

## **Accès à la présence ou retrait dans la latence : regard phénoménologique sur la réticence dans *So Much Water So Close to Home*<sup>1</sup> de Raymond Carver.**

« My husband eats with good appetite but he seems tired, edgy »<sup>i</sup> (*Short Cuts*, 69). Cette phrase ouvre *So Much Water, So Close to Home* (« tant d'eau si près de la maison »), la nouvelle de Raymond Carver dont il va être question. Le connecteur *but / mais*, fréquemment utilisé par Carver dans d'autres incipits, instaure une discordance immédiate, presque incongrue<sup>ii</sup> signalant le malaise du personnage dans la dimension la plus banale de son existence et simultanément la répugnance du narrateur à se répandre en explications psychologiques ou autres. Comme si la réticence elle-même constituait l'étoffe de l'écriture de Carver, une écriture dite *minimaliste* déployée sur la toile de fond de destinées dont la présence au monde n'affleure que par fragments imperceptibles pour ensuite retomber dans la latence du quotidien. Constats laconiques, ellipses, béances, raccourcis fulgurants, répliques tronquées, épiphanies subrepticement arrachées aux rites de la vie ordinaire se présentent alors comme les symptômes d'une crise dont ni les personnages, ni même l'auteur se refusent à préciser les termes.

Mais doit-on pour autant assimiler la réticence à un refus total de formuler les choses et de se confronter à une quelconque vérité ? *So Much Water So Close to Home*, nouvelle extraite du recueil intitulé *Short Cuts* - qui a fait aussi l'objet d'un film de Robert Altman - va permettre en effet de nuancer la notion de réticence ou tout au moins, d'envisager son *signifié de puissance* sous un angle différent. Le concept de *signifié de puissance* est emprunté au linguiste français Gustave Guillaume : il englobe la totalité des emplois répertoriés d'un mot<sup>iii</sup> ou *signifiés d'effet* ainsi que sa capacité à en intégrer de nouveaux. En d'autres termes, le *signifié de puissance* du mot *réticence* se dégage à la lecture de cette nouvelle de Carver en tant que motif sous-jacent puisqu'il ne figure pas dans le texte ; ce motif contient certaines acceptions recensées par le dictionnaire français *Petit Robert* (refus obstiné, dissimulation, omission, sous-entendu, interruption, hésitation) ou par le dictionnaire *Webster* américain (reserve, restraint), mais il peut en inclure de nouvelles que nous proposons de définir.

La nouvelle commence comme une histoire policière : un matin, Stuart Kane avoue à sa femme, Claire, qu'au tout début de la partie de pêche à laquelle il vient de participer avec trois amis, il a découvert le cadavre dénudé d'une jeune inconnue qui flottait dans la rivière. Ne

voulant pas renoncer à leur partie de plaisir, les hommes décident d'attacher le corps à des racines d'arbres et de prévenir la police en quittant les lieux, deux jours plus tard. Claire, hantée par l'image de ce corps sans sépulture et livré aux regards concupiscent des pêcheurs enivrés, ne peut s'empêcher de soupçonner un crime sexuel collectif. La victime sera rapidement identifiée et le coupable arrêté. C'est à ce point précis que le récit à suspense dévie : normalement, les soupçons de Claire devraient tomber immédiatement mais, la focalisation interne aidant, Carver relance la narration en se concentrant sur les états d'âme de son héroïne qui, frigide, repousse les avances de son mari, s'identifie à la morte et va finalement assister à ses funérailles. Il faudra toute la sincérité maladroite du mari et l'aveu répété de son amour pour amener une réconciliation entre les époux.

Ainsi que le titre le suggère, la réticence dans cette nouvelle naît de l'excès exprimé par le quantifieur *so*, répété dans *so much water* et dans *so close to home*. Excès d'hédonisme chez Stuart Kane, excès de narcissisme chez son épouse Claire, peu sûre d'elle-même. Le diagnostique est somme toute assez simple à faire ; mais l'intérêt de ce texte réside ailleurs, dans la manière dont ce diagnostique s'impose puisqu'il faut un cadavre et un long détour sur le mode de l'attente et de la confusion pour que le mal-être conjugal se définisse et que l'amour soit dit.

