

LES PÉCHÉS INNOMBRABLES
DE RICHARD FORD, ET QUELQUES AUTRES

© Centre de Recherches « Écritures », 2008
Université Paul Verlaine-Metz
Achévé d'imprimer en janvier 2008
Dépôt légal : Premier trimestre 2008
ISBN : 978-2-917403-03-7

Tous droits réservés
réimpression ou reproduction interdite
par n'importe quel procédé, notamment par microfilm,
xérogaphie, microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture de ce volume
John Bak, Pierre Degott, Pierre Halen, Gérald Préher,
Laurent Roesch, Brigitte Zaugg

Composition et typographie
Bernadette Debiasi, UPVM

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, UPVM

Retouches des photographies
Nathalie Guthorel

Crédit photo
Couverture : Brigitte Zaugg et Nathalie Guthorel
Pages intérieures : Mike Latham (Grand Canyon et San Francisco,
pages 9, 83, 289) et Réjan Manginot (Jordanie, pages 149, 223)

LES PÉCHÉS INNOMBRABLES

DE RICHARD FORD,

ET QUELQUES AUTRES

Textes réunis par

Gérald Préher

Université de Versailles—Saint-Quentin-en-Yvelines

Brigitte Zaugg

Université Paul Verlaine-Metz

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection *Littératures des mondes contemporains*
Série Amériques

Gérald PRÉHER, Brigitte ZAUGG

INTRODUCTION

A writer who has some special way of looking at things and who gives artistic expression to the way of looking, that writer may be around for a time.

Raymond Carver¹

Unlike novels, short stories seem perfectible, but getting them perfected is very frustrating [...]. There is such economy of gesture in short stories, that everything takes on added weight.

Richard Ford²

Né à Jackson, Mississippi, en 1944, Richard Ford est l'auteur de six romans, de trois recueils de nouvelles et de nombreux essais. Son œuvre a été saluée par la critique, notamment par un Prix Pulitzer et un PEN/Faulkner Award pour *Independence Day*. Ford énonce son projet d'écrivain de la façon suivante :

I'm trying to cause people to be interested in the particulars of their lives because I think that that's one thing literature can do for us. It can say to us: pay attention. Pay closer attention. Pay stricter attention to what you say to your son. Pay stricter attention to what you say to someone you love. Isn't it sometimes the case that you say one thing and you mean another? I'm trying to write stories in which people seem to be trying to gain dominion over their lives³.

1 CARVER (R.), « On Writing » (1981), *Fires: Essays, Poems, Stories* (1984). New York: Vintage, 1989, p. 22.

2 FORD (R.), cité dans MARSHALL (J.), « Short fiction still a big challenge for Pulitzer-winning writer », *Seattle Post-Intelligencer*, 29 March 2002, <http://seattlepi.nwsource.com/books/64303_book29.shtml> (19/07/2007).

3 FORD (R.), « Richard Ford », in EPEL (N.), ed., *Writers Dreaming*. New York: Carol Southern Books, 1993, p. 57.

Pour Elizabeth Spencer, Ford appartient à une catégorie d'écrivains du Sud qui opèrent un mouvement vers l'extérieur (« searching outward »⁴) en tentant de se détacher de leur région d'origine et de donner à leur fiction une valeur plus universelle que régionale⁵. Effectivement, sa fiction met en scène des personnages qui viennent de tous les horizons et se retrouvent dans des situations aussi variées que courantes, ce qui favorise l'identification du lecteur. L'œuvre est également marquée par de nombreux déplacements géographiques que Liliane Kerjan a mis en évidence dans un pénétrant article sur les précédents recueils de nouvelles et qui confirment les mots d'Elizabeth Bishop : « When one is 'on the move', one obviously discovers things »⁶. Liliane Kerjan explique que chez Ford, il n'y a « pas de voyage pour le plaisir, dans l'oisiveté ou la nonchalance, pas de voyage de noces ou de fête, pas d'exotisme, mais des déplacements utiles, jamais futiles... »⁷. Cet état de fait se reproduit dans *A Multitude of Sins*⁸, où les personnages se déplacent pour échapper au malaise que Binx Bolling décrit dans le premier roman de Walker Percy, *The Moviegoer* : « Everydayness is the enemy [...]. Now nothing breaks it but disaster. [...] The everydayness is everywhere now, having begun in the cities and seeking out the remotest nooks and corners of the countryside, even the swamps »⁹. Comme Binx, certains fuient le monde sensible et tentent de trouver les réponses à leurs angoisses existentielles dans le monde de l'image ; aussi les métaphores spéculaires sont-elles nombreuses dans le recueil. Comme on peut s'y attendre, ces techniques d'évitement ne débouchent jamais sur un épanouissement. Au

4 SPENCER (E.), and MASON (B. A.), « Remarks on Contemporary Writing », in MAGEE (R. M.), ed., *Friendship and Sympathy: Communities of Southern Women Writers*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, p. 309.

5 Le prochain roman de Ford se détache encore plus du Sud puisque l'action se situe dans le Saskatchewan. Voir l'entretien que l'écrivain a récemment accordé à David Cross : « An Interview with Novelist Richard Ford », *California Literary Review*, 30 March 2007, <<http://calitreview.com/2007/03/30/an-interview-with-novelist-richard-ford/>> (29/07/2007).

6 COLONIA (R.), « Poetry as a Way of Life », in MONTEIRO (G.), ed., *Conversations with Elizabeth Bishop*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996, p. 51.

7 KERJAN (L.), « Voyage et fugue dans les nouvelles de Richard Ford », *Réa (Revue d'études anglophones) Le Voyage en Amérique*, janvier 2001, pp. 31-43. Nous tenons à remercier Liliane Kerjan de nous avoir communiqué le texte de son article.

8 Les références à *A Multitude of Sins* renvoient toutes à l'édition américaine publiée par Vintage en 2002 dans sa collection « Vintage Contemporaries ».

9 PERCY (W.), *The Moviegoer* (1961). New York: Noonday, 1967, p. 145.

contraire, les protagonistes de Ford prennent à un moment ou à un autre conscience de la facticité de la vie qu'ils se sont créée ; chacun, à l'instar de Henry, dans *Sartoris* de Faulkner, pourrait se dire :

for an instant he saw the recent months of his life coldly in all their headlong and heedless wastefulness; saw its entirety like the swift unrolling of a film, culminating in that which he had been warned against and that any fool might have foreseen¹⁰.

Les personnages de *A Multitude of Sins* sont bien différents de ceux de *Rock Springs*, qui appartiennent à la classe moyenne à laquelle Carver s'était déjà intéressé dans ses nouvelles. Ici, les préoccupations des protagonistes sont plus proches de celles de Frank Bascombe (*The Sportswriter*, *Independence Day* et *The Lay of the Land*) que de celles de Quinn (*The Ultimate Good Luck*) ou de Robard (*A Piece of My Heart*) : ils sont égarés, certes, mais ne sont pas vagabonds. Ils ont acquis une certaine reconnaissance sociale, et leur problème n'est plus de trouver leur place dans le monde mais de s'épanouir en amour. Malheureusement ils apprennent à leurs dépens que cette entreprise est, sinon impossible, du moins difficile, et que, comme un autre personnage faulknerien,

love dies between two people. That's wrong. It doesn't die. It just leaves you, goes away, if you are not good enough, worthy enough. It doesn't die: you're the one that dies. It's like the ocean: if you're no good, if you begin to make a bad smell in it, it just spews you up somewhere to die...¹¹

Les nouvelles rassemblées dans *A Multitude of Sins* explorent la faillite de la communication et des rapports humains, les stratégies déployées par les personnages pour les rétablir ou au contraire les tangentes qu'ils prennent pour se voiler la face. Pour reprendre les termes de Nicole Moulinoux, « Sous la banalité du quotidien couvent les germes de la défaite humaine et un jour, à l'improviste, ils vous assaillent et vous voilà, comme Frank Bascombe, submergé par la déferlante de la souffrance et soudain promu acteur dans une tragédie de la dépossession »¹². Le réconfort trouvé dans l'évitement est éphémère, les histoires d'amour triangulaires se terminent souvent mal et même les relations filiales tourment court ; l'éparpillement des sentiments et du désir ne mène finalement qu'à la frustration et à

10 FAULKNER (W.), *Sartoris* (1929). New York: Signet, 1964, p. 251.

11 FAULKNER (W.), *The Wild Palms [If I Forget Thee, Jerusalem]* (1939). New York: Vintage, 1995, p. 71.

12 MOULINOUX (N.), « Présentation », in FORD (R.), *Un Weekend dans le Michigan*, traduit par Brice Matthieuissent. Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. iv.

l'échec, parfois même à la mort. Les nouvelles du recueil viennent confirmer ce que le narrateur du court roman *Wildlife* disait déjà : « There is an old saying that when you have two you really have none »¹³.

Les articles qui suivent ont été regroupés en fonction de leur thématique, en cinq sections. Dans la première, « Mythes, mort et révélations », Valérie Croisille étudie la façon dont Ford réécrit l'interaction entre Eros et Thanatos dans « Quality Time » : conquête amoureuse et acte d'amour permettent de faire un pied de nez à la mort, littérale ou figurée, qui rôde partout, prête à frapper. Pour la repousser davantage encore, les personnages ont recours à l'adultère et ce faisant enfreignent la loi : Frédéric Dumas explore les manifestations du péché et du sacré dans les nouvelles du recueil et montre comment elles s'inscrivent en droite ligne de l'existentialisme sartrien. Marcel Arbeit, lui, a recours à la philosophie de Kierkegaard pour analyser la mort comme figure récurrente dans « Quality Time » et « Abyss ». La section se conclut sur une note plus optimiste avec Ineke Bockting : celle-ci s'intéresse aux moments de grâce qui permettent aux personnages de contempler leur vie de haut, de comprendre la futilité de leurs gestes et d'en mesurer les conséquences.

Malheureusement cette perception n'est que partielle et laisse souvent les protagonistes dans le désarroi, d'où une seconde partie intitulée « Pertes de repères ». Hélène Tison examine la façon dont la forme de la nouvelle, récit parcellaire par excellence, se fait l'écho de la fragmentation des vies et des perceptions des personnages. Pour Line Koïs, les nouvelles transcrivent le malaise d'une Amérique qui fonctionne sur le mode de la superficialité et pose la question, « que reste-t-il de nos amours ? ». Neige Sinno met en relief la fragilité des relations conjugales telle que Ford la présente dans « Puppy », tandis que Gilles Mayné propose une analyse des figures de l'autre / Autre dans les nouvelles, notamment à partir des écrits de Georges Bataille.

Dans le troisième volet, « Espaces imaginaires, espaces extérieurs », Marie Liénard-Yeterian montre que les nouvelles de Ford sont le reflet à la fois du Sud et de l'Amérique. Bien que l'étendue de la crise identitaire et existentielle des Américains y soit révélée, le constat n'est pas sans appel. Élisabeth Lamothe replace « Calling » dans la tradition littéraire du récit

13 FORD (R.), *Wildlife* (1990). London: The Harvill Press, 1996, p. 161.

d'initiation masculine et analyse comment Ford s'en démarque, tandis que Brigitte Zaugg s'intéresse à la dialectique dedans / dehors, en particulier dans « Privacy » et « Under the Radar ». Quant à Gérald Préher, il examine les protagonistes de Ford à la lumière de ceux de Walker Percy sous l'angle de leur rapport à l'image.

La quatrième section, « Discours et écriture », fait ressortir les caractéristiques fondamentales du texte fordien, ancrées dans les tenants du minimalisme. Marie Le Grix de la Salle dissèque les formes de l'absence dans le recueil tandis que Kathie Birat souligne le vide de la voix dans « Abyss ». Pour Frédérique Spill, l'écriture de Ford est construite sur un brouillage des genres qui redéfinit le masculin et le féminin. Charles Holdefer inventorie quant à lui les formes de la restriction. C'est dans l'interstice qu'il faut chercher le sens, ou plutôt les sens / l'essence du texte¹⁴.

La cinquième et dernière partie élargit les pistes de lectures, d'où le titre « Ouverture ». Si l'entretien avec Richard Ford mené par Marcel Arbeit date déjà de quelques années, les propos de l'auteur offrent néanmoins un éclairage pertinent sur *A Multitude of Sins*. L'article d'Élisabeth Lamothe et Gérald Préher établit la parenté entre Richard Ford et John Cheever à travers l'étude de la nouvelle « Reunion », tandis que celui de Line Koïs fait ressortir la constance du propos fordien depuis *The Sportswriter*.

Ces lectures et analyses contribuent à prouver, s'il en était encore besoin, que Ford réalise concrètement et avec succès son projet : stimuler la réflexion du lecteur par la littérature et lui donner du plaisir, comme il le dit dans son introduction au roman de James Salter, *Light Years* :

Good writing in the fiction category matters to us because fiction is where the readers expect writing to be the most *eventful*, where virtuosity within sentences meets the unplannable energy of the imagination, harnesses it to a narrative and enacts an entirely new and exhilarating and important occurrence dedicated to the reader's delectation and renewal¹⁵.

14 Comme le dit Nicole Moulinoux, le texte fordien est cette « poésie de l'inobservé qui, inopinément, nous révèle l'essentiel, qui nous atteint non pas cérébralement mais viscéralement, là où se trouvent nos intuitions les plus sûres. » MOULINOUX (N.), « Présentation », *op. cit.*, p. vii.

15 FORD (R.), « Introduction », in SALTER (J.), *Light Years* (1975). London: Penguin, 2007, p. v.

Mythes, mort et révélations





Valérie CROISILLE

Université de Limoges

ÉROS ET THANATOS DANS « QUALITY TIME »

La coexistence des contraires, quels qu'ils soient, s'impose dans l'œuvre de Richard Ford dans une dialectique perpétuelle, au centre d'un univers où l'incertitude et le doute règnent en maîtres. Brouillant les pistes, exprimant constamment le déchirement existentiel qui mine les personnages, le recueil de nouvelles *A Multitude of Sins* balance entre sursaut de volonté illusoire et errance désespérée, quête du beau et confrontation au sordide, amour passionnel et aspiration mortifère au néant. La nouvelle « Quality Time » est ainsi une puissante illustration de l'affrontement, parfois de l'alliance, du couple antagoniste de la mythologie grecque que forment les dieux Éros et Thanatos, auxquels la psychanalyse a offert un nouvel éclairage en envisageant Éros sous la forme d'une pulsion de vie, de création, d'union, et Thanatos comme une pulsion de violence, de destruction et de mort.

Tout au long de la nouvelle, la mort rôde sur cette histoire d'adultère, qui devrait pourtant célébrer le règne d'Éros, fût-il l'Éros vulgaire – l'Éros platonicien se scindant en deux entités : l'Éros vulgaire, fils de l'Aphrodite vulgaire, qui incite l'être humain au libertinage, et l'Éros céleste, fils de l'Aphrodite céleste, qui permet de passer du monde matériel à celui des idées. Comment la tension entre Éros et Thanatos s'inscrit-elle au sein même de l'articulation de la nouvelle, du début jusqu'à la fin ? La présence simultanée de ces forces antagonistes figure-t-elle un combat où l'un des deux doit vaincre, ou, au contraire, une conjonction d'éléments d'où émergerait, sinon un sens, du moins un semblant d'équilibre ?

Nous nous demanderons dans quelle mesure ce couple mythique fonde l'économie même de « Quality Time », en montrant comment Thanatos semble établir d'emblée son royaume dans la nouvelle, puis en étudiant le parallèle entre fuite du sens et fuite dans l'univers des sens, avant de nous

interroger sur le rôle joué par Éros et Thanatos dans la perception du réel et la tentation de l'illusion.

Le royaume de Thanatos

Une inconnue qui chute : Thanatos en marche

Dès le début de « Quality Time », par une abrupte entrée en matière *in medias res*, c'est l'ombre inquiétante de la mort qui plane sur le personnage principal, James Wales, en route pour rejoindre sa maîtresse Jena qui l'attend à l'hôtel. Les premiers mots, qui décrivent la chute d'une femme dans la neige, soulignent immédiatement la menace qui va peser insidieusement sur les protagonistes tout au long de la nouvelle : « fall down », « loss », « dark », « old », « fall », « backwards » (*MS*, 9). Les termes choisis pour amorcer le récit marquent un même sentiment de chute et de déchéance, destiné à donner le vertige au lecteur avant même que ne se noue l'intrigue principale. La perte d'équilibre de la piétonne anonyme (« a woman » [*MS*, 9]) qui demeurera mystérieuse jusqu'à la fin, annonce celle des deux protagonistes, pitoyables funambules titubant dans les méandres d'une liaison nihiliste, masquant mal leur tâtonnante quête de sens.

Le combat latent, non exprimé mais bien réel, de Jena et James est figuré explicitement par l'instinct de survie qui guide la piétonne. Dans un sursaut dérisoire contre la force de mort qui aura raison d'elle quelques secondes plus tard, celle-ci se relève, inconsciente de l'agitation bruyante et quasi-infernale des voitures agglutinées tout autour, pour être percutée par l'une d'elles, symbole maléfique d'une modernité surpuissante écrasant l'individu comme un fétu de paille, et tomber à nouveau. L'inconnue incarne alors physiquement l'état spirituel des deux personnages principaux en n'étant plus qu'un pantin désarticulé au milieu du chaos du trafic urbain :

a dark van, resembling a small spaceship [...] sloughed her to the side and onto the road—changed her in an instant from an old, young, possibly drunk, possibly sober woman in a gray man's coat, into a collection of assorted remnants on a frozen pavement. [...] The street was congested both ways, more car horns were blaring. (*MS*, 10-11, je souligne)

Le sentiment de vertige se fait plus oppressant encore devant l'énumération oxymoronique des potentialités contraires (« old, young, possibly drunk,

possibly sober woman ») : alors que le sol se dérobe sous les pieds de l'infortunée piétonne, toute amorce de certitude semble définitivement échapper à Wales, spectateur impuissant de cette scène où se joue le dernier acte impromptu d'une vie.

L'une des forces de cet *incipit* réside dans l'entrelacs immédiat des deux divinités grecques, Éros et Thanatos, de la force de vie, d'amour et de désir, et de celle de mort et d'anéantissement. De façon frappante, la description des deux chutes successives de la femme est entrecoupée par l'évocation de la liaison de Jena et Wales :

Wales was driving to The Drake to spend the night with a woman named Jena, a married woman whose husband has done colossally well in real estate. Jena had taken a suite in The Drake for a week—to paint. [...] They—she and Wales—had done this five nights in a row now. He wanted it to go on. (*MS*, 9)

Ainsi, alors que Wales croit aller à la rencontre d'Éros, c'est Thanatos qui se met en marche au moment où l'inconnue chute : dès lors, celui-ci ne cessera plus de s'immiscer, jusqu'à la fin, dans la relation érotique qu'il entretient avec Jena.

Quand derrière Éros se tapit Thanatos

L'inconnue qui croise la route de Wales préfigure le personnage aux tendances mortifères de sa maîtresse, Jena. Comme vis-à-vis de Jena, Wales ressent une attirance confuse pour la piétonne, qui, dit-il, « l'émeut » (*MS*, 12). Il la décrit comme une femme se croyant maîtresse de la situation, alors que sa vulnérabilité patente lui sera fatale. Après sa chute, elle entreprend de se redresser : « standing and righting herself [...]. Putting things right again. She'd been completely *in* her life then, in the fullest grip and perplex of it » (*MS*, 12). Jena présente de semblables caractéristiques, tirant son charme du mélange d'autorité et de déséquilibre qui se dégage d'elle : « She was a woman who liked to be in control, but also to be kept off-balance, mystified, as though mystery were a form of interesting intelligence » (*MS*, 17). À l'instar de l'inconnue tragique, nimbée de mystère, elle est pour Wales l'incarnation de l'énigme absolue : « where did you come from ? Where can I find you again ? » (*MS*, 16), s'interroge-t-il en la rencontrant, incapable de trouver son identité profonde sans avoir recours à

des descriptions parfois proches de l'incohérence, indéniables illustrations de ses propres contradictions et incertitudes¹.

De surcroît, la première phrase prononcée par Jena (« "I've been *dying* for you to be here" » [*MS*, 15, je souligne]) prolonge la scène de mort dont a été témoin Wales : l'ombre de Thanatos vient insensiblement obscurcir l'atmosphère d'une chambre d'hôtel pourtant vouée au culte d'Éros. Il est, d'ailleurs, bien explicitement question de noirceur dans cette chambre, où Jena a banni toute lumière (« the room was dark [...] there was no light » [*MS*, 15]), comme si le doux nid d'amour devenait l'ancre de la mort. En ce vendredi soir glacial et lugubre, c'est de ce donjon, perché au huitième étage, que Jena, telle une implacable déesse de la Mort, surplombe le spectacle bruyant offert par les boulevards, à quelques centaines de mètres du lieu de l'accident : « She'd been watching cars on the Drive. [...] She was irresistible » (*MS*, 15).

Pour Freud, la pulsion de mort, Thanatos, habiterait chaque être humain et serait en lutte constante contre la pulsion de vie, Éros². Avec le personnage de Jena, Ford montre à quel point les deux pulsions sont indissociables. Pour le lecteur qui connaît déjà l'histoire contée dans la dernière nouvelle du recueil, « Abyss », le parallèle entre Jena et Frances s'impose. Les deux femmes dégagent une puissante énergie érotique, tout en étant intimement associées à la mort, plus ou moins explicitement. Si la seconde trouve effectivement la mort en tombant, accidentellement ou volontairement, dans les profondeurs abyssales du Grand Canyon, c'est plus subtilement que Thanatos établit son emprise sur la première, le symbolisme l'emportant en l'occurrence sur la réalité tangible. En revanche, la parenté entre ces deux femmes « fatales » – dans le double sens du terme – est littéralement flagrante lorsque le lecteur comprend le caractère grisant que provoque le vertige du vide tandis qu'elle et Wales contemplant le monde qui, huit

-
- 1 « She had acted uncertain of herself in the beginning—though not shy, she wasn't shy in the least: she was protected, disengaged, careless, which allowed her to *seem* uncertain, and thus daring » (*MS*, 16). Tel est le portrait pour le moins ambigu de la jeune femme, magistrale illustration de la double instabilité qui caractérise ces amants : l'inaptitude de Wales à discerner la vérité des choses et des êtres, y compris celle de sa maîtresse, ainsi que la personnalité évanescence, voire quasi-schizophrène, d'une Jena capable d'avoir des fantasmes de meurtre.
- 2 Voir FREUD (S.), « Au-delà du principe de plaisir » (1920), in *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 2004.

étages plus bas, s'étale sous leurs yeux : « It was exhilarating to be here, as though they were on the edge, waiting to jump » (*MS*, 18). De même, le lac voisin, tant aimé par Jena, est décrit comme « a lightless *precipice* » (*MS*, 19, je souligne). Toutefois, alors que Frances, en transgressant l'interdit, franchira les portes de la mort en même temps que le muret qui la sépare du ravin, Jena ne passera pas à l'acte : elle ne se tuera pas et ne réalisera pas non plus son fantasme morbide – commanditer le meurtre de son époux.

Malgré la force du désir charnel qui la secoue, Jena est habitée par le froid de la mort : « She was always cold » (*MS*, 15). Wales lui-même, quasiment vampirisé, aurait, selon Jena, les mains glacées (*MS*, 17). Comme la mort qui fauche au hasard la piétonne, Jena est imprévisible, impétueuse (« She was quick-witted, unpredictable, thought of herself almost constantly, laughed at the wrong moments » [*MS*, 16]), et insiste sur le départ imminent de Wales, comme dans une allégorie sur la brièveté de l'existence : « "We'll have to hurry if we're going to do anything together. You're leaving soon" » (*MS*, 16). Tandis que dans la perception qu'a Wales des alentours, notamment du lac, abondent des adjectifs appartenant au champ lexical de la mort, ou, tout du moins, à celui de l'absence de vie (« off-putting », « inanimate », « discolored », « lightless », « dull », « drama-less » [*MS*, 19]), on apprend aussi que Jena raffole de ce spectacle.

En cette femme où Wales cherche les forces de la vie et de la sexualité, c'est en réalité Thanatos qui se tapit, ayant pris possession de l'âme en perdition de Jena. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Wales croise le destin funeste de la piétonne en se rendant à l'hôtel où il doit retrouver Jena. De surcroît, c'est après sa conférence, évoquant la mort de Diana et celle de l'épouse de son ami, que se produit sa rencontre avec Jena : « he'd retold the story of his friend's wife's death as a point of contrast. Which was when Jena had come into the picture » (*MS*, 25, je souligne).

Ainsi la maîtresse de Wales s'avère-t-elle être davantage l'incarnation d'Éros que celle, *a priori* improbable, de Thanatos. Or, l'intrusion de Thanatos dans une aventure que seul Éros devrait guider ne doit rien au hasard : l'un comme l'autre, le dieu de la Mort comme celui de l'Amour, permettent au lecteur de prendre la mesure du désarroi nihiliste des personnages. Perdus dans une quête de sens où Éros et Thanatos exercent leurs influences contraires, Wales et Jena sont tirillés entre adret et ubac, lumière et pénombre, force érotique vitale et puissance morbide.

De la vacuité du sens à la plénitude des sens : vers l'Éros libertin

L'absence de repères des protagonistes, à l'instar du personnage fordien typique, est au cœur de « Quality Time ». Durant la brève liaison qui fait l'objet de l'intrigue, ce sont simultanément Éros et Thanatos qui viendront jalonner la quête existentielle du couple formé par Jena et Wales. Les deux forces sont régies par la même part d'absurde, d'arbitraire et de hasard qui échappe à tout contrôle humain :

He thought for the second time in an hour about the woman's death he'd witnessed on Ardmore Avenue, about the progress of those events to their end. So much possibility, so much chance for a better outcome had been caught in that slow motion. It should make one able to see the ends of events before they happened, to forestall bad outcomes. *It could be applied to love affairs.* (MS, 23, je souligne)

Ainsi la relation d'Éros et Thanatos est-elle explicitement mise à jour, comme si ces deux royaumes à première vue antagonistes fusionnaient en une inquiétante symbiose où le libre arbitre n'existe pas, où le sens fait perpétuellement défaut, en un va-et-vient incohérent qui laisse une sensation de vertige implacable : « In his mind he broke it down: first, as though nothing that happened had been inevitable. And then as if it *all* was inevitable, a steady unfolding » (MS, 12).

L'absence de repères

Le triomphe de l'absurde et du ridicule ne saurait être mieux exprimé que par l'anecdote de l'urinoir berlinois, qui affuble Éros d'un déguisement grotesque. Venu acheter des préservatifs, Wales ramasse une pièce qu'il a malencontreusement laissé tomber au mauvais endroit : dieu farceur pourtant fort éloigné de Cupidon, Éros devient une entité vulgaire et basse. La conclusion de l'épisode, où l'Éros vulgaire platonicien prend un sens encore plus cru, illustre le règne de l'individualisme moderne, celui-là même qui empêche l'épanouissement d'une relation amoureuse entre Jena et Wales : « "No one cares a thing" » (MS, 15), lance, dans un éclat de rire, l'amie, ou plus probablement, la maîtresse d'un soir berlinoise. C'est bien là le nœud tragique de l'univers fordien : à travers l'échec des relations interpersonnelles, les valeurs s'effondrent, le sens se dérobe, l'absurde règne.

Ainsi Jena, archétype de l'épouse gâtée qui s'ennuie, semble-t-elle déambuler dans son existence en quête d'une signification qui demeure

insaisissable, privée des garde-fous que des valeurs comme la religion, la famille ou le lien conjugal pourraient lui fournir. Son époux, riche et frustré, lui laisse toute latitude pour vivre n'importe quelle nouvelle expérience : cette liberté à tout crin est la seule règle qui codifie leur mariage – en somme, *l'absence de règle*. De façon ironique, c'est lui, l'agent immobilier, qui souffre d'un sentiment d'instabilité existentielle, d'une perte de repères, probablement liée au couple étrange qu'il forme avec Jena – « so different, she would seem, from real estate » (*MS*, 26). La thérapie de couple qu'ils entreprennent sous l'impulsion de l'époux se solde par un échec : Jena, incapable de trouver de solution au fond d'elle-même, attend du thérapeute un prêt à penser, une sorte de « mode d'emploi » du mariage ou de la vie, des préceptes généraux, rigides et fixes : « "Forget marriage" » ou « "Here's a better way to do it" » (*MS*, 26). Au final, sa quête de sens se voit frustrée.

Le lecteur de Ford le sait, le mariage est, avec l'adultère, l'inspiration majeure de l'auteur. De façon quasi-obsessionnelle, les nouvelles du recueil dépeignent le mariage comme une institution synonyme de leurre, d'illusions perdues, d'échec. C'est dans la nouvelle « Charity » que le lecteur se voit proposer cette définition à la fois désabusée, fataliste, et cyniquement amusante du mariage : « Though it wasn't pure lonely isolation, since Tom was here; instead it was being alone *with* someone you knew and loved. That was ideal. That's what marriage was » (*MS*, 209). Au mieux, donc, le mariage serait une solitude partagée à deux.

La perception fordienne du mariage se caractérise par cette part d'ambiguïté inhérente à Wales (qui, en un sens, résonne aussi dans les propos de Ford lui-même³). En effet, si Wales estime que mariage rime

3 Marié lui-même depuis 1968, mais ayant décidé de vivre séparé de son épouse en quittant la Nouvelle-Orléans pour l'état du Maine, qu'il trouvait plus enrichissant pour son inspiration littéraire, Ford ne manque pas une occasion de célébrer son amour pour son épouse, à qui il dédie tous ses ouvrages. Par ailleurs, il ne peut que constater les difficultés inhérentes au mariage : « there's no one way to conduct a marriage. There's just a lot of bad ways. » BARTON (L.), « Other Voices, Other Rooms », *The Guardian*, 8 February 2003, <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,891086,00.html>> (13/08/2007). Lui-même semble convaincu de la part d'« incommunicabilité » de tout être, que même le mariage ne peut résorber. La réflexion qu'il livre dans une interview sur l'irréductible solitude humaine va d'ailleurs encore plus loin que les propos tenus dans la nouvelle « Charity » : « I've known my wife since she was 17 and I was 19, but when she puts her head down on the pillow at night she's there

avec tromperie (« deception » [MS, 27]), il le considère aussi comme l'un des derniers bastions de « certitudes » en ce monde qui, selon lui, en manquerait cruellement (« Jena had someone to feel certain about » [MS, 26]). Dans un amalgame un peu confus entre cellule familiale, enfants et mariage, ce célibataire endurci nous offre finalement sa propre définition du mariage : « What else was marriage if not a circle of affection? » (MS, 27). Mais la conception de Wales s'autodétruit en même temps que se confirme sa nature profondément paradoxale, lorsqu'on songe que lui-même participe activement au fiasco conjugal de Jena. La fugace allusion à une réception de mariage qui vient de s'achever dans le salon de l'hôtel que traverse le couple adultérin, associée à la crainte de voir arriver un détective dépêché par l'époux trompé, vient ironiquement parachever le sombre tableau du mariage brossé tout au long de la nouvelle : faux-semblants et tromperie, isolement et infidélité sont donc les déguisements pris par un Éros visiblement usé par l'institution du mariage.

Seul reste alors en piste l'Éros libertin, illicite, clandestin : c'est à travers lui que Jena tente d'établir ses certitudes, son identité et celle de son amant – dans l'univers des sens, comme si leur existence ne pouvait éventuellement trouver un sens que par ce biais-là, dans une urgence qui rend cette quête suspecte : « Each of the five nights they'd been at The Drake, Jena had wanted to make love the moment he arrived, as if it was this act that confirmed them both, and everything else should get out of its way; their time was serious, urgent, fast-disappearing » (MS, 17). Se donnant à corps perdu dans une fuite en avant, Jena ne se rend pas compte que sa vie est dominée par une force macabre qui émane d'elle-même.

Preuve en a été faite avec l'échec de sa thérapie : la jeune femme, maîtresse du royaume des sens, ne sait cependant faire émerger un sens et ordonner sa vie par la maîtrise du Verbe. Parce que le langage se dérobe

alone next to me, she's thinking her thoughts. Marriage is an institution [...] and I'm not just talking about marriage but many of our institutions are institutions that are derived from our wish to recognize our soulness from each other and to narrow the gap between ourselves. » KOVAL (R.), « Richard Ford's *The Lay of the Land* », *The Book Show*, ABC Radio National, 10 June 2007, <<http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2007/1946268.htm>> (13/08/2007).

perpétuellement, tant pour elle que pour Wales, les deux amants n'ont à leur disposition que des pulsions primaires pour tenter de révéler leur être⁴.

Éros, Thanatos, et l'incommunicabilité de l'être

La privation de la médiation du langage se révèle d'abord dans l'histoire familiale de Jena, qui présente avec mépris ses parents comme des êtres dépourvus de parole : « "My parents were essentially speechless" » (*MS*, 20). Cette absence de toute faculté d'expression et de communication a tant marqué l'enfance de la jeune femme et la construction de son identité d'adulte qu'elle semble représenter le drame de sa vie – « the [story] she couldn't get over from her past, the completely insignificant story that she believed cooperated in all her major failures » (*MS*, 20). L'étouffement des émotions parentales serait à l'origine de sa vocation artistique : « "So I have to say things with my painting, because they didn't" » (*MS*, 21). Or, il est troublant de constater que le mode d'expression choisi par Jena, notamment pour représenter ses parents, est indéniablement imprégné de morbidité et revient, en somme, à la notion freudienne de « tuer le père »⁵. En effet, elle désacralise à l'extrême les photographies de ses parents, barbouillant leurs visages pour en faire des épouvantails grotesques, voire des spectres terrifiants : « Jena had painted onto these photographs, giving the man and woman red or blue or green shadows around their bodies, smudging their faces, distorting them, *making them ugly but not comical* » (*MS*, 18, je souligne). La portée macabre et la violence du geste sont d'autant plus explicites que l'une des photographies souillées représente les parents de Jena dans un cadre bucolique (« The people were nicely dressed, standing in the front yard of a small frame house in what seemed to be an open field » [*MS*, 18]), renforçant l'image de la Mort Faucheuse incarnée par une Jena vengeresse qui détruit symboliquement ses parents. C'est donc à travers Thanatos que la maîtresse de Wales cherche à régler ses comptes avec une enfance qu'elle juge émotionnellement trop pauvre.

4 Comme le souligne Neige Sinno, « Lorsque le langage fait défaut, le corps prend sa place. » SINNO (N.), « L'Écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff », thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Mathé, Université d'Aix-Marseille I, juin 2005, p. 337.

5 Voir FREUD (S.), *Totem et Tabou* (1913). Paris : Payot, 2006.

Quant à Wales, il est pareillement incapable de communiquer ses émotions, même violentes. Il gardera le silence sur l'accident dont il a été témoin, malgré la pensée obsédante de ce souvenir et une compulsion toujours contenue le poussant à mettre des mots sur celui-ci⁶. Pour lui aussi, la « digestion » freudienne des événements traumatiques par le détour de la parole est impossible : ainsi privé de la faculté de libérer ses émotions par la médiation du langage, Wales est tenté de réagir à la mort comme un robot. Sa volonté de mettre à distance son affect est telle que seule lui vient à l'esprit cette devise passe-partout qu'il emprunte à un ami photographe, tué lors d'une escarmouche en Afrique orientale : « *It's always bad to die when you don't want to* » (*MS*, 11). Les italiques indiquent qu'il s'agit d'un intertexte et en soulignent le caractère détaché, extérieur à un personnage qui est avant tout, conformément à sa profession de journaliste, un spectateur, sinon un voyeur. Quoique perturbé dans les premiers instants suivant l'accident (« His heart began rocketing. Cold sweat rose on his neck in the warm car. He was suddenly jittery » [*MS*, 11]), Wales est finalement soulagé de voir ses émotions bientôt refluer (« The actual jitters, he found, hadn't lasted so long » [*MS*, 12]). C'est d'ailleurs sans grands scrupules qu'il justifie sa décision de ne pas porter secours à l'inconnue qu'il imagine, assez commodément, déjà trépassée : « stopping wouldn't have helped [...]. It wasn't a moral issue. Other people were helping in the event she *wasn't* dead. In any case, he'd helped people before » (*MS*, 11-12), estime-t-il. On passe ainsi, suivant la technique du *stream of consciousness*, du « micro-événement » au « macro-événement », du tragiquement banal accident de la circulation à l'attentat terroriste perpétré par des Kurdes dans le métro berlinois (*MS*, 12). Le regard froid que Wales porte sur la mort est en somme peu dissemblable de celui d'un habitué de jeux vidéo où l'on tue de tous côtés, comme en témoigne la description cyniquement schématique du cadavre de son ami photographe : « *a silly man who was dead now, shot to pieces* » (*MS*, 11, je souligne)⁷.

6 Wales éprouve à plusieurs reprises le besoin de verbaliser l'expérience qu'il a vécue : « Perhaps he would tell her about the woman he'd seen killed on Ardmore » (*MS*, 18), ou encore « Wales had expected to tell her about the woman he had seen killed, about the astonishment of that, to retell it—the slowing of time, the stateliness of events, the sensation that the worst could be avoided, the future improved by a more gradual unfolding. » (*MS*, 32)

7 On se rappelle aussi la description du corps de la piétonne accidentée, qui mettait l'accent sur la notion de fragment, de puzzle, la mort réduisant l'individu à un

Le comportement de Wales cache indubitablement un malaise face à la mort qu'il est incapable d'exprimer malgré ses tentatives tout au long de la soirée passée avec Jena. Ne sachant pas appréhender Thanatos, il cherche refuge en Éros, non seulement celui qui se décline par l'élan de la chair, mais aussi cette divinité à l'origine des forces de création, de culture : « He preferred the parts that weren't war. Culture » (*MS*, 11). Il est, bien entendu, plus aisé pour Wales de s'intéresser à des manifestations artistiques controversées, mais superficielles – comme l'emballage du Parlement allemand par le couple d'artistes contemporains adeptes du *land art*, Christo et Jeanne-Claude – ou à un instantané d'émotion planétaire, suite à la mort d'une princesse qu'il qualifie de « bidon » (« phony » [*MS*, 22]), que d'être directement confronté à la mort comme l'est un reporter de guerre. On comprend alors que c'est en réalité à de grandes difficultés d'appréhension du réel que se heurte le personnage principal.

Éros et Thanatos : entre réel et illusion

La « littérature du réel »

La quête de sens taraude Wales suffisamment pour qu'il accepte d'assurer une série de conférences sur son expérience de journaliste, qu'un ami professeur appelle « The Literature of the Actual ». L'appréhension du réel (« the actual ») est bel et bien l'un des problèmes existentiels de ce personnage obsédé par la nécessité de tirer des certitudes à partir des événements qu'il vit ou dont il est témoin⁸.

La frontière entre réel et illusion, vérité et mensonge, est pour Wales si ténue qu'il éprouve le besoin de déguiser une réalité jugée trop terne : la seule histoire qu'il consent à raconter à sa maîtresse appartient davantage au domaine de la « littérature » qu'à celui du « réel ». Dans une déformation

assemblage absurde de « morceaux », le privant de son identité humaine, l'objectivant (« a collection of assorted remnants » [*MS*, 11]).

8 On pourrait s'interroger sur la relation entre la profession de journaliste de Wales et la perte de sens dont il souffre : Wales exprime le regret de ne pouvoir dans son métier mettre le réel à l'épreuve, analyser le sens moral des événements, leur lien de cause à effet, la part d'absurde qui les caractérise : « In his line of work, no one had a use for this kind of inquiry. In his line of work, the actual was all. » (*MS*, 12)

épique d'un souvenir vieux de deux mois, Wales prétend, en preux chevalier voulant impressionner sa belle, qu'il vient de mettre en déroute un voleur – dont il n'a, en réalité, que piteusement reçu les coups, sans jamais répliquer. Il trouve dans le mensonge une sensation de griserie (« He wished, for an instant, that he could feel that force again. How satisfying that had been. The certainty. She liked this story. Perhaps it would fix something » [MS, 31]), comme si l'irréel, l'illusion, la fiction (soit l'inverse même de ce que représente sa profession) pouvaient paradoxalement créer une quelconque certitude salvatrice, redonner un souffle de vie à une liaison qui, il le sait, arrive à son terme. Un semblable besoin de faire illusion est perceptible dans le choix du titre de sa conférence, dans lequel il se présente comme un guide, un initiateur capable de faire émerger le sens, un gourou quasiment détenteur de vérité : « Failed Actuality: How We Discover the Meaning of the Things We See » (MS, 25).

Parce que le réel pose problème au journaliste qu'est pourtant Wales, il se tourne, comme sa maîtresse, vers Éros, mais se trouve malgré lui confronté à Thanatos, à travers l'accident dont il a été témoin. Dans le marasme de contradictions qui est le sien, l'unique certitude qui semble habiter Wales est précisément la réalité de l'omniprésence de Thanatos dans cette soirée, puisqu'au début il ne doute pas une seconde de l'issue funeste de l'accident : « The first thing: that she was dead; how certain he had been about that; how nothing less seemed thinkable » (MS, 12). Mais la confusion le gagne à nouveau, de façon absurdement obsessionnelle : « what was left was simply a disordered feeling—familiar enough—as if something had needed to be established by declaring someone he didn't even know to be dead, but it hadn't been » (MS, 12). Clairement, Wales a besoin d'établir des certitudes, une certaine « vérité », dans le royaume même de Thanatos.

Dans l'une de ses conférences, Wales n'hésite pas à tourner en dérision cette icône des temps modernes que fut la Princesse de Galles. Rapportant notamment les propos insultants d'une anonyme (« “She wasn't unique. She was a whoor” » [MS, 25]), Wales désacralise l'union d'Éros et Thanatos que représente la disparition de la dite princesse : « The funeral of a phony princess. Failed actualities, with his reactions to make up for the failure » (MS, 22). Si le passage semble *a priori* regorger de pathos, le choix de lettres capitales pour l'intertexte des gros titres des tabloïds ne fait que mieux émerger la dimension dérisoire, voire grotesque, de cette mort

surmédiatisée. L'événement au retentissement mondial a pour Wales un goût d'irréel : la « vraie » mort est celle de l'épouse de son ami, et celle de la princesse ne serait qu'un événement « inauthentique »⁹. Lorsque Wales évoque l'image dérisoire des fleurs mortuaires en rupture de stock, le lecteur comprend que matérialisme et société de consommation se sont déjà invités dans l'univers de Thanatos.

Superficiel et absurde caractérisent ainsi tout autant la Mort que l'Amour, et l'on peut se demander si le recours à Éros et Thanatos permet réellement aux personnages d'accéder à une quelconque épiphanie¹⁰.

Le duel Éros et Thanatos ou l'épiphanie manquée ?

L'évasion dans l'empire des sens apparaît dans « Quality Time » comme une tentative illusoire de faire émerger un sens, voire de triompher des forces de Thanatos. Si la nouvelle met à jour la similitude de fonctionnement d'Éros et Thanatos, il est bien difficile de trouver un élément qui permette de célébrer la victoire du dieu de l'Amour. Parfois même, Thanatos semble mettre en péril Éros – par exemple lorsqu'au contact de sa maîtresse, Wales se sent encore trop imprégné par la vision de mort qu'il a rencontrée sur son trajet pour s'adonner pleinement au culte d'Éros : « He wanted that act now very much, felt aroused but also slightly unstrung. He had, after all, seen a death tonight. Death unstrung everyone » (*MS*, 17). En outre, Éros le plonge dans un état de grande faiblesse physique, puisqu'en allant dîner il est pris de tremblements qu'il impute à sa relation charnelle avec Jena.

9 L'expression est empruntée à Neige Sinno, qui commente : « Les événements dont traite le journaliste ne sont cependant pas plus réels que ceux dont traite le romancier, ils sont aux yeux du personnage inauthentiques car fabriqués pour paraître réels par le langage des médias, « failed actualities ». D'un autre côté, les événements importants, déterminants, authentiques, sont éphémères et insaisissables. Ils ne laissent pas de prise à un langage facile qui permettrait de les fixer dans la mémoire ou simplement dans l'esprit. La sensation qui découle de cette opposition est une perception du caractère dérisoire de l'expérience humaine, entre inauthenticité de l'événement collectif et invisibilité de l'événement personnel. » SINNO (N.), « L'Écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff », *op. cit.*, p. 521.

10 Sur le concept d'épiphanie, voir l'ouvrage de BEJA (M.), *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: Washington University Press, 1971.

Quant à Jena, contrairement aux jours précédents, ce n'est plus tant, le soir où se déroule la nouvelle, dans la satisfaction des sens qu'elle cherche sa vérité. En effet, elle préfère d'abord discuter avec Wales de sa famille, comme si là se réalisait sa véritable thérapie – celle qu'elle n'est pas parvenue à faire avec son psychothérapeute. Plus encore, après l'acte charnel, l'accomplissement d'Éros, Jena sombre dans une obsession morbide, exigeant de savoir si Wales a déjà tué quelqu'un dans sa vie. Non seulement l'ombre de la mort continue à planer avec le souvenir de la piétonne accidentée, mais l'emprise de Thanatos atteint son paroxysme lorsqu'elle lui demande s'il serait capable, par amour, de tuer son mari. C'est là une reprise classique d'un thème littéraire et culturel éculé qui entrelace tragiquement Éros et Thanatos, celui de l'amant qui tue le vieil époux ennuyeux ; mais ce stéréotype est retissé dans la nouvelle sur fond de désespoir existentiel et d'absence de sens. En effet, Jena n'aime pas Wales, pas plus qu'elle n'a l'intention de poursuivre leur liaison, et sa pensée meurtrière ne s'inscrit dans aucun schéma mental cohérent ; ce qui pourrait être considéré comme l'expression d'un esprit excessivement romanesque (elle trouve « surprenant » [MS, 23] que Wales n'ait jamais tué personne !) ne révèle en fait que l'inadaptation de Jena au monde réel, sa propension inconsciente à avoir recours aux forces de Thanatos pour mieux se convaincre de celles d'Éros. La réponse négative de Wales à la requête morbide de Jena (« “No, I guess I wouldn't” ») est subtilement encadrée dans le texte par Éros et Thanatos, par la potentialité de leur amour et le risque de mort représenté par l'automobile qui dérape sur la chaussée enneigée :

They looked good together, even on the cold street. They made a pair. They could be in love.

