les désastres que l'on imagine...²

1. *Parlez-moi d'amour, Tais-toi, je t'en prie* et *Les Vitamines du bonheur* ont paru chez Mazarine.

2. P. Lepape, «Carver et Vautrin: une même compassion», *Le Monde*, vendredi 27 janvier 1989, p. 13.

Il ne faudrait donc pas confondre Carver avec ces «Leavitt et Compagnie», comme les appelle Edna O'Brian, qui n'ont «aucune culture littéraire et pensent plus à l'argent qu'à la création»³. Car Carver est loin d'émarger à leur univers médiatique et surtout, le risque d'écrire n'est chez lui en rien comparable à la certitude de voir sa copie bien notée par des enseignants complaisants.⁴

Le minimalisme de Carver, loin d'être une technique d'écriture est au contraire indissociable de son propos et de son vécu. Certes, la filiation avec Hemingway existe, et fait renouer la nouvelle américaine avec une tradition que l'irréalisme des années soixante-dix avait malmenée. Mais, dans sa volonté même de prolonger le réalisme de Hemingway, Carver s'en éloigne radicalement et balise son propre territoire. De telle sorte qu'en anglais, le «black realism» des années vingt fait place, quand on parle de Carver, au «dirty realism».

Le postulat de base de la célèbre théorie de l'iceberg de Hemingway exigeait que l'on écrive de façon à ce que l'essentiel demeure sous-entendu. Il s'agissait d'un art de l'omission, d'un non-dit explicitement porteur d'un excédent sémantique auquel il demeurerait soumis. Alors que le minimalisme n'est en rien un art de l'omission. Il est au contraire l'expression achevée de l'inexpression, l'adéquation parfaite entre un mode de vie paumé, médiocre, et sa formulation, aussi minimale que ce qu'elle est censée exprimer. C'est pourquoi les personnages de Carver n'arrivent pas à se parler:

*Les choses ne vont pas bien. Et même, elles vont mal.
Tout va de mal en pis. Tu sais très bien de quoi je parle.
Nous sommes au bout du rouleau. C'est terminé, nous*

3. Citée par B. Génies, «Les filles de Dublin», *Le Nouvel Observateur*, 24-30 juin 1988, p. 103.

4. Les universités ont tout intérêt en effet à ne pas trop décourager leurs écrivains en herbe car, l'aurait-on oublié?, ceux-ci acquittent des frais d'inscription plutôt élevés.

deux. Et pourtant, il m'arrive de regretter que nous n'en ayons pas parlé. Il y a si longtemps que nous n'avons pas parlé. Je veux dire vraiment parlé. (p. 160)

Dans cette nouvelle, *Le bout des doigts*, la femme choisit d'écrire plutôt que de dire à son mari qu'elle le quitte. Ailleurs, dans *Cartons*, la nouvelle s'achève sur l'impuissance du narrateur à communiquer:

— *Qu'est-ce qui se passe dehors, chéri? me demande Jill. Raconte-moi.*

Raconter quoi? Les deux personnes s'étreignent sur la véranda, puis elles entrent dans la maison. La lumière brûle encore un moment. Ensuite, elles s'en souviennent, et elle s'éteint. (p. 39)

L'art de Carver consiste ici à introduire dans la dernière phrase une confusion référentielle pronominale rendant crédible l'incapacité à raconter.

Le minimalisme de Carver ne recouvre donc aucune plénitude sémantique; il n'est plénitude que du dénuement. C'est pourquoi l'analyse psychologique est inexistante et tend plutôt à être remplacée par des détails révélateurs. Dans *Cartons*, c'est la mère qui invite à déjeuner parce qu'elle a mis «le frigidaire à dégivrer» (mais il faut amener son couvert car elle a déjà emballé toutes ses affaires puisqu'elle déménage). Dans *Menudo*, c'est un geste qui trahit la lâcheté du narrateur:

À présent, c'était à son tour de me dévisager. Et je sais bien ce qu'elle cherchait: un signe qui lui aurait dit que j'étais prêt à tout lui sacrifier. J'ai marmonné: «Une semaine...», et j'ai baissé le nez sur ma tasse. (pp. 97-98)

Les personnages des nouvelles de Carver sont à la fois mesquins et humains. Mais leur petitesse et l'impasse verbale qui les caractérisent les ramènent paradoxalement à un déses-

poir existentiel fondamental, amplifié par le développement narratif elliptique des nouvelles de même que par leurs fins souvent ambiguës. Narrateurs et lecteurs sont ainsi projetés vers une déception somme toute identique, qui procède pour les premiers de leur position en deçà de la communication, et pour les seconds, de l'irrésolution narrative qui ne peut que déconcerter.

La dernière nouvelle, qui donne son titre au livre, est à cet égard la plus explicite. On y voit le chasseur de l'hôtel où vient de mourir Anton Tchekhov, pathétiquement préoccupé par la façon dont il lui faudra s'y prendre pour ramasser le bouchon de la bouteille de champagne qui a roulé sur la moquette, sans renverser le vase de fleurs qu'il tient dans ses mains. Il ignore tout de Tchekhov; il ne peut que supposer que d'autres le connaissent:

Le croque-mort prend le vase de roses. Une seule fois tandis que le chasseur lui parle, une lueur d'intérêt s'éveille dans son regard, laissant supposer qu'il a entendu quelque chose qui sort de l'ordinaire. Oui, la seule fois où le chasseur mentionne le nom du défunt, les sourcils du croque-mort se soulèvent imperceptiblement. Tchekhov, avez-vous dit? Bien, un instant, je suis à vous. (p. 215)

Ce chasseur côtoie Tchekhov mais ne s'en approche pas. Il reste dans la pièce d'à côté lorsqu'il apporte le champagne. Il demeure étranger à la grandeur de l'écrivain dont il ne connaît pas le nom, et il est en deçà de la «grandeur de la mort» dont il n'est que le factotum. Et pourtant, en emprisonnant dans la paume de sa main le bouchon de la bouteille de champagne que le médecin a commandée juste avant que Tchekhov meure, c'est un peu de l'éternité de l'écrivain qu'il s'empare.