### **I. La réticence selon Stuart Kane : un hédonisme prudent**

Claire, narratrice et personnage focal, ouvre son récit en parlant de son mari, ou plus précisément du regard perdu de ce dernier au moment du petit déjeuner et de sa difficulté à aborder les événements du week-end : il a pourtant attendu une nuit entière pour expliquer à sa femme que quelque chose est arrivé (« something happened while we were fishing »)<sup>iv</sup> ; « quelque chose » qui, tout bien réfléchi, n'est pas si grave qu'on pourrait l'imaginer puisque la jeune fille était déjà morte avant l'arrivée des quatre amis. Le mot « dead », répété sept fois de suite, suffit à faire comprendre que cette victime n'a aux yeux de ces hommes d'autre statut que celui de corps mort vaguement érotisant. Leur individualité de père de famille responsables, « decent men, family men, responsible at their jobs »<sup>v</sup> (72) s'est déjà dissoute dans l'alcool et le jeu, comme en témoigne l'anonymat du pronom « they » et la répétition des verbes « drank », « played cards », « drank again ». La morte (« the dead girl ») ne s'inscrit plus que comme un élément certes dérangeant, mais sans plus, qui altère l'ambiance festive de la partie de pêche et aussi de ce petit coin de l'Eden américain : « the girl floating face down in the river, nude lodged near the shore in some branches »<sup>vi</sup> (71). Passé le dialogue pénible entre les deux époux - retranscrit dans les deux premières pages - Claire reformulera la suite du récit de Stuart en

accentuant la contiguïté entre partie de plaisir et fuite devant la macabre réalité, surtout lorsque l'un des pêcheurs ivres évoque la fermeté de la chair de la truite tout juste attrapée dans la rivière, ainsi que le souligne Annick Duperray<sup>vii</sup>. Autre contiguïté insoutenable : les mains sensuelles et velues de Stuart Kane - « the broad fingers, knuckles covered with hair »<sup>viii</sup> (74) et l'image du corps brutalisé que donne le journal : « body three to five days in the water... rape a possible motive... preliminary results show death by strangulation... cuts and bruises on her breasts and pelvic area... autopsy... rape »<sup>ix</sup> (74). Ne pouvant soutenir le regard soupçonneux de sa femme, Stuart choisit la dénégation qui transforme le très vague « something » qu'il a employé pour amorcer son récit, en simple « nothing », ce rien, cette *nullitude* absolue dont Freud rappelle volontiers qu'elle peut tout dire, surtout lorsqu'elle est obstinément répétée : « Nothing happened. I have nothing to be sorry for or feel guilty about... there's nothing wrong »<sup>x</sup> (74). Ces dénégations ne sont bien sûr que l'écho des premières réflexions que les amis se sont faites entre eux, avant de choisir de se taire pendant deux jours : « they had nothing to hide, they weren't ashamed of anything »<sup>xi</sup> (73). Aussi inquiétantes soient-elles, tant que l'on n'a pas la clé de l'énigme, ces remarques ont pour seule fonction de justifier la lâcheté ordinaire d'individus – on revient au *they* équivalent du *on* français indifférencié - qui aménagent le principe de plaisir tout en prenant soin de rester dans le cadre de la *doxa*. De toute évidence, Stuart et ses amis n'imaginent pas qu'au dessus de la réticence propre à leur hédonisme prudent plane la violence de la fête sacrificielle dont ils contemplent la victime déjà mise à mort et offerte avant leur arrivée<sup>xii</sup>. Ils ignorent aussi que leur désir unanime de rester sur les lieux renforcera l'impression d'un crime collectif et impersonnel du meurtre ainsi que les soupçons de Claire Kane. Pourtant, cette légèreté dans l'oubli de la mort et de la souffrance d'autrui ne fait pas l'impasse sur les pulsions sadiques inconscientes qu'ils manifestent sous la guise du voyeurisme ou de la dénégation.