“No, I guess I wouldn't,” Wales said.

Jena turned and looked quickly back at the Avenue, where a driver had slammed on brakes and skidded over the frozen pavement. (MS, 28)

En rejetant l'intrusion de Thanatos dans son existence, Wales met à tout jamais un terme à un quelconque espoir d'union entre Jena et lui (« Only, he recognized, she was just now talking herself out of the last parts of being interested in him » [MS, 30]). Thanatos a, par sa simple évocation, tué toute chance d'épanouissement d'Éros. Pour Wales, donc, Thanatos et Éros seraient incompatibles malgré un mode opératoire semblable, fondé sur le hasard et l'absurde.

Éros n'a pas pu vaincre, l'être n'a pas non plus pu se dire, en tout cas pour Wales¹¹, et l'épiphanie reste *a priori* en suspens – ce que Leypoldt nomme « arrested epiphany » et définit ainsi :

the centers of consciousness realize, with an often disquieting sense of menace, that there is something out of joint in their world, that at some level they are on the brink of making a tremendous discovery, but they remain far from grasping what exactly it could be.[...] [T]he reader, whose sense-making is arrested along with the character's helpless groping, concludes the story with a feeling that it fails to accrue coherent meaning¹².

Or, la nouvelle s'achève de façon inattendue, sur ces mots choc de Wales : « almost perfect ». Mots choc, car de toute évidence, le langage n'a pu être libéré pour ce personnage incapable d'exprimer la pensée obsédante de la mort qui a parasité sa soirée avec Jena, pas plus que le sentiment d'amour naissant qui, avant l'étrange requête de la jeune femme, l'avait effleuré¹³. Par ces termes ultimes, on pourrait comprendre, au mieux, que Wales finit par accepter le caractère insaisissable et indicible de ces « moments de qualité » qu'il vient de vivre avec Jena – ou, de façon plus pessimiste, par se résigner à la fin de cette liaison, après avoir attendu vainement que la jeune femme ressorte de l'hôtel pour d'improbables retrouvailles. C'est sans nul doute dans l'adverbe « almost » que se niche l'interprétation – éminemment ouverte – de la fin de cette nouvelle, au cœur de ce terme ô combien emblématique des interstices narratifs de l'écriture de Richard Ford et de l'éternelle quête de perfection de personnages perpétuellement désenchantés¹⁴. Ainsi l'histoire semble-t-elle se clore sur un mystérieux parfum d'entre-deux.

-
- 11 Jena, pour sa part, a amorcé durant cette soirée la verbalisation de son traumatisme d'enfance, ce qui tendrait à valider une interprétation plus optimiste pour la jeune femme.
- 12 LEYPOLDT (G.), « Raymond Carver's "Epiphanic Moments" », *Style*, vol. 35, no. 3, Fall 2001, p. 536.
- 13 Le narrateur fait référence en ces termes au conflit intérieur entre le taire et le dire qui empêche littéralement Wales de mettre des mots sur son ressenti : « He had an urge, a strong one just then, to tell her he loved her—here on the street. But by stopping midsentence he once again curtailed revealing himself. She preferred that. A pledge of love was inappropriate, even if he'd felt it. » (*MS*, 27)
- 14 Le terme fait écho au sentiment d'insatisfaction conjugale de Jena, lorsque par le biais du style indirect libre on apprend le type de vie (qu'elle perçoit comme frustrante) qu'elle mène avec son mari : « She liked her rich husband, who encouraged her to do everything she wanted. Take flying lessons. Spend summers in Ibiza alone. Never consider employment. Know men. She needed only to stay married to him—that was

Ce ne sont guère les dernières paroles de Jena qui dissiperont le trouble dans l'esprit d'un lecteur déjà déconcerté par l'apparente absence de clôture narrative (en dépit de l'affirmation de Wales : « They were simply the outcome » [MS, 33]) ; « You gave me *so* much. You gave me all there was » (MS, 32)¹⁵, confie-t-elle vaguement, avant de donner, pour la dernière fois, un fugace baiser à son amant. La jeune femme ne s'est-elle pas libérée, pour sa part, du poids de la mort qui pesait sur ses épaules ? N'a-t-elle pas fait œuvre de vampire avec Wales ? Ne se serait-elle pas finalement nourrie de l'Éros qui nichait en lui pour vaincre Thanatos¹⁶ ? L'infinie ouverture interprétative et la multiplicité des lectures possibles de cette dernière page reflètent incontestablement l'esprit de l'univers fictionnel fordien.

Conclure cette réflexion en célébrant le triomphe des pulsions de vie d'Éros, ou au contraire, en admettant la victoire des forces ténébreuses de Thanatos est fort difficile, tant le texte fordien s'inscrit délibérément et profondément dans une logique d'indétermination et d'incertitude propre à l'esthétique de l'aliénation – à l'image d'une existence dépourvue de repères fixes, et d'un réel que bien peu de choses distingueraient de l'illusion. Le dieu de l'Amour et celui de la Mort se situent, en tout état de cause, au centre stratégique de la nouvelle, tantôt entrelacés, tantôt opposés dans un duel d'où ni l'un ni l'autre ne sort nettement vainqueur.

La rupture entre les deux personnages étouffe toute possibilité d'épanouissement d'Éros, et l'amour se présente, à l'image de l'œuvre fordienne, comme insaisissable, évanescent, perpétuellement fuyant¹⁷.

the agreement. He was older—Wales's age. It was satisfactory. *Merely not perfect.* » (MS, 19, je souligne)

- 15 Cette confiance est à mettre en parallèle avec la citation de la note précédente (« *Merely not perfect* » [MS, 19]) : on pourrait ainsi supposer que Wales a au moins permis à Jena de « progresser » par rapport à la sensation d'imperfection existentielle qu'elle éprouve dans sa relation aux hommes.
- 16 Comme si Éros avait finalement réussi à chasser Thanatos, ne serait-ce que temporairement, la lumière revient lorsque, après l'amour, Jena allume la lampe de chevet avant de s'endormir : selon Platon, celui qui est touché par l'amour « ne marche jamais dans l'ombre. » Platon, cité dans HAMILTON (E.), *La Mythologie*. Paris : Marabout, 1978, p. 33.
- 17 La froide distance avec laquelle Wales évoque la possibilité de voir naître en lui l'amour (« the tiny faraway feeling he could love her » [MS, 23]), ainsi que ses interrogations

Cependant, Thanatos ne triomphe pas non plus : le dieu de la Mort a certes rôdé, brouillant les esprits par ses images macabres, sans toutefois parvenir à exercer son emprise de façon définitive sur Jena et Wales. Ne pourrait-on supposer qu'il n'y a nul vainqueur et nul perdant, si l'on accepte le postulat que les « flèches [d'Éros] vont aussi loin que la mort »¹⁸, le dieu d'Amour ayant simplement compensé et annulé les aspirations mortifères des personnages, en un « match nul » qui laisserait Jena et Wales dans un malaise existentiel ni plus, ni moins profond qu'en début de nouvelle ? Les dernières lignes ne représenteraient-elles pas en définitive, dans un léger sursaut d'optimisme, l'exemple typique d'un mode d'écriture où la rédemption se produit de façon fugitive, suggérée, voire camouflée ?¹⁹

après sa relation charnelle avec Jena, illustrent à la fois le caractère quasi-insaisissable d'Éros et l'impossibilité de « fixer » les exceptionnels moments de bonheur que réserve la vie, dans une perspective existentielle profondément désenchantée : « Where had this gone in my life? », se demande-t-il. « How would I keep this? And then: you don't. This doesn't keep. » (*MS*, 24)

18 HAMILTON (E.), *La Mythologie*, *op. cit.*, p. 33.

19 Cette interprétation s'accorderait avec le commentaire que nous livre Neige Sinno sur l'écriture de Ford et sur son art de laisser entrevoir les instants de grâce qui, fugitivement, unissent ses personnages : « Tout se passe comme si l'affection se montrait [...] dans les interstices des histoires, là où les lignes narratives ne nous les ont pas fait attendre, comme si de loin en loin de fragiles connexions entre les êtres faisaient surface entre les îlots de solitude. » SINNO (N.), « L'Écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff », *op. cit.*, p. 336.



Frédéric DUMAS

Université Stendhal – Grenoble 3

LE PÉCHÉ ET LE SACRÉ DANS *A MULTITUDE OF SINS*

La notion de péché s'inscrit nécessairement dans un contexte religieux. L'univers diégétique du recueil étant essentiellement profane, son titre le place dans une optique paradoxale, voire ironique. Le mariage n'y est pas perçu comme un sacrement religieux mais comme l'adhérence à une institution purement sociale : la loi unit les conjoints, qui se jurent alors fidélité. Le poids des préceptes matrimoniaux est considérable ; l'individu qui les enfreint ne s'oppose plus à Dieu mais à la société. Le fauteur encourt des sanctions concrètes telles que le scandale, le divorce ou la perte de son emploi. Ainsi, le père homosexuel du narrateur de « Calling » se voit exclu de sa propre entreprise et les amants de « Abyss » connaissent le sort réservé aux employés infidèles :

they knew they could be detected by any hint that something was funny. Following which they would immediately lose their jobs. [...] Office romances [...] landed you in federal courts. [...] *Personal* was now a term that meant something like criminal. Everyone was terrified. (*MS*, 231)

La tyrannie de ces interdits est intégrée par l'individu au point de faire partie de ce que Freud a théorisé comme le surmoi, qui crée alors une sensation de culpabilité et de malaise pouvant conduire à l'aliénation. Enfreindre ces préceptes constitue l'équivalent profane du péché ; d'ailleurs, « comme certains psychologues ne cessent de nous le rappeler, l'inconscient est "religieux", dans le sens qu'il est constitué de pulsions et de figures chargées de sacralité »¹.

La loi dans *A Multitude of Sins* se présente généralement comme une vocation et possède une dimension proprement sacrée. Les très nombreux

1 ELIADE (M.), *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*. Paris : Gallimard, collection « NRF essais », 1985, p. 27.

personnages juristes en maîtrisent parfaitement l'interprétation et deviennent des prêtres profanes, des figures exemplaires censées incarner la fidélité au dogme social. Leurs transgressions en apparaissent d'autant plus éclatantes et acquièrent une dimension blasphématoire emblématique. En inscrivant le péché dans son titre et en plaçant l'adultère au centre de sa thématique, Ford se situe clairement dans une perspective biblique énoncée dès le Décalogue : « Tu ne commettras pas d'adultère », « Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain » (Exode : 20-14, 20-17)². Les infractions à ce commandement en précèdent nécessairement la formulation ; elles perdurent dans la vie réelle et ont de tout temps fourni une matière fictionnelle inépuisable. La crise qui agite les personnages n'est pas systématiquement liée à l'adultère, mais elle risque toujours de paraître bien anecdotique au lecteur expérimenté. Elle n'en compose pas moins une véritable apocalypse dans les petites vies des personnages, et laisse présager pour eux l'avènement d'une révélation.

En donnant à voir les conséquences de la crise, *A Multitude of Sins* se place dans une perspective apocalyptique de nature chrétienne et crypto-chrétienne où affleure la dimension primitive du sacré. Il importe donc tout d'abord de déterminer la rémanence du divin avant de s'intéresser au statut particulier du mariage qui, totalement désacralisé, semble constituer le nœud gordien de la crise. Il apparaîtra que cette dernière repose principalement sur la problématique du choix dans un univers à la contingence toute relative. Les amants adultères s'accordent une liberté qui implique une responsabilité dont ils n'ont pas conscience ; leur crise existentielle s'envisage alors dans une optique existentialiste.

La rémanence du divin

La fin de « Calling » révèle le narrateur dans un rapport exceptionnel à Dieu : « in the days after my father had taken me to the marsh, and events had ended not altogether happily, I had prayed for one of the few times, but also for the last time, in my life » (*MS*, 64). Le non exaucement de cette prière renforce l'impression de l'absence de Dieu dans la nouvelle et dans le recueil en général. À l'exception de Buck, les personnages ne font d'ailleurs

2 *La Sainte Bible*, traduite sous la direction de l'école biblique de Jérusalem. Paris : Éditions du Cerf, 1961.

preuve d'aucune velléité religieuse et leur destin semble s'accomplir dans un milieu purement profane et contingent. La table des matières, cependant, dévoile une liste de titres dont la connotation chrétienne exclut une lecture totalement profane du recueil. Ainsi « Calling » rappelle-t-il la vocation religieuse, tout comme « Crèche » la scène de la Nativité à Bethléem. « Dominion » évoque les anges appelés « dominations » qui, dans la hiérarchie céleste du Moyen-Âge, formaient « avec les Vertus et les Puissances le premier chœur du second ordre, dans la théologie catholique »³. Quant au terme « charity », il signifie l'amour de Dieu et de son prochain, et l'on se souvient que la charité, la foi et l'espérance fondent les trois vertus théologiques. Le lecteur est donc invité à percevoir une dimension religieuse dans ces histoires particulières et à soupçonner une intention comparable en ce qui concerne le recueil tout entier.

L'ironie mordante de l'*incipit* de « Crèche » s'avère tout à fait caractéristique de l'approche de *A Multitude of Sins* en la matière. En collant à la marge, la première phrase obéit à la convention du recueil ; elle forme ainsi un paragraphe à elle seule et se détache visuellement du reste du texte. Le lecteur la lira donc avec d'autant plus attention que, par définition, un paragraphe constitue avant tout une unité de sens : « Faith is not driving them, her mother, Esther, is » (*MS*, 111). Nécessaire en raison de la place du mot en début de phrase, le « F » majuscule de « Faith » peut aussi bien signifier la foi en Dieu qu'être le nom d'un personnage. L'ambiguïté du sujet grammatical se combine avec celle du verbe, pour créer l'espace d'un instant l'impression qu'il découvre une allégorie ou une parodie d'allégorie chrétienne. Dans ce cas, la phrase peut signifier que dans cette histoire, ce n'est pas la foi qui conduit les personnages mais, tout banalement, quelqu'un. Ce procédé rhétorique relève du zeugme, qui ici consiste à réunir sur le même plan un terme abstrait (la foi) et un terme concret (le nom d'un personnage). Reposant principalement sur la chute du sublime au ridicule, ce type de zeugme est souvent utilisé comme ressort comique.

Cette entrée dans le texte provoque une sensation fugace et délicieusement déstabilisante, au ton programmatique. Car l'accumulation ostentatoire d'allitérations en /s/ dans le troisième paragraphe, lors de la présentation des passagers, annonce les frictions qui caractérisent leurs relations et les potentialités divertissantes de ces frictions transmues en matière linguistique :

3 « Les dominations », *Le Petit Robert*.

« There's Roger, Faith's sister Daisy's estranged husband, a guidance counselor at Sandusky JFK » (*MS*, 111). La relative difficulté de déchiffrement de ce passage se combine à la sophistication de l'*incipit* pour encourager une lecture minutieuse de la nouvelle, tant sur le plan du fond que celui de la forme.

L'univers sacré de « Crèche » annoncé par le titre se trouve confirmé dès le premier mot/nom de la nouvelle, puis par un style parodique qui, sous couvert d'une réécriture iconoclaste de son hypotexte, en exalte indirectement les valeurs. Le récit du périple des rois mages auquel il fait référence n'est d'ailleurs pas nécessairement celui de la Bible, puisque le mythe a déjà donné lieu à de nombreuses réécritures. En 1927, T. S. Eliot publia notamment « Journey of the Magi », qui offrait une vision réaliste et parfois crue du même voyage, plaçant lui aussi au cœur du texte la question de la foi. La neige évoquée dans ce fameux poème, ainsi que ses paysages urbains hostiles, composent un parfait parallèle avec ce que perçoivent les personnages de « Crèche » à travers les vitres de la voiture. Le faisceau intertextuel qui se dessine crée l'impression de déjà-vu nécessaire à l'écriture comique d'essence parodique⁴ ; la nouvelle se situe dans une tradition humoristique mais néanmoins religieuse, et l'écriture apparemment minimaliste n'en participe pas moins de la poésie.

Cette histoire de Noël plutôt sordide, impliquant des Américains plutôt banals dans une station de ski de deuxième ordre, acquiert dès lors une portée universelle. Son épiphanie se comprend dans toute son ambivalence religieuse et littéraire, car elle relève du voyage initiatique vers le lieu de naissance du Christ tout en relatant l'enjeu individuel de ce voyage pour l'héroïne : le « blue-white desert » (*MS*, 113) du lac Michigan devient ainsi l'équivalent moderne du désert biblique. Quant à l'étoile d'aluminium qui domine le sanctuaire de la chambre d'hôtel, elle tient de guingois et ne répand guère de clarté sur les deux petits enfants que Faith va probablement adopter, ce qui laisse présager des lendemains douloureux pour la jeune femme. En effet, en devenant la mère symbolique des enfants sans avoir eu de rapports sexuels avec leur géniteur, Faith serait alors transformée en une figure mariale – conception immaculée d'autant plus grotesque qu'elle

4 Selon Jean Sareil, « la parodie demande que le rattachement avec l'œuvre originale saute aux yeux, sinon l'effet comique serait manqué. » SAREIL (J.), *L'Écriture comique*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Écriture », 1984, p. 58.

investirait Roger d'une aura divine, alors qu'en réalité ce dernier est un ivrogne qui tente de violer la sœur de sa femme.

Dans « Abyss », lorsque Frances tente de faire le point sur sa relation avec Howard, l'environnement n'est *a priori* guère propice à une quelconque révélation divine, mais il offre néanmoins une série d'événements réalistes et surnaturels dont la cohérence repose sur leur relation parodique :

There was probably a category in some textbook for what the two of them were doing [...], but she wasn't ready to say what it was.

She let her gaze rise woozily above the sparkling rhomboids of gaudy Phoenix and into the moonless dark, to where the face of Howard's wife, Mary, a woman she'd never seen even in a snapshot, materialized out of the dark clouds like a picture in a developer's tray. (*MS*, 233)

La souffrance imprimée sur le visage de Mary met Frances face aux conséquences de ses actes. Si elle semble en prendre bonne note l'espace d'un instant (« "That's true, [...] I understand that" » [*MS*, 234]), Howard, pour sa part, n'est pas du tout prêt à entendre la parole qui lui est destinée et néglige obstinément un signe des plus insistants : « The red message bulb on the phone was blinking as it had been since he came back from dinner » (*MS*, 234). Cette petite lumière d'avertissement atteste de la présence symbolique et vaine de l'esprit saint, que les personnages invoquent seulement de façon sacrilège, lors de leurs ébats sexuels : « "That's not it, that's *not* it, no, no, no, Jesus, Jesus," she'd shout in his ear [...]. "Don't you dare lose me, don't you lose me, god *damn* it" » (*MS*, 235, 236).

La multitude de symboles bibliques qui ponctuent le voyage touristique de Frances et Howard à travers le désert qui mène au Grand Canyon se mêle aux multiples signes proleptiques de la catastrophe à venir et confère à cette expérience une portée transcendante dont les personnages n'ont qu'une vague conscience. Ainsi, le panneau surplombant le casino situé en face de leur motel se compose de « rotating blue police lights on top, and a big red neon rattlesnake, underneath, coiled and ready to strike » (*MS*, 257). À quelques mètres, Frances découvre le spectacle du combat d'un rat et d'un serpent bien réel dans le parking du motel destiné à abriter les frasques sexuelles du couple. L'ironie est particulièrement appuyée ; en un surprenant retournement de situation, le serpent, symbole consacré du péché de luxure, apparaît alors littéralement martyrisé (« deviled » [*MS*, 258]) par le rat, qui endosse alors le rôle du démon. La présence possible de ce serpent sous le propre « teepee » de Frances la conduit tout naturellement à réfléchir sur « adultery—she liked it when her thoughts connected up well »

(*MS*, 259), ce qui montre la prégnance de la symbolique biblique dans son inconscient ainsi que l'inadéquation de la morale religieuse et de son fondement psychologique. Car si Frances se rend bien compte du danger de l'adultère, elle n'a pas l'intention de renoncer au soulagement qu'il lui procure : « she felt grateful for it tonight » (*MS*, 259). La conclusion de son raisonnement s'avère tout à fait perverse, car elle est sanctionnée par une formule tautologique de nature paralogique⁵ : « And because she thought all of this, she knew she had to be right » (*MS*, 259).

L'attraction irrésistible exercée par le Grand Canyon sur Frances révèle une propension spirituelle jusqu'alors latente. Son manque de discernement vis-à-vis de son adultère, cependant, s'avère funeste et sa chute dans le canyon revêt l'aspect d'une sanction divine. Il semble qu'en se désintégrant elle se désincarne, pour se transmuier en une figure mariale grotesque : « her face [...] appearing round and shiny in the sunlight » (*MS* 278) évoque alors en négatif celle de Mary « into the moonless dark [...] a young, sweet-faced blonde like herself, [with an] oval face » (*MS*, 233, 234).

En se reflétant, les deux visages se fondent en une seule entité aux significations symboliques. Ce procédé se retrouve dans un contexte comparable mais sans dimension chrétienne flagrante dans « Charity », lorsque Nancy contemple de la fenêtre de sa chambre la petite fille jouant au cerf-volant. Nancy vient de ressentir une expérience proche de l'épiphanie, dans des circonstances proprement surnaturelles : « the golden fog disappeared, and for an instant she seemed to understand *slightly* better the person she was » (*MS*, 219). Alors que Nancy se voit frustrée d'une révélation totale, l'apparition de la petite fille est annoncée par des éclats de voix qui dénotent une joie intense : « "Oh, I love it. I love it so much" » (*MS*, 219). La vision participe du féérique et du mystique ; une telle joie relève manifestement d'un état de grâce : « The bare-legged child was hopping from one bare foot to the other, a smashing smile on her long, adult's face, which was turned up toward the sky » (*MS*, 219). Son visage de femme reflète celui de Nancy et estompe les différences entre les deux personnages. Notons que l'homme qui accompagne la petite fille et qui tient les ficelles du cerf-volant est paralysé, en fauteuil roulant, ce qui fournit un écho exacerbé de la légère claudication de Tom. Ainsi, le couple qu'il forme avec l'enfant compose le double de celui de Tom et Nancy, et la petite fille devient l'indéniable

5 Le paralogisme est un « faux raisonnement fait de bonne foi » (« paralogisme », *Le Petit Robert*).

incarnation de la jeune femme. Toutes deux se retrouvent impliquées en même temps dans un processus mystique. En adoptant inconsciemment la gestuelle des danseurs religieux musulmans, l'enfant semble avoir intuitivement trouvé la voie de l'illumination : « She began to spin around and around in the grass then, like a little dervish » (*MS*, 222). Son invitation à tenir le fil du cerf-volant ne relève pas du jeu mais d'une expérience cosmologique et extatique : « "You can feel it pulling you [...]. It's like you're going to fly up to the stars" » (*MS*, 222). La nouvelle s'achève alors que Nancy, consciente de l'enjeu, décide d'accepter l'invitation. Son sourire achève le processus d'identification amorcé quelques instants auparavant par l'effacement de la différence d'âge entre les deux visages. Néanmoins, tout comme les traits déformés du visage de Frances morte constituaient une déformation grotesque de la pureté de celui de Mary, le sourire de Nancy trahit une différence fondamentale : « smiling out of flattery » (*MS*, 222) dénote l'impureté de ses intentions et augure mal de son éventuelle confrontation au sacré et au *tremendum*⁶.

De manière générale, les personnages de *A Multitude of Sins* n'accordent que très peu de place à la notion de sacré. Pour les juristes, l'apocalypse (qui constitue l'expression paroxystique du *tremendum*) s'explique uniquement en termes scientifiques, et leurs revues professionnelles tournent en dérision la destinée humaine : « "Scientists predict that in five thousand years the earth will be drawn into the sun. [...] so it's not too early to raise your malpractice insurance," or some such cornball thing as that » (*MS*, 106-107). Le narrateur autodiégétique de « Puppy » ressent cependant un trouble à l'idée de cette catastrophe, et ses quelques réflexions en la matière soulignent la carence spirituelle d'une approche purement profane de la fin du monde : « I'd have believed none of us could *feel* anything about it [...], except in ways that are vaguely religious. Only I did, and I am far from being a religious man » (*MS*, 107). Sans l'apport conceptuel d'une approche même « vaguely religious » le narrateur ne peut poursuivre bien loin son questionnement, et son malaise diffus est condamné à perdurer. Ses pensées eschatologiques brillent par leur indigence et laissent vite la

6 Le *tremendum* est le pouvoir destructeur de Dieu. Dans *Le Sacré*, notamment, Rudolf Otto considère que la religion repose sur la combinaison du *mysterium tremendum* et du *fascinans*, l'attraction irrésistible de l'homme pour Dieu. OTTO (R.), *Le Sacré*. Paris : Payot, 1969.

place à d'autres considérations qui tournent tout aussi court : « it didn't feel very good. I was sorry to have to think about it » (*MS*, 107).

Le mariage désacralisé

À la fin de « Crèche », Faith se résout sans aucune illusion à envisager le mariage comme la prochaine étape de sa vie : « maybe marriage was only a long plain of self-revelation at the end of which there's someone else who doesn't know you very well » (*MS*, 139). Cette métaphore banale survient à un moment clef où le personnage devrait être en mesure d'accéder à un degré supérieur de connaissance de soi. La platitude de l'analogie entre le voyage et la plaine ne rend que plus pathétique la vérité qu'elle énonce, car elle revêt l'apparence du concept qu'elle exprime : rien n'indique, en effet, que l'avenir de Faith – comme celui de tous les personnages de *A Multitude of Sins* – diffère radicalement de sa vie présente, marquée par la routine.

Dans « Under the Radar » Steven parvient à la même conclusion après seulement deux ans de vie conjugale. Sa dispute avec Marjorie le pousse dans un premier temps à évaluer dans quelle mesure le mariage permet de parvenir à la connaissance d'autrui puis, en phase avec le pessimisme caractéristique de l'époque moderne, à douter fortement de la possibilité même d'une telle connaissance :

he did realize that he didn't really know his wife at all; and that in fact the entire conception of knowing another person—of trust, of closeness, of marriage itself—while not exactly a lie since it existed *someplace* if only as an idea (in his parents' life, at least marginally) was still completely out-of-date, defunct, was something typifying another era, now unfortunately gone. (*MS*, 146)

Les accès nostalgiques de Steven pour cette époque fantasmée l'entraînent vers le doute existentiel :

Meeting a girl, falling in love, marrying her, moving to Connecticut, buying a fucking house, starting a life with her and thinking you really knew anything about her—the last part was a complete fiction, which made all the rest a joke. (*MS*, 146)

La portée de son introspection est quelque peu masquée par sa formulation prosaïque. La situation présente de Steven, combinée à la nature métatextuelle de ses réflexions, suscite cependant un parallèle intertextuel fort inattendu. L'annonce par Marjorie de son infidélité entraîne en effet pour lui la perte symbolique de sa femme. Cette situation rappelle le moment de

l'annonce faite à Macbeth de la mort de Lady Macbeth, et les pensées du jeune homme font manifestement écho au fameux monologue : « all our yesterdays have lighted fools / [...] Life's [...] a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing » (*Macbeth*, V, 5). Les accents shakespeariens sous-jacents confèrent à la détresse de Steven – et, par conséquent, à celle de tous les personnages du recueil en proie aux mêmes affres – une dimension existentielle proprement tragique et exemplaire.

L'adultère constitue le ressort narratif qui unit les nouvelles de *A Multitude of Sins*. L'infidélité de l'un des époux entraîne toutes sortes de transgressions qui menacent la relation avec le conjoint et compromettent les fondements de l'institution du mariage. Les unions matrimoniales ne semblent pas connectées au religieux mais restent tout de même sacrées, car le mariage demeure l'un des garants de la famille et l'un des piliers de la société contemporaine ; le droit y a supplanté le dogme religieux tout en préservant les interdits qui entourent l'institution. L'autorité de la loi n'est pas remise en cause par les personnages, qui sont pour la plupart directement impliqués dans sa perpétuation : les agents immobiliers sont des experts en matière de possession des biens – notamment familiaux –, les juristes veillent jalousement à l'application des textes, et les policiers forment le bras armé de la loi.

Dans un cadre chrétien, le mariage ne signifie pas uniquement la reconnaissance de l'amour entre un homme et une femme. Il est aussi un reflet de l'alliance de Dieu avec le genre humain ; briser ce lien entraîne la condamnation divine. Dans le contexte fortement sécularisé de *A Multitude of Sins*, l'entorse faite à l'institution comporte une part irréductible de sacrilège, car la rémanence du divin entraîne l'assimilation de la loi au dogme religieux. Le traitement humoristique et blasphématoire de l'explication savante de l'apocalypse publié par les revues destinées aux hommes de loi dans « Puppy » trouve son équivalent dans « Abyss » avec la plaisanterie familiale des Bilandic. Dès sa première rencontre avec Howard, Frances choisit de raconter la blague favorite de son père : « The word *marriage* [...] actually derived from an Old Norse word, meaning the time after the onset of a fatal illness when the disease has you in its grip but you can still walk around pretty well » (*MS*, 227). L'humour repose sur l'improbabilité manifeste de l'assertion, auquel le vernis scientifique confère un degré d'objectivité insuffisant pour emporter la confiance de l'auditoire. Le véritable enjeu de cette histoire édifiante (car elle court sur plusieurs générations) n'est donc

plus la connaissance de l'origine du mot, mais l'essence même de sa signification. L'humour permet de désamorcer temporairement la crise qui sous-tend ce questionnement, et dénote le souci des personnages de relativiser la valeur de leur engagement vis-à-vis de leurs conjoints.

Le mariage est dicté principalement par la raison ; l'exemple de Howard s'avère tout à fait représentatif. D'après lui, l'adultère ne remet pas en question son mariage, car celui-ci constitue avant tout un rempart contre les aléas de l'existence : « if you married the right person (and he had), you didn't experience unwelcome surprises and upsets » (*MS*, 251). Sa logique perverse transforme ses frasques sexuelles en célébration des valeurs qu'elles nient : « The institution took you to deeper depths [...]. Idiotic and unnecessary escapades like this trip just didn't come up » (*MS*, 251). Il n'y a donc chez lui et chez Frances aucune remise en cause définitive de l'institution. Il s'agit pour eux d'en infléchir simplement la définition afin d'assouvir leurs désirs sans culpabilité ; pour ce faire, ils doivent énoncer de nouvelles règles : « Marriage shouldn't be a prison cell. The best marriages were always the ones where both partners felt free to pursue their personal needs, though neither of them advocated the open marriage concept » (*MS*, 227). Cette formulation en discours rapporté colle au plus près des paroles originales ; on y distingue certains ressorts de la plaisanterie analysée plus haut, notamment l'utilisation d'une rhétorique pseudo-scientifique censée légitimer une thèse irrémédiablement subjective. En effet, le postulat n'est absolument pas démontré par la phrase qui le suit, qui n'apporte à la réflexion qu'un deuxième postulat, tout aussi sujet à caution, « always » confirmant uniquement la valeur tautologique de l'argumentation. Les personnages vivent ainsi des relations maritales grandement soumises au principe de réalité et revêtant parfois des airs de contrat d'affaires. Ainsi, dans « Quality Time », le mari de Jena parvient à maintenir sa relation avec sa femme en lui garantissant l'impunité de ses plaisirs : « She liked her rich husband, who encouraged her to do everything she wanted. [...] Know men. She needed only to stay married to him—that was the agreement » (*MS*, 19). Le mariage survit en dehors des tourments passionnels et procure une stabilité dont Jena peut évaluer froidement l'efficacité : « It was satisfactory. Merely not perfect » (*MS*, 19).

Contingence et immanence

L'irruption du petit chien dans la vie de Bob, le narrateur de « *Puppy* », conduit ce dernier à réévaluer sa notion du bien et du mal en tentant tout d'abord de cerner la relation de l'homme à son univers. L'absence de considération divine simplifie les termes de son questionnement et laisse le narrateur face à une définition purement profane de la contingence. Historiquement, « cette notion enveloppait l'idée d'un faisceau de relations entre Dieu, la liberté humaine et la nature »⁷. La brusque nécessité de prendre une décision que Bob pressent lourde de conséquences constitue une véritable crise, puisque la question du sens de son geste l'amène à essayer de définir la signification de toute prise de décision. Sa conception de l'existence fait de son expérience singulière un exemple à portée universelle. Ses pensées participent d'une approche areligieuse de la contingence, qui

dénote deux réalités tout à fait distinctes : soit l'incertitude inhérente à l'histoire, individuelle et collective, du fait de la liberté humaine comprise comme pouvoir d'introduire délibérément des coupures, des commencements, dans le cours des événements ; soit l'incertitude qui provient, quand un homme est aux prises avec un problème existentiel ou pratique, de ce que les facteurs qui influent sur son action ne sont pas tous déterminables ou prévisibles. Ce mot peut donc désigner soit le surgissement de la liberté, soit l'ensemble des facteurs qui, dans l'action, interfèrent de façon imprévisible avec les intentions ou les projets des agents⁸.

Pour le personnage, ces deux réalités se combinent sans fournir aucune certitude quant à la finalité de l'action individuelle. Son dialogue imaginaire avec le chiot exprime l'absurdité d'une condition humaine envisagée comme une suite de choix nécessaires dont les conséquences sont invariablement insignifiantes :

this is what I'm doing to help you. In all likelihood it doesn't really matter if someone calls, or if someone comes and takes you home and you live a long and happy life. What matters is simply a choice we make, a choice governed by time and opportunity and how well we persuade ourselves to go on until some other powerful force overtakes us. (We always hope it will be a positive and wholesome force, though it may not be).
(*MS*, 88)

Ainsi, toute considération existentielle relève de l'autosuggestion, et la force de l'individu dans ses prises de décision repose sur sa capacité à s'accommoder d'un environnement contingent auquel il sait pertinemment

7 SAINT-SERLIN (B.), « Contingence », *Encyclopaedia Universalis* sur DVD, édition 7.

8 *Ibid.*

qu'il ne pourra rien changer. Le narrateur estime que ce type de raisonnement lui est dicté par une approche pragmatique induite par sa profession : « No doubt this is another view one comes to accept as a lawyer » (*MS*, 88). La prospérité de la société américaine repose grandement sur l'interprétation de la loi, et à ce titre le juriste y détient un statut sacralisé. En arguant de son prestige d'homme de loi pour étayer sa conception de l'existence, le narrateur la présente comme une vérité fondamentale. Sallie, elle aussi juriste, ne partage cependant pas ce point de vue, c'est pourquoi son mari souhaite lui cacher la teneur de son raisonnement : « I was, however, glad Sallie wasn't there to know about these thoughts, since it would only have made her think the world was a heartless place, which it really is not » (*MS*, 88). La théorie du narrateur apparaît ainsi parfaitement subjective ; elle semble aussi manquer de cohérence, car elle conduit à nier la différence entre le bien et le mal tout en affirmant la bonté d'un monde absurde.

En réalité, les efforts du couple pour faire adopter le chiot cristallisent une propension au bien qui conforte la conception paradoxale et complexe d'un univers à la fois contingent et bienveillant. Cette notion de bien repose sur ce que le narrateur appelle « pointless acts of pointless generosity » (*MS*, 98), qui sont des choix justifiés par le sentiment de bien-être qu'ils provoquent chez qui les accomplit. En l'occurrence, les efforts du couple pour trouver un refuge au petit chien ne sont pas destinés à procurer à l'animal un quelconque réconfort mais à favoriser leur satisfaction personnelle : « we were really doing ourselves a favor by presenting ourselves to be the kind of supposedly decent people who do that *sort* of thing » (*MS*, 98). La pratique coutumière du sauvetage d'animaux en danger génère chez le narrateur le sentiment de bien-être lié à l'exercice de la bonté mais dans le même temps suscite les réprobations de sa conscience : « Later I often work around to thinking of myself as a fraud, too » (*MS*, 98). Le monde du narrateur est à la fois contingent et bienfaisant car il fonctionne sur la nécessité du choix et sur la préférence de l'individu pour les sensations agréables ; puisqu'il procure généralement ce type de sensations, l'exercice de la bonté a naturellement tendance à orienter les choix dans cette direction.

La rémanence du divin dans *A Multitude of Sins* se situe hors de la conscience des personnages, qui en subissent l'influence à leur insu. Leurs destins s'accomplissent selon une cohérence qui ne nie pas la contingence du monde mais en suggère l'intelligibilité. Nombre d'éléments de nature

proleptique ponctuent les histoires, indiquant l'œuvre d'un dessein supérieur qu'il est important que le lecteur sache interpréter. Au plan diégétique, ces signes suggèrent la prescience divine et au plan narratif attestent de la présence autoritaire. L'imbrication intime de ces deux aspects rappelle au lecteur que la contingence du monde diégétique ne peut être qu'une illusion au service d'une stratégie narrative qui ne laisse rien au hasard.

Dans « Abyss », en regardant par la fenêtre du restaurant de Flagstaff Frances remarque que

A police substation was set up in one of the empty mall store spaces. Through the windows you could see police inside sitting at desks, talking on phones and writing under fluorescent light. A young black man was also standing inside and appeared to be wearing handcuffs [...]. (*MS*, 248)

Howard ne peut savoir qu'il se trouvera bientôt dans une situation équivalente ; il ne sait pas déchiffrer les signes qui l'entourent et qui constituent autant d'avertissements. Le lendemain, au même endroit, il se retrouve face à un spectacle différent qui le conduit à une introspection de nature religieuse. En effet, en face du motel se dresse le casino, lieu de perdition par excellence ; surmonté d'un serpent de néon, il est symboliquement placé à côté d'un lieu de prière dont la présence était jusqu'alors passée inaperçue : « a small, new-looking, white clapboard chapel with a steeple and some plastic-looking stained-glass windows, surrounded by a white picket fence that also looked plastic » (*MS*, 262). L'artificialité de cette église confine à la désacralisation et jette le doute sur la sincérité des sacrements qui peuvent s'y dérouler (« For quickie marriages » [*MS*, 262]). Le panneau qui l'annonce comporte un message corrompu, où l'absence d'une simple lettre suffit à transformer le Christ en Monsieur – ou Madame – tout le monde : « CHRIS DIED FOR YOUR SINS » (*MS*, 262). Loin de signifier la fin de la sacralité, cet environnement déclenche chez Howard un processus introspectif inattendu qui le conduit tout d'abord à évaluer la religiosité de sa famille : « which put him in mind that his family had been Christians. [...] Not Christians, per se, anymore » (*MS*, 262). En un clin d'œil, cette église de pacotille transforme un homme areligieux en un mystique frappé par l'angoisse de la damnation :

what this crummy little chapel made him consider was that life, at best, implied a small, barely noticeable entity; and yet it was a goddamned important entity. And you could ruin your entity before you even realized it. And further, [...]. (*MS*, 262)

La répétition des « entity » et des « and » provoque un effet accumulatif légèrement oppressant dans le cadre de la quasi-instantanéité de la prise de conscience. L'épiphanie de Howard est particulièrement brutale ; l'entité essentielle et ineffable qu'il se rend soudainement compte avoir négligée correspond à l'âme chez les croyants, et l'endroit désertique qu'il trouvait paradisiaque juste quelques instants auparavant (« the air was cleaner, thinner [...] a beautiful wasteland » [MS, 262]) est à présent devenu le lieu d'errance des âmes damnées :

this fucked-up landscape looked [...] alien, and difficult to breathe in. [...] all around here was actually hell, [...] instead of hell being the old version his father had told him about under the ground. (MS, 263)

Déclenchée par une rémanence divine corrompue, cette épiphanie s'avère néanmoins bien superficielle : de sa plongée en lui-même, Howard ne retire qu'une excuse qui lui permet de se dégager de toute responsabilité : « None of this was anything he'd caused » (MS, 263).

Mauvaise foi et liberté : une optique existentialiste

Les histoires de *A Multitude of Sins* obéissent à la convention de la nouvelle, qui veut que le récit s'intéresse à la résolution d'une crise. « These were odd times of interesting choices » (MS, 200) : en exprimant ainsi la problématique de son couple, Nancy résume celle de la plupart des personnages, pour qui le moment critique est celui du choix. Pour Howard il s'agit, à la suite de la découverte du corps de Frances, de décider de l'attitude à adopter vis-à-vis des secours et de la police, en commençant par réfléchir à la façon de se débarrasser de l'appareil photo compromettant. Ce moment s'exprime en termes métatextuels :

the camera needed to be removed. Since everything that would happen—happen to Frances, happen to him, happen to Mary, to Ed—could depend on what happened to this one camera and what it contained. [...] now was the “critical period” [...]. (MS, 280)

Ce passage s'avère critique à trois niveaux : au plan diégétique, il constitue une crise que Howard ne peut pas éviter et qui décidera effectivement du sort de toutes les personnes mentionnées ; au plan de la stratégie narrative, il correspond à un moment culminant du suspense. Enfin, au plan de la réception, il introduit le dénouement attendu de la narration ; de sa qualité dépendra le jugement que le lecteur portera sur l'histoire tout entière. Le choix diégétique de Howard est ainsi subtilement présenté comme un enjeu

narratif, mettant pour le lecteur les deux réalités en perspective et rappelant l'immanence de la présence autoriale.

L'aveuglement de Howard à l'égard de sa responsabilité, évoqué précédemment, ne saurait cacher que ses choix, combinés à ceux de Frances, déclenchent bel et bien la suite d'événements qui les conduit au Grand Canyon et amène la mort de la jeune femme. Les deux amants ont en commun une absence totale de sentiment de culpabilité, renforcée ironiquement par leurs accès introspectifs. Après le spectacle du combat que le serpent perd contre le rat, Frances justifie son adultère en bâtissant un sophisme qui inscrit l'infidélité dans le cours naturel de l'existence : « She did desire him. [...] why not want him? Life was sometimes a matter of ridding yourself of this or that urge, after which the rest got easier » (*MS*, 258). Tromper son conjoint devient ainsi la panacée à la névrose sexuelle : « adultery was the act that *rid, erased, even erased itself* once the performance was over » (*MS*, 259). Frances a le pressentiment du danger, y compris dans sa dimension apocalyptique : « Sometimes, she imagined, it must erase more than itself. And sometimes, surely, it erased everything around it » (*MS*, 259). Son intuition se trouvera parfaitement justifiée, non seulement en ce qui la concerne, mais aussi en ce qui concerne Howard qui, faisant le point à la fin de l'histoire, emploiera la même expression pour décrire la sensation de sa propre chute : « life, as fast as this car hurtling down the side of a mountain toward the dark, seemed to be disappearing from around him. Being erased » (*MS*, 288). Les prémonitions de Frances, cependant, ne la conduisent pas à infléchir sa décision. Elle se débarrasse régulièrement et à bon compte d'une culpabilité refoulée mais bien présente ; ainsi la vision sacralisée de Mary, triste, surgit de son inconscient mais ne cause qu'un léger désagrément, vite pallié par le péché de chair :

It hadn't been at all pleasant to see Howard's wife's face frowning out in the sky. It hadn't been the end of the world, but it had left her feeling a little dazed. But that would go away if she could get Howard to take her to bed and fuck her in the damn near frightening way they'd gone at it back home. (*MS*, 234)

La mauvaise foi pointe souvent derrière les justifications des personnages de *A Multitude of Sins* qui, refusant d'admettre leur responsabilité dans les événements qu'ils déclenchent, se sentent étrangers à leurs propres choix. Ceci peut s'accomplir avec une malhonnêteté intellectuelle naïve. Dans « Charity », Tom en arrive à forger une théorie existentielle marquée du

sceau du bon sens qui en réalité concerne principalement son adultère. Il s'agit de ce qu'il nomme

“life-by-forecast”; the manner of leading life [...] that made you pay attention to mistakes you'd made that hadn't seemed like they were going to be mistakes before you made them, but that clearly *were* mistakes when viewed later. (*MS*, 209)

En concevant cette esquisse de philosophie pragmatique après avoir commis la faute à laquelle elle s'applique, Tom se dédouane et minimise ainsi la portée de cette faute. Les sages résolutions qui découlent de sa théorie comportent deux objectifs sous-jacents : il s'agit de promettre à sa femme de ne plus la tromper et de sous-entendre que l'adultère a été commis par quelqu'un qu'il n'est plus :

“Life-by-forecast” meant that you tried very hard to feel, in advance, how you'd feel afterward. “You avoid the big calamities [...]. It's what you're supposed to learn. It's adulthood, I guess.” (*MS*, 209)

Tom se représente à l'époque de son adultère comme un enfant, ce qui dans sa logique constitue un facteur objectif de déculpabilisation, instaurant dans son couple un rapport mère-enfant qui relativise l'empire de la sexualité.

On remarque qu'une telle règle de vie concerne uniquement l'individu face à ses propres choix, et que les conséquences de ces choix sur autrui sont totalement occultées. Il est impossible de déterminer la part de naïveté et de mauvaise foi dans les paroles de Tom, qui rappellent les conseils du père de Buck dans « Calling » :

He was rubbing his index finger around the muzzle of his Italian shotgun. “Always try to imagine how you're going to feel *after* you fuck somebody *before* you fuck somebody. *Comprendes?* There's the key to everything. History. Morality. Philosophy. You'll save yourself a lot of misery.” (*MS*, 59)

Tout comme Tom, le père de Buck développe une philosophie qu'il n'a pas appliquée à son cas personnel. Séparé de sa famille en raison de son inclination homosexuelle, il délaisse totalement son fils adolescent au profit de son propre plaisir personnel et compose un modèle identificatoire totalement inadéquat. Ses conseils perdent leur pertinence, d'autant plus qu'il ne prête aucune attention à ce que Buck tente de lui dire et qu'il caresse au même moment le canon de son fusil, aux connotations phalliques évidentes. Tout cela laisse à penser que ses paroles ne s'adressent qu'à lui-même, et que le poids accablant de ses fautes ne lui laisse plus que la force de s'apitoyer sur lui-même.

Tout entiers concernés par leurs cas personnels, les personnages ont beaucoup de mal à prendre en compte l'impact de leurs choix sur autrui. Cette attitude ne relève pas tant de l'égoïsme que d'une conception faussée de la liberté. C'est pourquoi l'hédonisme du père de Buck le rend aveugle à la détresse dans laquelle il plonge sa femme et son fils : « my father did only what pleased him, and believed that doing so permitted others the equal freedom to do what they wanted » (*MS*, 47). Fort de son expérience d'adulte, Buck adopte une approche fort différente de celle de son père : « Other people affect you. It's really no more complicated than that » (*MS*, 47). La fin de la nouvelle explicite cet aphorisme laconique et banal qui recoupe en réalité un concept philosophique qui a tout particulièrement agité la deuxième moitié du vingtième siècle, et que le narrateur appelle plus loin « life's connectedness » (*MS*, 65) : « I think of life—mine—as being part of their [my parents'] aftermath, part of the residue of all they risked and squandered and ignored » (*MS*, 65). En isolant ainsi « —mine— » il tire de son cas personnel la pertinence de sa généralisation ; on en déduit que l'expérience individuelle constitue l'objet de sa propre observation, et qu'elle seule peut en valider les enseignements. Cette argumentation se situe en droite ligne de l'existentialisme sartrien, qui affirme notamment que « l'homme n'est rien d'autre qu'une série d'entreprises, [...] il est la somme, l'organisation, l'ensemble des relations qui constituent ces entreprises »⁹. Rien chez Buck ne permet de prouver sa connaissance des théories existentialistes ; la particularité de son approche est d'embrasser à contrecœur l'essence d'une démarche philosophique dont elle atteste pourtant la validité : « But it is survivable » (*MS*, 65). La liberté du père de Buck a entraîné des choix drastiques qu'il considérait ne concerner que lui-même. Dans l'optique sartrienne, cela est impossible. « Calling » montre d'ailleurs que la conséquence première de ce choix de liberté est de créer spontanément chez le fils son sentiment existentialiste de « life's connectedness ». En consacrant sa liberté à des fins purement personnelles, le père révèle les conséquences négatives de l'hédonisme individualiste, et confirme que « quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes »¹⁰.

9 SARTRE (J.-P.), *L'Existentialisme est un humanisme* (1945). Paris : Gallimard, collection « Folio Essais », 1996, p. 53.

10 *Ibid.*, p. 31.

Buck perçoit bien un dessein transcendant la sphère individuelle mais n'atteint pas l'épanouissement promis par l'actualisation d'une pensée humaniste. Il devient juriste, comme son père et son grand-père, et semble tout simplement se résigner à son sort : « since that time, I have never imagined my life in any way other than as it is » (*MS*, 65). Cette situation est tout de même préférable à une absence totale d'assise religieuse ou philosophique où l'individu se trouve livré à lui-même sans savoir que faire de sa sensation de liberté. Car celui qui s'aliène à autrui menace de perdre la perception de sa propre humanité. C'est ainsi que Frances, toute à son voyage avec Howard, non seulement oublie de téléphoner à son mari moribond mais ne se souvient même plus de la dernière fois qu'elle l'a appelé. Comme au moment de l'apparition du visage de Mary, sa culpabilité diffuse et irréductible provoque une soudaine prise de conscience existentielle :

And she was sorry to have gotten smashed, sorry she'd run over a rabbit, sorry to have forgotten all about her husband. It was so unusual being this free, and fucking somebody she absolutely didn't care about, or for that matter fucking anybody at all. It was disorienting and actually embarrassing. (*MS*, 248)

Loin de l'émanciper, sa liberté l'enferme dans une sensation confuse où s'imbriquent mort, sexe et remords. C'est en cela que son attirance irrésistible pour le Grand Canyon s'envisage comme une tentative inconsciente de trouver un sens à cette liberté aliénante. Dans le monde désacralisé de *A Multitude of Sins*, une telle aspiration au divin offre de grandes similitudes avec la démarche existentialiste de Sartre, dont l'athéisme peut aussi se percevoir paradoxalement comme une interrogation crypto-religieuse dans un monde sans dieu.

L'existentialisme [...] pense qu'il est très gênant que Dieu n'existe pas, car avec lui disparaît toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible ; il ne peut y avoir de bien *a priori*, puisqu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser ; il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, qu'il ne faut pas mentir, puisque nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes. Dostoïevski avait écrit : « Si Dieu n'existait pas, tout serait permis ». C'est là le point de départ de l'existentialisme. En effet, tout est permis si Dieu n'existe pas, et par conséquent, l'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni en dehors de lui une possibilité de s'accrocher. [...] autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre¹¹.

11 SARTRE (J.-P.), *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, pp. 38-39.

Si l'issue fatale du voyage initiatique de Frances tend à suggérer la possibilité d'une quelconque immanence, celle-ci revêt la forme d'un chaos monstrueux et totalement inintelligible :

She was staring up at him, her eyes seemingly open, though the rest of her—her white shorts and blue sailcloth top with the anchor, her bare legs and arms—these were all jumbled about her in a crazy way, as if her face had been dropped first, and then the rest of her. It actually seemed, from here, that one arm was intact but separated from her body. (*MS*, 278)

Ce *tremendum* indéchiffrable évoque les cauchemars de Sallie dans « Puppy », où l'on retrouve les mêmes images de fragmentation de l'individu :

Sallie suffers [...] from what she calls her war dreams—violent, careering, antic, destructive Technicolor nightmares without plots or coherent scenarios, just sudden drop-offs into deepest sleep accompanied by images of dismembered bodies flying around and explosions and brilliant flashes and soldiers of unknown armies being hurtled through trap doors and hanged or thrust out through bomb bays into empty screaming space. (*MS*, 86)

Tout comme Howard face à une Frances démembrée, ni le mari ni l'analyste de Sallie ne parviennent à faire sens de ses rêves épouvantables. Ainsi le monde de la réalité concrète et celui de l'inconscient se rejoignent et se reflètent, donnant à l'individu face à la mort le spectacle d'une intelligibilité qui se dérobe sans cesse.

Chaque personnage se trouve enfermé dans les limites de sa sphère individuelle, et la structure compartimentée de *A Multitude of Sins* reflète cette condition ontologique fragmentée. Dans le cadre étrié de chaque histoire, en effet, l'individu n'a guère l'opportunité de percevoir les multitudes de liens qui l'unissent aux autres.

La découverte du chiot dans son jardin, cependant, déclenche chez le narrateur de « Puppy » une prise de conscience face aux événements qui l'entourent. Il ne justifie pas la juxtaposition des récits de ces incidents mais, en les accolant, trahit sa vague perception de leur corrélation. Il en arrive alors à tenir des propos qui rappellent ceux de Buck au sujet de « life's connectedness » : « we are all, of course, implicated in the lives of others, whether we precisely know how or don't » (*MS*, 109). Parmi ces événements, le geste d'un militant de la Nouvelle-Orléans s'avère fort éclairant :

though he had AIDS, he died by his own dispirited hand, in his little garret apartment [...], late at night before the marathon, in order, I suppose, that his life and its end be viewed as a triumph of will over pitiless circumstance. (*MS*, 108)

L'analyse lucide des raisons de ce suicide indique une connaissance au moins intuitive des enjeux soulevés par l'existentialisme, et le choix du militant contraste nettement avec l'attitude velléitaire du narrateur. Ce suicide renforce le poids symbolique du marathon contre le sida tout en contribuant à façonner la conscience de celui qui le relate. Il illustre admirablement les paroles de Sallie au début de la nouvelle : « "Life's so fragile in the way we experience it. [...] It's about how altering one small part changes everything" » (*MS*, 81). Cependant, en narrant cet événement en passant, parmi d'autres considérations presque insignifiantes, et surtout en ne poursuivant pas sa réflexion, le narrateur ne semble pas tirer de ce geste un quelconque enseignement personnel. Ce faisant il paraît relativiser la portée d'une décision philosophique et existentielle majeure. Dans un cadre existentialiste, cette passivité constitue une erreur fondamentale : « en vérité, on doit toujours se demander : qu'arriverait-il si tout le monde en faisait autant, et on n'échappe à cette pensée inquiétante que par une sorte de mauvaise foi »¹².

Conclusion

A Multitude of Sins s'inscrit dans une optique américaine imprégnée d'un sacré irréductible mais aux connotations chrétiennes conventionnelles évanescentes. L'époque contemporaine traitée dans la diégèse est marquée par l'irrégiosité ; la rémanence de ce sacré s'avère ténue et passe généralement inaperçue. La fausse impression de liberté ressentie par les personnages dans un monde sans dieu les amène à commettre des erreurs lourdes de conséquences pour eux-mêmes et pour ceux qui les entourent. Le mariage a perdu sa dimension religieuse, mais relève à présent d'une sacralité laïque. Ainsi l'adultère cristallise-t-il effectivement la notion de péché car il demeure une transgression majeure, parfois mortelle, révélatrice de la chute de l'individu dans un maelström de fautes et de sentiments complexes de culpabilité.

En tant que tel le péché ne cause aucun tourment, mais il persiste en tant que faute, pour laquelle l'individu – qui reste religieux malgré tout – devra rendre des comptes. La morale suggérée dans *A Multitude of Sins* émane d'un auteur endossant la figure du dieu créateur énonçant les interdits

12 SARTRE (J.-P.), *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 34.

suprêmes. Cet aspect est problématisé par l'accident de Frances, qui en tant que toute dernière péripétie du recueil constitue l'aboutissement de la démarche autoriale. Pour être pleinement apprécié, l'humour noir de ce passage requiert de la part du lecteur une distance critique qui conduit à chercher dans cet événement grotesque, terrifiant et cocasse, une signification qui dépasse nécessairement le point de vue limité de l'instance narrative. Comment dès lors ne pas voir dans le récit de cette chute, résultant de la confrontation de la jeune femme avec le *tremendum*, un écho ironique de l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu, souvent considérée comme la « deuxième chute » ? Comment, dans le contexte métafictionnel subtil de *A Multitude of Sins*, ne pas percevoir cette chute comme un reflet tout aussi ironique de la « troisième chute » proclamée par la théorie barthésienne de la mort de l'auteur ?

Pour convaincantes qu'elles soient, les annonces de la mort de Dieu qui se succèdent ne parviennent qu'à démontrer l'irréductibilité du divin. Le thème du péché dans *A Multitude of Sins* englobe certes les cadres théologique et mythique du sacré, mais la notion de responsabilité qui s'y fait jour relève d'une problématique essentiellement littéraire. Dans ce contexte, les conséquences post-apocalyptiques du péché dans le monde diégétique font écho à la question fondamentale, pour l'auteur, de la réception de l'œuvre par son lecteur, entité indéfinissable par excellence, toute puissante et aux voies – esthétiques – impénétrables.



Marcel ARBEIT

Palacký University, Olomouc, Czech Republic

DEATH OF BODY, DEATH OF MIND: RICHARD FORD'S "QUALITY TIME" AND "ABYSS"

In his earlier short stories and novellas, Richard Ford frequently showed how a single moment could change a person's life. Within a few minutes, or even seconds, people can make wrong decisions that destroy their private lives, ruin their marriages, or turn them into criminals. In all such cases it is extremely difficult to find a remedy; sometimes there is no way back or out, and the courses of the lives of the people involved are changed forever. But in one moment you can lose even more: your mental integrity, or even your life. Ford, as a psychological realist, is interested in the misjudgments, flaws, and accidents that are irrevocable and make his characters realize their mortality. Ford's stories do not often end with the death of a protagonist; still, the constant awareness of the possibility of sudden demise molds his characters' behavior more than they are willing to admit.

Death as an organic part of human life plays an important role in many of Ford's writings, but in two short stories from *A Multitude of Sins*, "Quality Time" and "Abyss," the themes of dying and death step into prominence much more radically than ever before in his works. The following analysis examines Ford's treatment of these themes in compliance with several existentialist cultural anthropologists, philosophers, and fiction writers.

From Death of Body to Death of Mind: "Quality Time"

"Quality Time" ranks among the number of Ford's stories depicting adulterous relationships of middle-aged couples. This time the male part of the couple, journalist James Wales, is single, while his lover Jena has been married for twenty years. James teaches a literary seminar in Chicago after

having lived fourteen years in Europe; she spends time painting in her suite at The Drake, a luxurious hotel. They met at his lecture on the coverage of Princess Diana's death by the British press and spent five consecutive nights together. At the beginning of the story, James Wales is on his way to The Drake to meet Jena for the sixth and last time. Driving up Sheridan Road, he witnesses a traffic accident: a woman of indeterminate age steps into the street and is hit by a car in the turning lane. The third-person narrator describes the event of that early March day in excruciating detail, using Wales as a reflector, a focalizer.

The woman, "old, young, drunk, sober, he wasn't sure" (*MS*, 10), slips on an icy crosswalk and falls. Wales, who has stopped for the red light, watches her struggle with gravitation, her strange and futile gestures, and finally her doomed attempt at crossing the street. She looks as if she were not aware of any danger, and with luck she makes the nearest car, the driver of which glimpsed her in time, stop. Then her luck runs out, and the next car, one "resembling a small spaceship" (*MS*, 10), rams her side. We do not know whether the woman survives or not, although Wales, leaving the crossroads without even trying to stop, sees her just as "a collection of assorted remnants on a frozen pavement" (*MS*, 11).

We are not given any further information on the woman; she is not individualized, serving as a mere *memento mori* for the protagonist and, possibly, other people inhabiting the scene. The result is immediate and becomes evident in Wales's physical reactions: cold sweat, pounding heart, and frenzy. Although the description of the event does not rule out completely the possibility of a deliberate death, Wales remembers the motto of a photographer friend who died during a war conflict somewhere in Africa: "*It's always bad to die when you don't want to*" (*MS*, 11, Ford's italics).

Wales, driving on to meet his date, ponders on the transient nature of human life and the inevitability of death. The fact of being alive one moment and dead the next baffles him and makes him nervous, as journalists are not supposed to dwell too much on determination and destiny: "In his line of work, the actual was all" (*MS*, 12).

Ernest Becker, a cultural anthropologist merging psychological and philosophical perspectives, acknowledged in his book *The Denial of Death* the fear of death as being one of the principal motives behind human behavior and elaborated on the consequences of the fact. Taking up William

James's metaphor of "the worm at the core of all our usual springs of delight"¹ which comes into full view with the progressive deterioration of health and old age, he believes in the universality of what he prefers to call the "terror" of death, rather than the "fear."² This terror "is natural and is present in everyone,"³ and the realization of mortality does not come to human beings gradually, depending on their early childhood experiences, but is coded in the human psyche from birth.⁴ While it can be a powerful moving force, the organism must do its best to suppress it, otherwise the person is sentenced to spend all his or her living time in unrest. Becker cites in this context Gregory Zilboorg, who in his 1943 article stressed that "[i]f this fear were as constantly conscious, we should be unable to function normally," and therefore everybody should "maintain a constant psychological effort to keep the lid on [...]."⁵

To keep the terror of death repressed, people develop various methods and life strategies. Many of them were worked out by existentialist philosophers and their predecessors. As William Barrett aptly noted as early as the end of the 1940s, existentialism stood up against those philosophical streams and schools that became severed from the problems of everyday life, and revived "the ancient sense of philosophy as a concrete way of life, rather than an abstract set of propositions."⁶ Hence its interest in what Barrett calls the "basic realities" of life,⁷ death and anxiety listed first among them. The psychologists who consider the terror of death acquired reject existentialism on the ground that by focusing on the fact of human

1 JAMES (W.), *Varieties of Religious Experience: A Study of Human Nature* (1902), in KUKLICK (B.), ed., *Writings 1902-1910*. New York: Library of America, 1987, p. 132.

2 See BECKER (E.), *The Denial of Death* (1973). New York: Free Press, 1997, p. 15.

3 *Ibid.*.

4 Ernest Becker calls the psychologists who believe that the terror of death is acquired the "healthy-minded" and those who consider it inborn and universal the "morbidly-minded"; he sides with the latter. See *ibid.*, pp. 11–20. William James called the opposite of "healthy-mindedness" "sick soul." See JAMES (W.), *Varieties of Religious Experience, op. cit.*, pp. 77–154.

5 ZILBOORG (G.), "Fear of Death," in *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 12, 1943, p. 22.

6 BARRETT (W.), "Existentialism as a Symptom of Man's Contemporary Crisis," in HOPPER (S. R.), ed., *Spiritual Problems in Contemporary Literature* (1952). New York: Harper & Row, 1957, p. 141.

7 See *ibid.*, p. 140.

mortality, “it seeks to increase, rather than minimize, our human difficulties.”⁸ Their adversaries speak otherwise: existentialism can be extremely useful in investigating various anxieties and phobias, even suggesting cures.

Some of the healing strategies are introduced in Ford’s “Quality Time.” Although Ford discards the label of an existentialist writer as too narrow and honestly admits that he has not read “all of Camus [...] [nor] all of Sartre,”⁹ he is not reluctant to quote from Sartre when suitable.¹⁰ In his essay “Freedom and Responsibility” Sartre claims, “there are no *accidents* in a life.”¹¹ If a soldier fights in a war, he is responsible for it; even though there seemingly is no choice, there is always more than one—for example, death by suicide, or desertion.¹² In the past, Wales was expected to cover war conflicts, but he chose against it and, therefore, unlike his friend, survived. It is not cowardice that keeps him from battlefields, however. Immediately after a Kurd terrorist attack in the Berlin U-Bahn he devotedly helps people, not thinking about potential dangers. The difference between going to war as a volunteer and rescuing victims of a sudden disaster is obvious: the former requires planning that inevitably includes pondering on one’s mortality, while the latter is decided in a split second, without the painful contemplation. Those who introspect wage all the possibilities and, only after a grave, internal struggle, decide to face a danger; but those who adopt a quick, efficient decision, not torturing themselves with thoughts about their personal fate, are equally brave. The former take great pains to successfully repress their terror of death; with the latter (including Wales) the repression of fear might be short-lived, but nonetheless effective.

8 BARRETT (W.), “Existentialism as a Symptom of Man’s Contemporary Crisis,” *op. cit.*, p. 140.

9 See my 1994 interview with Richard Ford in this volume.

10 See Sartre’s thoughts on the act of naming and, more importantly, on writing about dark topics as an act of optimism, cited by Ford in two interviews, one with Elinor Ann Walker and the other with Huey Guagliardo. WALKER (E. A.), “Interview with Richard Ford” (1997), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 135, and GUAGLIARDO (H.), “A Conversation with Richard Ford” (1997), in *ibid.*, p. 156.

11 SARTRE (J.-P.), “Freedom and Responsibility,” in BASKIN (W.), ed., *Essays in Existentialism* (1988). New York: Citadel Press, 1993, p. 64, his italics.

12 See *ibid.*, pp. 64–65.

This abrupt decision to act heroically is part of Wales's strategy not to plan his life. He has lived in Spain, Sweden, and Germany. His stay in the United States is only temporary; he wants to return to Berlin where he still keeps a flat, should the occasion for the need of a home arise, or leave for London where he would spend the morning alone in a hotel, reading a book. Søren Kierkegaard and his followers see traveling as one of the means for ridding the life of its stereotypicality and boredom; it provides *rotation*, "a change of field."¹³ The term itself, originally from agriculture, suggests both a regular change and a new experience. For Wales, his affair with Jena is also a rotation, and he especially enjoys the "quality time" with her because he can see its finitude from the very beginning; he even knows the exact length of its duration—one week only.

After witnessing the accident (another rotation), Wales thinks about his time with Jena, "serious, urgent, fast-disappearing" (*MS*, 17), and his desire for sex is more acute than before: "He wanted that act now very much, felt aroused but also slightly unstrung. He had, after all, seen a death tonight. Death unstrung everyone" (*MS*, 17). Wales knows he cannot betray his temporary weakness to Jena, who likes him to be in control of things. Jena was not present at the crossroads and did not see any mortal accident; still, every day she desperately pushes Wales to have sex with her immediately upon his regular arrival in her suite, using every minute of his presence for her gratification. Jena is constantly hiding her fragility. She makes great efforts to feign composure and stability. In her room, "clothes were all put away, as though she'd lived here for months, which was how she liked things: ordered surfaces, an aura of permanence, as if everything, including herself, had a long history" (*MS*, 22).

The hotel where Jena lives is a shelter but at the same time a prison. Wales compares her spacious room with rooms in European hotels, and concludes: "You could live an entire life in a room like this, and it would be an excellent life" (*MS*, 15). Such a statement is ironic under the circumstances, as Ford constantly hints at the presence of death in the room. The abounding details show the hotel room's bed as a luxurious coffin, the suite as a tomb, and the whole hotel as a cemetery.

13 See KIERKEGAARD (S.), "The Rotation Method: An Essay in the Theory of Social Prudence," in *Either/Or*, vol. 1 (1944), translated by David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson. Princeton: Princeton University Press, 1959, p. 287.

When Wales enters the hotel through its back entrance—another of his self-protective little strategies—he meets a fat, jovial man named Jim, who knows his name but alludes to people and events Wales is not familiar with. Jim invites Wales to a cocktail party held by a mysterious Big Ten organization, of which he is obviously the president. Ford does not specify the events on the ground floor of the hotel, but they have a strangely religious and sinister flavor; though it refers to one of the most prominent Midwestern collegiate conferences, the Big Ten also hints at the Ten Commandments. This seemingly far-fetched idea comes to mind again when, a few hours later, Wales runs into a group of nuns in the lobby. The elevator, with its “brass doors slowly opening, slowly closing” (*MS*, 14), chimes faintly and seductively—like a church death knell. Jena welcomes Wales with the words “I’ve been dying for you to be here” (*MS*, 15), and has the heat in the room up all the time because she is “always cold” (*MS*, 15). Two weeks earlier, when Wales and Jena met for the first time in a local bar, Jena took Wales’s arm and asked him to hurry so they could “do [some]thing together” as he was “leaving soon” (*MS*, 16), which alludes not only to the date of his departure but also to his mortality. The ambiguity hidden in the most trivial of utterances puts the emphasis not only on the constant presence of death in the minds of the protagonists, but, from the opposite point of view, also on the metaphors and understatements people use when dealing with death: not “dying” but “leaving”; not “dead” but “cold”—and if “dying,” then, metaphorically, of desire.

After seeing the dying woman on the street, Wales’s hands are freezing; in addition, he can smell his own “sour” odour (*MS*, 17). Still, a cosmopolitan bachelor scared by the vision of any permanent relationship, an American who hates America for being prone to deception, a teacher who considers a classroom full of students a trap, he seems to be more immune to the terror of death than Jena. His specialty as a seminar instructor is “The Literature of the Actual,” which, in the words of his friend who persuaded him into going back to the United States, deals with “what it’s like to be James Wales” (*MS*, 10). To be James Wales is to struggle against becoming “a hyperanxious animal who constantly invents reasons for anxiety even when there are none,”¹⁴ collecting evidence that death, when it comes, may have at least some positive aspects.

14 BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. 17.

The event that confirms this desirable idea is the death of Princess Diana in a car accident in 1997 and her funeral, a grand affair covered by all the major media in the world. On the day of the funeral in London, Wales overhears a woman in a hotel room next to his own, who considers the ritual unique, while Diana "wasn't unique. She was a whoor" (*MS*, 25). The opulent burial festivities helped substantially in the legitimization of Diana's position as a world celebrity, cherished long after her almost trivial death, although Wales also remembers the complementary story of an Oxford friend of his who could not get any flowers for his suddenly deceased wife because all were sold out to those who mourned for Diana.

Another formative event is what happened to Wales two months prior to the day when the story is set: he was asked for a dollar by a black man who then tried to snatch the whole billfold from him. Wales tells the story to Jena, pretending that it happened earlier that day; he does so because the street accident put him so much off balance that he is not able to deliver it in words. In his version he fights with the man and hits him, while in reality it is he who was hit. Nevertheless, the cathartic experience stays the same in both versions: he remembers how scared he was when the attacker's hand touched him: "There was terrible force in it. It wasn't like anything I'd ever felt. It was need and desperation at one time. It was attractive. I'm sure I won't ever forget it" (*MS*, 31). Jena, endowed with the ability to recognize symbolical or metaphorical representations of death when encountering them, reacts predictably: "You're lucky to be alive [...]" (*MS*, 31). The outcome of the event is ambiguous: on the one hand, Wales's self-esteem has increased (he managed to escape); on the other hand, he has a much more difficult time ridding his mind of thoughts of death after such an experience.

Sam Keen, in his preface to the 1997 edition of Becker's monograph, offers as the most common defense against the fear of death the belief that even though death cannot be avoided, we can transcend it "by participating in something of lasting worth."¹⁵ What he calls "ersatz immortality" can be achieved, for example, by writing a book, establishing a family, or accumulating a fortune. This is the strategy Jena adopts. Her creative activity involves painting on old photographs of her parents, both of them still alive, although very old (her father), or suffering from a serious disease (her

15 KEEN (S.), "Foreword," in BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. xiii.

mother). The splashes of bright colors on the black-and-white surface designate transformation, an attempt, to paraphrase Keen's term, at an "ersatz resurrection." The danger of the illusion that as an artist one can become a master over human destinies, including his or her own, can be seen when Jena, during a walk, inquires if Wales would kill her husband, if asked. Wales, not certain whether it is an earnest offer or a test, gives a negative answer and tries to act as if nothing had been said. The reaction comes from the outer world in the form of pathetic fallacy: another traffic accident occurs close to them, this time a benign one. A driver skids over the frozen pavement and stops in the middle of the intersection, but as there is no other car, there is no casualty (*MS*, 28). Two policemen in a cruiser parked nearby watch the traffic, but they also symbolically remind Jena that society puts limits on the acting out of free will. Jena then discards her request: "It was just something to say [...]. You shouldn't take me so seriously" (*MS*, 29).

At the end of the story, Jena returns to her everyday life, about which we know nothing. Her questions, aiming at the summarization and evaluation of their days together, destroy for Wales any possibility of the continuation of their relationship. From the tomb of her hotel suite she will return to her home prison. Wales's acquired defense mechanisms have worked as smoothly as ever: being immune to over-emotional reactions, he will take from the experience everything it can provide and wait until the sensations are naturally erased: "They were not bad feelings, not an unfamiliar moment, not the opening onto desolation. They were simply the outcome" (*MS*, 33). To save one's body it is sometimes necessary to mortify one's mind, to numb one's feelings as if by an anesthetic injection. The farewell can be interpreted, given the metaphors and symbols related to death scattered throughout the story, as a small funeral. Since theirs was not a romantic affair, there is no outburst of emotions, no crying. As Philippe Ariès writes, commenting on the historical changes in Western attitudes toward death, funerals, and burial practices, "[t]oo evident sorrow [...] is *morbid*"¹⁶ and "mourning is forbidden."¹⁷ Death—even a symbolical one—is no longer meant to be a public spectacle accompanied by the exalted behavior of

16 ARIÈS (P.), *Western Attitudes Toward Death from the Middle Ages to the Present*, translated by Patricia M. Ranum. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, p. 90.

17 *Ibid.*, p. 91.

mourners, though in the case of celebrities, including Princess Diana, an exception to the rule is acceptable.

"Quality Time" can be read as a parable about dying and the unavoidable terror of death. Both main characters are aware of their mortality, but they are not able to reconcile themselves to the fact. Sartre perceives life as "a long waiting,"¹⁸ but the death that terminates the subjective part of our lives cannot be waited for, just expected. In addition, it does not signify the complete end of us as we continue to live through the Others.¹⁹ The understanding of this should make us fearless, but Wales and Jena never reach that point, trying various defense strategies against the feeling of terror instead. Jena's methods—art therapy and a brief extramarital relationship, possibly even sanctioned by her husband, who sent her to the hotel in the first place—do not work nearly so well as those of Wales. Even though Wales suffers from temporary anxiety due to the death of a stranger he witnessed, the event, being a valid source of rotation, also had a positive effect on him. In addition, his bachelor status, his interesting line of work with most of its danger eliminated, his emotional rootlessness, and his frequent changes of residence all help him to live a relatively happy life without too much fear. On the other hand, the end of the story suggests that the future life of Jena, who sticks desperately to past events (she repeatedly assures Wales as well as herself that they spent a wonderful week together), will be one of pervasive unhappiness.

From Death of Mind to Death of Body: "Abyss"

The lecturer in Søren Kierkegaard's essay "The Unhappiest Man" explains that those who fear death, "who think death to be the greatest misfortune,"²⁰ are never among the unhappiest of men. Much happier is the one who ignores the pleasures of life and only "on his deathbed gets his eyes opened to these things."²¹ Such people have spent their lives either in

18 SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* (1957), translated by Hazel E. Barnes. London: Routledge, 2003, p. 558.

19 See *ibid.*, p. 566.

20 KIERKEGAARD (S.), "The Unhappiest Man," in *Either/Or*, vol. 1. (1944), translated by David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson. Princeton: Princeton University Press, 1959, p. 218.

21 *Ibid.*, p. 222.

hope or in memory. Even though hope should be related to the future, it is always marred by something lost forever in the past, often not recognized as important, and therefore not duly appreciated when it happened. While the desired occasion came too early for people who live in hope, for those living in memory it arrived too late, long after they had ceased hoping for it.²² In both cases, the person had “his ideal, the content of his life, the fullness of his consciousness, the essence of his being, in some manner outside of himself.”²³ Under such circumstances, death obviously comes as a deliverance, an agency that returns people to themselves. In Ford’s “Abyss,” 34-year-old Frances is such a person, who plunges to her death during her visit with her lover to the Grand Canyon. Although her fall looks like an accident, there are more than a few hints that it might be suicide.²⁴

Frances is a successful real-estate agent whose husband Ed suffers from a rare degenerative blood disease that is gradually disintegrating his bones. Readers get this information from the third-person narrator. Frances, living in the unpleasant proximity of death, never discloses the true nature of Ed’s health problems; she just talks about “an industrial accident in the indistinct past, an unspecified injury that left him not fit to work anymore” (*MS*, 232). Her married life has become the ironic echo of her father’s definition of marriage as “the time after the onset of a fatal illness when the disease has you in its grip but you can still walk around pretty well” (*MS*, 227); the fact that the disease is not her own even augments her fear of dying.

Among the most powerful strategies suppressing the terror of death are those based on an outstanding performance in the fields of work, sex, or sports. Frances first tries to forget her mortality as a workaholic, becoming one of the best real estate agents in her state; but it does not bring about the desired psychological effect, as her real professional longing remains buried in the past: she had always *hoped* (Ford uses this verb) for a career

22 See KIERKEGAARD (S.), “The Unhappiest Man,” *op. cit.*, pp. 222–224.

23 *Ibid.*, p. 220.

24 Leaving aside Walter Lockett from *The Sportswriter*, the only character in Ford’s short fiction who commits suicide is Helen Carmichael in “Occidentals” (FORD (R.), *Women with Men* (1997). New York: Vintage, 1998); when the Junoesque blonde, whose cancer has supposedly been cured, finds suspicious bruises on her body, she takes poison in her hotel room.

as a physiotherapist in France (*MS*, 230). That is why she turns to the next available field, sex.

Becker and others describe in great detail the method of earning immortality by getting involved in a love relationship; Becker, for example, calls it "the romantic solution." This method does not aim at displacing death from our consciousness, but rather at embracing or taming it. Sex, a necessary part of that relationship, is the perfect tool for it, since death is its "natural twin brother."²⁵ For those who cannot believe in God, their lovers substitute for the divine: they are to be relied on and yielded to emotionally as they help them get rid of the terror of death. Although there is a paradox to such reasoning and behavior—during sexual intercourse, one concentrates on the mortal and gradually deteriorating body even more than is usual—at least for some time the delusion can make a human being happy and seemingly eternal. In some cases the partner is elevated to a spiritual object, idealized and idolized, but often the relationship stays on the sensual level, putting "over-emphasis on the body as a purely sensual object"²⁶—Becker calls the phenomenon "the *Playboy* mystique."²⁷ Merold Westphal, who approaches the problem from a theological point of view, is even more blunt, identifying it as "the attempt to earn immortality by being good in bed."²⁸

On the day when Frances is named one of the Connecticut Residential Agents of the Year, she meets Howard, a winner of the same award. They immediately take an interest in each other and after three weeks of secret, "steamy" (*MS*, 236) meetings at different places they end up in a motel room bed.²⁹ Two weeks later, during a sales conference in Phoenix, they decide on an overnight trip to the Grand Canyon.

Ford repeatedly descends from the post of the omniscient narrator, looking over the shoulders of both Frances and her lover, alternately giving their thoughts on what to an uninitiated spectator might look like a romantic

25 BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. 162.

26 Here Becker draws on Otto Rank, one of Sigmund Freud's followers, and his *Psychology and the Soul* (1931).

27 BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. 168.

28 WESTPHAL (M.), *God, Guilt, and Death: An Existential Phenomenology of Religion*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 104.

29 The fact that Frances sleeps with Howard for the first time, ironically, in a Howard Johnson's, contributes to her perception of her lover as a dehumanized object.

affair. The topic of their very first conversation is “life’s brevity and the need to squeeze every second for all its worth” (*MS*, 226); they agree on blaming the Puritans for having sex stigmatized and seen as unnatural. For both of them it is their first extramarital affair, but their urges to it are not of the same nature.

Frances, who is five years older than Howard and who observes the process of deterioration of the human body on her disabled husband at home, is very sensitive to all physical signs of aging and dying. As Howard notices without any special emotion on his side, she has “tiny, child’s hands, but strong, with deep creases in their palms like an old person’s hands” (*MS*, 238). While they make love, Frances’s eyes are fixed on Howard “with an intensity that was frequently intimidating” (*MS*, 235). On their journey to the Grand Canyon they spend the night in a motel with units in the form of fake teepees. In the middle of the night, Frances wakes up and fails to realize where she is. She gets on her hands and knees in the bed, staring down into Howard’s face, as if he were a patient in a hospital “in the middle of an operation” (*MS*, 264). She avoids uttering the dreadful word “death,” but Howard says it for her, and Frances willingly confirms that she really imagined sharing the bed with a corpse. Howard remembers the scene later, when Frances is already dead, but he cannot get beyond his feelings of that night, having feared when she heaved over him like an animal, both scared and scary, that “she would say terrible things—about him—things he’d never forget” (*MS*, 287).

Ford’s description of their visit to the Grand Canyon is almost the novelization of the first part of Walker Percy’s essay “The Loss of the Creature.” Walker Percy, the existentialist southern novelist Ford has always considered one of his unofficial tutors, calling him once “the master of graceful syntax” and “the sponsor of verbs,”³⁰ uses the Grand Canyon as an example of a place which is so famous that nobody can see what it really looks like. People only see its prefabricated image in postcards and travel books; “if the place is seen by a million sightseers, a single sightseer does not receive value *P* but a millionth part of the value *P*.”³¹ Ford rephrases

30 FORD (R.), “Walker Percy: Not Just Whistling Dixie,” *National Review*, 13 May 1977, p. 558.

31 PERCY (W.), “The Loss of the Creature,” in *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975, p. 46.

Percy's statement in Howard's indirect speech, pondering on "how you could never see anything 10 million yokels hadn't already seen and shit on and written graffiti all over before you could get there" (*MS*, 265). Later, he invents a metaphor of his own, having Howard say: "It's like an airport, not a real place" (*MS*, 270). Frances, more obsessed with than afraid of death, sees the Grand Canyon—"the big erosion hole" (*MS*, 262)—as being "full of healing energy" (*MS*, 275), while Howard, immersed in his stereotype, does not harbor any big expectations: "Haven't you ever stood beside a construction site and looked in the hole? That's what this'll be" (*MS*, 271). When he concludes with "It'll be a blast" (*MS*, 271), he is not aware of the sinister ambiguity of the phrase.

As in Percy's essay, tourists are taking photographs rather than looking into the abyss with the naked eye. Percy suggests three possible ways of breaking the two-dimensional vision and making the canyon freshly perceivable again: leaving the prescribed tourist track; using the prescribed track but only after a consistent effort to avoid it; or witnessing "a breakdown of the symbolic machinery" in the form of an accident or disaster.³² The first two ways can be self-ordained; the last one depends on powers beyond an individual will. Ford explores all three of these possibilities. Unwilling to join other tourists enjoying the "official" look at the canyon through the installed telescopes, Frances instead wants Howard to take her picture behind the protective wall. When she climbs to the other side of the wall, ignoring all warning signs, and Howard looks over it, they find that many other tourists have broken the rules as well: besides the many footprints, there is even an empty cigarette package and a discarded film box. The return to the tourist track after leaving it first is the experience Howard alone goes through, but he is not able to appreciate it, as his mind is heavy with the burden of Frances's sudden death and its possible consequences for him. Still, Howard has been given a rare gift by Frances, the privilege of seeing the Grand Canyon through a catastrophe, a fresh look similar to that experienced by discoverers of the place in a bygone past.

Frances does not make a systematic plan for her death, although her recent life is a subconscious preparation for it. It takes some time before she understands her father's metaphorical credo, "*read the fine print*": "The fine print was where the truth was about things and it was never what you

32 See PERCY (W.), "The Loss of the Creature," *op. cit.*, pp. 48-49.

expected” (*MS*, 235). One such eye-opening event was the death of her junior college roommate of a brain tumor, after which she started looking for the company of people who seemed to have mastered death and did not challenge their mortality. Howard gets her attention by telling “a funny joke about Alzheimer’s disease” (*MS*, 225). Frances is alert to all symbols of death, relating them to her own irreversible fate.

During their trip from Phoenix to the town of South Rim, Frances runs over a jackrabbit (the second one in a row), although she could have missed it by changing lanes. Howard is outraged by her reaction: she theatrically apologizes to the dead rabbit, and even jokingly asks Howard to put on *Let It Bleed*, the Rolling Stones song. What looks like cruelty and cynicism can be reappraised as her sudden realization that the death threat does not necessarily approach from outside but might be hidden inside—even the rabbit seems to have jumped under their car on purpose rather than by accident. There lies the core of the difference between *fear* and *anguish*: for Sartre, and long before him Kierkegaard, fear (and Becker’s *terror*, too) incorporates the possibility of a life change coming “from without” while anguish appears within a particular person: “[M]y being provokes anguish to the extent that I distrust myself and my own reactions in that situation.”³³

Like the jackrabbits on the highway, other animals are seeking their own deaths. Frances notices a large rat harassing a snake, its natural enemy. The snake snaps at the rat several times, but then gives up and slithers off (*MS*, 258). In front of their motel teepee, beetles litter the floor, killed by a pesticide applied near the door (*MS*, 261). Registering the details about the death and dying of other creatures, both human and animal, Frances finds freedom in her anguish. Her terror of death suppressed, she can make the choice of a decent closure to her life—no random extinction like the insects sprinkled with poison, no slow dying from a long and painful illness, no haphazard run under the wheels of a fast-moving vehicle (Howard even calls their rented car, which mysteriously vanishes from the parking lot after Frances’s death, a hearse).

When Frances finds the courage to face her mortality, death is no longer her enemy. In *Creative Fidelity*, Gabriel Marcel pinned such discernment as the springboard to what Sartre explored in *Being and Nothingness*: “As long

33 SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness*, *op. cit.*, p. 53.

as death plays no further role than that of providing man with an incentive to evade it, man behaves as a mere living being, not as an existing being."³⁴

Frances, through her freshly acquired anguish, has become a free, existing being, but at the same time a danger to her own mortal body. Sartre calls such a state *vertigo*: "anguish to the extent that I am afraid not of falling over the precipice, but of throwing myself over,"³⁵ the example being especially poignant for Ford's protagonists facing the abyss of the Grand Canyon. Like other existentialists for whom the constant availability of suicide is sufficient reason for not committing it, Sartre does not approve of voluntary death, considering it a result of "the opposite conduct," the urge to take a wrong step instead of paying attention and keeping to one's path, or at least "an inconsistent conduct," a mere distraction with fatal results.³⁶ Westphal sums it up in his statement that "it is ours to choose who we will be" while "it is not ours to choose whether we shall be,"³⁷ but this opinion does not ring in Frances's mind as she does not have any back-up system of values and beliefs she can adhere to.

Frances realizes that she wants to visit the Grand Canyon only after reading in a book that Native Americans consider the place "the gateway to the underworld" (*MS*, 244), or "the door" to the same place (*MS*, 255). This image is stuck so deeply in her mind that when they pass two Native Americans, a man and a woman, walking in the opposite direction, she calls them in a grave voice "our ancient spirits" (*MS*, 255). Being attracted to the Native American imagery but, at the same time, feeling out of place in the presence of anything spiritual, she considers the two an ill omen, while for Howard they are only "phantoms of fatigue" (*MS*, 256).

Sartre's opinion that people are responsible for their deaths as for their lives³⁸ rules out the concept of death as a gate to the realm of the non-human, and everybody should "abandon any hope of considering

34 MARCEL (G.), *Creative Fidelity*, translated by Robert Rosthal. New York: Farrar, Straus & Company, 1964, p. 241.

35 SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness*, *op. cit.*, p. 53.

36 See *ibid.*, pp. 54-55. The translation of "The Problem of Nothingness" is the same in *Essays in Existentialism* as in *Being and Nothingness*, except for some terms: for instance, "inconsistent conduct" was replaced by "negative conduct." SARTRE (J.-P.), *Essays in Existentialism*, *op. cit.*, p. 122.

37 WESTPHAL (M.), *God, Guilt, and Death*, *op. cit.*, p. 95.

38 See SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness*, *op. cit.*, p. 553.

[death] as a window giving out upon the absolute. Death reveals to us only ourselves and that from a human point of view.”³⁹

In deciding whether Frances’s death is perhaps the result of an inconsistent conduct (an accident close to suicide), or the opposite conduct (suicide resembling an accident), it is possible to turn to Sartre again. Sartre emphasizes that “there is nothing in us which resembles an inner *debate* as if we had to weigh motives and incentives before deciding,”⁴⁰ and Ford does not really show any internal struggle within Frances. Still, her behavior clearly reveals the attempt at staging her encounter with the abyss properly, even though her companion, not meeting her expectations, almost spoils the show for her. At the core of Frances’s decision to adopt a conduct leading to her death is her disappointment in the adulterous affair with Howard.⁴¹ Her original hopes are so high that they must necessarily be frustrated. Becker describes such processes accurately, even though, having adopted a patriarchal point of view, he solely discusses cases where a man found a spiritual object in the female body. Ford’s story, where it is the woman who chooses a partner, supports the necessity of considering the replacement of the improper term “the *Playboy* mystique” with a term that would treat men and women equally.

If the elected person “falls short of our own peculiar needs in any of a thousand ways, then all the investment [...] is undermined.”⁴² In such cases, people often attack their partners, trying “to bring them down to size,”⁴³ the only other possibility being to “deflate” themselves in order to save the relationship. At first, Frances considers Howard perfect for her purposes: witty, clever, well-equipped, easy to manipulate in sexual matters, and not mistaking physical attraction for love. Subsequently she finds his apparent sensitivity to be mere passivity and his lack of enthusiasm a sign not of moderation or wisdom, but of calculated selfishness. She must re-evaluate her original assumptions about him: “Strange, to be so intelligent in bed,

39 SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness*, *op. cit.*, p. 554.

40 *Ibid.*, p. 56, Sartre’s italics.

41 Desire for self-destruction can be found in Ford’s “Jealousy,” from *Women with Men*. According to Aunt Doris, a major character in the story, such a desire lies dormant in all people: “All boats seek a place to sink is what I believe.” FORD (R.), *Women with Men*, *op. cit.*, p. 117.

42 BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. 167.

43 *Ibid.*

and other times not at all. It was her doing, she thought; she'd invented him, turned him into someone she had a use for" (*MS*, 260). His supposedly flattering remark on how good she is in bed offends her, as she refuses to be reduced to "some carnival act" (*MS*, 266). After that she does not find a good word for him at all: he had been "subpar from the beginning" (*MS*, 266), even a "loser" (*MS*, 271).

The whole concept of a relationship as a means of protection from the terror of death can be challenged, because people are not able to mold themselves in the image of someone else forever: "Even the partner who plays God in the relationship cannot stand it for long."⁴⁴ On the other hand, forgetting oneself, i.e. one's unpleasing thoughts, "in the delirium of sex,"⁴⁵ makes one more familiar with one's mortal body, which *can* deliver one from the fear. Adultery, being an illegitimate, inferior relationship—although for Howard it seems to be "as real as marriage, for sure" (*MS*, 234)—, might be "a remedy for ills" (*MS*, 259), that is, a Kierkegaardian rotation, albeit not a permanent one. Not only is adultery a danger—they both initially fear that if their co-workers were to find out about their affair they would lose their jobs—but it is also an "act that *rid, erased*, even erased itself once the performance was over" (*MS*, 256, Ford's italics).