## **II.L'aventure existentielle de Claire Kane**

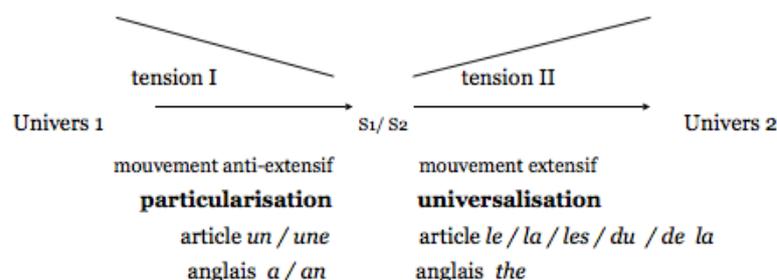
C'est justement au niveau de l'inconscient que se situe le décrochage du récit par rapport à l'enquête policière et que Carver engage son héroïne dans une aventure existentielle qui, se déroulant elle aussi sous le signe de la réticence, créera un autre type de suspense. Reprenons le fil du récit. La réticence de Stuart à manifester la moindre empathie à l'égard de la victime, en dehors des formules conventionnelles - « it's a shame , and I am sorry » (70) - représente pour sa femme bien autre chose que le signe de la pudeur ou de la solidarité viriles ; cette autre chose (« something ») reste encore indéfinissable, comme enfouie dans les eaux des lacs et des rivières. Tout ce qui reste de l'ordre du non-dit est pour ainsi dire recouvert (« covered up »,

79) et dissimulé dans le signifié du mot « nothing » que Claire prononce à son tour, persuadée que rien ne change jamais et qu'aucune leçon ne sera tirée de ces événements. Mais ce « nothing » qui, dans la bouche de son mari, ne faisait que trahir la peur d'être mis à l'écart par la société et de sortir du « mainstream » (courant dominant) - pour rester dans l'isotopie aquatique -, entraîne Claire dans un autre courant, celui du *stream of consciousness / courant de la conscience*, qui se déclenche au moment où elle pousse le cri d'angoisse qui donne son titre à la nouvelle : « so much water so close to home, why did he have to go miles away to fish ? »<sup>xiii</sup> (76). Cette angoisse fait plonger Claire Stuart dans un état hypnotique qui l'amène à explorer la latence de sa présence au monde, latence que nous nous proposons d'analyser grammaticalement à partir de l'emploi du mode nominal et du mode verbal. Ce qui revient à comprendre comment Carver utilise le système de sa propre langue pour rendre la proximité de l'insaisissable, c'est-à-dire de tout ce que Claire voudrait bien savoir sur elle-même et sur son couple tout en le redoutant. Un nouveau détour par les théories de Gustave Guillaume permettra d'envisager quelques éléments de réponse.

### ***Système nominal***

L'espace est le lieu où se déploie l'être ; mais, c'est le temps qui lui donne accès à l'existence, ainsi que l'explique Guillaume dans ses *Leçons de linguistique*. Par le biais du mode nominal et du système de l'article, Carver ancre ses protagonistes dans une réalité historique unique et singulière. Nous nous en tiendrons à l'examen de l'article extensif *the* qui introduit les substantifs clés « river », « creek », et « water » (ainsi que quelques rares substantifs référents à la nature - « branches », « trees », « rocks ») et à travers lequel s'esquisse le paysage-cadre de la nouvelle.

Guillaume déploie l'article indéfini français et anglais selon le cinétisme du *tenseur radical binaire*<sup>xiv</sup> qui apparaît sur le schéma suivant :



L'article *un / une*, (*a / an* en anglais), tension I, est le signe d'un cinétisme dit anti-extensif qui, dans un mouvement de particularisation, va de l'universel amorphe au singulier générique ;