Westphal writes about "loneliness before death which is not to be dreaded and avoided at all costs, but to be chosen and achieved at all costs."⁴⁶ However, for those for whom "God no longer is the other who justifies,"⁴⁷ it is much more difficult to live without a close human being. Frances, who shares with Howard a disinterest in the Christian perspective of life, is at first irresolute in this matter. That is why she raises the topic of their hypothetical deaths before Howard: what would each of them do if their partner dropped dead from a heart attack, died in a car crash or was struck by lightning? In case of her death, Howard would call Frances's husband and confess their relationship, but Frances would prefer being left alone: "You just walk away. Leave it. It'd require too much explanation. Just fade away like those Indians. I mean it. I'll be dead anyway, right?" (*MS*, 256). Not following her train of thoughts, Howard repeatedly expresses his assurance that in case

44 BECKER (E.), *The Denial of Death*, *op. cit.*, p. 168.

45 *Ibid.*, p. 162.

46 WESTPHAL (M.), *God, Guilt, and Death*, *op. cit.*, p. 98.

47 *Ibid.*, p. 103.

of a fast-striking illness or an accident he will take care of her body. But he accepts only the forms of death considered civilized by mainstream American society, that is, either when death is “dissected, cut to bits by a series of little steps”⁴⁸ or when it strikes as an unavoidable misfortune. Anything close to suicide is not on Howard’s list of possible options, and it never even enters his conservative mind.

A part of the misunderstanding derives from the contemporary approach to death as something “shameful and forbidden,” which Ariès puts under scrutiny in his monograph.⁴⁹ To acknowledge the presence of death might imply that life is not always happy—an idea that especially in the United States sounds subversive and unseemly.

While Frances felt a mild panic attack on the previous day in the town of Flagstaff, thinking that Howard was leaving her, at the Grand Canyon she would prefer to be alone, which proves again that her terror of death has given way to her anguish. “I don’t want you to say one single thing” (*MS*, 272) she says, while Howard, totally insensitive, is joking about the canyon as being big but empty real estate. Frances, whose body, however small it may be, will make the canyon “not empty,” describes the abyss like a child’s haven, a refuge: “It extinguishes all bad thoughts. It makes me not feel fed up” (*MS*, 275). Face to face with the sacred place of Native Americans, she is free of all fears. Howard, whom she thinks would “be disappointed in heaven, too” (*MS*, 274), is prevented from a possible intrusion into her final act by her polite request to take her picture, “just me and the canyon” (*MS*, 276); the *camera obscura* of his narrow, pragmatic mind takes care of the rest. It is exactly as in the Percy essay—if someone at the Grand Canyon “yawning at his feet” uses a camera instead of eyes, “[t]here is no confrontation at all.”⁵⁰ Frances, driven by her anguish, her “consciousness of being [her] own future, in the mode of non-being,”⁵¹ takes a step into the abyss. After that, in agreement with Sartre’s ideas, she lives on with “the Other”—in the minds and deeds of the living.⁵²

48 ARIÈS (P.), *Western Attitudes Toward Death from the Middle Ages to the Present*, *op. cit.*, pp. 88–89.

49 *Ibid.*, p. 85.

50 PERCY (W.), “The Loss of the Creature,” *op. cit.*, p. 47.

51 SARTRE (J.-P.), *Being and Nothingness*, *op. cit.*, p. 56.

52 See *ibid.*, pp. 561–565.

From what we are told, this form of existence is not enviable. Howard, trying to locate Frances's body, notices first the disarray of her limbs, "her bare legs and arms [...] all jumbled around her in a crazy way, as if her face had been dropped first, and then the rest of her" (*MS*, 278); he thinks that the crowd of visitors will deliberately mistake her "for something she wasn't" (*MS*, 279); as for the police officer, he takes her death only as a small part of the global deterioration measured by the body count (*MS*, 286). In addition to that, Howard, driven by his fear of being accused of murder, does exactly what Frances warned him against doing, ruining thus his life, those of the members of his family, and that of Frances's husband.

"Quality Time" and "Abyss" are the first of Ford's stories in which the terror of death and dying plays a central role. Unusual attention is devoted to the most destructive forms of conduct, including suicide, which in his previous works was reserved only for the weak or the terminally ill. It has become apparent that existentialist philosophy is still helpful for the analysis of Ford's works, although this approach is far from being the only useful one, let alone the only possible one—the author himself often goes beyond the existentialist reasoning. Ford is nevertheless permanently haunted by ontological problems, creating characters that strive for *being* instead of merely inhabiting the earthly world; he remains, in the best sense of the word, a philosophical storyteller.



Ineke BOCKTING

Université Paris-Nord, Paris XIII

A "SLIGHTLY DIZZYING POSITION HIGH UP":
ELEVATION AND REVELATION IN RICHARD FORD'S *A MULTITUDE OF SINS*

When I read the stories in Richard Ford's collection *A Multitude of Sins*, I was immediately struck by their theatricality, that is to say, the fact that their characters seem to be always acting on a stage, and secondly, by the fact that this stage seems to be always set at high altitude. These two observations, rather intuitively made, form the basis of the present article. In the first story already, "Privacy," which on account of its position at the beginning of the collection can be seen as a sort of "instruction piece," the nameless protagonist and his equally nameless wife live on the top floor of an apartment "in the old factory section" of "a large city in the northeast," where a "famous avant-garde theater director had lived [...] and put on his jagged, nihilistic plays there, so that all the walls were painted black, and along one were still riser seats for his small disaffected audiences" (*MS*, 3). The words "jagged" and "nihilistic" seem to make a transition between what was performed there before and what is performed there now, at the time of the diegesis. Another obvious example is the story of Madeleine Granville and Henry Rothman, in "Dominion," where Madeleine hires an actor to play the role of her husband in order to "Exaggerate the difference between what is and what isn't" (*MS*, 179). In fact, one can say that there is something theatrical about almost every story: the characters act as if they were on a stage, and the words *as if* are not at all innocent as the characters have all maneuvered themselves into a situation that is, to say the least, unrealistic.

This theatricality is the reason why I decided to use Freytag's Pyramid as a guiding principle to comment upon the stories. Freytag was a 19th-century German novelist but his Pyramid is often used to illuminate the structure of plays. The three points of the Pyramid symbolize the three stages of the story: (i) The initial situation is one of relative equilibrium. For

instance, in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, the two families have been opposed for many years but preserve more or less stable and peaceful relations. Then something, an inciting moment, happens: Romeo and Juliet fall in love, which causes a complication, or rising action. (ii) Tension now rises to a certain point of crisis, or catastrophe: Romeo and Juliet die. This leads to a moment of revelation and creates a turning point, or peripeteia: the families realize what their harshness has caused, after which tension diminishes; this is the *dénouement*, or falling action. (iii) Finally a new equilibrium is reached: the two families make up.

I would now like to come back to my second point: the setting of the stories at high altitude. The theatrical apartment in the first story, "Privacy," is on the top floor of a building (*MS*, 3). In the second story, "Quality Time," protagonist James Wales, a journalist who after having worked abroad for some fourteen years has temporarily returned to Chicago, starts a short-lived affair with a married woman, forty-year-old painter Jena, which takes place in the elevated suite N° 839 of the famous hotel The Drake. In another story, "Crèche," thirty-seven-year-old motion-picture lawyer Faith takes members of her family—mother, brother-in-law and two nieces—for a skiing holiday in the Snow Mountain Highlands, close to Lake Michigan. Sneaking away for a solitary skiing trip on the "nighttime Nordic Trail 1," which takes her high above the "distant music" of the ski lodge, with the wind "high up in the tallest pines and hemlocks," "cold radiating off the metallic snow," and a full moon above her, she feels "in shape" (*MS*, 131). In "Dominion," business associates Madeleine Granville, 33, married and the mother of a young boy, and Henry Rothman, 49, divorced and the father of a grown girl, have been conducting an affair for over two years, travelling and spending time in hotels together, especially in Europe, and are now standing at the window of a 12th-floor room at the Hotel Queen Elizabeth II in Montreal:

They loved each other—they both acknowledged that. Though they possibly were not *in* love (these were Madeleine's distinctions). Yet, they had been in *something*, she understood, possibly something even better than love, something with its own intense and timeless web, densely tumultuous interiors and transporting heights. What it exactly *was* was hazy. But it had not been nothing. (*MS*, 154)

Finally, in the longest story, "Abyss," two real estate agents, Frances Bilandic and Howard Cameron, both in their twenties and each of them married, meet at an award banquet where they are named "Connecticut Residential Agents of the Year" (*MS*, 225) and immediately start an affair. Slipping away together from the "Weiboldt 'Sales Festival'" (*MS*, 231) in

Phoenix shortly after, she insists they rent a car to go and see the Grand Canyon. “Steering the big fire chief’s car up the winding, steepening road with the sheer drop to the desert twenty feet away,” Frances feels “exhilarated” (*MS*, 267). Her experience is voiced, as often in Ford’s stories, by a consonant external narrator, that is, a narrator who is outside the story but who remains close to the character’s feelings without adding any judgments of his own.¹

—it was dizzying. The feeling went right down into her middle, and set loose something else, a spirit she’d never realized was there, much less locked up and trapped. And, they were still on the road, not even to the canyon yet! (*MS*, 267)

These high altitudes—whether they concern an apartment, a hotel room or a mountain road—seem to inspire strange, destabilizing experiences, thus creating the expectation of an impending turning-point in the characters’ lives. Yet each of the stories starts off with a relatively stable situation: in “Privacy,” the aspiring writer and his translator wife have been living quietly in the apartment for some time; in “Quality Time,” the lovers have been spending time together for “five nights in a row now” (*MS*, 9); in “Crèche,” the family have settled down more or less happily in a condo for Christmas, even dressing up a plastic rubber-tree plant with Christmas lights; in “Dominion,” the decision that now “was the time for [their relationship] to be over” (*MS*, 154) has been taken amiably, and in “Abyss,” the real estate colleagues have eased into a sexual relationship that satisfies them both.

Seeds of complication, however, have already been planted in the text: the marriage of the couple in the first story is only “*still* happy” (*MS*, 3, my emphasis); James Wales, in the second story, is not his usual self, having just witnessed an absurd accident on his way to the hotel where Jena waits for him; Faith, in “Crèche,” who at 37 lives alone in Venice Beach, California, because the “mostly courteous men” she meets are “all for one reason or another unworkable: married, frightened, divorced, all three together” (*MS*, 115), is forced to invite her brother-in-law so as to be able to invite his children; Henry, in “Dominion,” has against his better judgement suggested that Madeleine and he dissolve their relationship in a hotel in her home

1 See COHN (D.), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 38. This form of narration, which Cohn calls “consonant psychonarration,” often moves seamlessly into what she calls “narrated monologue,” also known as free indirect discourse.

town, Montreal; and Howard, in the last story, takes the trip to the Grand Canyon with growing reluctance and misgivings.

Real complications, therefore, soon arise in each of the stories. In the apartment of the story “Privacy,” with its defunct theatrical atmosphere, an alternative reality establishes itself, in which the young man—his wife still fast asleep—secretly watches a woman across the street undressing, performing what seems to him “a kind of languid, ritual dance or a pattern of possibly theatrical movements, rising and bowing and extending her arms, arching her neck, while making her hands perform graceful lilted gestures” (*MS*, 5-6). In “Quality Time,” Wales is unable to talk to his lover about the issues that really preoccupy him: the sudden death, right before his eyes, of this anonymous woman in the street and the equally sudden death of his friend’s wife of an aneurysm. In “Crèche,” Faith’s peace turns out to be short-lived as her brother-in-law, who has been waiting for her on the Nordic Trail, makes a pass at her in a rather brutal way and she realizes she has been naïve “not to know that an offer to take the girls would immediately be translated by Roger into an invitation to fuck him” (*MS*, 136). In “Dominion,” two insulting and threatening telephone calls from a young man whom Henry assumes to be Madeleine’s husband disrupt their elaborate farewell ritual. Finally, in “Abyss,” the couple arrives at the rim of the Grand Canyon totally estranged from each other, she in great exaltation and he in very low spirits. In each of these cases, an expectation is created out of an impending crisis.

In several stories, this coming crisis at high altitude is given topographic relief. Indeed, in “Privacy,” the narrator, “in a moment of frustration and pointless despair” (*MS*, 6), leaves the theatrical atmosphere of the elevated apartment where he was unsuccessfully trying to write his stories and descends into the “winter daylight” (*MS*, 6) of the real world for a walk along the icy river. It is when he hurries back home, taking a short-cut so as to re-enter the make-believe world of his apartment as quickly as possible, that he is shocked to recognize the woman he has been spying on from his window: an elderly Chinese woman “carrying plastic bags of groceries slung on her arms and clutched in her hands” (*MS*, 6-7). In “Quality Time,” the adulterous couple, Jena and Wales, after making love in the elevated hotel suite, descend into “the canyon of buildings,” which seems “festive, a white background of night light and the startling half moon nearly lost in hazy distance,” an image that strikes one, in fact, as Gothic rather than festive,

but which leaves Wales feeling good, “unburdened. Not at all unstrung” (*MS*, 26).

The images in the two stories are, in fact, rather similar, with their protagonists moving from a warm, dark and elevated space to a cold, light and low one. If it seems that the young man in the first story is disturbed while the older one in the second feels good, the reader should also notice that the narrator conveys this older man’s sentiments through a negation, “unburdened,” and even a superlative double negation, “not at all unstrung.” Here Ford ignores the possibility of using positive terms such as “relieved” and “together,” which suggests that in fact the character will soon be, or is already, burdened and unstrung. The double meaning of the word *relief*—pertaining to a difference in elevation as well as to the alleviating of tension—allows one to indulge in a play on words that is not without significance here: the metaphorical canyon that the street level presents and the relief that it thus creates do not really offer Wales the relief he imagines or pretends he is feeling.

In “Crèche” and “Dominion” the contrast between high and low plays a role as well, Faith having to come down the mountain in a hurry to avoid her brother-in-law’s erotic intentions, and Henry being obliged to descend into the lobby of the hotel to face his opponent. But the most pertinent example of elevation put in topographic relief, as the title already indicates, is the last story of the collection, “Abyss.” Standing at the edge of the Grand Canyon, looking all the way down to the “little fuzz of white river far, far below” (*MS*, 274), the estranged lovers experience each in his/her own way the magic of one of the earth’s greatest examples of relief. But the protagonist—the man is the focalizer at this point in the story—is again not relieved by the relief. Afraid that no words will be good enough for Frances, who seems to be “in the grip of a religious experience” (*MS*, 274), Howard answers her question “What do you think about it now?” in an awkward way: “It’s sort of the opposite of real estate, isn’t it?” (*MS*, 274), which does not help their already ruined relationship (she has privately decided to leave him as soon as the trip is over).

The extreme difference in altitude—the looking into the abyss itself and the vertigo this produces—creates a moment of suspension that seems to finally move towards a moment of revelation: a Joycean “epiphany, or instant of radiant insight” that occurs when, as Valerie Shaw puts it in her study of the short story, “the fundamental secret of things is made accessible and

ordinary circumstances are transfused with significance.”² What makes such a moment so extra-ordinary, she continues, is that it “exists on a boundary between the ordinary and the mysterious, though what makes it miraculous, or even mystical, is that it fleetingly dissolves that boundary.”³ But this dissolving of boundaries, often described as “the lifting of a veil,” is not always actualized to an equal extent, as Ian Reid emphasizes in his introduction to the short story.⁴ Sometimes it is “partial” or “missed” altogether—being felt by the reader without apparently touching the character in the same way or even at all; at other times it could be called “failed” because it creates the expectation of a revelation that in the end does not materialize.

Sometimes, in *A Multitude of Sins*, a character seems to reach a full epiphany, as when Buck, in “Calling,” does not shoot at the *moment suprême* of the duck hunt with his father because it is suddenly clear to him that this is not the initiation into manhood he had expected, and that he is, in fact, doing it alone (*MS*, 65). But usually the epiphanies, the revelations, are not so clear. Indeed, when the narrator of “Privacy” realizes that he has been spying on an old, fragile woman, captivated and aroused by “her nakedness and by the sight on occasion of the dark swatch of hair between her legs” (*MS*, 6), he feels “oddly but in no way surprisingly betrayed,” continuing “simply [...] on down the street” (*MS*, 7). Even if he realizes afterwards that at that moment his life entered “its first, long cycle of necessity” (*MS*, 7), no real lifting of a veil seems to occur. In “Quality Time,” after the lovers have decided their days together are over, Wales stands for a moment in the street, “just outside the yellow marquee—a man standing alone in a brown coat” (*MS*, 33). Waiting briefly for his feelings to organize themselves, to be experienced and then to diminish, he knows he will soon realize that “they were not bad feelings, not an unfamiliar moment, not the opening into desolation [...] simply the outcome” (*MS*, 33); but again there is no real revelation. The next story, in this respect, is not much different. Indeed, if “Crèche” ends with Faith believing that in the morning her brother-in-law will be “rehabilitated,” and “they will feel better, be a family again” because “Christmas takes care of its own” (*MS*, 140), while she is at the same time thinking of marriage as “a long plain of self-revelation at the end of which there’s someone else who doesn’t know you very well”

2 SHAW (V.), *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman, 1986, p. 193.

3 *Ibid.*

4 REID (I.), *The Short Story*. London: Methuen, 1977, pp. 56-57.

(*MS*, 139)—wishing she had thought of leaving this message for the man she is involved with—, the reader is reminded that the word *crèche* sounds a lot like the word *crash*. And in “Dominion,” when after the show-down with the man he has assumed to be Madeleine’s husband Henry finds out that he has been staged for a fight with an actor she hired to play the role of her husband, as “a way to seal it off,” to “exaggerate the difference between what is and what isn’t” (*MS*, 179), we are back to the theatrical—in this case, indeed, almost burlesque—atmosphere of the first story, but no closer to a real revelation.

The couple in “Abyss,” especially, seems to incarnate the “failed” epiphany. With her lost in the mystery of (pseudo) religious experience and him stuck in the everyday, no boundary is dissolved between them and no veil is lifted as to the significance of their visit to the Grand Canyon or the meaning of their relationship. None of the stories in *A Multitude of Sins*, in fact, exposes more clearly this kind of unfulfilled epiphany than “Abyss,” with Frances finally tottering on the edge of the Canyon, insisting that Howard take her picture:

“I’ve just got to do what you’re not allowed to [...]. I need to get you to take my picture with just the canyon behind me. I don’t want this wall in it. I want just me and the canyon. Will you do that? [...] I’ll have to break some more rules [...]. I just want to go a step or two farther out here.” (*MS*, 275-276)

The next moment, of course, Frances steps or falls into the canyon, Howard hearing her last words—“Oh my”—without seeing her, as he is just then trying to find her through the lens of the camera. Elevation has provided no revelation, topographic relief no emotional relief.

Instead, Howard is left with a difficult decision. If he can leave unnoticed, he will not be involved in any police investigation and Frances’s handicapped husband as well as his own sweet young wife will not have to find out about the ill-fated affair. If, on the other hand, he reports the accident and leads rescue workers to the place where he can now see Frances lying, far below, not only will their spouses find out and suffer, but he may even be accused of murder; had he been able to take Frances’s picture while she fell, at least the latter threat would have been non-existent. In the end Howard makes the decision to do the right thing, setting in motion “the whole complicated machinery of responsibility” (*MS*, 282). Unexpectedly, however, the police believe him without question when he presents the event as a tragic accident, and they offer to take him down to the bus back to Phoenix. The setting,

with its topographic relief—descending, as a figure of *dénouement*—seems to be made for a second chance at revelation. But Howard, “peering out the windshield at the flat, gray desert at evening,” understands “that in fact very little of what he knew mattered” (*MS*, 288). Life seems to disappear around him “as fast as this car hurtling down the side of a mountain towards the dark” (*MS*, 288), leaving the story with a doubly failed epiphany, elevation having brought no real revelation in the end.

Not every story, of course, depends on elevation to an equal extent. In the penultimate story, “Charity,” from which the title of this article was taken (*MS*, 187), Tom and Nancy Marshall (he a retired policeman now inventing children’s toys, she an attorney in the Potomac Country public defenders office doing “women’s cases, family defense, disabled rights, children at risk” [*MS*, 183]) take a holiday trip to Maine in order to try and recover the significance and the value of their stranded marriage. Standing at the window of their hotel room, they are looking across the street at a store that is open all night—not down into a “canyon of buildings,” let alone the actual Grand Canyon. Still, elevation is subtly suggested, as they have come “up” from Harlingen, Maryland, a place that is “hundreds of miles to the South” (*MS*, 210), intending to drive further “up” to Belfast and finally all the way to Mount Katahdin and to Bangor, from where they will fly home.

What they notice in a local paper in Wiscasset the next morning over breakfast, however, is that all announcements which do not contain a pun on “Maine”—“Maine Facts,” “Maine Events,” “Mainely Antiques,” “Mainiac Markdowns,” “Maine-line Drugs,” “Roof Maine-tenance”—have the words “down-east” attached to them (*MS*, 193). This epithet is rather puzzling but seems to have something to do with the fact that there are many peninsulas along the coast of Maine. When Tom cannot really explain it much better either, and Nancy, disoriented, no longer knows “what direction she face[s] out the car window” (*MS*, 198) and starts joking, ““Are we down-east yet?”” (*MS*, 207), it is clear that their “up-and-down” position, creating some sort of metaphoric topographic relief, somehow stands for the state of suspension their relation is in. Since Nancy has just said to her husband that ““Trips are made in search of things, right?”” (*MS*, 206), and has to provide the answer herself (““Right”” [*MS*, 206]), this suspension signifies the gradual process by which Nancy arrives at a new perception of her relationship with Tom.

This passage is reminiscent of the beginning of the story, when during dinner at an Asian restaurant close to her workplace Nancy confronts Tom

with his adulterous affair and, while listening to his explanation, feels at high altitude:

While Tom was talking (he seemed to go on and on and on), she was actually experiencing a peculiar sense of weightlessness and near disembodiment, as though she could see herself listening to Tom from a comfortable but slightly dizzying position high up around the red, scrolly, Chinese-looking crown molding. (*MS*, 187)

The image that Nancy has here—of watching herself elevated to the rafters of a somewhat theatrical or circus-like place that is, in an oxymoronic way, both comfortable and dizzying—is used as a vehicle in a verbal simile-construction (“she was actually experiencing [...] as though she could see [...]”) whose tenor is formed by her almost desperate endeavor to determine her position within the marriage. Later, when Tom has moved out of the house, another simile further concentrates meaning, as Nancy starts feeling that “the entire edifice of their life was beginning to take on a clearer shape and to grow smaller. Like a valuable box lost overboard into the smooth wake of an ocean liner” (*MS*, 197).

As different as the two similes may at first seem, they show certain similarities. The scroll of the molding in the first image may be seen to resemble the waves formed behind a boat in the second, and the accompanying affect has an oxymoronic character in both cases: negative (dizziness in the first image and lostness in the second) as well as positive (comfort in the first image and smoothness in the second). Meanwhile the tenor of the comparison has become much clearer in the second image: the “valuable box” that is lost on the waves of life stands for the marriage that is lost to her; not exactly shipwrecked yet, their marriage is seemingly on its way to crashing on the rocks somewhere or to being lost on the beach of a deserted island. It is certainly not a coincidence that the coastline is the setting for the Marshalls’ trip of recovery.

The text’s syntactic choices in a subtle way support the idea of Nancy gradually discovering herself and her position within the marriage. One may for instance consider the specific way in which her state of mind is conveyed earlier on in the story: “She felt herself being herself on his behalf” (*MS*, 191). This sentence could have been presented as a “that-clause,” such as *She felt that she was being herself on his behalf* (which would have attributed to Nancy a conclusion based on prior existing knowledge), or as a “to-infinitive,” such as *She felt herself to be herself on his behalf* (which would have expressed her assessment of herself based

on immediately available knowledge), or as a “how-clause,” such as *She felt how she was herself on his behalf* (which would have signified her awareness of a process going on inside her). But Ford uses instead a so-called “small-clause,” which expresses Nancy’s mental experience in an intellectually unmediated way—“raw,” as it were.⁵

As defined by the linguist Frederike van der Leek,⁶ the term “small-clause” refers to the complement of a mental activity verb (such as the verb *feel*), which, if it is verbal, is non-finite and not accompanied by the infinite marker *to* (such as the clause *herself being herself on his behalf*). Rather than conveying the awareness of a process (how-clause), the assessment of a situation (to-infinitive), or a conclusion (that-clause), this small-clause complement of a mental activity verb refrains from making any reference to a truth-judgment on the part of the experiencing character and conveys his or her experience in a pure and intellectually unprocessed way.⁷ Another example is the small-clause quoted before, where Nancy pictures herself in the rafters of the restaurant, where “she could see herself listening” to her adulterous husband, this time combining the mental verb *see* with the small-clause complement *herself listening*.

Because the small-clause conveys phenomena as experienced rather than as epistemic (in terms of what is considered true of the world), such a construction lends itself especially well to the depicting of states of altered consciousness, such as reveries, dreams, psychological stress, drug-induced conditions, hallucinations and mental deficiency, when truth-judgment is avoided, deferred, disturbed, altered, impaired or plainly impossible. What the small-clauses used here suggest is that at these moments something is becoming clear to Nancy with regard to her position within her marriage that is as yet unexamined but will eventually, in a motel “up” in Belfast, Maine, lead to her realization “that in all probability life with Tom Marshall was over” (*MS*, 218).

5 In fact, in the order of possible choices given above—from that-clause, to to-infinitive, to how-clause, and to small-clause—one can see how the verb *feel* gradually changes its meaning from raw perception verb to cognition verb.

6 VAN DER LEEK (F.), “Significant Syntax: The Case of Exceptional Passives,” *DWPELL*, vol. 27, 1992, pp. 1-28.

7 The fact that this is so becomes clear immediately if one, for instance, tries to use a verb that indicates a conclusion with a small-clause: *She concluded herself being herself* is a sentence that is obviously ungrammatical.

The idea of topographic relief is subtly maintained here, as before in the story. When Nancy leaves the room where her husband is sleeping and steps onto the lawn at the back of the hotel, where “the spacious blue bay spread away from her *down* the hill” (*MS*, 222, my emphasis), the story moves forward, out of its suspension and into an epiphany. To emphasize such a moment, writers may, to use Valerie Shaw’s words again, use “symbolic methods, crystallizing meaning on a level other than plot,” thus “making a symbol take over the part hitherto played by action and analysis.”⁸ In this case, as Nancy is invited by a man in a wheelchair and his daughter to fly their beautiful kite, high up there, dancing “on the wind almost out of sight, a fleck upon the eye” (*MS*, 221), what seems like a fully realized epiphany ensues:

It was far from clear that she could hold the kite. It *could* take her up, pull her away, far and out of sight. It was unnerving [...]. And then, she thought, coming to the two of them, smiling out of flattery, that she would take the kite—the rod, the string—yes, of course, and fly it, take the chance, be strong, unassailable, do everything she could to hold on. (*MS*, 222)

Elevation, in Ford’s stories, causes a sense of revelation, but not always to an equal extent. Epiphanies may be partial, missed or failed, and often leave the reader feeling slightly let down at the end of the story. Perhaps it is a feeling the characters themselves have, and the reader is in a sense made to suffer with them; perhaps the character is given some space and the reader is simply left out at the final moment. In the case of Nancy, in “Charity,” meaning does crystallize in a symbol of new possibilities: the kite. However, what exactly Nancy decides to hold on to—her marriage or a new life for herself without her husband—seems clear only to her and finally remains a mystery to the reader. Ford himself being a very private person, perhaps he insists on this possibility of privacy for his characters too; hence the title of the first story, “Privacy.” In any case the elevation that Nancy reaches is less a geographical space than what Ford, in *The Ultimate Good Luck*, calls a place “out of time and out of real space” but “located closer to yourself.”⁹

8 SHAW (V.), *The Short Story*, *op. cit.*, p. 194.

9 FORD (R.), *The Ultimate Good Luck* (1981). London: HarperCollins, 1990, p. 77.

Pertes de repères





Hélène TISON

Université François Rabelais, Tours

FRAGMENT ET FRAGMENTATION
DANS *A MULTITUDE OF SINS* DE RICHARD FORD

Les nouvelles qui composent le recueil *A Multitude of Sins*, bien que de longueur très variable (de quatre à soixante pages), sont soumises aux contraintes habituelles du genre : le sujet, le nombre de personnages, les événements, sont nécessairement limités ; le contexte ne peut être approfondi ou clarifié. Qui est par exemple le protagoniste/narrateur de « Privacy » ? Quelle est son histoire avec sa femme ? Que sont ces « cycles » annoncés à la fin de la nouvelle et qui semblent directement liés à l'épisode qu'il nous narre ? Toutes ces questions et bien d'autres sont laissées en suspens. L'anecdote (son observation nocturne, pendant que sa femme dort, d'une voisine qu'il croise ensuite dans la rue) occupe tout l'espace du texte et il est accordé à ce « fragment de vie » (deux semaines condensées en quatre pages) une importance cruciale puisqu'il est notre unique entrée dans la vie de ce personnage, celle par laquelle celui-ci prend tout son sens.

Qu'il soit présenté comme un moment crucial, une crise pour le personnage (« Abyss », « Under the Radar »), ou au contraire comme un simple incident (« Puppy », « Reunion »), le fragment appelle une lecture attentive, fouillée. On peut même dire que moins l'anecdote est exacerbée ou annoncée comme moment décisif, plus le lecteur est amené à explorer le texte, à s'engager dans la construction du sens et donc à attribuer une place déterminante à cet épisode dans la vie de personnages qu'il ne croise qu'un bref instant.

Les vies exposées en quelques pages nous sont présentées dans leur inachèvement, qui est inscrit dans les règles du genre et que viennent le plus souvent redoubler les fins ouvertes des nouvelles de Richard Ford. « Privacy » est un moment entre deux périodes de la vie du narrateur, sur lesquelles nous ne saurons rien mais dont l'ombre plane sur l'ensemble du

récit, encadré par la référence à un avant (l'adverbe « still », utilisé à quatre reprises dans les quinze premières lignes du texte, n'a que superficiellement l'air de référer au « présent » du temps de l'histoire, époque à laquelle le couple n'est, de toute évidence, déjà plus heureux) et à un après (« my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity » [MS, 7]) sur le seuil duquel le récit s'achève.

« Reunion » est aussi un exemple type du fragment coupé du reste de la vie des personnages concernés puisqu'il s'agit de la rencontre fortuite (plus d'un an après la fin de la liaison adultère) de l'amant et du mari trompé, de la tentative absurde et ratée du premier d'établir un lien avec le second dont il se console en se disant qu'il s'en va vers de « new arrangements » (MS, 76) et ne croquera plus jamais cet homme qui appartient finalement à son passé. La quête qu'il ne parvient même pas à exprimer dans ce cadre restreint signale pourtant l'angoissante absence de conclusion, qui affecte, comme en une série de cercles excentriques, tout ce à quoi il est fait allusion dans la nouvelle, à commencer par le personnage/narrateur lui-même.

À l'inverse, la conclusion de « Quality Time » semble s'attacher à nier le principe de l'inachèvement ; Wales se projette dans un avenir proche depuis lequel il évaluera sa relation avec Jena, qui vient tout juste de prendre fin : « over time he would think less and less about it until it all seemed, upon reflection, to be almost perfect » (MS, 33). Ces mots évoquent la conception de la nouvelle comme forme parfaite (« perfect »), complète, offrant une vision globale d'un microcosme que l'on peut appréhender en une seule lecture¹, de la même façon que le protagoniste pense qu'il pourra réduire (« less and less ») son aventure avec Jena et la clore de façon satisfaisante. La relation entre les deux personnages est dès l'origine inscrite dans la brièveté et orientée vers sa conclusion, qui doit intervenir à l'issue du séjour à l'hôtel accordé à Jena par son époux, moment éphémère, séparé d'un quotidien dont il semble parfaitement indépendant. Jena, à l'image de la chambre d'hôtel dans laquelle elle reçoit son amant, vit dans l'immédiat, un présent toujours évanescant². Wales, à ses côtés, en semble déjà absent :

1 LOUVEL (L.) et VERLEY (C.), *Introduction à l'étude de la nouvelle (anglais)*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 35.

2 Le regard toujours tourné vers le passé (ses tableaux comme ses mots ressassent toujours le même sujet, celui de ses parents), Jena projette ses désirs vers un « avenir » qui, se confondant avec le présent, le rend éphémèrement éternel, et éternellement éphémère. Quand il entre dans sa chambre d'hôtel, lieu transitoire par excellence,

« she was just talking herself out of the last parts of being interested in him » (*MS*, 30). « “These were wonderful days, weren’t they?” » (*MS*, 32) lui dit-elle à la fin de la nouvelle, quelques instants avant de le quitter pour aller passer seule sa dernière nuit de liberté. À la lumière de l’ensemble du récit (qui, notamment, débute par la mort d’une femme dont il est témoin, qu’il aurait sans doute pu empêcher, et dont il ne parle pas), le sentiment de complétude projetée qu’énonce le journaliste³ n’est qu’un faible déni de l’inachèvement dont il exprime le poids quelques lignes plus haut : « “Did / give you anything you cared about? It seemed like you wanted there to be an outcome” » (*MS*, 32).

« Abyss » paraît offrir une conclusion on ne peut plus définitive avec la mort brutale de Frances lors de son escapade avec son amant, mais nombre d’éléments de la nouvelle pointent au contraire vers l’inachèvement, évoqué par les protagonistes eux-mêmes au début du texte et de leur rencontre : « they moved on to life’s brevity and the need to squeeze every second for all its worth » (*MS*, 226). La mort de la jeune femme ne met pas fin à une idylle : les tensions et désaccords n’ont fait que s’amplifier au cours de la nouvelle, et Frances a déjà décidé de se débarrasser d’Howard et de rentrer seule à Phoenix. Sa survie aurait pu permettre la clôture, mais sa mort accidentelle lui fait rejoindre les rangs des personnes aux vies inachevées auxquelles il est fait allusion au début du texte. Et Howard, à l’image de Frances accrochée aux branches d’un arbre à flanc de falaise, est laissé en suspens par cet accident :

What you did definitely changed things [...].

He hadn’t seen Frances again after he’d seen her hung there in the little cedar tree. It shocked him—that memory, and then not seeing her [...].

[...] he understood that very little of what he knew mattered; and that however he might’ve felt today [...] he would now not be allowed to feel. Perhaps he never would again. And whatever he might have liked [...] had now been taken away. So that life, as fast as this car hurtling down the side of a mountain toward the dark, seemed to be disappearing from around him. Being erased. And he was so sorry. And he felt afraid [...]. (*MS*, 287-288)

L’inachèvement est structurel, inscrit dans la trame de ce récit comme il l’est tout au long du recueil.

Wales se dit : « You could live an entire life in a room like this, and it would be an excellent life. » (*MS*, 15)

3 Wales est un écrivain de l’actuel qui se voit comme un analyste de l’échec de la réalité, « Failed Actuality » (*MS*, 16).

Dans ces « tranches de vie », le moment raconté est notre seule fenêtre sur les personnages ébauchés. Si le recueil et son titre explicite ont un effet structurant (les nouvelles ont, outre le thème de l'adultère, de nombreux points communs), l'anecdote ou l'incident est une entrée unique et oblique dans des vies où se joue beaucoup plus que ce qui est raconté. « Puppy », par exemple, n'a de sens qu'indirect. Le cadre des nouvelles est en quelque sorte décalé, décentré⁴, il ne nous est donné à voir qu'un bref moment dans une « histoire » dont il est souligné qu'elle est bien plus longue (en particulier dans « Reunion ») ; l'essentiel se déroule ailleurs, avant ou après, ou entre les lignes – d'où l'absence de conclusion et d'effet totalisant. La « morale » peut être déduite, mais elle n'est pas énoncée : libre aux lecteurs de la chercher. À la subjectivité de la narration correspond ainsi celle de la lecture, chaque lecteur n'ayant d'autre choix que d'interpréter le récit qui lui est proposé ; la réception passive n'est guère compatible avec *A Multitude of Sins*.

Le recueil se caractérise à la fois par la densité et le morcellement : il est composé de dix récits indépendants (dont huit sont en outre découpés en sections parfois très brèves) qui, ainsi rassemblés, exposent une foule de personnages et toute la gamme, pourrait-on dire, des situations ayant rapport à l'adultère : amants, époux/ses trompé/es (ou qui se croient trompé/es), enfants, etc. Dans le même temps, les différents titres, celui du recueil mais aussi ceux des nouvelles, laconiques et denses à la fois (« Privacy », « Calling », « Dominion », « Abyss », pour ne citer que les plus saillants), semblent annoncer des expériences individuelles chargées⁵.

Cette densité achoppe sur le flou des nouvelles, leur indirect et oblique. Les personnages apparaissent non dans leur épaisseur, mais par le biais d'un incident ou pris dans un instant particulier, un moment (subjectivement) déterminant et/ou chargé de sens, après lequel, de façon spectaculaire ou non, explicitement énoncée ou non, les vies exposées sont transformées.

4 Voir LOUVEL (L.) et VERLEY (C.), *Introduction à l'étude de la nouvelle, op. cit.*, à propos de Raymond Carver, p. 18.

5 Le titre du recueil tend à la fois vers l'unicité et la multiplicité ; tout en rassemblant les différents textes sous un seul titre, qui n'est pas celui d'une des nouvelles ni une citation intratextuelle, et un thème unique, il annonce par le biais du multiple une cohorte de péchés individuels.

En écho à ce morcellement narratif, la vie des personnages est placée sous le signe de la fragmentation de l'affect. Ils et elles provoquent ou subissent, par la dispersion du désir (l'intrusion de désirs brutaux signalant la fin d'un équilibre qui n'a sans doute jamais été qu'illusoire), un émiettement qui paraît affecter tous les aspects de leur vie et de celle de leur entourage.

Bien que les nouvelles soient généralement rapportées d'un point de vue subjectif unique, les personnages – époux (beaucoup de ces couples fragiles sont mariés depuis quinze ans ou plus : « Quality Time », « Calling », « Reunion », « Charity »), amants, enfants – sont le plus souvent interdépendants et n'ont pas de sens par eux-mêmes ; ils sont déterminés par le regard de l'autre, par ce qu'ils pensent que leurs amours et désamours disent d'eux, par leurs désirs, leurs trahisons, et les conséquences de ces derniers.

Dans « Quality Time », Jena et Wales sont tous deux façonnés par un détail de leur enfance ; Jena, incapable de se défaire de l'image de ses parents, s'entoure de leurs photographies en grand format qu'elle recouvre et déforme, « giving the man and woman red or blue or green shadows around their bodies, smudging their faces, distorting them, making them ugly but not comical » (*MS*, 18). Quant au narrateur de « Calling », après avoir demandé à sa mère ce qu'elle reproche à son père, il conclut :

She meant my father did only what pleased him, and believed that doing so permitted others the equal freedom to do what they wanted. Only that isn't how the world works, as my mother's life and mine were living proof. Other people affect you. It's really no more complicated than that. (*MS*, 47)

Dans « Puppy », le personnage de Sallie est présenté du point de vue de son époux, lequel est convaincu, sans avoir jamais pu le prouver, qu'elle lui a été infidèle. Nous ne la percevons que filtrée par le regard et les mots de Bobby. En tant que personnage d'un récit pris en charge par Bobby, elle n'est pas simplement subordonnée textuellement à son époux, elle est véritablement prise au piège de ce narrateur dont l'hostilité niée (de même qu'il n'a jamais évoqué avec elle son infidélité supposée) affleure tout au long de la nouvelle. Son ton tour à tour dégagé, bienveillant, amoureux, a des sonorités inquiétantes, vengeresses. La dépendance textuelle de cette femme met en lumière un travail de sape qui a de toute évidence déjà réussi à l'ébranler, comme le montre ce qu'elle dit à son époux : « "Life's so fragile in the way we experience it. [...] It's about how altering one small part changes everything" » (*MS*, 81). En dépit de ce que Bobby dit d'elle

(« I believe her to be constitutionally very strong » [*MS*, 86]), le monde de Sallie lui semble terriblement destructible et labile.

Faith, dans « Crèche », a beau se comparer à une forteresse (*MS*, 127), sa vie amoureuse révèle sa fragilité : « she's almost thirty-seven and nothing's very solid in her life » (*MS*, 112). Ses rapports avec sa sœur Daisy, dans la vie et les amours de laquelle elle ne cesse de s'immiscer (elle dénigre son beau-frère, a fait arrêter et incarcérer l'amant de sa sœur et projette de s'approprier ses filles), revêtent un caractère inquiétant : « No one safe, no one innocent » (*MS*, 133). Faith ne cesse de se représenter l'image que les autres (amant, collègues, sœur, beau-frère, père) ont d'elle ; elle n'existe à ses propres yeux que grâce à ces miroirs dans lesquels elle se voit de façon toujours double : admirable, désirable et (donc) menaçante, enviable.

Les personnages de « Dominion » semblent d'abord guidés dans leurs décisions et leurs choix par l'image indistincte qu'ils ont d'eux-mêmes et par celle qu'ils veulent donner à l'autre :

But to have ended it then, so far from home and familiar surroundings, would've been inconsiderate. Ending it then would've meant something about themselves neither of them would've believed: that it hadn't mattered very much; that they were people who did things that didn't matter very much; and that they either importantly did or didn't know that about themselves. None of these seemed true. (*MS*, 155)

La fragmentation apparaît aussi dans les images fréquentes de démembrement : les « dismembered bodies » des rêves de Sallie dans « Puppy » (*MS*, 86) ; les descriptions que fait de son père le narrateur de « Calling » ; dans « Quality Time » le corps de la femme accidentée (« a collection of assorted remnants » [*MS*, 11]) et celui d'un ancien collègue de Wales (« shot to pieces » [*MS*, 11]) ; et bien sûr, dans « Abyss », le corps de Frances disloqué dans sa chute, et les os de son époux malade qui se désintègrent.

Les conséquences de ces péchés multiples creusent ou révèlent la faille, l'abîme⁶ qui menace de s'ouvrir sous les pieds de ces êtres aux vies morcelées, et les privent tout à la fois de candeur et d'honnêteté. Howard, dans « Abyss », repart vers un foyer et un quotidien qui ne peuvent plus être ce qu'ils étaient auparavant ; ils sont désormais inconnus et

6 Ford, interviewé par Kay Bonetti sur son recueil *Rock Springs*, souligne son goût pour les personnages « on the edge; things could really get worse, or things could get a little better. » BONETTI (K.), « An Interview with Richard Ford » (1986), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 38.

défamiliarisés. Dans « Quality Time », Wales, écoutant Jena parler de ses parents, établit un parallèle avec un moment insurmontable et déterminant de sa propre existence : « This was *her* story [...]; the one she couldn't get over from her past [...]. He'd had his own, years ago: 1958 [...]. A fishing trip. His father had confessed to him about a [...] woman he loved [...] » (*MS*, 20). Le narrateur de « Calling » révèle tout en le minimisant le caractère destructeur que revêt pour lui l'homosexualité de son père : les vies qui s'en trouvent bouleversées, le décès prématuré de la grand-mère puis de la mère, l'exil du père, l'effondrement de l'édifice familial tout entier⁷.

Dépendants du regard et des décisions des autres, les personnages de Ford sont dans le même temps rarement maîtres des leurs. Le narrateur de « Reunion » ne contrôle ni ses actes ni ses mots (« And if I could've, I would have turned and walked straight away and left him alone. But I didn't. / "I just saw you," I said from the crowd, ten feet before I ever expected to speak » [*MS*, 72]) et ne semble plus éprouver qu'un dégoût mêlé de stupéfaction quand il repense à sa liaison passée avec Beth :

[I]t was an ordinary adultery—spirited, thrilling and then, after a brief while, when we had crossed the continent several times and caused as many people as possible unhappiness, embarrassment and heartache, it became disappointing and ignoble and finally almost disastrous to those same people. (*MS*, 68)

Les personnages ne peuvent que constater la faillite, l'effondrement de leur cadre. Les fins n'ouvrent sur aucune certitude, si ce n'est celle de l'effritement ou de la destruction de ce qui était, qu'il s'agisse des couples (époux ou amants), des familles ou des individus, capturés à un moment de rupture, à l'image du narrateur de « Calling », placé au cœur du conflit entre ses parents : « She was listening to everything and I didn't want to seem friendly to my father, which I did not in any case feel » (*MS*, 37). Du reste, la plupart de ces couples sont sans descendance (« Privacy », « Puppy », « Under the Radar ») ou paraissent l'être, les enfants se trouvant hors cadre (« Quality Time », « Dominion », « Charity ») ou déplacés : en raison de la séparation de ses parents, le narrateur de « Calling » perd son rôle et sa

7 « He had also conceded us the big white Greek Revival raised cottage on McKendall Street in uptown. (McKendall is our family name—*my* name. It is such a family as that) » (*MS*, 38). La maison familiale, ancrée dans un passé et une ville où le nom de McKendall « veut dire quelque chose », n'est plus un lieu protecteur pour le narrateur, qui ne songe qu'à la fuir (*MS*, 44). Le thème de l'héritage est au cœur de « Calling », mais tout ce qui est transmis par le père est fondamentalement instable, menacé et/ou menaçant.

place d'enfant ; dans « Crèche », Jane et Marjorie ont été privées de leur cadre familial et sont emmenées dans le Michigan à l'initiative de leur tante qui, avec l'accord de leur père, projette de se les approprier : « These girls are hers » (*MS*, 136). Dans « Puppy », le jeune homme auquel le narrateur s'adresse pour savoir s'il a perdu un chiot lui apparaît soudain comme un enfant fugueur, dont il se demande même s'il ne connaîtrait pas les parents (*MS*, 85).

S'étonnera-t-on, dès lors, de ne pas trouver de narrateur omniscient dans *A Multitude of Sins* ? Une vision globale et neutre ne peut trouver sa place ici. Chaque récit est rapporté d'un point de vue particulier, que la narration soit à la première personne (dans quatre des dix nouvelles) ou à la troisième, auquel cas elle se fait en focalisation interne sur un unique personnage ; seule exception : « Abyss », où il y a alternance entre les points de vue de Frances et de Howard. Mise en avant, la subjectivité du regard est constamment perceptible, les différents événements, conversations, descriptions, etc., étant toujours filtrés par la vision et les mots d'un personnage.

En dépit des références fréquentes de Richard Ford aux existentialistes, cette totale subjectivité (l'implication directe dans les événements) ne semble pas s'accompagner d'une plus grande lucidité ; si elle permet d'approcher une vérité, ce n'est que celle de la distance entre les êtres, de leur isolement, de leur incapacité à s'exprimer et à communiquer, de leurs émotions et désirs contradictoires. La quasi-suppression de la voix de l'autre, entendue uniquement dans des dialogues qui occupent un espace textuel réduit (ou nul, comme dans « Privacy ») et qui font souvent l'objet d'une immédiate réinterprétation par le narrateur ou la narratrice (« Puppy » [*MS*, 90]), amplifie la rupture entre les individus, la fait entrevoir là où elle est tue.

Les points de vue subjectifs soulignent de façon récurrente le décalage entre ce que disent et ce que pensent les personnages, que ce soit par désir de tromper ou par incapacité à se révéler (« Quality Time » [*MS*, 13, 31, 32] ; « Calling » [*MS*, 60, 62] ; « Crèche » [*MS*, 114, 123] ; « Dominion » [*MS*, 164, 171]), et dans le cas des récits à la première personne, entre ce qui est exprimé et ce qui est suggéré. Le contrôle exercé par les personnages dans les narrations à la troisième personne est bien moindre ; l'auto-narration dévoile moins qu'elle ne réécrit et dissimule. Le « je » est ainsi oblique et ne se comprend qu'en creux, tandis que le « il » ou « elle », saisi par un narrateur extradiégétique, ne se raconte pas, si ce n'est à lui/elle-même, et ainsi se révèle. Dans les deux cas, les conflits

mis à jour ébranlent les couples et figent les individus, leur fragmentation interne les condamnant finalement à la paralysie.

« Abyss » met en jeu différemment et plus brutalement encore la rupture entre les êtres ; Frances et Howard sont initialement stupéfaits et ravis de leur immédiate complicité, des idées, des goûts qu'ils partagent et de leur attirance mutuelle, ce que souligne et confirme la focalisation qui alterne de l'un à l'autre. Très vite, les désaccords apparaissent, la distance se creuse ; leur excursion au Grand Canyon débute par le rejet de l'autre et s'achève sur la disparition spectaculaire de l'être qui n'a finalement jamais aimé ni été aimé. Le bref passage de Frances dans la vie de Howard confronte ce dernier à l'éclatement de ses repères.

La focalisation interne souligne à quel point le désir circule mal dans *A Multitude of Sins*, ou pas du tout : il est tourné vers l'extérieur dans le cas du narrateur de « Privacy » (et orienté vers un objet inapproprié, puisque perçu de façon erronée), de Tom dans « Charity » (dont la liaison avec Crystal, personnage hétérodiégétique, semble tout à fait incongrue) et du père dans « Calling » (il quitte sa femme, son fils et sa ville d'origine pour un homme, et devient ce faisant un étranger pour son fils : « "Oh Christ," my father said in [...] a voice I didn't know any better than I knew Dr. Carter's » [*MS*, 40]) ; il est narcissique chez Jena (« Quality Time ») et Faith (« Crèche »), irréalisable dans « Reunion » (où le narrateur tente d'établir un lien de proximité avec le mari de son ancienne maîtresse), indicible pour le narrateur de « Calling » ; enfin, le désir (si ce n'est le désir de vengeance) est précisément ce qui manque au narrateur de « Puppy » et aux amants de « Dominion », lacune inquiétante qui traverse le texte et l'ébranle.

À la différence de ses romans les plus connus, les nouvelles de Ford ont souvent un mode narratif rétrospectif. Néanmoins, le goût marqué de Ford pour la narration au présent est un indice quant à la façon dont il envisage non pas tant la question de la temporalité dans la construction de ses récits que celles de la perspective et du rapport qu'entretiennent ses personnages à leur temporalité propre⁸. Le choix narratif nous fait adhérer au point de vue des personnages au moment où se déroulent les événements, indépendamment du temps employé ; la troisième personne et le prétérit de

8 La seule exception, dans le recueil, est « Calling », récit à la première personne par un personnage adulte d'un épisode qui s'est déroulé plus de trente ans auparavant, quand il était adolescent.

six des dix nouvelles de *A Multitude of Sins* ne sont finalement ni plus ni moins que les attributs du discours indirect, le filtre d'un narrateur extrêmement discret qui ne prend jamais ostensiblement la parole et dont la voix est soit absente, soit absorbée dès les premières lignes dans celle du personnage focalisateur. La troisième personne revient ici en quelque sorte à un simple artifice narratif que Ford a choisi pour sa plus grande compatibilité avec le mode descriptif⁹.

L'effet d'immédiateté est certes moindre par rapport aux romans mettant en scène Frank Bascombe, mais la position du personnage par le biais duquel nous découvrons le récit est la même ; il s'agit bien, en dépit du prétérit, d'une narration « immédiate » dans le sens où tout nous est rapporté comme cela a été perçu au moment des faits. Ce « présent » se caractérise par la discontinuité, la contradiction, les enchaînements brutaux, les changements d'atmosphère, de sentiments, aussi, vis-à-vis de l'époux/se ou de l'amant/e, si bien qu'à l'issue des différents récits il est le plus souvent impossible de déterminer avec certitude quels sont les sentiments des personnages les uns envers les autres, quelle image ils ont d'eux-mêmes, pourquoi l'anecdote demandait à être racontée.

De même, les conversations sont rapportées de façon subjective et fragmentée : les pensées des personnages interrompent le dialogue (procédé caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Ford) et s'insinuent dans les interstices qui séparent irrémédiablement les êtres. Les conversations des époux Marshall dans « Charity » sont exemplaires à ce sujet : la première ligne de la page 200 est une phrase de Tom en réponse à une question de Nancy : « "I'd buy a boat. Sail it around" ». Quelques vingt-cinq lignes plus bas, après un long paragraphe consacré aux réflexions amères de Nancy sur la forme physique de Tom, son travail, et les occupations des résidents de la ville dans laquelle ils font une pause, arrive enfin la réponse

9 Ford dit : « I reached a point two or three years ago where I realized I wasn't doing enough of what I needed to be doing when it came to describing people. When it came to finding a way for the reader to actually physically envision people. Some of that comes with writing in the third person. Writing in the first person, a character describing herself or himself is a little unpersuasive. In the third person it becomes absolutely essential. I wanted to write in the third person because it's one of the things I feel that I don't do very well. One of the things I did was to set a task to try to make myself do it better. To try to describe people more. How they looked, what they wore, what their faces were like. » BIRNBAUM (R.), « Richard Ford », Identity Theory, the Narrative Thread, <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum37.html>> (18/07/2007).

de Nancy, désormais hors contexte, et dont l'ambiguïté et le non-sens sont prolongés et soulignés dans la suite de ses réflexions :

"Maybe you could talk Anthony into doing it with you," she said, thinking peacefully again that Isleboro was Nova Scotia and everyone there was talking French and speaking ill of Americans. She had almost said, "Maybe you can persuade Crystal to drive up and fuck you on your yacht." But that wasn't what she felt. Poisoning perfectly harmless conversation with something nasty you didn't even mean was what the people she defended did and made their lives impossible. She wasn't even sure he'd heard her mention Anthony. It was possible she was whispering. (*MS*, 200)

Ces digressions, ces pauses dans le temps « réel » du dialogue, retardent la communication et la rendent finalement inopérante ; elles s'accompagnent inmanquablement de la modification et même de la perte du sens. Associé à la subjectivité et à la perspective réduite de la focalisation interne, ce choix narratif confronte le lecteur à l'indécidable et à l'indicible qui parcourent le recueil et qui paralysent les personnages dans le même temps qu'ils démultiplient les lectures.

Pourtant, la nouvelle telle que la pratique Ford, fenêtre sur le détail, sur l'instant parfois minuscule, véhicule une quête du général. Les existences entrevues, les personnages esquissés, s'affranchissent du particulier pour tendre vers l'exemplaire¹⁰ ; Ford ne nous laisse pas oublier qu'en tant que genre littéraire, la nouvelle compte la moralité parmi ses ancêtres. Mais le travail de déchiffrement et d'interprétation qu'imposent aux lecteurs ces textes subjectifs, ces récits partiels, les ouvre vers des sens plus larges.

10 C. Hallett, à propos de la nouvelle minimaliste, parle de « a single event, a mere incident [...] that is actually a figurative pattern which signifies the human condition. » HALLETT (C.), *Minimalism & the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel & Mary Robison*. Levinston, New York: E. Meller Press, 1993, p. 16.



Line Koïs

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

QUE RESTE-T-IL DE NOS AMOURS ? LES PARADOXES D'UNE CULTURE *LIGHT*
DANS *A MULTITUDE OF SINS* DE RICHARD FORD

À force de dissenter sur le miroir (déformant, réaliste, plus ou moins fidèle, etc.), les sciences littéraires (et humaines en général) ont oublié le chemin.

Régis Debray¹

Quel chemin parcouru, en effet, depuis cette grande ville du Nord-Est qui n'est pas identifiée dans « Privacy » jusqu'au désert de l'Arizona aux portes de Phoenix, dans « Abyss », la nouvelle qui clôt le recueil ? À l'instar de James Wales dans « Quality Time », il convient de considérer *A Multitude of Sins*, que Richard Ford publie en 2001, à partir du rétroviseur latéral. Il faut rester dans la file de Wales au feu rouge, attendre qu'il passe au vert pour s'éloigner de la scène de l'accident mortel, prendre de la distance, loin du drame regarder en arrière, et relever ainsi la première question qui s'offre à nous : « He preferred the parts that weren't war. *Culture*. And he was now in Chicago » (*MS*, 11, je souligne). Que signifie le terme « culture » au moment où James Wales, témoin oculaire de cet accident de la route, préfère détourner le regard et ne pas « couvrir » l'événement mais, plutôt, s'absenter de la scène ? Car prendre comme point de départ la fin de ce recueil, c'est poser la question du cadre telle qu'elle semble surgir de manière discontinue tout au long de ces nouvelles qui tiennent ensemble. Nous nous demanderons, en effet, quel est le sens de ces nombreux renvois de la situation d'adultère à une triangulation qui désigne l'espace culturel américain au sens large.

1 DEBRAY (R.), « Rhapsodie pour la route », *Les Cahiers de médiologie* n° 2. Paris : Gallimard, 2e semestre 1996, pp. 14-15.

La thématique de l'adultère et ses variantes que sont le divorce, la séparation, et la rupture des liens familiaux n'est pas nouvelle dans les fictions brèves et longues de Richard Ford. Cependant, ici, l'écrivain y consacre dix nouvelles rassemblées en un ensemble qui doit beaucoup à l'organisation musicale qu'est la fugue. La fugue est cette structure qui permet d'approfondir la thématique majeure tout en offrant à la lecture sa première métaphore. Les personnages de ce recueil sont des nomades, des fugueurs en proie à une vaste épidémie d'adultère qui sévit d'un état à l'autre du continent américain. L'adultère est d'abord cela : une pratique de la fugue, un mouvement dirigé par la force centrifuge qui déplace les corps au gré des désirs. Disposés à faire l'expérience de l'aléa, les personnages de Richard Ford s'écartent d'un cheminement linéaire, continu, rectiligne, de ce que l'on nomme la routine et le droit chemin.

La structure du recueil donne, me semble-t-il, plusieurs sens à cet écart. Le peintre Willem De Kooning définissait l'artiste en tant que « slipping glimpser ». Cette expression peut permettre de rendre compte ici de l'importance de la mobilité du regard tout au long de ces nouvelles qui paraissent avoir été écrites sur un rail de travelling de cinéma. « Privacy », la plus brève, introduit cet objet fétiche indispensable au narrateur qui désire voir sans être vu : des jumelles de théâtre. Dans « Abyss », les touristes disposent de télescopes pour approcher la grandeur du site. De l'infidélité fantasmée du premier texte à l'adultère consommé et aboli de la dernière nouvelle, le champ visuel s'est considérablement élargi et la représentation littéraire s'est chargée d'accessoires et de dispositifs à la fois scopiques (rétroviseurs, pare-brise, vitres, vitrines, et nombreux reflets sur tous types de supports et de surfaces) et médiatiques (la photographie et le cinéma mais aussi la télévision, le théâtre, le téléphone). D'un non-lieu inaugural pour le narrateur de « Privacy » jusqu'à la grandiose mise en scène finale de cet événement géologique qu'est le Grand Canyon et son coup de théâtre, il y a l'esquisse d'une gravité qui s'écarte du cliché de l'adultère. Le Grand Canyon est cette terre promise de la culture où succombe la deuxième femme du recueil, morte à la renverse (la première est la passante anonyme de « Quality Time »), loin du regard du narrateur, à son insu, dirait-on. Cette superproduction géologique garde toute sa gravité symbolique en avalant la franchisseuse de limites que fut Frances Bilandic de Willamantic, Connecticut. Meurt-elle de curiosité ? De s'être approchée trop près de l'objet de sa fascination ? D'avoir voulu figurer sur la photo touristique aux côtés de cette béance que nulle image ne peut représenter parce qu'elle

n'est pas à l'échelle humaine ? D'avoir désiré un plan rapproché ? Pécher : du latin *peccare*, c'est-à-dire faire un faux pas et, donc, commettre une faute. Si la littéralité est souvent le premier motif de l'écriture chez Ford, l'agencement des nouvelles présente une désignation de plus en plus précise et de plus en plus exhaustive de péchés qui débordent du cadre intimiste de l'adultère.

Les personnages de *A Multitude of Sins* se trompent. La question ne sera pas tant de chercher à savoir *qui* ils trompent (leurs partenaires et eux-mêmes), mais *au sujet de quoi* ils se trompent. Qu'est-ce que se séparer ? De qui, de quoi se sépare-t-on ? Le « couple adultère » ne se structure qu'à partir du chiffre trois. Cette lecture se propose d'examiner la thématique de l'adultère à partir de cette soustraction délicate ou impossible, à partir d'une série de séparations imparfaites qui sont autant de stratégies de la médiation qui reflètent bien tous les paradoxes d'une culture en apparence *light*. Cette culture décline ici la plupart de ses valeurs en tant que spectacles et n'échappe pas, tout compte fait, à l'auto-analyse ni au débat autour du sens du mot « Civilization » (*MS*, 270) dont Frances Bilandic et Howard Cameron présentent deux axes de lecture opposés et dramatiques : « Car le désert n'est que cela : une critique extatique de la culture, une forme extatique de la disparition »².

Les séparations imparfaites

Something there is that doesn't love a wall, [...]
Before I built a wall I'd ask to know
What I was walling in or walling out

Robert Frost³

Les couples légitimes de *A Multitude of Sins* sont pour la plupart mariés depuis longtemps ou ont été mariés pendant longtemps. La durée de ces vies maritales représente ce que l'on a coutume d'appeler des tranches de vie : Jena (« Quality Time ») est mariée depuis vingt ans, le couple anonyme de « Privacy » depuis dix ans, le couple divorcé de « Calling » est resté uni pendant vingt ans, Tom et Nancy Marshall (« Charity ») sont mariés depuis

2 BAUDRILLARD (J.), *Amérique*. Paris : Grasset, collection « Biblio essais », 1986, p. 11.

3 FROST (R.), « Mending Wall », *North of Boston* (1914), in *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1981, p. 43.

plus de vingt ans et continuent de vivre « ensemble mais séparés ». Même si l'institution qu'est le mariage n'est pas épargnée par ces récits successifs⁴, il est assez remarquable de constater que les liens du mariage, s'ils sont interrompus, interrogés, ou mis entre parenthèses, ne sont pas à strictement parler la cible de ces récits. Ainsi l'adultère peut être envisagé comme une clause singulière qui donne de la souplesse au contrat marital et lui permet d'être pérenne. C'est un tel contrat qui a été instauré par le mari de Jena dans « Quality Time » (*MS*, 19). Il s'agit plutôt de l'examen sur le vif ou rétrospectif de la rupture de ces liaisons extra-conjugales, comme c'est le cas dans « Quality Time », « Reunion », « Crèche », « Dominion », ou, à travers elles, de l'examen minutieux de l'intimité d'un couple (« Charity », « Puppy »). Seules deux de ces nouvelles, « Under the Radar » et « Abyss », font violemment et tragiquement éclater les aménagements et les compromis de la vie maritale et de l'adultère. « It's about the sustaining of the modern family apart »⁵, a dit Richard Ford au sujet de *The Sportswriter* (1986), observation qui décrit assez bien ce qui se joue dans ce recueil. Les narrateurs masculins de Richard Ford s'attachent donc à raconter comment d'autres moments d'intimité plus ou moins fugaces sont venus changer le cours de ces vies engagées dans le mariage. C'est dire que le dispositif narratif de ces récits ne sépare jamais le passé du présent.

Ainsi « Calling », qui reprend la structure narrative, le cadre temporel et la thématique de *Wildlife* (1990), est un modèle de récit passé recomposé à partir du présent. Comme dans ce court roman, Buck se retourne sur son adolescence et surtout sur une figure de père, inoubliable, quels que soient tous les reproches qu'il peut lui faire de l'autre côté de ce pont temporel. Difficile de se séparer de Boatwright McKendall, de se différencier, même, parce qu'il s'appelle exactement comme lui : « Buck is what I was called and still am, to distinguish me from him (our name is the same) » (*MS*, 39). Difficile de se séparer de cet attachement car le ressentiment n'est peut-être rien d'autre qu'une deuxième chance que l'on donne à l'amour. « Calling »

4 Dans « Crèche », Faith, qui est célibataire, ironise intérieurement sur la communication humaine entre époux : « Though maybe marriage was only a long plain of self-revelation at the end of which there's someone else who doesn't know you very well » (*MS*, 139), tout en désirant s'engager dans cette voie : « She has always wanted children-with-marriage. » (*MS*, 115)

5 BONETTI (K.), « An Interview with Richard Ford » (1986), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 31.

décrit ce mouvement de rapprochement entre un père qui appelle et un fils qui répond afin de prendre la place qui est la sienne dans l'ordre de la filiation et dans la compagnie des hommes :

In truth, though, all of these things—these confusing and disorienting and reversing features of where I was—seemed good, since they made me feel placed, so that in time I forgot the ways I was feeling about the day and about life and about my future, none of which had seemed so good. (*MS*, 53)

« Calling » contient l'épiphanie la plus faulknérienne de tout ce recueil. La chasse aux canards constitue une véritable mise en abîme de la relation père-fils et elle semble presque directement issue de « The Bear », de Faulkner, qui décrit un moment de confrontation semblable entre un jeune garçon initié à la chasse et une proie animale (un ours solitaire chez Faulkner, un canard isolé ici). Il s'agit d'un moment crucial lors duquel le narrateur décide seul de son geste même si son sens lui échappe. L'essentiel est dit mais de manière déplacée : « "I wasn't close enough" » (*MS*, 62), dira Buck. « Calling » dit bien l'empreinte laissée par ce père qui s'est absenté. Buck devient comme lui homme de loi marqué par les siens mais il se tient à bonne distance de son passé : « And so the memory was not erased. [...] Of course, I think of life—mine—as being part of their aftermath, part of the residue of all they risked and squandered and ignored » (*MS*, 65). Cette nouvelle examine, sur un mode dysphorique, les effets rémanents de l'adultère sur la famille mais surtout sur l'identification du fils, sur son développement individuel et affectif. Elle fait signe dans ce recueil où l'effacement, l'oubli et la disparition cernent la problématique de l'adultère en tant que fuite ou échappatoire, ou en tant que bien de consommation courante qui s'efface spontanément aussitôt consommé. C'est l'idéal de détachement tel que le définit Frances dans « Abyss » : « adultery was the act that *rid, erased, even erased itself* once the performance was over » (*MS*, 259). « Calling » fait signe en ce sens que cette nouvelle énonce, en quelque sorte, le contraire, c'est-à-dire une quête d'historicité. Le passé familial y détermine, dans une continuité que ne sauraient rompre ni l'adultère ni le divorce, le sens de l'identité du narrateur comme dans *Wildlife* : « But to shield yourself as I didn't do—seems to be an even greater error, since what's lost is the truth of your parents' life and what you should think about it, and beyond that, how you should estimate the world you are about to live in »⁶. « Calling » est d'ailleurs le texte le plus

6 FORD (R.), *Wildlife* (1990). London: Flamingo, 1991, p. 23.

arrimé à un passé sudiste traditionnel, avec son évocation de la demeure ancestrale qui date de l'époque de la guerre civile et celle de l'émergence du nouveau Sud encore marqué par la ségrégation raciale (la mère du narrateur transgresse ces limites avec William Dubinion).

Si la mémoire organise ce récit, c'est également la mémoire qui advient dans cette étrange nouvelle qui s'intitule « Crèche ». Le titre, pour commencer, est trompeur et dissimule à lui seul d'innombrables péchés réels ou latents. Deux figures ici renvoient à la difficulté de se séparer. D'une part la mère : « Daisy—the girls' mom—is a presence, but not along » (*MS*, 111), et d'autre part Jack Matthews, qui ne parvient pas à tenir Greta, sa future ex-, à l'écart de sa relation problématique avec Faith : « It was harder than he'd imagined to get untangled » (*MS*, 116). Quant à la mère de Faith, Esther, elle maîtrise les produits de substitution qui rendent la séparation qu'est le deuil tolérable : elle a pris du poids – « increase being the natural consequence of loss » (*MS*, 129) – et elle consomme sans modération des feuilletons télévisés. Roger, le mari trompé, va donner à cette nouvelle un tour inattendu. Même si la saison et le décor s'y prêtent, « Crèche » est loin d'être un conte de Noël. La voix ironique et comique du narrateur et son penchant pour la parataxe n'endiguent pas les angoisses profondes dont il est question ici. La solitude de chacun, dans ce groupe que Faith essaie de faire ressembler à une vraie famille, est évoquée par le jeu de cartes d'Esther (« double solitaire » [*MS*, 117]), par le repli de chacun sur des images (télévisuelles, cinématographiques), et par l'ambiance de la salle de restaurant où vont dîner Faith et Roger : « No one is eating family style, only solos and twos » (*MS*, 125). Tout est en place pour décrire le Noël en toc de cette vraie fausse famille. La fausse Norvège et le faux Tyrol viennent alors accentuer l'aspect virtuel du paysage, lui-même transformé en spectacle visible par une baie panoramique. C'est un Noël sans sapin et sans mère : Faith tente de remplacer Daisy tandis qu'un grand caoutchouc en plastique tente de passer pour un arbre de Noël.

Cependant des indices de plus en plus inquiétants viennent déranger ce simulacre de Noël et de réunion familiale. Ford fait alors jouer l'imminence du danger à la manière dont Carver faisait jouer la menace de l'ordinaire. Le dénouement surprenant de cette nouvelle a lieu sur une piste de ski qui propose un mouvement descendant et constitue une véritable plongée dans un univers glauque d'où surgit un passé potentiellement catastrophique fait de tabous et de silence : « the past: a world so much more lethal than

anyone believed » (*MS*, 132). C'est la culpabilité qui domine le monologue intérieur de Faith et lui fait chercher l'origine de la transgression dans le passé familial. Roger, le mari de sa sœur, en se transformant sous cette lumière lunaire en séducteur agressif, amorce ce retour en arrière, dévoile un versant nostalgique et mélancolique à la fin de ce texte. Le narrateur reprend alors la direction de son récit en livrant ce procédé qui tient la famille séparée mais unie : « Certain names, words will be in short supply, for the sake of all » (*MS*, 140). Le langage serait, en effet, du côté de la séparation.

« Puppy » constitue le récit d'un embrasement imaginaire à partir d'un fait réel : l'abandon d'un chiot par des inconnus dans le jardin de Sallie et Bobby, un couple « sans histoire » et sans enfant de la Nouvelle-Orléans. Le chiot incarne un double abandon : l'un est accompli, l'autre est désiré. Il incarne une dynamique de séparation complexe, d'abord parce qu'il survient dans un contexte de vie de couple que scande le *fort-da* des séparations et des retrouvailles : Bobby fait ses allers-retours professionnels entre la Nouvelle-Orléans et Saint-Louis tandis que Sallie s'absente aussi souvent pour préparer un marathon contre le sida. Le couple gravite autour du centre vide qu'est leur maison. Le chiot a pour premier effet significatif de questionner cette dynamique de la périphérie et de ramener le couple vers l'intérieur, vers l'historique de leur vie à deux. Alors le récit se dédouble très clairement pour le narrateur et l'invite à se saisir du deuxième récit de « Puppy » : « Robert Frost's cabin is a great story about Sallie and me » (*MS*, 91). C'est Sallie qui énonce de manière indirecte le point d'intersection de ces deux histoires : « "We don't want to abandon that" » (*MS*, 90). Car s'il est question d'abandonner le chiot, il est surtout question de ne pas perdre le fil du désir amoureux. L'introspection devient possible à la faveur de l'abandon du chiot, dont la charge sacrificielle est évidente. À la fin de la nouvelle, le chiot incarne alors pleinement l'objet perdu. Cette transaction symbolique, passée sous silence, permet d'éviter ou de surseoir à la séparation du couple et de négocier le non-dit de l'adultère qui avait failli faire rupture. Le discours de l'économie, l'écriture retenue et atténuée, visent le minimum de perte. Cependant, « Puppy » est à plus d'un titre une nouvelle qui s'ouvre aux médiations symboliques. Sallie et Bobby cherchent avant tout – et pour alléger leur culpabilité – à placer le chiot. Cette démarche, qui est celle d'une quête, tend à nier la notion de territoire, de clôture. N'est-ce pas aussi la fonction du chiot de venir désigner, sur le mode du jeu et de la comédie, le mur dont le poète dit qu'il ne faut pas l'ériger sans savoir ce

qu'il sépare : « The puppy kept growling and then barking at me, inching back behind the wrecked ligustrum until it was in the shadows against the brick wall that separates us from the street » (*MS*, 83) ?

Stratégies de la médiation

The fading of a durable, common, public world, we may conjecture, intensifies the fear of separation [...]. The inescapable facts of separation and death are bearable only because the reassuring world of man-made objects and human culture restores the sense of primary connection on a new basis.

Christopher Lasch⁷

Le chiot, donc, contribue au frayage d'espaces et de fonctions, surtout, jusqu'alors invisibles aux yeux du couple. Il a une double fonction : médiatrice et relationnelle. Ces espaces sont ici largement assimilés à des fonctions sociales qui, en réalité, ont une forte valeur d'étayage pour le couple. Littéralement, Sallie et Bobby vont faire l'expérience partagée d'un espace urbain vécu. C'est pourquoi leurs différents trajets et trajectoires sont répertoriés. Le primat du mouvement figure dans toutes les nouvelles car l'espace perçu (le chemin, le paysage) coexiste avec les mouvements psychiques. Ce jeu de reflet n'est pas souvent explicité par le narrateur, qui se contente d'enregistrer ces différents passages et de les juxtaposer sur une scène narrative désaffectée. Encore une fois, l'analogie est grande entre cette écriture et la peinture américaine contemporaine qui mêle surfaces en aplats et facture *hard edge*. Ces déplacements relient néanmoins ici l'expérience subjective à une expérience collective de la réalité contemporaine. « Puppy » rend bien compte du jeu de ces topiques. Perdre l'objet trouvé revient, à force de détours et de rencontres, à découvrir ce qui relie les espaces séparés de cette cartographie urbaine.

Ainsi, le chemin est d'abord ouvert par une pause, un arrêt sur image qui perturbe le mouvement uni-directionnel du narrateur : « This happened at a time when I was traveling up and back to St. Louis each week [...] » (*MS*, 77). Dès lors le sens est modifié et Bobby, dirigé par le chiot, est

⁷ LASCH (C.), *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times* (1984). London: Picador, 1985, p. 193.

contraint d'agrandir son périmètre et d'explorer le voisinage. Ses recherches, destinées à mettre un terme à l'errance du chiot, s'étendent à toute une communauté d'Américains séparés du quartier français historique de la Nouvelle-Orléans. Le chiot fait donc littéralement entrer dans l'histoire, dans le récit, ceux qui comme lui sont « unaffiliated » (*MS*, 79), c'est-à-dire non identifiés ou sans filiation. Bobby n'est-il pas spécialiste, dans sa pratique de la loi, des négligences envers autrui ? Habituellement, il défend les intérêts de gros clients, de réseaux, contre des victimes isolées. À ce titre, la victime se place ici plutôt du côté de l'expérience professionnelle de Sallie, qui s'occupe de SDF et de femmes battues.

Bobby se met à divaguer : du traiteur gay au kiosque à revues porno, vers les sex-shops face au Marché Français. La première rencontre révèle un aspect moins lisse de la Nouvelle-Orléans. Il s'agit du groupe de jeunes accusés par Sallie dès le début de la nouvelle. La lisibilité de cette tribu reste problématique pour le narrateur, qui relève cependant des indices fortement connotés dans la culture américaine contemporaine. En dehors des clichés décrivant la panoplie vestimentaire de cette jeunesse armée – surtout métaphoriquement, de tatouages qui représentent des couteaux ensanglantés – et désarmée au bord du vide de la rue, il y a surtout cette référence troublante à Charles Manson qui traverse, par association, l'esprit de Bobby. Bobby convoque ici la figure du tueur en série, Charles Manson, qui se proclamait fils de l'oncle Sam. À sa sortie de prison, trente-quatre ans plus tard, il fonde une secte eschatologique qu'il appelle « la famille ». Dans l'attente de la fin du monde, il veut emmener ses disciples au désert. Il s'installe près de Los Angeles dans d'anciens décors de cinéma, d'où il organise des meurtres aux rituels dionysiaques et des expéditions destinées à punir les riches résidents de Beverly Hills (c'est ainsi que sera massacrée l'actrice Sharon Tate, épouse de Roman Polanski)⁸. Or, si Bobby met à la lisière du texte les repères les plus violents (un massacre dans un fast-food [*MS*, 108]) et les montages les plus délirants de la culture américaine, son profilage traduit essentiellement sa très grande cécité lorsqu'il s'agit d'identifier ce groupe de jeunes. Sa propre mise en série semble bloquée : « I

8 Je dois ces éclaircissements aux recherches de Denis Duclos, sociologue français qui a étudié les liens étroits existant entre le phénomène des tueurs en série et la culture américaine dans son excellent ouvrage : *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Éditions La Découverte, collection « Essais », 1994, pp. 121-125.

know little enough about young people, but it occurred to me that this boy was possibly one of these lawyers' children, someone whose likeness you'd see on a milk carton or a website devoted to runaways » (*MS*, 85). En matière de différend, le narrateur reste résolument théorique en ce qui concerne sa propre médiation, perdu dans les grands systèmes de négligence, bien loin de la réalité de terrain : « I talked some about the definition of negligence as it is applied to common carriers, and about the unexpected, latter-day reshapings of general tort law paradigms in the years since the Nixon appointments » (*MS*, 86). Dans « Charity », Nancy Marshall évoque une série de transgressions sordides auxquelles elle aussi est confrontée dans l'exercice de sa profession dans un décor bleu et blanc d'aquarelle (*MS*, 200).

Dans leur recherche du refuge de la SPA, Sallie et Bobby sont conjointement confrontés à une lecture encore plus extensive de la ville. Il s'agit, pour commencer, d'un plan à déchiffrer et d'un détour qui provient d'une mauvaise lecture de l'espace. L'erreur, attribuée à Sallie, les conduit dans une rue qui s'appelle Creve Cœur Street, dans laquelle Sallie se sent déplacée. Bobby, en lecteur naïf de ces espaces, continue de se tromper sur les signes. À peine voit-il un glissement vers un quartier noir de la ville : « Yet it was not a bad section, and the Negroes who lived there no doubt looked on the world as something other than a hopeless place » (*MS*, 99). De cette zone inconnue de lui, il sait par la presse que le crime sélectif y sévit : ce ne sont pas des blancs qui sont tués, et on ne tue pas l'après-midi. Le véritable site de la SPA se situe, évidemment, dans Rousseau Street et présente un paysage industriel désaffecté, hanté par les vestiges d'une activité passée que Bobby ne souhaitait pas voir de si près. Contraint de souffrir ces tableaux et ces personnages noirs qui y figurent, le narrateur laisse glisser son regard, la cage du chien à la main, d'une cage à l'autre : « I had nothing in mind to say to them » (*MS*, 101). C'est pourquoi le trajet du retour ébauche la perception d'une profonde rupture entre ces lieux traversés et la ville moderne. Ce décalage introduit un instant de doute, un sentiment furtif d'aliénation, rapidement effacés par l'environnement familial : « Everything had begun to seem more manageable as we neared home » (*MS*, 105). Bobby réfute l'idée que la vie est fragile. Tout au long de son récit, il raisonne le destin du chiot et celui de son couple : « He was, if anything, just a casualty of the limits we all place on our sympathy and our capacity for the ambiguous in life » (*MS*, 109). « Puppy » dévoile ainsi une série de négligences sociales, humaines et personnelles, auxquelles le

narrateur consent comme il semble consentir sans émotion particulière à de multiples dérives d'où ne jaillit pas d'épiphanie qui pourrait modifier le chemin d'une vie et d'une expérience, étales toutes deux.

Pourtant ce sont les signes qui manquent le moins. L'écriture de l'espace dans cette nouvelle (et dans d'autres, comme « Abyss ») introduit des lettres dans le paysage. Des logos, des pictogrammes, un vaste dispositif de marquage (traits, bandes, flèches, signaux) donnent l'impression que le texte a été écrit avec un tabulateur. Ces médiations surdéterminent des registres à la fois plastique, fonctionnel et symbolique et valorisent les informations qui jalonnent le trajet. La tradition symbolique (et romantique) de la découverte de soi et du cheminement se double alors d'une esthétique et d'un imaginaire de la route⁹. L'introduction de la signalétique est aussi le geste du peintre. On pense à Rauschenberg, par exemple, mais on peut aussi évoquer les toiles de Robert Indiana qui utilisent les mots et les nombres (*USA 666*, 1964), ainsi que les photographies de Dorothea Lange (1938) reprises par Robert Frank dans les années 1950. Dans cette aventure du regard, le champ visuel est ponctué par les signes qui défilent et qu'il convient d'interpréter. Michel Serres rappelle avec Hermès, dieu des carrefours mais aussi démon de Maxwell, que voyage implique parasitage¹⁰. Sur le chemin, les codes prolifèrent, les messages et les signes se transforment, se traduisent, se perdent, les informations sont perturbées par un bruit.

La première partie de « Puppy » – jusqu'à l'arrivée au refuge de la SPA – révèle l'inutilité des signes. La découverte du chiot déclenche une dépense de signes : « "I'll put up some signs around" » (*MS*, 78) suggère Bobby, qui se charge de « faire signe ». Or, cette dépense est effectuée en pure perte car personne ne répond. Néanmoins, une médiation se met en place qui permet à Bobby d'entrer en contact avec d'autres signaux de détresse (*MS*, 84). La particularité du signe est davantage de mettre en relation que de mettre en communication. Il en va de même pour la visite du chalet de Robert Frost : « In fact it seemed to us like no one ever came there, though the state's signs seemed to indicate this was the right place » (*MS*, 91). Les locaux de la SPA sont eux à peine signalés et les messages qu'ils portent ne sautent pas aux yeux du narrateur (*MS*, 100). Il est intéressant de noter

9 Jacques Derrida explore ce rapport entre route et écriture dans *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 158.

10 SERRES (M.), *Le Parasitage*. Paris : Grasset, 1989.

que le sens des messages qui font l'objet d'un mi-dire a un rapport certain avec la notion de retenue et de contrôle de la vie pulsionnelle : « ALL ANIMALS MUST BE RESTRAINED » (*MS*, 100). Dans « Calling », une référence à l'enfer de Dante fait écho à ce message : « Canto Five: those who've lost the power of restraint » (*MS*, 49)¹¹, tandis que dans « Charity » Nancy aborde cette notion à son tour (*MS*, 196-197).

Ainsi les signes se croisent, s'échangent et circulent d'une nouvelle à l'autre et renvoient constamment à un ensemble, à un méga-texte. Le choix d'une écriture laconique et lacunaire n'écarte donc pas la mise en jeu de méta-textes qui maintiennent ces nouvelles dans l'actualité l'une de l'autre. « Other people affect you » (*MS*, 47), commente sobrement le narrateur de « Calling ». « Though we are all, of course, implicated in the lives of others, whether we precisely know how or don't » (*MS*, 109), écrit le narrateur de « Puppy ». Sallie, elle, semble sous l'emprise des signes, presque jusqu'à la paranoïa : « "Do you think someone left it as a message" » (*MS*, 94), s'inquiète-t-elle. Car les signes suggèrent, sans la dévoiler, la présence de l'émetteur, du destinataire, c'est-à-dire d'un tiers.

Dans *A Multitude of Sins*, les signes sont de plus en plus visibles car ils semblent proportionnels à l'agrandissement des espaces. Pour autant, ils ne sont pas systématiquement perçus et encore moins correctement décryptés : « *We magnify everything to learn if we're right. Someone—and this is what he wrote finally, the crux of it, the literature of the failed actuality—someone has to tell us what's important, because we no longer know* » (*MS*, 25), dit le narrateur de « Quality Time ». C'est la presse qui a pour fonction d'afficher les signes dans la nouvelle, et d'introduire pour la première fois dans le recueil la notion de village global ou de Pantopie (« "It's the global culture" » [*MS*, 182]) à la faveur d'un événement qui a capté l'attention du monde entier : la mort de la Princesse Diana. La presse a couvert l'événement avec ses gros titres évoquant le partage universel du chagrin (« global grief » [*MS*, 16]) et James Wales essaie de poser la question de l'existence de la sphère privée à côté de ces événements médiatiques écrasants qui la font passer au second plan ou la rendent irréaliste. Christopher Lasch remarquait le même éloignement de la scène du réel dans son examen de la culture américaine : « Overexposure to manufactured illusions soon destroys their representational power. The illusion of reality dissolves,

11 Le statut de l'intertexte littéraire à travers le recueil mérite bien d'autres analyses qui n'entrent pas dans le cadre que j'ai choisi pour cette lecture.

not in a heightened sense of reality as we might expect, but in a remarkable indifference to reality »¹². Wales a bien l'air de pressentir à son tour que le sujet de la culture n'est que le témoin passif d'un espace symbolique manipulable où il dispose du réel mais en option. L'épisode sur lequel il revient malgré lui (passage oublié, syncope de la conscience) semble montrer ses propres difficultés à répondre de son absence face à la mort de cette passante et sa préférence, en effet, pour « la culture d'un logiciel *doux* en marge d'un monde matériel par définition plus dur »¹³. Privé de l'accès à une véritable conscience de l'événement, Wales ne sait que le capter au centre anesthésié et atone d'un réseau de trafic de véhicules et de ponctuation routière.

Pourtant, *A Multitude of Sins* dresse une carte de zones géographiques et urbaines où peut s'exercer la plus grande visibilité possible. Le regard peut balayer et traverser les espaces sans médiation. Le champ visuel est rarement obstrué : « All is preternaturally visible through the panoramic window » (*MS*, 128). Cette liberté de vision facilite le voyeurisme du corps dénudé comme dans « Privacy » ou érotisé dans « Charity » : « Let them look » (*MS*, 183). Le père de Buck, dans « Calling », généralisait ce syndrome ainsi : « "The world *wants* to operate on looks" » (*MS*, 41). Souvent, la médiation s'arrête là : voir, être vu et se demander ce que l'Autre voit à la place qui est la sienne : « "Do you ever think about what the people in buses think when they look out their window and see you ?" », demande Nancy Marshall dans « Charity » (*MS*, 207). L'adultère relève de cette structuration des regards. Les personnages de ces nouvelles n'en finissent pas de regarder autour d'eux : les fenêtres, les baies vitrées les attirent et c'est sans doute pour cette raison que la télévision est le plus souvent silencieuse ; c'est un écran qui montre d'autres images (*MS*, 117 et 215).

Les immeubles matérialisent à leur tour la circulation des regards. Ils concrétisent un idéal de transparence de toutes les fonctions sociales dans l'espace : ainsi, dans « Abyss », l'hôtel Radisson tout en verre et métal chromé (*MS*, 231) permet à la vue de glisser vers le désert ; les vitres du poste de police laissent voir à l'intérieur les bureaux et encore plus à l'intérieur une cage grillagée. Plus loin, c'est un homme au téléphone dans

12 LASCH (C.), *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. London: Abacus, 1980, p. 87.

13 BOUGNOUX (D.), « *Light*, vers une culture allégée », *Les Cahiers de médiologie* n° 9, Paris : Gallimard, 1er semestre 2000, p. 78.

le bâtiment de la réception d'un motel. Près du casino, c'est une chapelle avec des vitraux qui ont l'air en plastique.

Ces effets de transparence accentuent les mises en relation d'espaces habités sans pour autant garantir qu'il y a là le cadre d'une communication humaine. Dans « Crèche », le narrateur enregistre ce type de parasitage et d'intrusion dans la scène où des inconnus dégagent la neige non loin de l'appartement de la famille : « He's speaking to someone watching them through another window from yet another condo » (*MS*, 119). Ces relais multiples d'un regard à l'autre ne permettent pas de statuer sur ce que Christopher Lasch appelle « a charade of togetherness »¹⁴. La transparence inutile semble cependant renvoyer à une manière de crise de la représentation subjective signalée par l'absence de reflet sur des surfaces pourtant réfléchissantes. Dans « Quality Time », malgré la vue plongeante que James Wales a sur le lac, celui-ci ne renvoie aucune image, aucune lumière. C'est une surface qui fonctionne en creux et annonce l'abîme réel et presque palpable de « Abyss ». Dans « Charity », l'absence de reflet annule l'acte sexuel entre Tom et Nancy : « There was no reflection in the glass of her or him behind her, inching into her » (*MS*, 182).

La libre circulation des regards n'approfondit pas l'exploration ni la connaissance du milieu humain naturel ou urbain. Dans *A Multitude of Sins* il semble que toutes les limites ont été franchies dans tous les sens, que l'âme humaine a perdu son aptitude à être fascinée. L'adultère ne serait donc que cela, ce voyage homogène ou ce règne des surfaces jusqu'au Canada : « Henry watched the pleasureless freeway ambience pass slowly along—freight depots, trucking companies, car rentals, gas stations. The same all over. The green sign was visible. AEROGARE/AIRPORT. An exertion saying everything twice » (*MS*, 178). Il y a, en effet, la hantise que l'adultère, espèce de « cheap betrothal » (*MS*, 260), ne soit qu'une commodité de plus parmi celles que propose la vie moderne (le narrateur de « Dominion » en donne une liste non-exhaustive [*MS*, 153]) – hantise que l'adultère ne soit, au fond, qu'une répétition du mariage, partout le même, car l'isotopie imposée au morcellement primitif des espaces et au montage brut des consciences laisse à désirer.

14 LASCH (C.), *The Culture of Narcissism*, op. cit., p. 172.

Les paradoxes d'une culture *light*

Les tracés rectilignes en surface ont reporté à la verticale les labyrinthes majeurs (ainsi que l'obligation morale de délabyrinther le psychique lui-même).

Régis Debray¹⁵

La référence à une triangulation du désir indique bien que l'adultère n'est pas ici l'invention d'un nouvel espace d'exploration de l'amour ou de la sexualité. Même à distance, l'espace conjugal n'est pas séparé de celui de l'adultère. Le téléphone figure ce lien dans « Reunion » : « Once we even engaged in a sexual act while she talked to him » (*MS*, 73). Dans « Crèche », Faith interroge son répondeur et y entend un message très explicite de Greta quant aux préférences sexuelles de Jack (*MS*, 124). Pendant leur cavale vers le Grand Canyon, Frances téléphone à son mari Ed, tandis qu'Howard appelle son épouse Mary. La relation adultère a également pour fonction de déplacer un différend de la scène conjugale et donc de le traiter de manière indirecte en révélant ainsi, contre toute attente, les attraits du conjoint. C'est le cas de Frances, dans « Abyss », qui compare Ed et Howard.

Ce qui semble toutefois préoccuper les personnages de ces nouvelles, c'est la fin de la relation et ce qu'il en restera. Les ruptures laissent alors entrevoir une volonté de faire sens de ces passades dans le temps :

And in a short while, possibly at some instant during his drive back up the lake, he would feel a small release, an unburdening, the sensation of events being completed, so that over time he would think less and less about it until it all seemed, upon reflection, to be almost perfect. (*MS*, 33)

C'est ainsi que James Wales se fabrique une mémoire par anticipation afin de s'assurer du résidu historique de ces moments passés avec Jena. Jena fait preuve du même désir d'historicité en tentant de donner à son séjour d'une semaine à l'hôtel l'épaisseur temporelle d'une époque : « Jena's clothes were all put away, as though she'd lived here for months, which was how she liked things: ordered surfaces, an aura of permanence, as if everything, including herself, had a long history » (*MS*, 22). Buck ne fait pas autrement dans « Calling », même s'il raconte son histoire en sens inverse, à partir du présent (*MS*, 53).