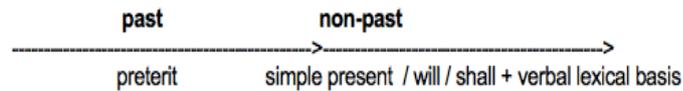
ainsi, lorsque je dis « *un* fleuve se jette toujours dans un océan », l'article *un* correspond à une saisie de l'article très proche de l'universel (univers 1). Par contre, dans « le port se trouvait tout près de l'embouchure d'*un* fleuve », la saisie particularisante est à son maximum qui correspond à S1 sur le schéma. La tension II sur laquelle peuvent s'intercepter les articles définis *le, la, les* (et *the* en anglais) s'inscrit dans un mouvement d'universalisation qui va de S2 très proche du particulier en direction d'une généralisation maximale en *univers2*. Ainsi lorsque je dis « le Jourdain est *le* fleuve qui sépare Israël de la Jordanie », je suis en S2, au tout début de la tension universalisante et en quasi coïncidence avec le particulier. Par contre, dans « *le* fleuve est un cours d'eau qui se jette dans la mer », c'est la tension maximale de l'*univers2* qui est interceptée.

Carver se situe en S2 lorsqu'il intercepte le mot « river » évoquant « the Naches River », le lieu où les amis ont trouvé le corps de la jeune fille, ou « the Cle Elum River » dans laquelle un autre corps mutilé avait été découvert quelques années auparavant. Ce faisant, l'écrivain déroge à ses habitudes puisqu'il sort ses protagonistes de leur banlieue anonyme pour les inscrire dans la région du Nord-Ouest de la côte pacifique dont il est originaire. La narratrice va ainsi rattacher son récit à la mémoire collective de la soixantaine de meurtres en série perpétrés dans les années 1960 et 1970 dans l'état de Washington, au Sud de Seattle. Et même lorsque la narratrice s'aventure plus avant en tension II, elle continue de se tenir au plus près du particulier car les substantifs « river », « creek », « pond », « lake » ou « water », tous sans exception, sont saisis par l'article *the* comme *référence contextuelle implicite*. En d'autres termes, tous ces substantifs, selon la théorie de Guillaume sur l'article, dessinent le « fond de tableau » d'un univers unique, symboliquement partagé par Claire Stuart, deux victimes dont elle cite les noms, Susan Miller et Arlene Hubly, et même par les Maddox Brothers, les assassins de cette dernière. C'est dans ce paysage spatio-temporel précis que Claire Kane hallucine son propre corps dérivant au fil de l'eau : « I look at *the* creek. I float toward *the* pond, eyes open, face down, staring at *the* rocks and moss on *the* bottom creek until I am carried into *the* lake where I am pushed by *the* breeze . »<sup>xv</sup> (76). Puis au moment des funérailles, elle se voit comme témoin impuissant de la scène : « I can see a man who is drunk (Stuart ?) take her by the wrist.... There is a connection to be made of these things »<sup>xvi</sup> (89). L'examen du mode verbal et du rapport de l'héroïne à sa propre temporalité va révéler cette « connection » obsédante qui la relie si fortement à ce paysage particulier.

### ***Mode verbal***

Claire raconte son aventure au présent de narration, ce qui en anglais correspond au présent simple (ex : « he drinks / he drives his car »). Carver fait un usage restreint de la forme dite

*progressive en be + ing* (ex : « he is drinking / he is driving his car »). Gustave Guillaume situe ainsi le présent simple sur l'image-temps de l'indicatif anglais (ce schéma ne restitue que le mouvement du mode indicatif) :



Ainsi qu'on peut le voir sur ce schéma, l'image-temps de l'indicatif anglais ou *chronogénèse* est binaire puisqu'elle ne comprend que deux mouvements inscrits en ascendance. Selon Guillaume, l'ascendance (représentée par le mouvement de la flèche qui va de gauche à droite) est le champ d'une temporalité ouverte devant l'homme pour qu'il y place son action<sup>xvii</sup>. Cette ascendance correspond à une inversion du temps phénoménologique descendant qui emporte toute chose - flot auquel animés et inanimés sont tous soumis. Le premier mouvement de l'indicatif anglais est donc celui du *passé* (prétérit) qui correspond au passé-simple français et dans certaines occurrences à l'imparfait alors que le second mouvement est celui du *transpassé* qui commence au présent simple et se prolonge dans le futur que l'anglais construit à l'aide des auxiliaires de modalité (will, shall, can, must, may, et could might, should, ought to, pour le futur hypothétique). Dans la nouvelle de Carver, le délire hypnotique de Claire Stuart reflète très précisément une réticence autant grammaticale qu'existentielle et qui pourrait se définir comme la réticence à déployer son être sur l'image-temps de sa propre langue. Cette réticence se dit de deux manières, qui reflètent les deux phases essentielles du récit, avant et après l'identification de la victime.