15 DEBRAY (R.), « Rhapsodie pour la route », *op. cit.*, p. 14.

« Reunion », dont le titre est franchement ironique, tente de donner un cadre et une envergure presque théorique à ce projet de recherche d'épaisseur historique, tout en fonctionnant comme une vaste opération d'annulation rétroactive. De sa liaison un an et demi plus tôt avec Beth Bolger, le narrateur dit en effet qu'elle aura été en tout point insignifiante, d'abord parce qu'elle est condamnée à être irréaliste en raison de son déplacement à St. Louis, « the city lost in the middle » (*MS*, 68), qui n'a pas d'existence par rapport à New York. Cette ville indésirable, selon le narrateur, est le décor de « an ordinary adultery » (*MS*, 68) dont le souvenir est presque effacé au moment de la rencontre avec Mack Bolger dans le hall de la gare de Grand Central : « What went on between Beth Bolger and me is hardly worth the words that would be required to explain it away » (*MS*, 68). Ce n'est que lors de cette rencontre fortuite que le narrateur tente curieusement de « créer un événement là où il n'y en a jamais eu » : « Just a dimensionless, unreverberant moment, a contact, unimportant in every other respect » (*MS*, 69). Or, ce qu'il s'applique à créer n'est autre qu'un événement présent qu'il essaie d'inscrire comme une fausse épiphanie :

All that remained was this—a series of moments in the great train terminal, moments which, in spite of all, seemed correct, sturdy, almost classical in character, as if this later time was all that really mattered, whereas the previous, briefly passionate, linked but now-distant moments were merely preliminary. (*MS*, 73)

D'ailleurs, cette épiphanie sera soigneusement effacée à la fin de la nouvelle. C'est Mack Bolger, le tiers, qui formule directement ce déni de l'événement et qui bloque les constructions mentales du narrateur : « “Don't go away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. *Nothing* happened” » (*MS*, 75). Si du désir il ne reste rien, du choc des rencontres moins que rien, alors se pose, tout au long de ce recueil, la question d'une expérience de la pauvreté, bien souvent comme expérience de l'épuisement du langage, comme ratage du registre de la signification et de la symbolisation.

Toute culture est d'abord une expérience du temps. La difficulté que rencontrent certains narrateurs, chez Ford, est de traduire cette expérience et de la transmettre. C'est pourquoi ses personnages se contentent souvent de regarder. Les expériences se présentent souvent sous forme de slogan, à l'extérieur des personnages. Ce sont ces nombreux messages délogés de l'expérience intérieure qui, dans « Abyss », jalonnent le chemin de Frances et Howard dans le désert mais ne sont pas reconnus et donc ne sont pas intégrés à l'histoire. Alors les personnages guettent ce qui pourrait jaillir

de ces surfaces planes, ce qui pourrait, littéralement, faire impression sur la mémoire. Le recours à la violence physique fait partie de cette démarche, comme dans « Reunion » : « Perhaps you don't forget people you knock around. That becomes their place in your life » (*MS*, 71-72). Dans « Quality Time », Wales déplace la chronologie pour satisfaire Jena qui désire entendre le récit d'un événement remarquable et rapporte, lui aussi, un choc des corps inoubliable : « There was terrible force in it. It wasn't like anything I'd ever felt. [...] I'm sure I won't ever forget it » (*MS*, 31). Le narrateur de « Puppy » se livre lui aussi à des opérations mentales semblables qui lui permettent de se projeter dans une perspective future qui donnerait, à rebours, du relief à tel ou tel instant. Sa formule temporelle montre combien son point de vue est intenable : « Someone, so it seemed, had walked on my grave five thousand years from now, and it didn't feel very good » (*MS*, 107). Bobby donne d'ailleurs la solution américaine de cette problématique en se penchant sur une question d'astronomie : « "Time? Why does he say *time*, when what he means is *space*?" » (*MS*, 107). Loin des clichés de l'adultère et de ses triangulations tragi-comiques, le monologue intérieur des personnages se préoccupe de mettre en tension surface et profondeur, horizontalité et verticalité. L'adultère reste une aventure américaine de l'espace. L'espacement des désirs et des liens constitue un ancrage de plus de la littérature américaine dans une esthétique des confins.

Les infrastructures, l'architecture commerciale du bord des routes, les espaces transparents, les routes, les autoroutes, les couloirs aériens, annoncent l'ère nouvelle d'une Amérique absolument et irrémédiablement balisée, saturée de liaisons. Le paysage américain mythique ne fait plus rêver les fugueurs, les voyageurs las de *A Multitude of Sins*. Dans « Charity », Tom exprime ainsi son désir de s'installer dans l'état du Maine : « "Because it's still not ruined up here" » (*MS*, 213). L'espace intime et domestique du couple est coextensif à l'exploration et à la conquête de l'espace. L'adultère est donc la tentation de repousser les limites d'un espace américain à présent épuisé et d'aller voir ailleurs s'il y a encore des espaces vierges. Deux des nouvelles (« Dominion », « Charity ») se situent ainsi au Canada ou évoquent le Canada en tant qu'ailleurs disponible à la périphérie de l'Amérique, tandis que « Quality Time » dispose à la lisière du texte l'espace européen. Des touristes japonais croisent également les personnages dans leurs déplacements.

Dans « Charity », le couple du Maryland mise beaucoup sur la promesse de ce nouvel espace de « vacance » qu'est le Maine : « "The idea of a vacation is to let your spirits rise on the breeze and feel unmoored and free" » (*MS*, 191). Le dépaysement s'accompagne d'une perte de repères géographiques et surtout d'un trouble de l'évaluation des distances. Pour Tom Marshall il s'agit d'abord de retrouver l'espace des commencements près de l'océan vital : « Maine had all of a sudden "made sense" to him—something hazy about the country having started here and the ocean being "primary" among experiences [...] » (*MS*, 193-194). Nancy, elle, cherche la Nouvelle-Écosse. Tous deux font de l'espace la métaphore privilégiée de leur couple : « Tom had said it: life became a confinement in which everything got in everything else's way. And what you finally sought became not a new, clearer path, but a way out » (*MS*, 218). En jouant à son tour au cerf-volant, Nancy pourra envisager une solution à la poursuite de la vie de couple. La découverte du jeu n'est autre que la découverte d'un espace de jeu qui permet toutes sortes de transactions symboliques avec la notion de cadre et de distance. C'est un transfert d'espaces.

Madeleine Granville et Henry Rothman, le couple adultère de « Dominion », dont le titre signale le rapport entre espace et puissance, sont eux aussi confrontés à l'épuisement des espaces et à l'érosion de leur relation. Celle-ci est en effet placée sous le signe de la prolifération des lieux traversés, de l'Amérique au Canada en passant par l'Europe. D'ailleurs la décision commune de mettre un terme à ces errances se dit dans la langue des explorateurs : « So either what was not just an affair ended now—they'd both agreed—or it went much much further, out onto a terrain that bore no boundaries or markers, a terrain full of terrific hazards. And neither of them wanted that » (*MS*, 154).

Le premier titre de cette nouvelle, « The Overreachers », contenait déjà ce sens de débordement, de dépassement de certaines limites. C'est ce que vient diagnostiquer le faux mari de Madeleine, l'acteur Bradley : « "You don't really inhabit anything. You're cynical" » (*MS*, 171). La mise en scène théâtrale vient ici explicitement prononcer la question qui taraude tous les personnages de ces nouvelles. Tous sont associés à des représentations, à des spectacles, à des doubles fictifs. L'écriture et la métaphore cinématographiques signalent le plus souvent ce dédoublement, cette aliénation à des images, à des miroirs, des reflets et des éclairages qui font douter de la séparation entre réalité et illusion. Le désir et l'amour cèdent alors la place

à la mise en scène de la relation et de la vie quotidienne. C'est à ce titre, également, que le fond culturel est constamment appelé à figurer en trompe l'œil :

to the performing self, the only reality is the identity he can construct out of materials furnished by advertising and mass culture, themes of popular film and fiction, and fragments torn from a vast range of cultural traditions, all of them equally contemporaneous to the contemporary mind.¹⁶

C'est donc aux confins de ce monde-là qu'il faut encore tenter de dégager quelque expérience de la vérité, c'est-à-dire qu'il faut franchir des lignes, se risquer à frayer avec des espaces non pas tant sauvages que dangereux – comme Buck, dans « Calling », dont le surnom rappelle ce lien avec la vie primitive : « It was strange to feel so outside of civilization, and yet to see it so clearly » (*MS*, 51) – afin de renouer ces liens avec l'archaïque de tous les peuples, que même la civilisation ne saurait dépasser.

Le versant archaïque des pulsions humaines surgit de nombreuses fois dans ce recueil, à l'envers des images policées du mariage et de l'adultère. De réelles envies de meurtre font surface : « "If I asked you to kill my husband, would you do it?" », demande Jena à Wales dans « Quality Time » (*MS*, 28). Faith, dans « Crèche », se laisse surprendre par ce scénario qui s'impose malgré elle : « At the same moment, she thinks of Roger and Daisy being killed in an automobile crash on their triumphant way back from rehab. You can't help what you think » (*MS*, 127). Enfin, dans « Charity », Nancy Marshall est elle aussi la proie de ce genre de vision : « "Tom's face is a death's head" », s'entend-elle penser (*MS*, 188).

La voiture joue un rôle très important dans la mise en œuvre de la pensée magique. L'aventure trouve dans cet objet un dénouement catastrophique. Dans « Under the Radar », la voiture, et donc la route, deviennent les instruments d'une mise à mort d'une extrême violence et d'un renversement de situation très surprenant. C'est la route en tant qu'espace codé qui met en scène le différend qui oppose les Reeves et qui organise sa ponctuation. Ainsi Steven utilise l'accotement pour marquer une pause et trier l'information qu'il vient de recevoir de Marjorie. Ensuite, la voiture lui sert d'interrupteur : la radio, le moteur, les phares sont éteints tour à tour. Et c'est le raton laveur, heurté par un Pick-up Ford alors qu'il cherchait à traverser la route, qui semble ouvrir une brèche où va circuler encore plus de

16 LASCH (C.), *The Culture of Narcissism*, *op. cit.*, p. 91.

violence incontrôlable pour déboucher sur une séquence meurtrière qui va jusqu'au passage à l'acte de Marjorie. La mise à mort de Steven donne une issue paradoxale à cette nouvelle. En effet, elle punit non pas l'adultère de Marjorie mais leur mariage et la réaction brutale de Steven à l'aveu. La circulation routière est pourtant un code qui fonctionne dans le sens d'une régulation : en pénétrant dans South Rim Village, le couple de « Abyss » découvre les effets pacificateurs de telles lois : « This was the only answer to the numbers problem: orderly flow, ingress/egress, organized parking, stay in your vehicle » (*MS*, 269).

Le massacre de nombreux animaux a un rapport étroit avec l'effraction routière. La route, l'autoroute et la voiture détruisent ce qu'elles traversent. Les bolides qui associent vitesse et violence occupent une place de choix dans « Under the Radar » et dans « Abyss ». Dans cette dernière nouvelle, les animaux sont tués de manière exponentielle. Ces massacres feraient presque oublier qu'aux États-Unis, comme ailleurs, certaines espèces animales furent à l'origine de l'ouverture de routes commerciales, que leurs pistes elles-mêmes furent suivies par des populations nomades (chasseurs, Indiens, pasteurs) qui calquèrent leurs déplacements sur ceux des grands herbivores – le bison ayant été le premier *road breaker* de l'Ouest. Dans « Abyss », ce sont les lièvres qui jonchent le trajet : « The most curious feature of the drive were the big jackrabbits that'd gotten smacked and were littering the highway by the dozens » (*MS*, 243-244). Howard rappelle que dans le Connecticut ce sont d'autres espèces qui se font tuer : les chevreuils, les rats laveurs et les opossums. Frances, qui n'est pas à une infraction près, conduit en état d'ivresse et fauche elle-même deux de ces gros lièvres tout en pressentant qu'elle pourrait bien avoir à subir un châtement pour cette faute. Peu de temps après, ce sont les cadavres de centaines de cafards qui jonchent le sol près de leur chambre de motel. Au fur et à mesure que le couple s'enfonce dans le désert, il semble que l'ordre naturel s'inverse et avec lui le rapport de force ordinaire. Frances observe un rat qui parvient à avoir le dessus sur un serpent.

Dès le début de cette nouvelle, l'adultère passe clairement du côté de l'instinct et d'une sexualité qui évoque l'animalité : « they'd each experienced (and fully acknowledged) a large, instinctual carnal attraction—the kind, she thought, animals probably felt all the time, and that made their lives much more bearable » (*MS*, 226). Il est clair que le périple vers l'Ouest associe le règne humain au règne animal. À Flagstaff, Frances aperçoit un jeune Noir

conduit par des policiers dans une cage grillagée qui ressemble à une cage pour animal (*MS*, 249). Frances ne reconnaît plus le visage humain d'Howard dans son sommeil, elle imagine qu'il a pu se transformer en animal – métamorphose qui aura bien lieu quand il tentera de voir où se trouve Frances : « And it was now that he got down on his knees and his fists like an animal, as though he could breathe better that way [...] » (*MS*, 277-278).

« Abyss » donne à cette traversée du désert un cadre mythique qui renoue presque avec les grands récits naturalistes. On songe à la fin de *McTeague* de Frank Norris, qui se déroule dans la Vallée de la Mort. La dimension symbolique (les constructions bibliques notamment) de cette dernière nouvelle la rattache manifestement à un contenu sacré mais aussi profane. Le Chemin de Croix de Frances est aussi un chemin de vie. L'espace ici donne une leçon d'Histoire que le couple du Connecticut avait oubliée. De l'influence puritaine sur la sexualité refoulée et réprimée des Américains, évoquée comme point de départ, jusqu'au véritable diaporama que constitue l'apparition des Indiens Hopi ou Navajo, l'avancée du couple dans le désert fait défiler tous les mythes (le cinéma n'étant pas l'un des moindres) qui fondent l'identité américaine.

« Abyss » est la nouvelle qui tente de restituer à l'aventure son sens de quête spirituelle en révélant toutes les dérives du mythe. Au bord de l'autoroute, entre un casino et une chapelle pour les mariages expéditifs, gît un fragment de texte religieux détourné et équivoque : « CHRIS DIED FOR YOUR SINS » (*MS*, 262). Aussitôt entrevu par Howard, ce signe est effacé du texte. D'ailleurs les rétroviseurs et les pare-brise fonctionnent ici comme des gommes : Frances ne regarde pas dans son rétroviseur les lièvres qu'elle a écrasés, tandis qu'à la fin de la nouvelle Howard contemple la disparition du désert et de cette expérience à travers le pare-brise. Frances, elle, se sacrifie à cette quête de fusion avec l'esprit du Grand Canyon et disparaît à son tour dans le paysage.

« Abyss » semble ainsi clore le cycle entamé dans « Privacy ». D'une nouvelle à l'autre, il y a la plus grande ouverture possible à partir d'un point de vue télescopique qui signale le désenchantement de l'espace et de l'expérience subjective et intersubjective. « Abyss » dénonce le manque d'espace à l'origine de péchés innombrables : « the whole array of the world's ills that come of living too near to your neighbor: crime, poverty, hostility, deceit and insufficient air to breathe » (*MS*, 286). C'est un spécialiste de la route au nom évocateur, Fitzgerald, qui se charge de repérer, tel un

ange annonciateur de l'Apocalypse, le parcours eschatologique de la culture américaine.

La vue est un sens trompeur et ce n'est pas ici un instrument épistémologique fiable. Howard parvient à reconnaître ses fautes : « he *had* made crazy mistakes of judgment, mistakes of excess, of intemperance, of passion, of nearsightedness, of stupidity » (*MS*, 281). *A Multitude of Sins* est à cet égard un précis d'illusions d'optique fondées sur la confusion du proche et du lointain. Le Grand Canyon n'est rien d'autre pour Howard Cameron que l'ensemble vide alors que pour Frances, qui se confond avec cette vision, il représente littéralement un saut dans l'expérience spirituelle. La fin de cette nouvelle sépare donc bien l'ordre de la réalité de celui de la transcendance. Mais, à y regarder de plus près, il y a fort à craindre que la transcendance ne soit irrémédiablement reléguée à un destin résiduel, placée au rang de ce qui reste de Frances Bilandic parmi les débris humains, ni tombée dans l'abîme, ni élevée à un niveau supérieur, mais au bord du vide dans les choses qui jonchent le chemin : « A small yellow film box lay half-buried in the dirt. A red-and-white cigarette package was wadded up and tossed » (*MS*, 276). Ainsi la disparition sacrificielle de Frances n'organise pas l'accès à une conscience clairvoyante de l'événement et de l'expérience. C'est ce déclin de la conscience civique, cette quête de l'unité de la mémoire et de la cohérence du passé traduite dans le présent qu'Hannah Arendt désignait comme crise de la culture.



Neige SINNO

Universidad Nacional Autónoma de México

« PUPPY » DE RICHARD FORD : « LIFE IS SO FRAGILE »

Of course all life is a process of breaking down, but the blows that do the dramatic side of the work—the big sudden blows that come, or seem to come, from outside—the ones you remember and blame things on and, in moments of weakness, tell your friends about, don't show their effect all at once. There is another sort of blow that comes from within—that you don't feel until it's too late to do anything about it, until you realize with finality that in some regard you will never be as good a man again. The first sort of breakage seems to happen quick—the second kind happens almost without your knowing it but is realized suddenly indeed.

F. S. Fitzgerald¹

Un des thèmes récurrents de l'œuvre de Richard Ford est ce qu'il appelle « *connectedness* », l'idée que toutes les décisions que nous prenons, tous les actes que nous accomplissons, sont inévitablement pris dans un réseau inextricable de relations humaines, et qu'ils ont tous qu'on le veuille ou non des conséquences sur la vie des autres. De la même manière, aucun de nos gestes n'est véritablement autonome puisqu'il est lui-même influencé par les actions de ceux qui nous entourent. Cette idée prend en général chez Ford un sens existentiel qui implique des réflexions sur la liberté, la responsabilité et l'éthique. Dans les livres qui ont précédé *A Multitude of Sins*, Ford s'est souvent intéressé aux conséquences dramatiques de situations de violence, de perte et de fuite sur des personnages qui ne sont pas directement au centre de ces situations mais qui en subissent l'influence malgré

¹ FITZGERALD (F. S.), « The Crack-Up » (1936), in WILSON (E.), ed., *The Crack-Up* (1945). New York: New Directions, 1993, p. 69.

eux et doivent trouver le moyen de s'en accommoder. Dans *A Multitude of Sins* – tout comme dans *Women with Men*, qui abordait déjà le même thème et peut être considéré comme un laboratoire littéraire du recueil à l'étude ici – l'adultère est à l'origine de fêlures, de cassures et de ruptures inattendues dans le cours des choses. La violence et la radicalité ont cependant ici été exclues, faisant des événements et de leurs conséquences des situations moins dramatiques littérairement et par là même peut-être plus complexes².

« Puppy » traite comme les autres textes du recueil d'une situation d'adultère, mais d'une manière qui peut paraître au premier regard assez curieuse car le thème n'apparaît que très tard dans la nouvelle. Le titre semble indiquer que le récit a un tout autre sujet : le narrateur (le mari) prétend tout le long raconter l'histoire d'un chiot qui a été abandonné dans son jardin, comment sa femme et lui ont réagi lorsqu'ils l'ont découvert et comment ils s'y sont pris pour se débarrasser de l'animal. L'histoire du couple paraît secondaire, ou du moins nous est-elle présentée sous cet angle, comme si elle venait seulement jouer un rôle explicatif de la première histoire, permettant de mieux comprendre les comportements des protagonistes lors des différentes étapes de l'histoire du chiot. Cependant, et le narrateur en conviendra dans les dernières pages du texte, cette histoire-là, celle d'un couple dont l'équilibre est menacé par la résurgence d'événements anciens et refoulés, n'est sans doute pas si secondaire que cela.

Cette nouvelle a une construction que l'on pourrait qualifier de classique dans la mesure où la composition du texte se fonde sur la relation entre deux lignes principales de l'intrigue, chacune jouant le rôle de révélateur du sens caché de l'autre : une histoire visible – celle du chiot – et une souterraine –

2 Ford commente lui-même dans un entretien ce changement de conception de la notion de drame dans son œuvre : « I began to realize that in those two books [*A Piece of my Heart* and *The Ultimate Good Luck*], what I had been looking for, and what I would probably always be looking for, was drama of some kind of high order. And I had begun, out of youthful ignorance and ardor, to associate darkness—emotional, spiritual, moral darkness—with high drama. It's not unheard of. But by the time 1982 rolled around, I realized I could no longer sustain identifying darkness with drama. I sort of ground to a halt. » LEVASSEUR (J.) and RABALAIS (K.), « Invitation to the Story: an Interview with Richard Ford », *The Kenyon Review*, vol. 23, nos. 3/4, Summer-Fall 2001, p. 123. On voudrait ici montrer comment, dans *A Multitude of Sins*, le dramatique est passé du plan de l'obscurité et de la violence (*darkness*) à celui de la fragilité.

celle de l'adultère autrefois commis par la femme du narrateur et dont le souvenir revient le hanter. Le récit de la première histoire, l'histoire apparente, contient un récit secret qui est là depuis le début mais qui n'est révélé totalement qu'à la fin de la nouvelle. C'est en ce sens que la composition de la nouvelle renvoie à la forme classique de la révélation³. Comme le dit Ricardo Piglia, « la nouvelle se construit pour faire apparaître artificiellement quelque chose qui était caché. Elle reproduit la recherche sans cesse recommencée d'une expérience unique qui nous permet de voir, sous la superficie opaque de la vie, une vérité secrète »⁴.

La première histoire que nous conte le narrateur, Bob, est celle d'un incident sans gravité qui est venu modifier le cours de sa vie quotidienne pendant quelques jours. L'existence qu'il mène avec Sallie, sa femme, est pour lui synonyme de solidité et de stabilité :

We always have thought of ourselves as lucky in life, and yet in no way extraordinary in our goals or accomplishments. We are simply the southerners from sturdy, supportive families who had the good fortune to get educated well and who came back more or less to home, ready to fit in. Somebody has to act on that basic human impulse, we thought, or else there's no solid foundation of livable life. (*MS*, 80)

Bob est même, en quelque sorte, un spécialiste de l'équilibre. Il est tout à l'opposé des personnages des premières nouvelles de Ford, souvent hors-la-loi ou à la limite de la loi. Il est avocat, comme sa femme Sallie et plusieurs autres personnages principaux des nouvelles du recueil (« Calling »,

3 Selon l'analyse de Deleuze et Guattari, toute nouvelle adopte la forme du secret, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'un secret va y être révélé. « La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un secret (non pas une matière ou un objet du secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable), tandis que le conte est en rapport avec la découverte (la forme de la découverte, indépendamment de ce qu'on peut découvrir). » DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980, p. 237. Ricardo Piglia développe la même idée, en proposant plusieurs dérivations de cette forme qui se distinguent par leur manière de révéler ou non un secret identifié comme tel. Dans la nouvelle moderne et post-moderne, la deuxième histoire, l'histoire secrète, le sens caché, se font de plus en plus énigmatiques. « La nouvelle dans sa version moderne travaille la tension entre les deux histoires sans jamais la résoudre. » PIGLIA (R.), *Formas breves*. Barcelona : Anagrama, 2000, p. 108 (ma traduction). Dans la nouvelle classique, une révélation finale vient souvent donner tout son sens à la nouvelle et la conclure.

4 PIGLIA (R.), *Formas breves, op. cit.*, p. 127 (ma traduction).

« Crèche », « Charity »)⁵. Pour Ford, les avocats sont des êtres qui cherchent à rétablir un équilibre en opérant des réajustements et en faisant des concessions lorsque les événements sont incontrôlables, ce qu'explique le narrateur de « Calling » : « And the law is a calling which teaches you that most of life is about adjustments, the seatings and reseatings we perform to accommodate events occurring outside our control and over which we might not have sought control in the first place » (*MS*, 63)⁶. Voilà justement qu'un tel événement, bien que minime, presque insignifiant (du moins le croit-il), vient de se produire pour Bob, le narrateur de « Puppy ». Un chiot a été abandonné dans son jardin. Ni sa femme ni lui n'envisagent une seconde de le garder. Le narrateur propose de chercher à le placer, sa femme pense plutôt à l'emmener dans un chenil. Au début, le narrateur est convaincu qu'ils vont très vite trouver une solution simple pour faire disparaître le chiot de leur existence. Il ne s'agit pour lui que d'un problème imprévu qui ne devrait pas être difficile à résoudre. Or malgré les efforts des deux personnages, personne ne semble vouloir s'occuper du pauvre petit animal. Après un certain nombre de tentatives infructueuses pour lui trouver un maître, Bob et Sallie l'emmenent à la SPA.

Tout en décrivant les étapes des différents essais de placement, le narrateur raconte comment sa femme et lui réagissent à la situation. Il révèle aussi peu à peu leur mode de vie, certains événements de leur passé et de leur histoire commune, les traits de caractère qui font d'eux des individus très différents mais capables de se comprendre et de maintenir une relation de couple équilibrée et sereine. Tous ces éléments expliquent selon lui plus ou moins les deux points de vue assez éloignés qu'ils adoptent l'un et l'autre par rapport à l'histoire du chiot. Il refuse de donner à cette histoire un sens autre que pragmatique. Sa femme, au contraire, pense qu'il s'agit là d'un signe, d'un incident qui renvoie à autre chose. Au fur et à mesure qu'avance la nouvelle, ce signe devient pour elle une menace sans

5 La récurrence de cette profession dans le recueil n'est pas innocente. Les commentaires que font les avocats sur leur profession rappellent d'ailleurs curieusement certaines déclarations qu'a faites Ford sur sa vision du rôle de l'écrivain, concernant notamment la recherche d'une certaine forme de rédemption à travers le récit.

6 Cet avocat-là n'a cependant pas la conviction que le rétablissement d'un équilibre est possible. Pour lui il est plutôt de l'ordre du désir que de celui de la réalité. Ainsi ajoute-t-il : « Life can be seen to be about nothing else sometimes than our wish for redress. As a lawyer who was the son of a lawyer and the grandson of another, I know this. And I also know not to expect it. » (*MS*, 63)

origine et sans destinations assignables, ce qui le rend d'autant plus déroutant. Le conflit de points de vue existait avant l'histoire du chiot, mais celle-ci vient le relancer. Pour Sallie, « "It's about how altering one small part changes everything" » (*MS*, 81) ; ou encore : « "Nothing seems random to me [...]. Everything seems to reveal some plan" » (*MS*, 95). Le narrateur, lui, croit au contrôle des événements, à la possibilité de changer leur cours, de décider ce qui a de l'importance et ce qui n'en a pas : « what matters is simply a choice we make » (*MS*, 88). Elle lui parle de l'inconstance des choses, de perte de contrôle, de destin indécidable, de signes énigmatiques. Il répond que tout est dû au hasard. Elle exprime son sentiment de la fragilité de l'existence (« "Life is so fragile in the way we experience it" » [*MS*, 81]), ainsi que son inquiétude devant toutes sortes de menaces extérieures qui peuvent venir altérer le cours des choses et dont le chiot devient l'incarnation⁷ : « "I began thinking about that poor little puppy as an ill force that put everything in our life at a terrible risk. And we were in danger in some way. It scared me. I didn't want that" » (*MS*, 106). Selon Bob, tout peut se résoudre avec un peu de bonne volonté et une bonne dose d'oubli. Il a d'ailleurs souvent recours à cette stratégie qui consiste à mettre de côté les questions problématiques, comme par exemple pour éviter les sujets de mésentente dans son couple : « This exchange I give only to illustrate [...] how we can let potentially difficult matters go singing off into oblivion » (*MS*, 82). « Dreams always mean something obvious, and so I try as much as I can not to remember mine » (*MS*, 109), dira-t-il plus loin. Il ne fuit pas, ne refuse pas d'affronter ses inquiétudes mais préfère tout de même ne pas trop s'y attarder. Il aimerait que la question du chiot se règle au plus vite pour ne plus avoir à y penser. Bob est un homme de l'oubli dont l'équilibre se fonde sur cette capacité à ignorer les menaces potentielles.

Le chiot est mis en relation avec des gens étrangers à l'univers stable et rationnel du narrateur : les adolescents paumés de la rue d'à-côté qu'il

7 Le terme de menace fait évidemment penser à Raymond Carver, qui était l'ami de Ford et a eu sur lui une certaine influence. Carver a beaucoup utilisé cette notion dans ses textes, de manière plus implicite que Ford ne le fait ici, en mettant en scène des personnages qui, comme Sallie, ne peuvent s'empêcher de se sentir en danger devant des événements apparemment anodins. Chez Carver, cependant, il est très rare que les personnages forment aussi explicitement leur sentiment d'inquiétude et d'impuissance. La menace plane plutôt au-dessus d'eux et du texte comme une obscure condamnation, ce que chacun de leurs gestes trahit mais que le langage ne parvient pas à saisir ; d'où l'échec de leurs tentatives pour la désamorcer.

soupçonne d'avoir abandonné l'animal, la sœur de Sallie qui pourrait prendre le chiot mais qui finalement se désiste, les Noirs et les travailleurs sociaux qui vivent et travaillent dans le quartier où se trouve la SPA où le chiot sera finalement déposé⁸. L'existence de ces gens ne menace pas le narrateur, il ne craint pas de s'adresser à eux ou de s'en approcher, mais on sent qu'ils sont de l'autre côté d'une barrière infranchissable, dans un monde où Bob n'est pas et ne sera jamais, un univers sombre dans lequel dérouté, désordre et désespoir font loi.

C'est un rêve, ou plutôt le récit d'un rêve, qui provoque le réel tournant du récit. Une histoire souterraine apparaît, différente de l'histoire de surface que le narrateur nous avait contée jusque là – à moins qu'il ne s'agisse de la même histoire racontée sur un autre mode. « Travailler à partir de deux histoires signifie travailler à partir de deux systèmes de causalité différents. Les mêmes événements entrent simultanément dans deux logiques narratives antagoniques », écrit Piglia⁹. Dix-neuf pages après le début de la nouvelle, Bob introduit dans le récit, sur un ton qui semble la rendre accessoire, une péripétie qu'il avait jusqu'alors tenue secrète – peut-être parce qu'elle ne lui semblait pas utile – mais qui se trouve intimement et étrangement liée à l'histoire du chiot :

In my dream, I'd gone on a duck hunting trip into the marsh that surrounds our city. [...] But when I was set out in the blind with my shotgun, I found that beside me on the wooden bench was one of my law partners, seated with his shotgun between his knees, and wearing strangely red canvas hunting clothes—something you'd never wear in a duck blind. And he had the puppy with him, the same one that was then in our back garden awaiting whatever its fate would be. And my partner was with a woman, who either was or looked very much like the actress Liv Ullmann. The man was Paul Thompson, a man I (outside my dream) have good reason to believe once had an affair with Sallie, an affair that almost caused us to split apart without our even ever discussing it, except that Paul, who was older than I am and big and rugged, suddenly died—actually in a duck blind, of a terrible heart attack. It is a thing that can happen in the excitement of shooting.

-
- 8 Ces gens-là ne sont pas de complets étrangers pour Bob, mais ils sont tout de même les habitants d'un autre monde, l'autre côté de la rue : « For some reason and with the cage in my grasp, I looked around at the colored people across the street, silently watching me [...]. And I awkwardly waved a hand toward them, but of course no one responded. » (*MS*, 101)
- 9 PIGLIA (R.), *Formas breves, op. cit.*, p. 106 (ma traduction). Il poursuit : « les éléments essentiels d'une nouvelle ont une double fonction et sont utilisés de manière différente dans chacune des deux histoires. Les points de rencontre sont le fondement de la construction ». C'est exactement ce qui se passe ici : le rêve du narrateur permet la rencontre, la connexion, entre les deux histoires.

In my dream Paul Thompson spoke to me and said, "How's Sallie, Bobby?" I said, "Well, she's fine, Paul, thanks," because we were pretending he and Sallie didn't have the affair I'd employed a private detective to authenticate—and almost did completely authenticate. [...] The little white-and-black puppy sat on the duckboard flooring and stared at me. "Life's very fragile in the way we experience it, Bobby," Paul Thompson, or his ghost, said to me. "Yes, it is," I said. I assumed he was referring to what he'd been doing with Sallie. [...] The puppy, meanwhile, kept staring at me. [...]

"Speaking about the truth tends to annihilate truth, doesn't it?" Paul Thompson said to me.

"Yes," I answered. "I'm certain you're right." And then for a sudden instant it seemed like it had been the puppy who'd spoken Paul's words. I could see his little mouth moving after the words were already spoken. (*MS*, 95-96)

Ce rêve contient en résumé et de manière cryptique tous les éléments centraux de la nouvelle mis en scène dans une situation absurde et un peu grotesque (on serait tenté de voir là un trait d'humour, ou du moins un clin d'œil au lecteur pour qui, même s'ils ne sont pas entièrement déchiffrables, tous les éléments renvoient à des situations connues¹⁰). Le chiot, la femme du narrateur, le débat sur la fragilité de l'existence, l'adultère, la question du refoulement et celle de la vérité, tous ces éléments qui se combinent pour donner forme et sens à la nouvelle, se retrouvent ici concentrés en une saynète bizarre. La phrase déterminante que Sallie avait prononcée revient hanter le narrateur dans son rêve et déclenche chez lui un processus de remise en question qui se prolongera au-delà du rêve.

Le chiot devient pour le narrateur le symbole de la relation adultère de sa femme, ces deux éléments ayant en commun d'être hors de son contrôle. Il ne peut se débarrasser de l'image du chiot, même après l'avoir laissé en d'autres mains (*MS*, 108) ni, plus tard, du sentiment d'impuissance irraisonnée qu'il ressent à la lecture d'un article scientifique qui présente l'expérience humaine comme provisoire et l'être humain comme étant perdu au milieu de l'incommensurable (*MS*, 107). Il ne peut pas non plus faire abstraction du rêve, qui devient récurrent.

À ce moment du récit le narrateur continue à se sentir protégé de la fragilité de l'existence par la forteresse de décence et de bonne volonté qu'il a construite autour de son couple et de sa vie. Son équilibre lui semble assez solide pour ne pas être menacé par des événements aussi dérisoires que l'abandon du chiot dans son jardin, « the fate of an insignificant little

10 Le rêve pourrait être aussi une sorte de clin d'œil à « Calling », où le personnage central, lui aussi avocat, raconte le souvenir d'une scène d'initiation manquée qui a eu lieu lors d'une chasse au canard quand il était adolescent.

dog » (*MS*, 105), ni par celui d'une aventure que sa femme aurait eue avec un collègue. Il semble placer les deux événements sur la même échelle.

Cependant, très vite, sous l'impulsion du premier changement – celui du thème du récit, de l'histoire du chiot à celle de l'adultère – un deuxième tournant vient modifier le ton de la nouvelle. Cette fois, le narrateur admet un changement de perspective : à son tour il se sent menacé. Il devient tout à coup sujet à des méditations dont il n'a pas l'habitude. Il perçoit l'homme comme un être perdu dans l'univers, à la merci de la mort et du temps, ces phénomènes incontrôlables. Un renversement a bien eu lieu, et le narrateur doit reconnaître qu'il commence à voir le chiot sous un angle légèrement différent :

I certainly never thought of him as an ill force to be dispelled, or a threat to anything important. To me life's not that fragile. [...] Though Sallie might've been right—that the puppy had been a message left for us to ponder: something someone thought about us, something someone felt we needed to know. Who or what or in what way that might've been true, I can't quite imagine. (*MS*, 109)

L'idée de « connectedness » est reprise ici – non plus sous la forme du droit et du règlement de conflits qui semblait jusqu'alors préoccuper Bob mais sous celle de l'existence intime, toujours au centre d'influences diverses et inévitables : « Though we are all, of course, implicated in the lives of others, whether we possibly know how or don't » (*MS*, 109).

Un deuxième rêve, dont la forme est très proche de celle du premier, vient hanter le narrateur :

what I dreamed was again about my old departed law partner, Paul Thompson, and his nice wife, Judy, a pretty, buxom blond woman [...]. In my dream Judy was haranguing Paul about some list of women's names she'd found, women Paul had been involved with, even in love with. She was telling him he was an awful man who had broken her heart, and that she was leaving him (which did actually happen). And on her list—which I could suddenly, as though through a fog, see—was Sallie's name. And when I saw it in there, my heart started pounding, pounding, pounding, until I sat right up in bed in the dark and said out loud, "Did you know your name's on that goddamned list?" (*MS*, 109)

Les quelques altérations que l'on perçoit sont lourdes de sens : le thème de l'adultère est devenu central et le chiot a disparu du rêve. Bob doit admettre que Sallie avait raison dans la discussion sur la fragilité et le hasard, et peut-être pas seulement sur ce plan-là. « You just ignore what doesn't fit » (*MS*, 82), lui avait-elle reproché au début de la nouvelle. Or chez le narrateur se produit le retour de quelque chose qu'il ne peut plus ignorer. L'idée de l'adultère commis par Sallie représente, plus qu'une anomalie, une fêlure

qui vient bouleverser son système, sa perception du monde. Et là aussi, il doit reconnaître qu'il avait tort en imaginant qu'il pouvait facilement oublier l'affaire : « As I said, I had never spoken to Sallie about this subject and had, until then, believed I'd gone beyond the entire business. Though I have to suppose now I was wrong » (*MS*, 110). Cet événement ne peut être situé sur le même plan qu'un simple accident de parcours, la vie ne peut reprendre son cours après lui comme s'il n'avait pas eu lieu. Il ouvre sur un gouffre.

Dans le premier rêve, l'histoire du chiot permet une connexion avec l'histoire de l'adultère. Chacune des deux histoires est le secret de l'autre. L'histoire de surface, en renvoyant à une ligne de faille dans la vie du narrateur et en ramenant au premier plan l'histoire de l'adultère que Bob pensait enfouie, déclenche des émotions sans commune mesure avec son apparente insignifiance. Dans le deuxième rêve, le chiot est absent car l'histoire souterraine est remontée à la surface, au point de supplanter l'animal dans l'esprit du narrateur au moment même où il aurait dû être le plus présent :

And because the dream preoccupied my thinking, it wasn't until Saturday after lunch [...] that I realized I'd forgotten about the puppy the day before, and that all during Friday many hours had passed, and by the end of them the puppy must've reached its destination, whatever it was to be. (*MS*, 110)

Les dernières lignes du texte montrent le malaise du narrateur : il doit reconnaître l'oubli du chiot, et en même temps, de façon implicite, la présence croissante et menaçante dans ses pensées de l'autre histoire, celle qu'il aurait voulu oublier mais qui finalement a résisté à ce désir : « I was surprised to have neglected to think about it at the crucial moment, having thought of it so much before then. And I was sorry to have to realize that I had finally not cared as much about it as I'd thought » (*MS*, 110).

La nouvelle joue sur une construction qui provoque une double déception. L'histoire du chiot est finalement privée de sa fin (fin que l'organisation du récit fait par Bob semblait promettre), parce qu'une autre histoire vient prendre le dessus, une histoire souterraine qui se termine sur une fin ouverte et en quelque sorte suspendue. Le mode de fonctionnement du texte, sa structure, ont quelque chose d'épiphanique (la révélation du sens caché dont parle Piglia se réalise dans l'épiphanie de type joycien¹¹ au sein

11 « By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that

de la conscience d'un personnage), mais le secret que découvre le narrateur manque de clarté, si bien que la révélation qui se profile demeure incomplète : ni ses conséquences, ni son sens ne sont dévoilés. On est assez proche de ce que Günter Leypoldt nomme chez Carver « arrested epiphany » ou encore de ce que Claire Fabre¹² nomme « épiphanie de surface » et qui est devenu pour un certain nombre de critiques la marque de fabrique du néo-réalisme américain :

The arrested epiphany still functions as a focal point within the narrative's progression, but at the same time it is defined by a distinct disparity between the character's feeling of revelation and his or her lack of understanding of what sort of insight the revelation is supposed to provide. That is to say, the centers of consciousness realize, with an often disquieting sense of menace, that there is something out of joint in their world, that at some level they are on the brink of making a tremendous discovery, but they remain far from grasping what exactly it could be.¹³

La surface du texte se trouve déstabilisée, les bases de l'équilibre sont sapées et rien ne parvient à les rétablir. L'accès à la profondeur que procurait l'épiphanie moderniste est ici refusé, et tout effet de catharsis se trouve de ce fait désamorcé. Ainsi, le texte produit sur le lecteur un effet comparable à celui que l'irruption de l'histoire refoulée produit sur le narrateur. Un secret est bien révélé, mais sa nature énigmatique ne permet pas de faire disparaître l'inquiétude que son existence provoquait.

« He liked novels because they dealt with the incommensurable, with the things that couldn't be expressed any other way », dit le narrateur à propos du personnage central de « Quality Time », un journaliste qui travaille sur l'actualité, « things that happened » (MS, 21). Les événements

they themselves are the most delicate evanescent of moments. » JOYCE (J.), *Stephen Hero*. London: Ace Books, 1956, p. 186. Pour une étude des implications narratives de l'épiphanie, on renverra à BEJA (M.), *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: Washington University Press, 1971, et à NICHOLS (A.), *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-century Origins of the Modern Literary Moment*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1987. Pour une étude de « l'éclatement du modèle épiphanique » chez les néoréalistes américains, voir SINNO (N.), « L'Écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff », thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Mathé, Aix-Marseille I, 2005, pp. 352-371.

12 FABRE (C.), « Le Lecteur à l'épreuve du banal dans les nouvelles de Raymond Carver », thèse de doctorat sous la direction de Pierre Gault, Tours, 1997, pp. 166-167.

13 LEYOLDT (G.), *Casual Silences: The Poetics of Minimal Realism from Raymond Carver and the New Yorker School to Bret Easton Ellis*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 536.

fragiles dont traite la littérature se produisent bien eux aussi, mais sur un plan qui n'est plus celui des faits historiques ou journalistiques et qui demande un autre type de narration. Ainsi, « Puppy » est construite autour d'une sensation d'inquiétude qui n'est jamais exactement nommée et met en scène des événements impossibles à décrire directement. Ford explore l'intimité de personnages qui perçoivent la fragilité de l'équilibre de leur existence. Il confronte le lecteur aux multiples transformations, aussi certaines qu'insaisissables, de la vie quotidienne ; ce faisant, il met en lumière la capacité du langage à donner une existence à cet imperceptible qui est la matière première de la vie de chaque être humain.



Gilles MAYNÉ

Université de Saint-Étienne

PERSISTANCE ET CONTINUITÉ DES FIGURES DE L'AUTRE / AUTRE DANS *A*
MULTITUDE OF SINS DE RICHARD FORD : L'APPROCHE HÉTÉROLOGIQUE

C'est presque une loi du genre : pour qu'une nouvelle, forme littéraire courte et compacte, se mette à soudain captiver son lecteur, il faut qu'en son centre quelque chose d'inattendu ou d'incongru se passe qui en modifie substantiellement le cours. La nouvelle est par excellence le domaine d'une littérature en creux, où soudain quelque chose se produit – quelque chose d'*autre* – qui perturbe le cours usuel des choses au point de déclencher un enchaînement d'événements totalement inattendus et insoupçonnables auparavant, dans une sorte de hiatus persistant qui va s'aggravant et dont on est bien incapable d'interrompre le mouvement, ce qui fait précisément l'attrait du récit. L'objet du présent article consistera, tout en restant au plus près de ce qui irrigue *A Multitude of Sins* d'une part incontestable de secret, de mystère, ou encore de non-dit, et de ce qui rassemble ces nouvelles autour des thèmes de l'échec, de la trahison et du péché, à interroger deux acceptions possibles de l'adjectif substantivé « autre », orthographié avec ou sans majuscule, de façon à analyser ses diverses occurrences dans les nouvelles du recueil.

L'« autre » avec un petit « a » désigne la petite chose qui (à petite cause grands effets) se révèle capable de faire basculer ces nouvelles dans une zone interlope, potentiellement dangereuse ou subversive, en tout cas dans une zone à risques, où un suspens véritablement hitchcockien et une tension proprement tragique s'installent jusqu'à devenir littéralement envoûtants. Il est possible de rapprocher cet « autre » de la notion de corps étranger susceptible d'enrayer la mécanique bien huilée de la vie régulière ainsi que de l'écriture linéaire ou conventionnelle qui en est le prolongement direct. Ces corps étrangers sont, suivant les cas, des personnes étrangères ou du moins extérieures, rencontrées inopinément, ou à l'inverse des personnes toutes

proches qui deviennent étranges, voire étrangères ; ce sont également des mots qui ne cadrent pas, un aveu longtemps différé qui ne peut plus attendre, un geste malencontreux, un animal, un décor plus propice qu'un autre.

Tous ces éléments déclenchent la soudaine expulsion de sentiments auparavant rentrés qui dès lors restent au premier plan de façon obsédante, et génèrent l'angoisse existentielle des acteurs des mini-drames que constituent la quasi-totalité de ces nouvelles, ainsi que celle du lecteur. Par « angoisse existentielle » on entend ce qui fait que certains des protagonistes – Nancy dans « Charity », Faith dans « Crèche », Henry dans « Dominion », ou encore Wales et Jena dans « Quality Time » – en viennent soudain à se poser des questions incontournables qui ne s'étaient pas imposées à eux auparavant, telles que « pourquoi suis-je ici? », « comment en suis-je arrivé(e) là? », « pourquoi a-t-elle/il dit/fait cela? », ou tout simplement « qui suis-je ? ».

Ces remises en question abruptes, parfois vertigineuses, ouvrent sur la réalité plus sourde et plus inquiétante, plus profonde également, de l'« Autre » avec un « a » majuscule, un Autre dont on découvre sans énorme surprise que très souvent il préexiste aux petits « autres-déclencheurs » dont il constitue le soubassement psychologique ou l'excédent énergétique qui en précipite l'avènement. Dans le prolongement de Freud, on peut trouver la trace de cet Autre en majuscules ou en italiques chez toute une lignée de penseurs, ethnologues, sociologues et philosophes allant de Georges Bataille à Jacques Derrida en passant par Roger Caillois, Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas ou Michel Foucault, qui ont tous mis le terme en avant (en lui faisant subir diverses inflexions) pour désigner non seulement les nombreux non-dits et ratages qui caractérisent bien des relations humaines, mais aussi cette part « maudite » d'indicible (au sens de proprement impossible à dire, de sacré), cette incommunicabilité patente et définitive qui émerge des nouvelles de Richard Ford.

Bataille, très influencé par Marcel Mauss, distingue deux postures et deux sphères mutuellement exclusives de l'existence humaine : d'une part celle de l'accumulation, de l'autre celle de la dépense et du sacrifice. D'un côté il y a la « réalité *homogène* »¹, fondée sur l'acquisition, la conservation et la

1 Les nombreuses citations de ce paragraphe et de celui qui le suit font référence aux deux articles fondateurs de la pensée de Georges Bataille que sont « La structure psychologique du fascisme » et « La notion de dépense » (*Œuvres complètes*, 12 volumes publiés chez Gallimard de 1970 à 1988, tome 1).

reproduction des biens et des valeurs en place suivant la logique comptable de la raison instrumentale ; c'est la sphère des projets clairement définis et des « dépenses productives » mobilisées pour leur réalisation. De l'autre côté il y a la « réalité *hétérogène* », délimitée non seulement comme le contraire de cette première réalité, mais par défaut ou par excès, en tout cas par exclusion de cette dernière. Cette réalité seconde que Bataille situe par rapport à la réalité homogène comme « *tout autre* » se manifeste par des « dépenses *improductives* », c'est-à-dire effectuées pour elles-mêmes, trouvant leur objet (plutôt que leur but, en l'occurrence ici leur propre absence de but) en elles-mêmes. Bataille compte parmi ces dernières le rire, l'érotisme, les dépenses somptuaires ou orgiaques liées au luxe et à la fête, ou encore relatives aux tabous entourant la mort, ainsi qu'une certaine pratique sacrificielle des arts, de la poésie. Par contraste aigu avec « la platitude inhérente à la société *homogène* » génératrice d'ennui, « la réalité *hétérogène* », poursuit Bataille, « est celle de la *force* et du *choc*. Elle se présente comme une charge », une charge contagieuse qui, lorsqu'elle se manifeste, libère de fortes réactions affectives « d'attraction et de répulsion » susceptibles de nous contaminer pour nous rendre à notre tour « tout autres ».

Or Bataille ne donne pas véritablement de « définition » de l'hétérogène, puisqu'il est difficile de définir l'excès, la transgression *in the making*, en-train-de-se-dérouler. Il insiste aussi tout particulièrement sur le fait que le « tout autre », ou l'Autre avec un grand « a » tel qu'il a été repris par la suite, est un phénomène qui ne peut être ni conservé ni instrumentalisé sans retomber immédiatement dans la sphère profane « *homogène* ». Il ne peut se contenter d'une transgression effrénée (« par en bas », celle du pécheur invétéré, compulsif), ou d'une transgression oubliée d'elle-même qui se solidifierait par auto-sacralisation dans le pouvoir d'emprunt que lui conférerait une quelconque réalité supérieure, celle du monarque absolu, de la sainteté statufiée, inamovible. Dans les deux cas il y a donc retour au « monde *homogène* ou vulgaire », donc « ré-homogénéisation » du « tout autre » en quelque chose qui peut être interprété comme une trahison de l'*hétérogénéité* première. J'insiste d'autant plus sur ce dernier mouvement de repli frileux de l'hétérogénéité dans l'homogénéité, de la dépense dans la conservation, qu'il est loin d'être étranger à *A Multitude of Sins*. C'est une chose de s'adonner aux plaisirs illicites de l'adultère, de céder aux attraits irrésistibles de la transgression érotique – on pense ici au « It was all arousal and secrecy and illicitness and really nothing else » de « Privacy » (*MS*, 6) –, mais c'en est une autre que d'assumer pleinement cette hétérogénéité

dans la durée, comme le montrent amplement « Quality Time », « Under the Radar », « Charity », « Dominion » ou encore « Abyss ».

La transgression érotique de Bataille et la transgression adultère chez Ford ont toutes deux partie liée avec le péché. Ainsi Bataille déclare dans *L'Érotisme*, son ouvrage récapitulatif de 1957, que l'érotisme « c'est l'expérience du péché ». Si les scènes sexuelles sont assez rares chez Ford, l'érotisme est très clairement la force implicite qui plante le décor inaugural de la plupart des nouvelles. L'écrivain s'attache moins à décrire l'expérience « intérieure » d'une transgression qui, on le sent bien, est de l'ordre du péché, que ses conséquences, souvent décevantes, comme le montrent ses propos dans une conversation avec Robert Birnbaum :

Birnbaum : Interesting title, *A Multitude of Sins*. The most prominent sin is adultery. Do [you] want to talk about the other sins?

Ford: Under the house of adultery is all of the little failures that actually comprise it...

Birnbaum: Failure equals sin?

Ford: Yes. I'm conscious about doing that. I wanted to try to elevate the way we fail each other to that level to make it [...] more noticeable. And also *so as not to avoid it*. I don't want to write a story in which I swept the consequences of acts under the carpet. I didn't want to write a half-assed book. [...] I wanted to say, "We writing [*sic*] about some sins here. These are how they get performed and these are what they are specifically at ground level. It's not about the ether of sex. It's about what happens the next day."²

Une première réflexion s'impose immédiatement : que l'échec « égale » le péché charge celui-ci d'une ambiguïté certaine. De quel échec s'agit-il ? De celui qui consiste à se mettre dans l'irrégularité par rapport au monde (puritain, ou en tout cas chrétien) qui condamne hypocritement le péché ? Et de quel péché est-il question ? De celui qui consiste à fermer les yeux pendant qu'on le commet, sans tirer toutes les conséquences de l'acte ? Il ne fait aucun doute que ce qui se passe « le jour suivant » n'est pas exempt de considérations morales. Mais il s'agit d'essayer de déterminer de quelle morale et de quel péché il est question, la simple morale religieuse pouvant s'avérer en l'occurrence notoirement insuffisante.

Une chose est sûre : pour Ford, le mariage ne rend pas forcément les gens heureux, mais plutôt solitaires et distants, voire peureux et défaitistes. Dans *A Multitude of Sins*, il est sérieusement mis à mal, et ce dès la première nouvelle. Dans « Privacy », le narrateur suggère assez clairement que le mariage de l'écrivain raté ou en panne d'inspiration qu'il était à l'époque des

2 BIRNBAUM (R.), « Richard Ford. » Identity Theory, the Narrative Thread, <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum37.html>> (25/08/2007), je souligne.

faits était sur le point de connaître quelques problèmes : « This was at a time when my marriage was still happy » (*MS*, 3). Cette impression est renforcée lorsqu'il parle peu après des « impending failures » (*MS*, 5) qui ont suivi les événements relatés. Pendant une semaine, malgré le froid hivernal, dans l'obscurité du grand appartement qu'il occupe avec sa femme, une traductrice rapidement endormie le soir car épuisée par un travail très prenant, le narrateur se retrouve à scruter à la jumelle, dans l'immeuble d'en face, une femme qui se dévêt chaque soir devant sa fenêtre avant de s'adonner nue à une danse fort étrange, une sorte de rituel païen : « a kind of languid, ritual dance or a pattern of possibly theatrical movements [involving] gestures I didn't understand » (*MS*, 5-6). Le narrateur est hypnotisé par un tel spectacle, dont il ne cache pas l'excitation qu'il lui procure : « Undoubtedly I was aroused. Undoubtedly I was thrilled by the secrecy of watching out of the dark. Undoubtedly I loved the very illicitness of it » (*MS*, 5). Un soir la femme n'apparaît pas et à partir de ce moment-là il ne tente plus de l'apercevoir. Mais quelques jours plus tard, désemparé par la panne d'écriture, il sort faire un tour dans le quartier et se retrouve face à elle devant l'entrée de l'immeuble où elle habite. Cependant il ne lui adresse pas la parole et leur rencontre ne débouche sur rien. Il faut dire que cette femme est beaucoup plus âgée qu'il ne l'avait imaginée au départ et qu'il est peut-être rebuté par son aspect physique. Cette beauté fanée semble bien faire son affaire et il semble se donner bonne conscience lorsqu'il déclare : « And to my surprise though not to my chagrin she was old » (*MS*, 6).

Selon le Webster, le terme *privacy* désigne « the state or quality of being apart from company or observation », ce qui est le cas pour l'observateur mais pas pour la femme observée à son insu. Le mot renvoie aussi à « *private* », dont l'étymologie, elle, renvoie à « *to deprive* » : priver, enlever ; ici, le lecteur, et les voisins éventuels, sont « privés de la possibilité de voir » le couple marié faire l'amour (« Our bed—my wife's and mine—was in one dark corner where we'd arranged some of the tall, black-canvas scenery drops for our privacy » [*MS*, 3]), tout comme le narrateur est « privé de la possibilité de rencontrer » la femme de l'immeuble d'en face, celle qui déclenche le désir, ce qui ne fait qu'accentuer son sentiment d'isolation et de solitude. À travers des phrases telles que « I [...] watched the woman across the space of darkness from my own space of darkness » (*MS*, 5) on ressent chez le narrateur un sentiment d'enfoncement dans l'échec. Cet échec est double puisque les deux protagonistes ne peuvent se connecter ni à distance ni à proximité : c'est peut-être dans l'échec aggravé de cette

rencontre doublement avortée, dans l'enfoncement du narrateur *dans l'absurdité de l'échec*, qu'il va retrouver l'écriture – conjecture suscitée par la fin ouverte et quelque peu mystérieuse de la nouvelle. Les ramifications étymologiques de *privacy* rappellent l'importance que Ford attache aux mots, à leurs facettes et à leurs sens multiples ; Ford s'est exprimé sur ce sujet dans un entretien avec Huey Guagliardo à propos de *Independence Day* :

Realizing that "independence in the most conventional sense means leavetaking, putting distance between yourself and other people, getting out of their orbit," Ford explains that he began to wonder if he could give the word another meaning, a more affirming quality. Ford allows that in his novel he intended the word to suggest "a freedom to make contact with others, rather than the freedom to sever oneself from others," acknowledging that while "anyone can sever ties" he views himself as a writer of works that are "more affirming."³

La femme de l'immeuble d'en face est celle qui tour à tour fascine et répugne dans ce qui fait d'elle l'hétérogène par excellence, l'incarnation du péché, celle qui ouvre sur la possibilité concrète d'une liaison extramaritale, avec toute la part d'inconnu, d'imprévu, d'incommunicable, mais aussi de fascinant que cela peut supposer. Tandis que l'épouse du narrateur, inexistante, est une « autre » au « a » tellement réduit, tellement minimal qu'il correspond à un « même », cette femme est l'« autre » « a », déclencheur d'insolite, un petit « a » qui « ouvre » sur le grand « A » de l'« Autre »-« *tout autre* » de Bataille, l'« Autre » déclencheur de désir, et de désir de désir. Indéniablement, il est au sein de certains couples des situations de blocage telles qu'à un certain point le péché s'impose, comme le suggère Michel Leiris :

Un amour durable, c'est un sacré qui met longtemps à s'épuiser. Dans l'érotisme brut, tout est plus direct et plus clair : pour que le désir reste éveillé, il n'a qu'à changer d'objet. Le malheur commence à partir du moment où l'homme ne veut plus changer d'objet, où il veut le sacré chez soi, à portée de la main, en permanence ; où il ne lui suffit plus d'adorer un sacré mais où il veut – devenu Dieu lui-même – être pour l'autre, à son tour, un sacré, que l'autre adore en permanence⁴.

Dans « *Privacy* » le péché n'est pas consommé. L'excitation reste solitaire, quasi-masturbatoire, pour le narrateur qui déclare après la rencontre avortée

3 GUAGLIARDO (H.), « Walker Percy, Bruce Springsteen, and the Quest for Healing Words in the Fiction of Richard Ford », *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 25, nos. 3-4, September 2002, p. 425.

4 LEIRIS (M.), *L'Âge d'homme*, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris : Gallimard, 1946, p. 191.

poursuivre son chemin : « my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity » (*MS*, 7).

Ce « héros » est une piètre figure si l'on songe que devant cette femme envoûtante, à la fois prêtresse et pécheresse, il abdique et prend prétexte de sa vieillesse pour réintégrer assez piteusement le cours régulier et monotone, homogène, de son existence ratée ; à moins que, comme il a été suggéré plus haut, cet échec soit à envisager comme un épisode positif qui favorise l'enfoncement dans une intimité seconde, celle de l'écriture, ce qui expliquerait le sibyllin « long cycle of necessity » final.

Beaucoup plus explicite et convaincante est l'abdication du héros masculin de « Quality Time » devant Jena, sa maîtresse, dans une nouvelle que Richard Ford lui-même qualifie de « the most sophisticated story I ever wrote »⁵, et qu'Amy Reiter, dans un raccourci saisissant, a présenté comme suit : « Two lovers (one married) reach out to each other but nevertheless remain [...] tantalizingly [...] beyond each other's reach »⁶. Là encore l'incommunicabilité entre les deux amants émerge comme l'un des thèmes principaux de la nouvelle ; pourtant, rapidement, on est en droit de se demander si raisonner en termes de thèmes suffit à rendre la faille, la faillite ou la défaillance communicationnelle qui saisit les deux amants, en particulier le personnage masculin. Une telle faille, mise en lumière par des dialogues extrêmement réalistes et d'une précision quasi chirurgicale, semble pointer vers ce qui est plus qu'un thème, une véritable problématique centrale, tant l'impossibilité de communiquer entre eux paraît constitutive de leur relation.

La nouvelle met en scène Wales, un journaliste américain qui couvre depuis quatorze ans en Europe des événements à sensation ; il est en route pour le Drake, hôtel très huppé du centre de Chicago avec vue sur le lac, afin d'y retrouver Jena, sa maîtresse de fraîche date. Jena est une femme de quarante ans très attirante (« She was irresistible. More attractive than anyone » [*MS*, 15]), mariée à un riche agent immobilier qui lui a loué une suite dans cet hôtel pour une semaine et donné carte blanche afin qu'elle puisse s'adonner en toute quiétude à son passe-temps préféré, la peinture. Or quinze jours auparavant, Jena a rencontré et séduit Wales lors d'une

5 DILLER (F.), « "The Cheating Kind": Gettin' it on between stops », *Current* 633, 3 July 2002, p. 20.

6 REITER (A.), « *A Multitude of Sins* by Richard Ford », <<http://dir.salon.com/story/books/review/2002/02/21/ford/index.html>> (17/08/2007).

conférence qu'il donnait, intitulée « A Case of Failed Actuality ». Le couple vit depuis lors une passion érotique dévorante qui sans aucun doute les rend « Autres » au sens fort et « majuscule » du terme, fortement hétérogènes à ce qui les entoure. En particulier, chaque soir ils obéissent à un rituel : ils font l'amour dès l'arrivée de Wales. Ce dernier est véritablement comblé par cette liaison : « They—she and Wales—had done this five nights in a row now. He wanted it to go on » (*MS*, 9). Mais le sixième soir, deux événements insolites se produisent, deux de ces petits « autres-déclencheurs » évoqués plus haut, qui affectent directement Wales sur le chemin de l'hôtel. Tout d'abord, coincé au beau milieu des embouteillages, lui qui a toujours refusé de couvrir les guerres et conflits armés (« He had no wish for that. It was reckless » [*MS*, 11]) assiste en direct à la mort d'une piétonne, percutée de plein fouet par un véhicule lancé à grande vitesse alors qu'elle s'apprêtait à traverser la rue. Ensuite, dans le hall de l'hôtel, un certain Jim l'interpelle par son nom et l'invite au cocktail qu'il a organisé à l'hôtel, alors que Wales, qui est là pour de tout autres raisons, ne se souvient que très vaguement de lui.

Lorsque Wales retrouve sa maîtresse, il est contrarié ; de plus, contrairement à leur habitude, ils ne satisfont pas immédiatement à leur rituel car Jena souhaite parler d'abord. Un certain décalage se creuse entre eux, d'autant plus que Wales se sent obligé de jouer un double rôle pour plaire à Jena : celui du journaliste « branché » sur les événements les plus marquants de l'actualité européenne, tels que l'enterrement de Diana, qui était d'ailleurs le sujet de sa conférence, et celui de l'homme qui domine la situation ; « she needed him to seem in control, even remote, opaque, possibly mysterious—anything but weak. It was her dream world » (*MS*, 17). Et bien que pour lui « remoteness was such a burden » (*MS*, 18), Wales se cantonne à ce rôle qui ne lui colle pas à la peau. La suite de la conversation révèle des différences de plus en plus marquées entre leurs deux personnalités. Elle aime peindre ses parents à la façon de Bacon, « distorting [their faces], making them look ugly but not comical », alors que lui trouve de telles façons de procéder « depressing, [...] unnecessary » (*MS*, 18) ; elle adore les lacs, en particulier celui de Chicago, tandis qu'il les trouve insipides (« dull » et « drama-less » [*MS*, 19]) comparés à l'océan ; elle aime parler de sa famille quand lui trouve le sujet « irrelevant » (*MS*, 21) ; enfin, ses velléités d'écriture romanesque s'opposent au type d'écriture de Wales :

He liked novels because they dealt with the incommensurable, with the things that couldn't be expressed any other way. *What he did was so much the opposite. He dealt with things*

that happened. The wrapping of the Reichstag. The funeral of a phony princess. Failed actualities, with his reactions to make up for the failure. (MS, 21-22, je souligne)

Ces lignes du narrateur omniscient aident à préciser qu'il y a effectivement chez Wales une sorte de hiatus persistant entre ce qu'il dit et ce qu'il fait. Il dit révéler les romans mais ne s'occupe que de choses qui « se passent » ou, pour être plus précis, d'actualités qui tournent mal, des « défaillances de l'actualité », selon l'expression de Suzane Mayoux dans sa traduction de la collection⁷. Néanmoins, bien que défaillantes elles n'en demeurent pas moins de l'actualité, dans ce que celle-ci peut avoir de prosaïque, de parfois indiscret, voire vulgaire. Le rôle de Wales semble être d'analyser les défaillances de l'actualité afin de combler le vide affectif qu'elles ont créé chez le lecteur, de colmater les brèches de l'actualité de façon à rassurer : « Failed actualities with his reactions to make up for the failure » (MS, 22). On est ici non seulement à l'opposé de l'incommensurable des grands romans, mais dans une démarche radicalement exclusive : si ces derniers creusent cet incommensurable afin d'explorer les contreforts les plus reculés et les plus fascinants, mais aussi les plus inquiétants, de l'âme humaine, ce qui constitue l'objet de l'Art, le travail de Wales consisterait donc juste à juguler cet incommensurable après coup, le réduisant à une sorte de réchauffé journalistique mou destiné, si l'on peut dire, à « faire passer la pilule en douceur ». Cette hypothèse se confirme dans les pages qui suivent, dans lesquelles le narrateur donne un exemple de couverture d'événement fait par Wales : les funérailles de Diana. Ce qu'il finit par écrire n'est ni plus ni moins qu'une série de clichés ponctués de questions et de réflexions d'une banalité consternante : « *Someone*—and this is what he wrote finally, the crux of it, the literature of the failed actuality—*someone has to tell us what's important, because we no longer know* » (MS, 25).

On voit bien, en lisant ces lignes, que contrairement à ce qu'annonçait le thème principal de sa communication (« Failed Actuality: How We Discover the Meaning of the Things We See »), Wales ne donne aucune explication cachée ou profonde : il se contente de verser dans un misérabilisme larmoyant et de s'associer à la douleur des gens qui accompagnent Diana à sa dernière demeure en utilisant la première personne du pluriel : « *we magnify* », « *someone has to tell us* », « *we no longer know* » (MS, 25, je souligne).

7 FORD (R.), *Péchés innombrables*, traduit de l'américain par Suzanne V. Mayoux. Paris : Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 2002, p. 26.

Wales a confusément conscience que dans la vraie vie certaines choses ne peuvent être expliquées ni conservées. Ainsi après que Jena et lui ont finalement fait l'amour ce soir-là, le narrateur décrit Wales comme suit : « he was for a long time lost from words. [...] And he'd thought: where had this gone in my life? How would I keep this? And then: you don't. This doesn't keep. You take it when it's given » (*MS*, 24). Mais à force de refuser de se révéler tel qu'il est, de se laisser aller, il n'arrive à révéler que son fatalisme ou son défaitisme, son incapacité compulsive à changer le cours des choses. Tout cela fait que petit à petit le « mystère » de Wales est progressivement levé et que pour Jena le charme est effectivement rompu. Jena, dont on peut penser qu'elle était au début de cette soirée amoureuse de lui ou sur le point de tomber amoureuse de lui (« Oh, I've been dying for you to be here » [*MS*, 15], ou encore « I missed you » [*MS*, 18]) a maintenant l'air très contrariée (« she was very displeased » [*MS*, 22]). Pendant longtemps elle intervient assez peu, mais elle est de moins en moins dupe des différences qui l'opposent à Wales. Elle se contente d'abord de placer quelques piques et observations bien senties dont il ne paraît pas saisir la portée. Puis, lorsqu'elle lui demande, par provocation semble-t-il : « "Have you ever killed anyone?" » (*MS*, 22) et qu'il répond par la négative, elle s'exclame : « "That's surprising [...]. But it's because you're a journalist. If you were a real writer you'd be different" » (*MS*, 23). Tout porte à croire que Jena a décelé chez celui qui est déjà son ex-partenaire érotique la faille — « the weakness » — qu'elle considère rédhibitoire. Pour elle ce qui *pèche* chez Wales (en utilisant ce verbe dans une acception profane, plus large et plus ouverte que la simple conception religieuse établie du péché, au sens de ce qui *manque*, ce qui *fait défaut*), c'est qu'il est au fond si conventionnel, si superficiel, si peu imaginaire et si peu enclin à laisser son imagination le faire se remettre en question. Si les deux amants partagent au départ la même hétérogénéité, s'ils sont également *Autres* (grand A), l'hétérogénéité de Wales se révèle comme une hétérogénéité d'emprunt qu'il échoue piteusement à mener au bout d'elle-même. Wales finit par se replier sur lui-même, en raté des actualités ratées (dont une glose possible serait : « a kind of failure of failed actualities ») qui ne sait rapporter que ce qui arrive aux autres ; à l'inverse, Jena est celle qui fait que les choses non seulement lui arrivent mais arrivent en général, ce qui contraste avec les choses qui, avec Wales, n'arrivent pas à arriver. Cette problématique du savoir et du faire (ou du faire arriver) est centrale ici dans la perspective où l'on se place : Jena est celle qui provoque la possibilité du déclenchement des choses, alors que Wales reste

hermétique à cette démarche-là. Des deux, c'est elle la vraie artiste, celle qui a de l'art beaucoup plus que des conceptions figées, décalées, refroidies, et qui *veut faire de sa vie un art*, peu importe le médium : « She liked all media » (*MS*, 21) – que ce soit à travers l'acte d'amour, la peinture, ou potentiellement le roman. Elle est l'artiste tragique qui prend tous les risques. Lorsque les deux amants font l'amour pour ce qui s'avère être la dernière fois, Jena est décrite comme étant « engrossed, specific, unstinting, exactly as if it was all unscripted, all new ground [...] She could find the new with great naturalness » (*MS*, 23-24). Dans sa peinture, elle va jusqu'à défier Bacon en peignant ses parents à la façon très déconstructionniste du peintre, ce que Bacon lui-même n'avait pas eu l'audace de faire. Jena a cette faculté rare de pouvoir renouveler en permanence la vie, l'art, l'amour. Elle est celle dont l'hétérogénéité ne flanche pas, celle qui, contrairement à Wales (qui détourne son regard de la passante morte), n'a pas peur de regarder la mort en face : elle demande à Wales de tuer son mari, sans d'ailleurs que l'on arrive à déceler si elle est sérieuse ou pas. Elle est également fascinée par l'étrange : « “tell me what's the strangest thing you ever saw and then wrote about” » (*MS*, 23) alors que lui, à plusieurs reprises, « curtailed revealing himself » (*MS*, 27). Il est devant elle comme vaincu d'avance, le parfait *loser*. Jena s'oppose à Wales comme une force s'oppose à une forme, le potentiel à l'actuel, l'actualité à chaud ou en train de se faire à l'actualité refroidie ou défaillante. À cet égard le concept de « literature of the failed actuality » auquel est si intimement associé Wales semble pouvoir se décliner en en inversant les termes pour donner tour à tour « failure of actual literature » ou « actual failure of literature ». Il y a d'un côté l'actualité reconnue et qui a besoin d'être rendue publique, de se faire reconnaître, publier, et de l'Autre celle, discrète et privée, anonyme mais « *souveraine* »⁸, indomptable, qui méprise la reconnaissance.

« Dominion » contient un schéma général et des incidences finales tout à fait similaires à ceux de « Quality Time ». Un homme mûr, Henry Rothman, entretient une liaison avec une femme mariée plus jeune que lui, Madeleine Granville. Madeleine est canadienne, expert-comptable, mariée à un architecte, très belle, et a des talents multiples. Henry est un avocat international juif de Washington D. C. travaillant, entre autres, pour le secteur international de l'entreprise de Madeleine, ce qui leur a permis de se retrouver dans

8 Par référence à Bataille pour qui la notion est si importante qu'il lui a consacré un livre du même nom.

d'innombrables chambres d'hôtel afin d'assouvir leur passion amoureuse. Au bout de deux ans, leur liaison s'essouffle et ils décident de se retrouver à Montréal pour mettre un terme à leur relation, ce que Madeleine semble faire à contrecœur :

Yet, they had been in *something*, [...] possibly something even better than love, something with its own intense and timeless web, densely tumultuous interiors and transporting heights. What it exactly *was* was hazy. But it had not been nothing. (*MS*, 154)

Henry, lui, s'est interrogé sur la routine qui vient éroder la passion : « without a patched-together future to involve and distract them, life became quite repetitious in very little time » (*MS*, 155) ; « Henry thought that sharing the future with someone would certainly mean that repetitions had to be managed more skillfully. Or else it meant that sharing the future with someone wasn't a very good idea [...] » (*MS*, 155-156). La suite du récit révèle sans ambiguïté à quel point il est réfractaire à tout changement et se complaît dans son existence bourgeoise de célibataire endurci :

In truth Rothman loved Washington; liked his life, his big house behind Capitol Hill, his law-school chums and his brothers, [...], his poker partners, his membership at the Cosmos Club. [...] He occasionally even had dinner with his ex-wife, Laura [...]. *Who you really were, and what you believed, Rothman realized, were represented by what you maintained or were helpless to change. Very few people really got that;* [...] he was a man fitted primarily to live alone. (*MS*, 158-159, je souligne)

Pour sa part, Madeleine est aux antipodes d'un tel conformisme ; il y chez elle une ambiguïté ou une ambivalence première, une complexité (« what a complicated girl she was, Henry thought » [*MS*, 159]) qui la rendent « unreadable » (*MS*, 157), indéchiffrable :

Madeleine appeared different from how she actually was [...]. Generally people looked how they were, he thought. Prim people looked prim, etc. Madeleine *looked* like her name implied, slightly old-fashioned, formal, settled, given to measuring her responses [...]. But in fact *she was nothing of the kind*. She was a strong farm girl from north of Halifax herself, [...] liked to stay up late having sex, laughing and drinking schnapps, and could sometimes be quite insecure. (*MS*, 157, c'est moi qui souligne le second élément)

Elle est à la fois même et autre, ce qui fait d'elle l'élément hétérogène par excellence. D'un côté elle est extrêmement rationnelle et efficace (« Madeleine Granville knew all about the cost of things [...]; she understood futures, labor costs, currency, the price of money. She'd studied economics at McGill » [*MS*, 158] – elle n'est pas expert-comptable pour rien) –, de l'autre « [She] spoke five languages, had lived in Greece and had dreamed of being a painter » (*MS*, 158). Dionysiaque beaucoup plus qu'apollinienne, elle

rappelle incontestablement, par son côté artiste, la Jena de « Quality Time ». Une fois encore, c'est la femme qui, au détour de conversations tronquées, de remarques faites à demi-mot ou en jouant sur les mots, révèle l'ampleur du déficit communicationnel intrinsèque à certaines relations amoureuses. Comme Jena, elle tente de susciter chez son amant une prise de conscience, de provoquer un électrochoc affectif capable d'inverser le cours des choses : « "Some things are always real-er than others" », « "You respect the real things more" » (*MS*, 160), dit-elle non sans humour. Mais Henry reste de marbre. Les coups de téléphone du supposé mari accroissent alors une tension déjà marquée et révèlent certains aspects peu flatteurs de la personnalité de Henry, en particulier la teneur réelle de ses sentiments pour Madeleine : « Coming to Montreal had been peculiarly pointless—a vanity, and he was trapped in it » (*MS*, 162) ; « he began now to contemplate that he was on his way to meet the irate husband of a woman he didn't love but had nevertheless been screwing » (*MS*, 166). Son côté simulateur et manipulateur ressort également : « He would simply tell as many lies as necessary—which *was* lawyerly » (*MS*, 166).

À l'évidence, Henry a plus de densité – plus de « coffre » – que le Wales de « Quality Time » ; plus de profondeur aussi. On se rend compte à travers sa conversation avec le supposé mari dans le hall du grand hôtel à quel point il est ambigu et double. Son sang-froid, la manière tout à fait experte avec laquelle il manœuvre son interlocuteur pour mieux l'observer à la dérobée, révèlent ses côtés complexes, cachés, que par la suite Madeleine confirme : « "I knew you'd go down there [...]. I knew you couldn't resist it. You always want to be so forthright and brave. *It's your disguise*" » (*MS*, 178, je souligne). Il est cependant difficile de différencier le moment où il joue un rôle, se déguise, de celui où il se sert de son déguisement comme d'une carapace. L'ambiguïté du personnage est accentuée par ses hésitations et son incapacité à laisser aller, comme le montrent ses réflexions sur le chemin de l'aéroport : « They had been in love, perhaps were still in love » (*MS*, 178). L'une des expressions utilisées par le faux mari lui revient partiellement en mémoire : « "divided inner somethings" » (*MS*, 177 ; pour rappel, les phrases initiales étaient : « "You American assholes [...]. You've got divided inner selves. [...] You have choices about everything. It's pathetic. You don't really inhabit anything" » [*MS*, 171]). Bien que Henry ne reconnaisse pas explicitement qu'il y a du vrai dans la description que le jeune homme fait du caractère américain, la remarque de ce dernier jette un éclairage différent sur le groupe qui prie avant de prendre l'avion et permet à Henry de reconnaître

ces gens instantanément comme étant ses compatriotes. Mais plutôt que de « overreach » (*MS*, 173), de s'ouvrir sur autre-chose-que-lui-même pour se mettre à habiter l'espace du non-choix – ou de la « différence » du choix immédiat – qu'impliquerait l'entière reconnaissance de la possibilité d'envisager une vraie liaison avec Madeleine, il adopte finalement l'attitude fataliste de celui qui, comme le Wales de « Quality Time », s'en remet au diktat des conventions : « He liked her. Liked everything about her. Though now was the wrong moment to say so. It would seem insincere », et plus bas « There was nothing to say now. Words were used up » (*MS*, 180). Encore une fois nous sommes en présence de deux individus également hétérogènes dont l'un – ici la femme – s'assume pleinement jusqu'au bout alors que l'autre s'apeure et se résigne pour finalement s'en remettre à la contingence des événements extérieurs. La fin de la nouvelle suggère alors un lien avec le titre, « Dominion » (on se souvient des paroles de Ford que Huey Guagliardo rapporte concernant la nécessité de conférer à certains mots clefs « other, more affirming qualit[ies] »). En effet, si celui-ci évoque la domination matérielle et économique d'un pays (ici le Canada, dominion britannique), il pointe également vers la souveraineté, ou plutôt ici *l'ascendant* que, contrairement à d'autres, certains êtres, qui habitent vraiment certains pays, sont capables d'exercer sur les autres.

« Quality Time » et « Dominion » confirment que la problématique centrale de *A Multitude of Sins* peut s'énoncer ainsi : « comment surmonter les défaillances de l'incommunicabilité entre les êtres ? ». Il faut cependant garder à l'esprit que de telles défaillances peuvent se révéler comme des trahisons plus profondes et d'une certaine façon plus impardonnables que de simples péchés pris au sens commun et religieux du terme. Nous examinerons maintenant en parallèle « Reunion » et « Calling ».

« Reunion » fonctionne très bien en termes d'homogénéité / hétérogénéité. Nous sommes en présence de deux êtres réunis par le hasard, leur haute taille, et surtout les liens intimes que chacun a entretenus avec une même femme, Beth. Un an et demi auparavant, à Saint-Louis, Mack a interrompu de façon assez musclée la liaison que son épouse entretenait depuis plusieurs mois avec le narrateur. Lorsque ce dernier aperçoit Mack dans le hall de Grand Central Station, il est « taken by a sudden and strange impulse » (*MS*, 69) et se met à traverser la foule, particulièrement dense à cette heure-là, afin d'aller lui parler car « Life has few enough of these moments—the rest of it being so consumed by the predictable and the

obligated » (*MS*, 69). Cette phrase offre un décalque quasi-parfait de la définition par excès ou par exclusion que Bataille donne de l'hétérogénéité. Le narrateur est donc désigné d'emblée comme l'élément hétérogène, impression qui se confirme au cours de la conversation tout à fait improbable qui s'ensuit, où le regard de Mack lui donne d'abord le sentiment d'être ridicule puis celui d'être anormal : « I'd completely forgotten about it [the moustache], and for some reason felt ashamed, as if it made me look ridiculous » (*MS*, 72), puis « Mack Bolger's [...] brow furrowed, as if he was studying [...] an anomaly of some kind, which perhaps I was » (*MS*, 74, je souligne). Lorsque le narrateur accoste Bolger, il se sent aussi déçu par la vie, aussi désœuvré, que ce dernier lui apparaît perdu au milieu de la foule : « his face looked resigned. Resigned to me, resigned to the situations the world foists onto you unwilling; resigned to himself. Resignation was actually what we had in common, even if neither of us had a language which could express that » (*MS*, 72). Le sens du mot clef « résignation » est trompeur et mérite d'être revisité. En effet, on s'aperçoit assez vite que la résignation du narrateur n'est pas, loin s'en faut, celle de son interlocuteur. Mack se résigne à adresser la parole à quelqu'un qu'il ne peut éviter, d'où la référence qu'il fait à leur dernière entrevue et son ton abrupt, sans concession, qui minimise les coups qu'il lui a assénés. De même, il clôt la liste d'informations sur sa situation actuelle par un « "Does it satisfy your curiosity?" » (*MS*, 74) cassant, avant d'envoyer le narrateur vaquer à ses occupations (« "Do you think there could be someplace else you could go now?" » [*MS*, 75]) et d'effacer littéralement leur entrevue : « "Nothing's happened today [...]. Don't go away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. *Nothing* happened. I'm sorry I ever met you, that's all" » (*MS*, 75).

Pendant la conversation, le narrateur a eu le temps d'observer Mack Bolger, qu'il perçoit comme un homme qui essaie de masquer un fond un peu fruste sous des vêtements cossus (« Too stylish for him, [...] for the solid man he was » [*MS*, 73]) et a une allure militaire (« He [...] looked more than anything like an army officer. A major » [*MS*, 73]) renforcée par son menton mussolinien (« something in the way he held his chin up » [*MS*, 73]). Ces éléments font qu'au final Mack Bolger apparaît comme un prototype de « l'individu *homogène* » que sa résignation a figé, statufié, transformé en un être cadennassé, caparaçonné, incapable de sortir de lui-même et de son passé, ne pouvant plus supporter que la plus petite chose lui « arrive ». Il est l'incarnation par excellence de la rigidité du même alors que le narrateur figure l'autre / Autre, petit et grand « A » confondus : non seulement il est

celui qui provoque l'arrivée des choses, la rencontre, la conversation (même si les retrouvailles sont un fiasco complet), mais il est aussi celui qui, conscient du tragique de l'existence (on pense à son « all of life [is] a sorry mess » [MS, 69] du début de la nouvelle), sait que néanmoins tout dans la vie peut toujours encore se produire : « I don't believe the past can be repaired, only exceeded » (MS, 71).

Un tel dépassement évoque directement les dernières lignes de « Calling » : « Yet because I can tell this now, I believe that I have *gone beyond it* [...]. But it [life's connectedness] is survivable. I am the proof [...] » (MS, 65). Une telle phrase suggère que certaines expériences limites ne peuvent que très difficilement et parfois très tardivement être surmontées, ou plutôt ici *expiées*, ce qui semble être le cas de Buck, le narrateur. Trente ans après les faits il se sent enfin capable de relater une certaine partie de chasse aux canards dans les bayous de la Nouvelle-Orléans, qui s'est révélée être la dernière fois où il a vu son père. La nouvelle est placée d'emblée sous le sceau du tragique lorsqu'il précise que tous les protagonistes de l'histoire sont maintenant disparus : « They're all dead now » (MS, 35).

L'adolescence du jeune Buck, au début des années 1960 à la Nouvelle-Orléans, a été rendue particulièrement délicate et même « impossible » (MS, 44, 56) par le scandale provoqué par le départ de son père du foyer conjugal et son installation chez son amant homosexuel, ainsi que par la relation que sa mère a entamée juste après avec un musicien de jazz noir, William Dubinion, qui a emménagé avec elle. Le jeune homme ne se sent plus chez lui (« It was not my house, I felt » [MS, 40]) ; quant à l'invitation de son père à aller chasser le canard, elle suscite en lui des sentiments contradictoires : il n'a pas pardonné à son père de les avoir quittés (« I felt he was a bastard » [MS, 37]), mais en même temps cela fait longtemps qu'il rêve d'une telle partie de chasse dans les bayous et donc il accepte sa proposition. Cette expédition se transforme pour lui en une véritable descente aux enfers (par allusion à *La Divine Comédie*, de Dante, qu'il est en train de lire), à cause de l'atmosphère particulière des bayous qui allient « the good and the unknown, that so rarely combine in life » (MS, 47) et rajoutent à une ambiance d'étrangeté envoûtante, pratiquement morbide, qui va *crescendo*. Les trois personnages masculins (Dubinion, son propre père, et Fabrice, le guide) qu'il côtoie jouent également un rôle prépondérant, chacun étant un concentré d'hétérogène.

Dubinon est connoté comme quelqu'un de louche, d'inclassable (« he had seen life I would never see » [MS, 43], dit de lui le narrateur), qui fait se télescoper des normes opposées : issu des bas-fonds et décrit comme un dangereux « seducer and corruptor » (MS, 43), il est également excellent musicien et assez cultivé pour citer Dante dans le texte. Fabrice n'est pas moins troublant : cet être hybride, sorte d'avorton aux grosses lèvres sensuelles, aux gestes à l'occasion obscènes, qui possède de nombreux talents secrets, est également « a duckcaller of surprising subtlety » (MS, 48), selon le père. Quant à ce dernier, il est certainement celui dont l'hétérogénéité est la plus marquée. Arrivé en smoking après une nuit blanche, complètement saouïl, il combine élégance raffinée et saleté (il tombe dans la boue du marais). Insaisissable (« He had always been a man for abrupt moves and changes of attitude, unexpected laughter and strong emotion » [MS, 56], dit son fils de lui), vexant et vulgaire à l'occasion et sujet à de terribles colères, il sait aussi se montrer attentionné, presque sensible, envers son fils. C'est un être double, à la fois présent et absent (« the skill he had to not be where he exactly was, but yet to seem to be present to any but the most practiced observer » [MS, 39]), et dont la volonté de préserver son indépendance est inébranlable : « my father did only what pleased him, and believed that doing so permitted others the equal freedom to do what they wanted » (MS, 47). Il est à l'évidence maître ès transgression.

La partie de chasse se solde par un échec généralisé : le père rate plusieurs canards, une sévère altercation éclate entre lui et Fabrice, et pour finir Buck décide soudain d'épargner le malheureux canard retardataire qui vient sur lui, ayant pris conscience qu'il est capable de résister stoïquement à un père absent mais abusif et de prendre son indépendance : « I did that for myself, [...] and in order that I not have to regret more than I already regretted. I didn't really care what happened to him, to be truthful. Didn't and don't » (MS, 63). Le refus d'obtempérer de Buck débouche sur une sortie raisonnée de l'enfer du bayou, une rédemption finale et une émancipation, ce qui par ricochet nous invite encore une fois à reconsidérer les différentes potentialités du titre : appel téléphonique initial du père, qui déclenche tout, appel à la rescousse d'un fils égaré à sa mère, puis au père, appels infructueux de Fabrice, appel du père à son fils lorsqu'il lui intime l'ordre de tirer, auquel Buck désobéit, et appel du droit, auquel Buck répond : « the law is a calling which teaches you that most of life is about adjustments » (MS, 63).

Dans la problématique qui nous occupe ici, au fond celle de l'incommunicabilité dernière, c'est-à-dire de l'Autre avec un grand A, on pourrait penser *a priori* que tout ce qui va dans le sens de ces « ajustements » et du choix de la mesure qui caractérisent à la fin des personnages tels que Buck dans « Calling » ou Faith dans « Crèche » sort nécessairement d'une telle problématique. Tel n'est cependant, à mon sens, pas le cas. Car la question reste incontournable : que faire en effet de la pureté dernière des effets de « rédemption » ou d'épiphanie, qui illuminent à la fin non seulement ces deux personnages, mais également Nancy dans « Charity », ou Steven dans « Under the Radar », voire même Howard dans « Abyss » ? Si « failure equals sin », comme l'admet Richard Ford, que faire de leurs péchés *mineurs* dans un monde que domine le péché ? Ou, autre façon de poser la question, que faire du bien dans un monde dominé par le mal ?

Il faut bien admettre qu'il n'est nullement aisé pour Buck de contrevenir aux exhortations de son père et de Fabrice à tirer sur le canard isolé, et de remettre par là radicalement en question cet univers de prédateurs sans foi ni loi que tous deux incarnent. Il n'est nullement aisé pour Faith de ne pas dénoncer la tentative de viol de son beau-frère Roger sur le « Nordic Trail 1 » ; pour Nancy de se décider à tout lâcher, travail, maison, afin de récupérer son mari ; pour Steven de renoncer à son infidèle de femme en la laissant rejoindre l'univers factice de l'avocat chez qui ils étaient invités ; ou même pour Howard de se rendre à la police malgré l'énorme responsabilité qui l'accable à la suite de la mort de sa maîtresse et devant le scandale qui l'attend ; nullement aisé enfin pour tous ces personnages de s'extraire de ce monde de mensonges et de compromissions qui les entoure ; et s'ils le font, le lecteur sent bien que c'est en prenant un risque majeur, dans un mouvement de lucidité angoissée qui les rend Autres au sens fort ou noble du terme.

En effet, dans un monde de petits péchés et de trahisons minables où le mal est commis sans vergogne, de façon cynique et automatique, le mal devient l'équivalent d'un bien, l'hétérogénéité faite règle devient une nouvelle homogénéité, et dans ce cas-là le pire mal, le pire des péchés, est bien celui qui consiste à ne rien faire, et surtout à ne rien dire, à ne pas pécher, au sens de ne pas contrevenir à une société congestionnée qui refuse de regarder en face ses propres péchés.

Espaces imaginaires, espaces extérieurs





Marie LIÉNARD-YETERIAN

École Polytechnique

A MULTITUDE OF SINS, OU L'AMÉRIQUE SELON RICHARD FORD

Pour ceux qui s'intéressent au Sud des États-Unis – au mythique « American South » de Margaret Mitchell et William Faulkner –, le recueil de nouvelles de Richard Ford est une source de désappointements. Nous attendons en effet d'un écrivain sudiste qu'il nous parle du Sud, qu'il nous « parle Sud », comme l'on parle une langue. Apparemment, en tout cas, le livre de Ford déjoue nos attentes : aucune référence à la célèbre Guerre de Sécession, pas de plantation et pas de Mississippi.

Pourtant, il y a bien quelques symptômes de sudité : la mémoire, le sens du péché et de la culpabilité y jouent un grand rôle ; on y trouve même fantômes, hantises, obsessions. Et la mort. Du sudiste, Ford a le talent de conteur et ses récits déploient une économie de regards, de leurre et de détours caractéristiques de l'herméneutique sudiste. Mais l'imaginaire de l'ouvrage est plutôt celui de l'Amérique ; Ford situe résolument sa sudité dans une américanité.