La première phase, très aiguë, est celle du *rien / nothing* éprouvé comme identification masochiste à l'objet mort : elle vient en contrepoint au sadisme du « scénario presque cannibale »<sup>xviii</sup> esquissé par le récit de Stuart. Cette passivité morbide s'exprime dans le regard extatique de Claire (« staring ») et par le biais des participes passés qui réfèrent au cadavre « unidentified, unclaimed, apparently unmissed »<sup>xix</sup> (78). De plus, les verbes de cette séquence ont un sens passif, comme « float », ou sont employés à la voix passive et donc pris dans le mouvement descendant « incoercible » - selon Guillaume - du temps phénoménologique. L'hallucination s'estompant, Claire revient sur son obsession du rien, cette fois-ci envisagé comme impossibilité d'un quelconque devenir : « *nothing* will change for Stuart and me... *nothing* will ever be different... the past, her past is slipping away. The future is something she can't imagine »<sup>xx</sup> (79). Impossibilité que la complaisance hédoniste de son époux, épanoui dans l'instant du « here and now » (80) n'a pu que renforcer. Cette première phase évocatrice d'une temporalité uniquement subie en quelque sorte nie ou annule l'ascendance du présent simple,

si l'on met à part le progrès très lent de la narration : cette réticence qui fait obstacle au cinétisme du présent anglais pourrait être identifiée comme l'expression grammaticale de la réticence à exister.

La deuxième phase du récit de Claire va libérer l'ascendance du présent simple. L'identification de la victime, annoncée à la télévision, constitue le déclic à partir duquel l'héroïne engage sa propre parole à la voix active en annonçant son intention de dormir seule sur le canapé du salon afin de pouvoir réfléchir : « I need to be by myself tonight... I need to have time to think »<sup>xxi</sup>(83). L'ascendance verbale est même relancée deux fois par la préposition *to* qui a pour fonction de projeter l'événement dans le virtuel. Aussi ferme soit-elle, la résolution de Claire ne peut pourtant se déclarer que sur le mode de la réticence : réticence à faire l'amour avec son mari, une fois de plus, et surtout celle à partager ses pensées avec lui. Ce nouveau repli - certes moins négatif que dans la phase précédente - offre un avantage narratif : en effet, le mari exclu devient vaguement menaçant, ce qui relance le suspense pour le lecteur qui se demande si Stuart a vraiment participé à un meurtre collectif et si son épouse n'est pas en train de le pousser à commettre un nouveau meurtre. Mais cette logique de *thriller* serait pour Carver une solution de facilité. En d'autres termes, l'auteur ne rapprochera les époux Kane qu'après les avoir éloignés l'un de l'autre une nouvelle fois, stratégie qui va consister à suivre jusqu'au bout le processus d'identification et la tentation de n'être plus rien ou plus personne.

### **III. La réticence : un mode de la présence**

Les funérailles de Susan Miller, maintenant identifiée, se déroulent à environ deux cents kilomètres de la ville où habite Claire Kane, dans la localité de Summit (Sommet). Son récit – toujours au présent de narration – va suivre un trouble trajet, concret et symbolique. Le trajet concret la mène à travers le paysage montagneux et boisé où coule la rivière Natchez le long de laquelle furent assassinées de nombreuses jeunes femmes ; ce qui veut dire que Claire prend le risque de se faire vraiment tuer. Elle sera d'ailleurs suivie par un homme qui conduit une camionnette verte, identique à celle de l'assassin présumé de Susan Miller, détail qui rend plus tangible la tentation de l'héroïne de s'inscrire dans un schéma victimaire. Mais rien ne se passe. C'est pourtant bien ce schéma qui déploie la composante symbolique de ce voyage. En effet, Claire s'est préparée pour la cérémonie avec le plus grand soin, comme pour un rituel que son propre récit met en parallèle avec les raccommodages effectués sur la dépouille de Susan Miller après l'autopsie. La nouvelle de l'identification du meurtrier, annoncée au cours de la cérémonie, ne fait pas vraiment retomber la tension dramatique qui reste à son acmé - nous

pourrions même dire à son « sommet », nom de la localité en question – puisque Claire s’obstine dans la réticence, se demandant si le meurtrier était accompagné.

Ce double trajet concret et symbolique ouvre la signification puissancielle de deux mots-clés de cette nouvelle : « dead » et « love ». Au tout début du récit, l’adjectif « dead » ne référerait qu’au cadavre de Susan Miller (« the dead girl »). Mais au moment de ses obsèques, cet adjectif réfère à une personne précise dont l’entourage est présent, qui a une histoire, aussi banale soit-elle, et surtout un visage : « a dark-haired girl with a round face and full, smiling lips »<sup>xxiii</sup> (82). Le mot visage est ici à prendre dans le sens que lui donne Levinas en tant que lieu d’où parle le Dasein et à partir duquel il se relie au monde par effet de miroir. Claire voit enfin sa propre situation se clarifier, ainsi que le suggère déjà la sémantique de son prénom : elle qui a tant besoin de « penser » peut penser la mort non plus comme la stase du présent immobilisé dans l’angoisse et la peur de l’homme, mais en tant que son être-pour-la-mort, c’est-à-dire le terme de son propre trajet grammatico-existential, à un moment donné sur le cinétisme de l’indicatif.

Cette ouverture sur la temporalité annonce l’existence de l’héroïne comme un pouvoir-être qui emporte avec lui le rapport à autrui et le mot « love » dont le signifié se dilate littéralement à la fin de la nouvelle. En effet, au début de la nouvelle, le mot « love » se cantonnait à sa signification d’*Eros* dégradé par la concupiscence et la contiguïté avec *Thanatos* ou bien à l’amour maternel dans une note que Claire laissée à son fils. Mais à son retour de Summit, la jeune femme pose enfin le regard sur le visage de son mari, et non plus seulement sur ses mains, pour découvrir ses yeux rougis par les pleurs et sans doute par la peur de la perdre. Reconnu dans sa souffrance, Stuart parvient enfin à s’adresser à elle pour lui dire et lui redire son amour : « What are you afraid of, Claire ? Tell me, honey, and may-be I can help. I’d like to help, just try me. That’s what husbands are made for »<sup>xxiii</sup> (91). La réconciliation se fera au lit, non sans résistance de la part de Claire qui ne peut s’empêcher de répéter « not now » comme une sorte de leitmotif et aussi de la part de Stuart lui-même qui invite sa mère à venir passer quelques jours chez eux. *Agape* pointe maladroitement sous *Eros* ; la réconciliation conjugale prend le chemin du compromis et de la « normalisation », ainsi que le rappelle Annick Duperray. Le couple sort de la crise pour accéder à sa propre présence au monde, une présence qui reste très bornée par le quotidien et par la réticence de Claire à la jouissance et à la moindre épiphanie. Le récit se clôt sur une allusion à la jeune morte qui ne peut que relancer le processus de la méfiance : « For God’s sake, Stuart she was only a child ».

Le signifié de puissance de la *réticence* comme motif sous-jacent à l'ensemble de la nouvelle de Carver *So Much Water so Close to Home* se lit à la fois comme mode d'être et réticence à être. La réticence comme mode d'être est la manière d'être « déjà dehors », c'est-à-dire la manière dont le Dasein s'exprime, articule sa présence au monde et mesure la distance qu'il lui faut établir avec les choses. Mais dans cette nouvelle, ce mode d'être se révèle avant tout comme réticence à s'inscrire dans une temporalité pleine et entière et à vivre dans l'être-ensemble. Ce mode d'être restreint s'éprouve dans la fascination / répulsion pour l'autre mort ou pour l'autre dans le piège d'intrigues qui prennent le pas sur le plaisir de la présence partagée. Et quand le partage de la présence s'annonce possible, celui-ci est gâché par le regard mélancolique et soupçonneux que l'héroïne porte à nouveau sur le passé.

Mais chez Carver, la réticence est aussi un mode d'écriture qui reste dans la filiation d'Ernest Hemingway : une écriture élégante, retenue qui frôle les genres sans s'y conformer totalement. Dans *So Much Water So Close to Home*, le suspense du *thriller* tient le lecteur en haleine jusqu'à la fin, même si c'est l'aventure psychologique qui domine. Carver se tient aussi aux portes de la tragédie la plus noire, mais tout se termine dans la cuisine, comme cela avait commencé. Toutefois, ce jeu avec les genres permet de mieux montrer, par le biais de mises en scènes imaginaires ou étrangement inquiétantes, les révélations partielles qui permettent aux gens les plus simples de poursuivre dignement une existence sans éclat.

**Catherine Chauche**

\*

## Notes

---

<sup>i</sup> Cette nouvelle est tirée du recueil de nouvelles de Carver intitulé *Short Cuts*, New York, Vintage, 1993, pp.69-92. Traduction de la toute première phrase : « Mon mari mange de bon appétit mais il semble fatigué et énervé ». Cet article est paru dans les actes du colloque sur le thème de la réticence à l'Université de Haïfa, les 19 et 20 Mars 2007. Recueil intitulé *La Réticence dans des écritures poétiques et romanesques contemporaines*, EST-Samuel Tastet 2007, ISBN : 973-8346-52-5.

<sup>ii</sup> Chuquet Hélène, « Marqueurs linguistiques de la structuration chronologique dans deux nouvelles de Raymond Carver », *Short Cuts*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>iii</sup> Voir Joly André et O'Kelly Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Paris, Nathan, 1990, p.84. On appelle *signifié de puissance*, ou *signifié de langue*, l'ensemble des potentialités signifiantes d'un mot de langue. Les *signifiés d'effets* ou *signifiés discursifs* sont employés en discours au sein de la phrase ; chacun d'entre eux présuppose une sélection parmi les potentialités de la langue et donc une actualisation dans le discours.

<sup>iv</sup> « Quelque chose est arrivé pendant que nous pêchions ».

<sup>v</sup> « pères de famille respectables et professionnellement dignes de confiance ».

<sup>vi</sup> « le corps de la jeune fille flottait dénudé, le visage dans l'eau, coincé entre des branches non loin du rivage ».

<sup>vii</sup> Voir Annick Duperray, « Les mystères de l'onde dans l'œuvre de Raymond Carver », in *Short Cuts*, Paris, Ellipses, 1999, p.22 : « Le récit qui aurait pu aboutir au schéma classique d'une histoire policière de crime et détection évolue vers un drame psychologique. Il n'y aura ni détective ni enquête, car la culpabilité de Stuart

---

échappe à la logique de l'aveu : sa capacité de jouissance immédiate en dépit de la présence d'un cadavre martyrisé installe un rapport de contiguïté entre le jeu gratuit et le crime, la pêche à la ligne et le viol ».

<sup>viii</sup> « les doigts épais et couverts de poils aux articulations ».

<sup>ix</sup> « corps qui a passé trois à quatre jours dans l'eau... éventuel mobile, le viol..., coupures, ecchymoses sur les seins et la région pelvienne... autopsie... viol ».

<sup>x</sup> « Rien ne s'est passé. Je n'ai rien à regretter et aucune raison de me sentir coupable... tout s'est passé normalement ».

<sup>xi</sup> « ils n'avaient rien à cacher ni honte de quoi que ce soit ».

<sup>xii</sup> Voir l'article d'Isabelle Boof-Vermesse, « Désir médiat et violence immédiate », in *Short Cuts*, Paris, Ellipses, 1999; « Oublier la réalité sacrificielle de la fête, c'est se condamner à la retrouver dans sa vérité toute crue, comme les pêcheurs de *So Much Water So Close to Home* qui décident de ne pas gâcher leur escapade en s'encombrant des formalités relatives à la découverte du cadavre d'une jeune fille dans le lac. Le refoulement de la réalité violente de la fête, de son origine sacrificielle, inaugure la désagrégation familiale et sociale que décrit le reste de la nouvelle ».

<sup>xiii</sup> « Tant d'eau si près de la maison. Pourquoi a-t-il fait tant de kilomètres pour aller pêcher ? ».

<sup>xiv</sup> L'originalité du mécanisme du *tenseur radical binaire* réside dans le fait que les deux tensions qui le constituent – la tension I fermante et la tension II ouvrante – ne s'opposent pas mais s'additionnent, sans retour en arrière possible, selon une logique basée sur la répétition des systèmes qui se transforment en évoluant. Cette « successivité additive », selon les termes de Guillaume, représente un parcours temporel qui est celui de la pensée dans tous les systèmes de la langue et qui se déroule pendant la durée infinitésimale de ce que Guillaume appelle le *temps opératif*.

<sup>xv</sup> « Je regarde la rivière. Je flotte en direction de l'étang, les yeux ouverts, le visage dans l'eau ; je regarde fixement les rochers et la mousse au fond de la rivière et je suis emportée jusqu'au lac ; là, c'est la brise qui me pousse ».

<sup>xvi</sup> « Je vois un homme ivre (Stuart ?) qui lui prend le poignet... Il faut faire le lien entre ces choses-là ».

<sup>xvii</sup> Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Paris-Québec, Nizet-Presses Universitaires de Laval Québec, 1984, p.62 : « La propension du français, et généralement des grandes langues modernes de civilisation, à inverser le temps est le signe d'une représentation très évoluée du temps. le temps n'est plus seulement l'infini et incoercible mouvement qui emporte toute chose, il est aussi le champ ouvert devant l'homme pour qu'il y place son activité. Le thème inversif, c'est l'homme 'en action' sur le temps : le thème versif, l'homme 'en passion' sous le temps. ». Le thème versif correspond à la temporalité subie dite *descendante* alors que le thème inversif est celui de la temporalité *ascendante* dans laquelle est inscrite son action.

<sup>xviii</sup> Expression employée par Annick Duperray, p.25 : « .. les hommes font l'expérience du retour illusoire à un état de nature qui semble garantir l'immédiateté de la satisfaction et supprimer toute forme de distance entre le désir et son objet. Mais l'instinct sans loi s'avère régressif et la partie de pêche se transforme en un scénario presque cannibale : les quatre pêcheurs mangent, boivent à cœur joie au bord de la rivière, ils lavent leur vaisselle à l'endroit même où se tient le cadavre ».

<sup>xix</sup> « corps non identifié, que personne n'est venu chercher et qui ne semble manquer à personne ».

<sup>xx</sup> « rien ne changera pour Stuart et moi... rien ne sera jamais différent... le passé, son passé lui glisse entre les doigts. Le futur, elle ne peut pas l'imaginer ».

<sup>xxi</sup> « J'ai besoin d'être seule ce soir ... j'ai besoin de temps pour réfléchir ».

<sup>xxii</sup> « une jeune fille brune souriante, au visage rond et aux lèvres charnues ».

<sup>xxiii</sup> « De quoi as-tu peur, Claire ? Dis-moi, ma chérie, et peut-être que je peux t'aider. J'aimerais t'aider. Il suffit d'essayer. Les maris sont là pour ça. »

\*

## Bibliographie

CARVER Raymond, *Short Cuts*, New York, Vintage Books, 1993.

GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Paris-Québec, Nizet-Presses Universitaires de Laval, Québec, 1984.

---

JOLY André / O'KELLY Dairine, *Grammaire psychomécanique de l'anglais*, Paris, Nathan, 1990.

*SHORT CUTS*, ouvrage collectif, Paris, Ellipses, 1999.