Ford fait en effet partie d'une nouvelle génération d'écrivains qui s'expriment au-delà de leur région natale, en deçà ou en marge d'elle, tout en rejoignant finalement la mythologie. Son titre, *A Multitude of Sins*, semble relever du fameux genre de la *jeremiad*, identifié par Sacvan Bercovitch dans son ouvrage *The American Jeremiad*¹. Peut-être est-ce sa façon d'opérer une sorte de réconciliation, de penser l'Amérique au-delà de son péché, celui de la division, de la « fissure » Nord/Sud.

Nous aborderons cette multitude de péchés comme un discours sur l'Amérique, une sorte de *American Vertigo*², pour emprunter l'expression de

1 BERCOVITCH (S.), *The American Jeremiad*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

2 LÉVY (B.-H.), *American Vertigo*. Paris : Grasset, 2006.

Bernard-Henri Lévy, mais écrit de l'intérieur. Les titres des nouvelles ébauchent d'ailleurs un catalogue qui évoque un cahier de doléances ou une liste d'accusations. Nous ferons ensuite ressortir ce qui relève plus à proprement parler de la sudité de Ford à partir de l'étude de la nouvelle « Puppy », en nous rappelant que le Sud, c'est aussi l'Amérique, autrement dit en gardant à l'esprit la bivalence du texte de Ford, discours à la fois sur l'Amérique et sur le Sud.

L'Amérique de Richard Ford : De multiples péchés

Ford se lance dans l'observation, l'auscultation de ce qui fait l'Amérique, pour le meilleur et pour le pire. Il s'agit de traquer ses angoisses, ses obsessions, ses petits péchés mignons ou ses fautes, pour les mettre en images, en histoires. Il élabore, au fil des nouvelles, une poétique de l'Amérique. Chaque récit revêt un caractère emblématique et constitue un morceau du puzzle qui saisit un aspect de la multitude.

L'Amérique, c'est d'abord un espace en couleur qui s'offre au regard. Les personnages font des voyages en voiture (l'icône américaine familière à tous) et dévorent du regard ses paysages et ses habitants, qu'ils dévisagent. Le déplacement, qu'il soit réel (comme dans « Abyss ») ou moral (l'adultère) et existentiel (comme dans « Calling », où il s'apparente à un rite de passage) débouche sur une quête : « "Trips are made in search of things" » (*MS*, 204), dit Nancy dans « Charity ».

Par l'intermédiaire de ses narrateurs, Ford adopte une posture morale et un ton qui rappelle celui d'un David Mamet, en particulier quand il dénonce les excès de la « work ethic » qui dissocient éthique et travail. Puritanisme ou conscience du mal et tentation colorent la réalité pour contrarier un désir de vie qui ne peut s'exprimer que dans la transgression. La liberté se conçoit difficilement hors d'elle, et l'oscillation entre la transgression et son effacement par la prise de conscience morale habite le psychisme américain, comme le montrent les pensées de Howard dans « Abyss » :

[...] it just showed that life had to be seized and squeezed [...]. Marriage, kids—these were certainly ways you could squeeze it. His parents' way. [...] But there were also alternatives, avenues that society or their employer [...] wouldn't necessarily condone; and avenues you definitely wouldn't start down every day of your life. Except of course those very avenues got chosen every day. [...] Why fight it? (*MS*, 228-229)

Le premier péché de l'Amérique, c'est son hypocrisie. Espaces public et privé ne sont pas censés se rejoindre. Celui du travail offre en particulier des fruits défendus et crée un code strict :

Office romances [...] now landed you in federal court for polluting the workplace with messy personal matters that interfered with the lives of loser colleagues obsessed with getting rich [...]. *Personal* was now a term that meant something like criminal. Everyone was terrified. (*MS*, 231)

La punition guette celui qui désobéit : la réprobation collective peut déboucher sur une exclusion du succès et une chute. Les trophées et les masques sociétaux sont évoqués, ces hochets qui sont des *ersatz* de reconnaissance – par exemple le trophée du bon vendeur, récompense gadget dont Howard est pourtant fier : « He picked up the cheap fake-wood-framed certificate he'd gotten for selling huge amounts of real estate and making everybody but himself rich » (*MS*, 229). Ford critique ici, sans fard, l'illusoire chasse au succès au nom de laquelle l'*homo americanus* renonce à tant de choses, y compris au sens de sa propre activité : « The certificate had a stick-on gold seal below his name, and the words *In Hoc Signo Vincas* embossed around the rim in Gothic-looking letters. He had no idea what this meant » (*MS*, 230). Howard se perd dans l'ésotérisme d'une profession dont il ne détient pas les clés, dont il ne peut déchiffrer la raison d'être mais auquel il adhère de toute façon, parce qu'il le faut. Frances, quant à elle, s'est tuée au travail pour arriver là où elle est : « She, after all, had sold more real estate than anybody in her part of western Connecticut, and done it by working her tail off » (*MS*, 229).

L'autre obsession de l'Amérique, c'est le péché des origines, ce que Miller appelle « the land lust » dans *The Crucible* : la cupidité dans l'acquisition de la terre et, par mouvement métonymique, d'une maison. « Abyss » offre une vision infernale et cauchemardesque d'une Amérique prise dans cette chasse immobilière. Frances s'enorgueillit non seulement d'avoir vendu plus de biens que tous ses collègues, mais aussi et surtout d'avoir triomphé des obstacles qui ont fait trébucher les autres :

[...] not by listing water-view contemporaries and Federalist mansions in Watch Hill, but by flogging attached row-houses in Guatemalan neighborhoods, four-rooms Capes, and buck-and-a-half condos downwind of the Willamantic landfill—units they buried you with in anybody else's market. (*MS*, 229)

La force du « they » vient de son anonymat et de son ubiquité. L'Amérique est le pays où les maisons deviennent une nouvelle sorte de bétail ; d'ailleurs Tom, dans « Charity », parle de « housing stock » (*MS*, 208).

Dans « Abyss », la définition de l'être est difficile à détacher de l'identité du travail : « what she had wanted tonight, her special night of recognition, was to look drop-dead gorgeous, yet also to look like business » (*MS*, 229). Ce « yet » exprime toute l'ambiguïté de l'identité qui a besoin de la reconnaissance sociale, à travers le travail, pour exister : je travaille donc je suis. On se rappellera le sort réservé à ceux qui sortent de ce chemin, les Willy à la Arthur Miller dans *Death of a Salesman*. Il faut au moins faire semblant, comme le pense Frances : « you had to look the part » (*MS*, 229).

Lié à ce culte des apparences, le conformisme américain constitue une autre prison. Dans « Charity », Nancy se sent ainsi prise dans des comportements scénarisés, « doing what married people do » (*MS*, 208). Seule la voiture offre un refuge où le regard réprobateur d'un Autre sociétal, sinon omniprésent, ne peut pénétrer : « In the car, who they [Tom and Nancy] really were became available to the other. Guards went down. They felt free » (*MS*, 193). Il s'agit d'échapper au personnage que l'on a créé – à sa « persona ». L'obsession du consensus et la peur panique du conflit sous-tendent les réactions des personnages, par exemple de Tom et Howard dans « Charity » et « Abyss ». Tom n'aime pas la discussion : « He disliked arguing more than he hated being caught bullshitting » (*MS*, 203). Les expressions toutes faites sont recyclées dans des contextes qui ne conviennent pas. Ainsi, la possibilité de l'adultère est comparée à un mystère et une merveille : « the world was full of wondrous surprises » (*MS*, 230), dit le narrateur de « Abyss », rapportant les pensées de Howard. Le merveilleux est récupéré par le péché.

L'individu se met constamment en scène, comme le révèle l'image du rôle (« part ») citée plus haut ; lorsqu'elle parle, Frances se voit comme actrice : « She liked the sound of her voice saying this » (*MS*, 229). Il se crée un phénomène de distanciation qui reproduit la mise à distance du narrateur et de la narration. En lien avec ce thème du jeu se construit la métaphore du théâtre, comme le montre la scène suivante, dans « Charity », particulièrement révélatrice : lorsque Nancy observe depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel la petite fille et son père en train de jouer au cerf-volant, le rideau qu'elle repousse ressemble au rideau de théâtre qui lui dévoile la chanson de geste américaine – celle du « do it », de l'effort malgré les difficultés : « She inched back the heavy plastic curtain and against the sharp rays of daylight looked out at the motel lawn » (*MS*, 216). Les personnages ont quelque chose d'irréel : le père, handicapé, a néanmoins

tous les attributs du sportif américain au corps musclé, et la petite fille, « who seemed perfectly seven », est tout entière dans l'extase de l'action : « she seemed ecstatic » (*MS*, 217). Nullement découragé par les échecs répétés de l'envol du cerf-volant, le père réitère le même encouragement plusieurs fois : « "We can do this. Pick it up and try again" » (*MS*, 217). Cet héroïsme du faire à toute épreuve est relayé par l'injonction passionnée de la petite fille à Nancy, « "Oh do, do [...]. It'll be so good" » (*MS*, 221), où l'indétermination du référent permet aussi de changer le scénario à l'infini. Variante de la formule des relations père-fils, cette séquence père-fille est une forme de *minstrel show* de l'optimisme américain, et on ne peut s'empêcher d'entendre, dans les coulisses, l'écho ironique de la célèbre devise de Nike, « Just do it ». L'aspect positif de cette image, bien sûr, c'est la traduction de l'énergie et du dynamisme de l'expérience américaine. La scène du cerf-volant illustre bien l'aphorisme du « trial and error » qui ose braver les échecs et poser des défis sans cesse réinventés.

L'autre côté du paradis, selon la belle expression de Francis Scott Fitzgerald, c'est le *shopping mall*, le centre commercial ouvert jusqu'à une heure du matin où les clients se précipitent pour s'oublier encore. Ainsi Nancy observe cette activité de fourmi dans le magasin L. L. Bean, comparé à un opéra, « shining like a new opera house » (*MS*, 181) : « At one a.m., customers were streaming in and out toting packages, pulling garden implements, pushing trail bikes and disappearing into the dark in high spirits » (*MS*, 181). Elle s'interroge : « "I know why the store's open 'til one o'clock [...] but I don't know why all the people come" » (*MS*, 182). Elle ne peut plus faire le lien entre ces deux activités, elle ne voit plus le mécanisme de co-dépendance qui repose sur un consentement mutuel (dans la dialectique acheteur-vendeur) au non-sens et à l'absurde. Elle poursuit : « "what do they know that we don't? What are we doing over here on this side of the street? Clearly the action's over there" » (*MS*, 181). En singeant le questionnement métaphysique, Nancy révèle la comédie humaine du matérialisme d'une société où le rapport à soi et à l'autre passe nécessairement par l'objet vendu ou acheté qui cristallise tout désir.

Si l'Amérique est un espace, elle est aussi une temporalité qui conjugue ses propres modes. Elle s'égrène dans une certaine vue du présent, une technicité de l'existence, ou, selon la théorie de Tom, « life-by-forecast » : « "Life-by-forecast" meant that you tried very hard to feel, in advance, how you'd feel afterward. "You avoid the big calamities," Tom said soberly. "It's

what you're supposed to learn. It's adulthood, I guess" » (*MS*, 209). Offrant toujours une leçon à apprendre, la réalité est passée au crible de l'acceptable et du non acceptable, du politiquement correct et du culturellement recevable. Le présent, envahi par l'avenir, ne peut se déployer comme présent. Il est habité par la peur de la punition ou de l'échec (« the fear of falling » comme le dit encore Arthur Miller³) – et l'impératif catégorique du mouvement vers l'avant, ce que Nancy appelle le « getting-on-with-it way » (*MS*, 217).

Le passé n'apparaît que très peu, à travers quelques allusions rescapées de l'amnésie qui caractérise l'Amérique. Ce passé-commodité est traversé de brèves références à la dissidence, qui se glissent par exemple dans un nom d'école : « Beyond the hospital was a modern, many-windowed school named for Margaret Chase Smith [...]. Nancy said, [...] "She was one of my early heroes. She made a brave speech against McCarthyism and championed civic engagement and conscience" » (*MS*, 203). Le texte offre quelques allusions au passé des grandes fortunes – d'autres héros américains, les Rockefeller et les Fiske, dont la mission a un côté mortifère : « "Buy low, sell high, leave a beautiful corpse. That's not the way that goes, is it?" » (*MS*, 206) constate Nancy avec un certain cynisme.

S'il y a des héros, il y a aussi des victimes – effacées, elles, par une amnésie collective consensuelle. Ainsi les Indiens, évoqués dans « Abyss » à travers un fantôme sur le bord de la route (quelle métaphore!) sont aperçus puis oubliés :

Ahead in the pale headlights, the figures of a man and a woman appeared on the opposite shoulder—at first small and indistinct and then hyper-real as they came up out of the dark, walking side by side. Two Indians—dressed shabbily, heading the other direction. Both the man and the woman looked at the big red Town Car as it shot past. [...] In an instant they were gone. (*MS*, 255)

Et Frances de remarquer, dans un moment de lucidité : « "Those were our ancient spirits" ». Howard évacue cette remarque avec une boutade grossière : « "I guess if they were going in the other direction, we could've given our ancient spirits a ride. Drop them off at a convenience store" » (*MS*, 255). Il essaie de nier leur existence en les assimilant à des « phantoms of fatigue » (*MS*, 256) et les réduit à une image – même pas un souvenir. Ils

3 Miller utilise cette formule pour présenter *Death of a Salesman* au cours d'un enregistrement pour Caedmon Audio, New York City, 1965 (distribué par HarperCollins Publishing, Inc.).

défilent, comme des images cinématographiques qui se succèdent et s'effacent sans parvenir à former une narration.

Dans « Charity », l'image du kaléidoscope traduit ce jeu du vu et de l'oublié, ce mouvement où une image chasse l'autre. La télévision et ses multiples possibilités reproduisent cette dynamique. Nancy change de chaîne pour ne pas voir ce qui est désagréable ; le regard avide va de pair avec une habile cécité :

On the silent TV a golf match was under way; elsewhere a movie featuring a young, smooth-cheeked Clark Gable; elsewhere an African documentary with tawny, emaciated lions sprawled in long brown grass, dozing after an offstage kill. [...] She changed the channel and watched a ball game. (*MS*, 216, 217)

Son geste traduit sa capacité de s'abstraire, de se soustraire à la réalité après s'y être abandonnée, au moment où celle-ci devient trop réelle. Ce mouvement constant, presque perpétuel, va de pair avec le manque de racines ; tous deux sont figurés par le motel, qui devient un lieu symbolique, voire emblématique⁴.

Chaque nouvelle ressemble à une promesse qui n'aboutit pas, à un projet non réalisé : un voyage ne conduit finalement nulle part, une relation ne mène à rien, un rêve s'enlise, une vision se brouille. Le rythme de la prose nous berce, les histoires éveillent notre imagination et nous maintiennent dans un suspens, une illusion – à l'instar de l'Amérique qui, elle aussi, est une fiction, une illusion, un anti-acmé, comme on parlerait de l'« anti-climax » d'une nouvelle.

Le Sud de Richard Ford : Un péché protéiforme

Si l'obsession du péché, visible dès le titre, révèle l'américanité de Ford, elle désigne aussi sa sudité. Le péché, dans ce contexte textuel et thématique, désigne les nombreux visages des « ténèbres du Sud », pour reprendre l'expression d'Édouard Glissant, et de « l'obscur enchevêtrement de l'esclavage, de ses racines, de sa tourmentée histoire »⁵.

4 Le thème du déracinement est ici suggéré : le motel figure la vie en mouvement comme dans les pièces de Sam Shepard par exemple, à l'instar du bureau chez David Mamet, pour ne citer qu'eux.

5 GLISSANT (É.), *Faulkner, Mississippi*. Paris : Stock, 1996, p. 37.

Qu'est-ce qui définit un auteur sudiste? Ce n'est pas seulement la géographie, même si quelquefois les narrateurs de Ford trahissent les origines de l'auteur. Ainsi, la réflexion de Nancy à propos du Maine n'est pas dénuée de moquerie : « This was Maine—small in scale, profusely scenic, annoyingly remote, exclusive and crowded » (*MS*, 190). Nancy manifeste par ailleurs une sensibilité accrue à la localisation, comme le montre sa question à son mari : « "I don't get what 'down-east' means [...]. Does it mean that if you follow one of the peninsulas as far as you can go south, you get east?" » (*MS*, 193) ; elle essaie de s'orienter dans les mots par la géographie. Ce qui « fait » un auteur sudiste, c'est finalement l'inscription dans un imaginaire qui relève de l'obsession, du fantasme, de la dualité péché/pureté, de la culpabilité et du déni, du souvenir et de l'oubli. Ford joue avec les protagonistes familiers de la sudité comme avec les instruments d'un orchestre. Son livre témoigne d'un certain goût du paradoxe qui se déploie à travers l'économie de son écriture. Le recueil parle du simple plaisir de la narration – narration du superflu, du surplus, où l'adverbe « of course » révèle la conscience d'une audience partagée, du convenu entre lecteur et narrateur, d'un acquiescement, d'une prise à témoin – ou de témoin. Du sudiste, Ford possède bien le talent de conteur. On se rappelle le fameux aphorisme faulknérien : « oratory is our heritage »⁶.

En effet, le trait frappant du recueil est la mise en scène du récit : le lecteur est surpris – pris par surprise, saisi dans le mouvement de retournement du récit, de son soudain effacement. Certaines nouvelles relèvent aussi de l'esthétique gothique et grotesque caractéristique du récit sudiste. Le gothique est en particulier sensible dans la présence de la mort, dans le côté obsessionnel de certains personnages et de leurs rêves/cauchemars, tandis que le grotesque se trouve dans l'exagération de certains traits psychologiques. Le ressassement que fait le texte de Ford des thèmes de l'adultère et de la trahison s'apparente à la dynamique circulaire des thématiques sudistes de la mémoire et de l'histoire. La référence au péché traduit un monde manichéen, un monde où bien et mal, déni et culpabilité, s'affrontent autour de la place retrouvée de la chair. Ford met en scène une anti-belle du Sud à travers des femmes infidèles qui expriment leur sensualité.

La sudité se révèle aussi dans la thématique de l'illusion et de la mise en scène – du théâtre. Ainsi, dans « Privacy », le fantasme s'expose et se joue à

6 FAULKNER (W.), « An Introduction to *The Sound and the Fury* », in MERIWETHER (J. B.), ed., *A Faulkner Miscellany*. Jackson: University Press of Mississippi, 1974, p. 157.

travers le regard. L'illusion est totale jusqu'à la révélation finale qui montre à la fois le côté dérisoire et la force créatrice du fantasme. La philosophie de Tom, « life-by-forecast », pourrait être vue comme un moyen de conjurer le sort, l'inconnu, voire la malédiction, et relève d'une certaine gestion du temps et de l'espace. D'autre part, cette sudité s'exprime également à travers le thème du regard, du vu et du non vu, du visible et de l'invisible, qui est lié à un dire et un non dire, un dit et un non dit, voire même à l'incapacité à dire, comme dans le cas de Nancy qui s'interroge : « But what was it, she wondered, as they left the restaurant headed for home and bed? What was that thing she was? Surely it was a thing anyone should be able to say. There would be a word for it. She simply couldn't bring that word to mind » (*MS*, 189-190). L'incapacité à dire est liée à une incapacité à se rappeler malgré ce qu'elle appelle plus tard « an attempt at memory » (*MS*, 217), à moins que ce ne soit au désir de ne pas se rappeler. L'image du trou dans « Abyss » métaphorise l'abîme de l'oubli – le trou de mémoire ou le trou que l'oubli creuse pour y enterrer ses victimes. Quelquefois des fantômes en surgissent, tels les Indiens au bord de la route évoqués précédemment.

La mise en valeur de certaines problématiques s'inscrit dans une économie du dévoilement et de l'occultation : un élément en cache un autre pour mieux la révéler. Cette économie de l'oblique (le parcours du détour, où une chose est dite à travers une autre) est caractéristique du texte sudiste ; il s'agit du mouvement même de l'élaboration de l'imaginaire, de sa construction et de sa cristallisation autour de quelques points ou de quelques images. La nouvelle « Puppy » est particulièrement révélatrice. L'obsession liée au chien est en fait une façon de *dire* les rapports du couple, de les révéler et de les mettre à nu – de les donner à voir. Le jeu entre le familier et le non familier convoque la notion bien connue du *Unheimlich* freudien : l'animal domestique, familier (« pet »), ne se comporte pas selon la norme et fait surgir l'inquiétante étrangeté de l'être, des êtres.

« Puppy », ou comment discourir du Sud

« Puppy » est peut-être la plus sudiste des nouvelles du recueil dans la mesure où elle joue sur les modes du grotesque et du gothique : les obsessions et les hantises des personnages, produits de leur psychisme, sont médiatisées et déplacées sur un tiers. L'agressivité du chiot révèle les dysfonctionnements du couple et ne se manifeste donc pas avec le personnel

du chenil. Le protagoniste (sudiste), qui est aussi le narrateur, essaie de rationaliser l'irrationnel : il tente d'interpréter la situation avec ses outils heuristiques (raisonnements, préjugés, habitudes) et une batterie d'adverbes (« of course », « evidently », etc.) mais échoue. Animal et être humain semblent parfois interchangeable dans le flottement d'identité typique du gothique ; ainsi Sallie a des yeux bleus d'animal (« animal blue eyes » [MS, 80]), l'abolement du chiot ressemble à un cri humain (« a yelp that was like a human shout » [MS, 83]), et dans l'un des rêves du narrateur l'amant présumé de Sallie et le chiot se confondent (MS, 96).

La nouvelle se passe dans le Sud très cliché de la Nouvelle-Orléans et de son Quartier Français, avec son crépuscule magique : « Dusk can be a magical time in the French Quarter—the sky so bright blue, the streets lush and shadowy » (MS, 87). Cette situation offre aussi l'opposition bien connue et convenue entre le Vieux et le Nouveau Sud et fait ressortir la position du Sudiste qui a du mal à se situer dans cette dichotomie (MS, 105). Les protagonistes habitent une maison forteresse, « large and old and conspicuous » (MS, 77), dans le quartier historique à la mode. L'ordre bien réglé de la demeure, sorte de plantation en miniature, est troublé par l'intrusion d'un élément perturbateur : ce qui devrait être bien inoffensif (un chiot) est perçu comme une invasion de l'extérieur – d'un extérieur anarchique et menaçant. Sallie est plus déstabilisée que Bob car elle associe le chiot au mal : « “I began thinking about that poor little puppy as an ill force that put everything in our life at a terrible risk. And we were in danger in some way. It scared me. I didn't want that” » (MS, 106). Mais au lieu d'explorer ce que « some way » pourrait recouvrer, elle préfère nier l'interrogation en se débarrassant du questionnement. Son attitude et ses réflexions révèlent également un sens de la malédiction et du déterminisme typiquement sudiste, en particulier lorsqu'elle dit : « “Everything seems to reveal some plan” » (MS, 95). Le narrateur, quant à lui, attribue une autre fonction au chiot : « He was, if anything, just a casualty of the limits we all place on our sympathy and our capacity of the ambiguous in life » (MS, 109). Comme sa femme, le narrateur évite toute exploration de l'ambiguïté qu'il sent pourtant à l'œuvre dans l'existence et ses définitions, « just » révélant ici son heuristique simplificatrice.

Sallie est convaincue que l'animal a été déposé là par de jeunes marginaux (à l'allure « gothique », d'ailleurs), et son mari se rallie à cette explication. Le paradigme du « us » contre le « them » est doublement

présent puisqu'il est répété dans la relation entre le chien et le couple. La structure binaire du couple est transformée par le familier étrange, ou plutôt par l'étrange qui refuse de devenir familier et de se comporter selon les règles de la bienséance. Le balai que le chiot a tiré au milieu de l'allée illustre le charivari causé par sa présence : l'instrument de l'ordre perturbe l'ordre ; le balai, qui sert normalement à évacuer la transgression, crée ici le chaos. Cela n'est pas sans évoquer la société sudiste dans son ensemble, génératrice de ses propres dérèglements. Sallie est obsédée par ces petits éléments qui viennent perturber l'ordre : « "altering one small part changes everything" » (*MS*, 81). Une telle notion fait écho au concept de « design » dans *Absalom, Absalom!*, roman dans lequel Faulkner, ou son héros, conçoit et élabore un plan mais ne peut empêcher les événements de la vie de détruire son « Sutpen Design ».

Dans le Sud, l'ordre, toutefois, coexiste avec le désordre – désordre qu'exprime bien le mode grotesque. Comme l'indique le docteur Merle : « "weirdness is part of the human condition" » (*MS*, 87). Les « war dreams » de Sallie, comme le narrateur nous dit qu'elle les appelle (*MS*, 86), relèvent de l'esthétique grotesque de la distorsion et de la fragmentation. Le mode grotesque exprime la violence et ses fantasmes. Ces rêves de guerre qui hantent Sallie et troublent son sommeil sont la métaphore de la société sudiste dont la tranquillité est perturbée par le souvenir de la guerre et dont le psychisme est hanté par l'héritage de l'esclavage.

Associée à ce thème du souvenir et de la hantise, on trouve une autre thématique sudiste, celle de l'oubli, que le narrateur illustre par une anecdote pour ensuite conclure, « This exchange I give only to illustrate [...] how we can let potentially difficult matters singing off into oblivion » (*MS*, 82). Le chiot, bien sûr, sera victime de cet oubli, car sinon, il occuperait trop de place dans la mémoire du couple. Le texte est construit autour d'une série de blancs, d'ellipses, d'espaces qui introduisent le mode du silence et préparent à l'effacement final. Il s'agit bien de « faire le vide » ; or ce que l'on voudrait bien oublier se refuse parfois à disparaître et revient pour nous hanter. Ainsi l'amant supposé de Sallie, Paul Thompson, est comparé à un fantôme, fantôme qui se confond avec le chiot : « [...] it seemed like it had been the puppy who'd spoken Paul's words » (*MS*, 96). Le chiot et Paul Thompson s'apparentent à une malédiction, puisque le narrateur avoue que ce rêve l'a à jamais marqué : « the Paul Thompson dream [stayed in my mind], and does even to this day » (*MS*, 96). Cela dit, il ne s'en retranche

pas moins dans un refus de l'interpréter. Tout comme il « évacue » le chiot, il évacue le sens du rêve : « I make no more of this dream than I make of Sallie's dreams, though I'm sure Merle Mackey would have plenty to say about it » (*MS*, 97).

Le rôle et la notion de place relèvent également de l'imaginaire sudiste : le chiot refuse d'occuper la place qui lui est imposée, celle du bon chien, affectueux et joueur, qui ne ferait que les aboiements attendus d'un chiot. Sallie et le narrateur cherchent aussi leur place : à leur retour au pays, ils espèrent se fondre dans la bonne société de la Nouvelle-Orléans, « ready to fit in » (*MS*, 80). Chacun, dans le couple, occupe une place, a un rôle et des attributs : le narrateur distingue par exemple entre « Sallie's copier » et « my closet » (*MS*, 82). La Nouvelle-Orléans, bien sûr, est un endroit où chacun a une place, où les marginaux vivent, précisément, en marge. Le chiot est vu par Sallie comme un être singulier au point d'évoquer un film d'horreur : « He just sits and stares like some Hitchcock movie » se plaint-elle à son mari (*MS*, 94). Il ne passera pas le test de la fameuse douceur sudiste (« gentility ») et se trouvera rejeté à Pet Pals, condamné à devenir un type de « Misfit » à la Flannery O'Connor.

Loin de l'espace prison que symbolise cette ville, le Nord et sa culture apparaissent comme une ouverture, une libération, presque. Ainsi le narrateur se rappelle la découverte de la poésie de Robert Frost⁷:

Being young southerners educated in the North, we felt Frost represented a kind of old-fashioned but indisputably authentic Americanism, vital exposure we'd grown up exiled from because of race troubles, and because of absurd preoccupations about the South itself, practiced by people who should know better. (*MS*, 91)

Les préjugés du Sud et ce que l'on appelle son « parochialism » sont eux évoqués en particulier à travers le personnage de Kirsten, la soeur de Sallie. Le narrateur avoue son peu d'affection pour elle et pour son mari, dont le travail d'avocat le lie à l'industrie du coton (autre clin d'oeil de Ford à l'histoire du Sud) : « I'm not fond of either of them, mostly because of their simpleminded politics, which includes support for the Confederate flag, prayer in the public schools and the abolition of affirmative action » (*MS*, 97). Il reconnaît que même Sallie, bien qu'elle ait vécu dans le Nord et étudié à Yale, redevient parfois le stéréotype de la belle du Sud – « a pretty, chatty

⁷ Il est intéressant que la lecture de Robert Frost soit associée à la sexualité du couple, aucunement évoquée par ailleurs : aller à la cabine de Frost signifie « faire l'amour ».

southern girl » (*MS*, 97) – en particulier au contact de sa sœur et de ses cousines.

Enfin, « Puppy » aborde ce que Glissant appelle « l'inlâchable question de la race »⁸, peu présente dans le reste du recueil – si ce n'est dans « Abyss », où une serveuse noire est décrite jetant des regards lourds de sous-entendus à Howard, attitude qui reflète les clichés d'une sensualité associée aux personnes de couleur (voir *MS*, 230). Comme le note Deborah Barker dans son récent article « Moonshine and Magnolias », dans le Sud, « White women's purity was so exaggerated [...] that [...] it was unacceptable to refer to or assume white women possessed sexual desire, and, therefore, female sexuality was projected onto black women »⁹. C'est dans « Puppy » que cette dimension de la société américaine se manifeste le plus, à travers l'évocation de la société sudiste. L'élément racial est même encodé dans les jeunes, « the young people [...] dressed in [...] black clothes » (*MS*, 84), la couleur noire fonctionnant ici comme métonymie de l'altérité. Lorsqu'il se rend au chenil, le narrateur remarque tout de suite que Sallie et lui sont les seuls Blancs. Ils se sont aventurés dans une autre partie de la ville après avoir traversé une sorte de « color line » invisible : « There was no white people anywhere. It was a part of town, in fact, where most white people would have been afraid to go. Yet it was not a bad section » (*MS*, 99).

Le véritable obstacle à la relation humaine est constitué par les fantasmes des Blancs, les peurs imaginaires, fruits de l'histoire du Sud. Ainsi Sallie : « She is not comfortable around black people when she is the only white— which is a residue of her privileged Alabama upbringing where everything and everybody belonged to a proper place and needed to stay there » (*MS*, 97). Le narrateur évoque ses propres craintes : un simple nom de rue suffit à l'envahir d'appréhensions car il se rappelle ce qu'il en a lu dans les journaux. Il tente de se rassurer en pensant à l'immunité implicite accordée au Sud blanc : « All that happened at night, of course, and involved black people killing other black people for drug money. It was now 4:45 in the afternoon and I felt perfectly safe » (*MS*, 100). Dans un renversement ironique, le narrateur et Sallie deviennent les marginaux, des êtres incongrus comme Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire* ; leurs

8 GLISSANT (É.), *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 11.

9 BARKER (D.), « Moonshine and Magnolias: *The Story of Temple Drake and The Birth of a Nation* », *The Faulkner Journal*, vol. 22, nos. 1 & 2, Fall 2006/Spring 2007, p. 154.

vêtements et leur comportement ne sont pas adaptés à la situation, ainsi que le constate le narrateur : « I had started to sweat because I was wearing my business suit. And I awkwardly waved a hand toward them [colored people across the street], but of course no one responded » (*MS*, 101). Comme avec le chiot, la confrontation passe par le regard.

Le trajet jusqu'au chenil prend des allures d'exploration qui transgresse les implicites sociétaux. Le narrateur remarque l'espace et ses odeurs ; tout échappe à son univers familier. Il fait des rencontres insolites, comme lorsqu'il se retrouve devant un bâtiment qu'il reconnaît pour l'avoir vu en photo mais dont il n'avait certes jamais envisagé de s'approcher. Se débarasser du chiot entraîne donc la confrontation avec ce qui avait été oublié ou mis à distance, comme les habitants noirs de la Nouvelle-Orléans – /*es* autres – ou Paul – /*autre*. L'élément perturbateur ramène le narrateur à ce dont il a essayé de se débarrasser. Pendant le voyage, il refuse de tirer les conclusions des informations qu'il reçoit, ou tire des conclusions erronées (voir *MS*, 100 en particulier).

À la fin de la nouvelle, le narrateur trouve « son » Sud étrange (« alien ») mais il chasse vite cette pensée et nie avoir été affecté par « the fate of an insignificant little dog » (*MS*, 103). Il recherche les signes qui vont l'aider à oublier (« make forgetting easier » [*MS*, 102]). Graduellement, il retrouve ses repères, comme si l'espace le réconciliait avec le temps : « Everything had begun to seem more manageable as we neared home » (*MS*, 102). La nouvelle, d'ailleurs, se clôt sur cette association du temps et de l'espace, ces infatigables conteurs du Sud. « Puppy », comme les autres nouvelles, est l'histoire d'un impossible attachement, d'un problème à résoudre qui n'a pas de solution si ce n'est l'oubli. La sudité s'exprime dans l'intersection du personnel et du collectif. Les histoires personnelles fonctionnent comme des outils d'exploration du psychisme national et de ses obsessions pour effectuer un voyage dans un imaginaire « ondoyant et divers », comme dirait Montaigne – multiple et, bien sûr, pécheur puisque humain. Trop humain, peut-être.



Élisabeth LAMOTHE

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines
Laboratoire *Suds d'Amérique*

INDIRECTION AND NEW DIRECTIONS IN RICHARD FORD'S "CALLING"

When asked to describe his sense of "American-ness," Richard Ford proposed an interesting definition of his mission as an artist:

I have always *tried* to write stories and novels that testify to the nature of human kind as it is displayed by the purifying heat of adversity and disharmony and interrogation—lovers seeking but failing to find intimacy, mutual understanding, sympathy, consolation; fathers and sons, sons and mothers viewing one another longingly but imperfectly across gaps of misunderstanding, struggling with inexact expressions of affection, trying to meet the *other* face to face in order to say what needs to be said.¹

"Calling" perfectly illustrates such a philosophy of creation. The narrator is a lawyer who tells the story of his last meeting with his father, a year after the latter abandoned his family for a male lover; the narrator was fifteen at the time and spent many years of his adult life seeking "redress" (*MS*, 62) for this trauma. The story could therefore be read as a testimony brought to the attention of the reader, who is in a way called upon to assess the responsibility of the father in the crime of abandonment and indict him. Facts and dates are stated with the extreme precision expected of a witness or recorded by a lawyer: "this was before Christmas, 1961" (*MS*, 35), and "this conversation with my father occurred on Monday, the eighteenth of December, three days before we were supposed to go duck hunting" (*MS*, 41). Legal terms, such as "for the record" (*MS*, 64), are also woven into the narrative. By the end of the story the reader is fully convinced of the father's fault and has found him guilty of the twin sins of selfishness and negligence—sins that exclude all possibility of redemption—and may also have come to admire the narrator's self-proclaimed ability to transcend the

1 FORD (R.), "How Does Being an American Inform What I Write?", <<http://usinfo.state.gov/products/pubs/writers/ford.htm>> (05/09/2007).

trauma caused by the “gap of misunderstanding” which remains unbridged, as father and son never meet again afterwards.

However, the aptly-titled “Calling” is more than a cry for revenge or redress, a justification for the profession chosen by the narrator or a reference to the long-expected but bitterly disappointing duck hunting party experienced by the young man. It has been noted that Ford sometimes begins a piece with one theme and then moves on to something else, only to return to the first topic at the short story’s finale.² This is precisely what seems to happen in “Calling” if one does not read beyond the story both as an indictment of adultery and of the refusal to acknowledge the fact that “other people affect you” (*MS*, 47), and as a device meant to set off the narrator’s subsequent commitment to honesty and self-improvement. However, after the first couple of pages the story veers off the worn road of anger and takes the reader along the mysterious and meandering paths of memory. This sense of indirection suits both the form and the content of the story: it rests on the accretion of memories that lead the narrative into sinuous trajectories, and it translates the narrator’s bewilderment at the time of the events. Communication is also marred by a sense of loneliness and of indirection, as dialogues fail to establish a genuine link between the protagonists. The narrator mentions important conversations he had with his father or mother but several pages separate their evocation from their actual transcription, thereby emphasizing the family’s difficulties in communicating.

Buck, who is now an adult, recalls how as a boy he felt that his father’s departure unmoored their family and left him stranded at a crossroads, torn between loyalty to his mother and the desire to go north to embrace a new life. Confronted with this sense of drifting, he hoped that his father would reassert the authority that he once embodied. On the day of the telephone call his father sounded “much as he always had in our normal life when I had gone to Jesuit and he had practiced law at the Hibernia bank building, and we were a family” (*MS*, 38); so Buck accepted to take the risk of seeing him, becoming nervous at the idea of running “some risk you don’t know exists until you feel it in your belly, the way you’d feel running down a hill and at the bottom there’s a deep river of a canyon and you realize you can’t

2 Nadine O’Regan observed this specificity of Ford’s writing which, according to her, “works well—lending extra urgency to the first notion when the reader returns to it.” O’REGAN (N.), Review of *A Multitude of Sins*, *Sunday Post*, 9 December 2001, <<http://archives.tcm.ie/businesspost/2001/12/09/story390189728.asp>> (20/10/2007).

stop" (*MS*, 39). The "risk" of the hunting party evokes the notion of initiation and rites of passage in the company of older male figures who usher adolescent boys into manhood through rituals perpetuated from one generation to the next.

In "Calling," Richard Ford revisits the traditional topos of the hunting camp to suggest new directions in the development of a boy's sense of manhood. American masculinity has been defined and shaped by a series of myths and figures that still hold great sway over the national imagination. As Garry Wills puts it in an article entitled "American Adam," the archetypal American hero is "a displaced person—arrived from a rejected past, breaking into a glorious future, on the move, fearless himself, feared by others, a killer but cleansing the world of things that 'need killing.'"³ Traditionally, the city as the locus of materialism, corruption and vice must be fled to avoid contamination, while the primeval forest or wild landscape is the space where man can regenerate and be reborn. Many American authors since Washington Irving have broached these themes, as have literary scholars, among them Leslie Fiedler in his seminal volume, *Love and Death in the American Novel*.

Fiedler's work describes the recurrent motif of a heterosexual man's flight into the wilderness to evade responsibilities and domestication, a motif first found in the "petticoat government" that made Rip Van Winkle head for the mountains. More recently, artists—be they moviemakers or writers—have produced works that reveal the cracks in this mythical veneer and the realities underlying it. For instance, in *Far From Heaven* (2002), director Todd Haynes explores the shattering experience of a middle-class family of the 1950s torn by the coming-out of the gay husband and the budding attraction between his wife and their African-American gardener. In "Brokeback Mountain," Annie Proulx shows that in order to live their passion for each other Jake and Ennis need to remain in the wilderness, because it represents the only space available where they can express that love freely since "civilizing" society stifles and even kills the "wayward." In "So Much Water so Close to Home,"⁴ Raymond Carver, whose style has often been construed as echoing Ford's, revisits the myth of the foray into the wild

3 WILLS (G.), "American Adam," *The New York Review*, 6 March 1997, p. 30.

4 CARVER (R.), *Short Cuts: Selected Stories*. New York: Vintage Contemporaries/Random House, 1993, pp. 69-92.

popularized by Irving but from a feminine perspective.⁵ The protagonist, Claire, scathingly criticizes her husband for his evasion of responsibility: his refusal to call the police and cut short a week-end in the mountains with his male friends after they discover the molested corpse of a woman triggers the emergence of obsessive and morbid memories. One of her friends was raped and murdered when they were both in high school; the conflation of past and present traumas causes Claire to “allow her imagination [...] to identify with the victimized other.”⁶ The drift of her mind toward the long-repressed memory of Arlene Hubly’s murder coincides with her own sense of disembodiment: she sees her reflection in the water and begins to imagine herself dead. This reflection (in both senses of the word) suggests that the violation of one woman is the violation of all women, who are equated with objects, whereas her husband Stuart never acknowledges the barbarity of his and his friends’ behavior or his responsibility in the course of events. He is made miserable and guilty by the consequences, but it produces no lasting effect on his inner life as he never realizes its full implications, while the change in Claire is radical. In a similar vein, in “Calling” Buck’s mother blames her former husband for “fail[ing] to be any better than most men would be” (*MS*, 46), which leads her son to realize that his “father did only what pleased him, and believed that doing so permitted others the equal freedom to do what they wanted. Only that isn’t how the world works” (*MS*, 47).

My argument is that in *A Multitude of Sins*, Richard Ford engages in similar revisions. I shall give a brief overview of archetypal patterns of American manhood, then see how they are subverted in Richard Ford’s fiction and attempt to determine what new models and directions he suggests.

Archetypal Patterns of American Manhood in Literature

There exists a traditional link between masculinity and violence in American culture, one representation of which is relayed by literature.

5 See POTHIER (J.), “Un certain vertige : l’ailleurs et le proche dans quelques nouvelles de Raymond Carver,” in VERLEY (C.), ed., *Short Cuts: Raymond Carver, Robert Altman*. Paris : Éditions Ellipses, 1999, pp. 10-18.

6 CAMPBELL (E.), *Raymond Carver, A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992, p. 38.

Ernest Hemingway's and William Faulkner's influence on Richard Ford has been acknowledged by critics and even the writer himself.⁷ According to Fred Hobson, Ford's experimentation with Hemingway's style indicates that he is "deeply influenced by Hemingway's artistry and gives one leave to speculate that this influence goes beyond appropriation of style to deeper concerns that Ford has clearly recognized."⁸ Ernest Hemingway, for example, believed in manly rituals, especially the unspoken ones handed down by men through the centuries. In *Death in the Afternoon* and *The Sun Also Rises*, bullfighting is viewed as a ritualistic form of art involving bloodshed and death. The mystique of pain, violence and death is an element of tragic catharsis. Hunting big game appears as a contest between man and animal; the violence involved in war, bullfighting and boxing, which partakes of rites of initiation, is complemented by hunting or fishing as symbols and proofs of manhood and courage. This is made clear in "An African Story," *The Sun Also Rises* or *The Old Man and the Sea*, and has led Fiedler to declare:

what Hemingway's emphasis on the ritual murder of fish conceals is that it is not so much the sport as the occasion for immersion which is essential to the holy marriage of males. Water is the symbol of the barrier between the Great Good Place and the busy world of women; and everywhere in our fiction, the masculine paradise is lavied by great rivers or the vast ocean.⁹

In "Calling," Ford revisits the theme of the hunt with a difference: it does not involve "big game" but the killing of ducks, yet its significance for both father and son remains the same. It is interpreted by both as an occasion for "male bonding" and for restoring a complicity that has been destroyed by distance and betrayal, in a pristine setting unmarred by civilization and the presence of women and conducive to the "holy marriage of males" mentioned by Fiedler. Likewise, in William Faulkner's fiction, which has also

7 Richard Ford paid tribute to them in "The Three Kings: Hemingway, Faulkner and Fitzgerald," *Esquire*, December 1983, pp. 577-587. Fred Hobson remarks that Hemingway's influence is already palpable in *The Sportswriter* in Ford's use of "backwoods country, unsentimental tone, and low-life characters, some running from the law, others running for other reasons." HOBSON (F.), *The Southern Writer in the Postmodern World*. Athens: University of Georgia Press, 1991, p. 44.

8 FUNK (R.), "The Tissue of Everyone's Loneliness: Expectation, Reality, and Alienation in *The Ultimate Good Luck*," in GUAGLIARDO (H.), ed. *Perspectives on Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 55.

9 FIEDLER (L.), *Love and Death in the American Novel* (1960). London: Penguin, 1984, p. 357.

had a major, formative influence on Ford's, the wilderness allows for male bonding and initiation. In Faulkner's short story entitled "The Bear," Isaac McCaslin's initiation into manhood takes place in the wild, where a camp is set up. Hunting is a spiritual experience undergone in the religious setting of the campsite, where animal heads serve as relics of past feats and the drinking indulged in represents the Spirit, as in Christianity. Leslie Fiedler analyzed these recurrent topoi thus:

The sacred setting [...] is of great symbolic importance. It is an Eden, to be sure, which is to say, a place out of time and history, as well as beyond the bounds of society; but it is a natural Eden, nature as Eden. [...] More typically, it is portrayed as a camp-site in the wilderness, a raft floating down the river [...].¹⁰

In this story of a wilderness that remains authentic and unspoiled, solitude allows for a cleansing experience and animals play equal parts with humans. Even the mongrel in "The Bear" has a code of honor: she experiences fear yet will not retreat when facing her prey, for she "ha[s] to be brave once in order to keep on calling herself a dog."¹¹ The first pivotal moment in the story occurs when Isaac McCaslin participates in the killing of a buck; it marks his entry into the world of adult males and is performed under the close supervision of an obvious father figure, Sam Fathers (the son of a slave and a Chickasaw chief), who is a guide and mentor totally attuned to nature: "he had known the buck would pass exactly there because there was something running in Sam Fathers' veins which ran in the veins of the buck too."¹² The surrogate father guides the boy's hand with confidence before baptizing him in blood:

Sam Fathers said, "Now. Shoot quick and shoot slow": and the gun leveled rapidly without haste and crashed and he walked to the buck lying still intact and still in the shape of that magnificent speed and bled it with Sam's knife and Sam dipped his hands into the hot blood and marked the face forever while he stood trying not to tremble, humbly and with pride too.¹³

To Leslie Fiedler, this motif of baptism of an heir by a father figure is recurrent in American literature:

the alternative to immersion and rebirth is the baptism in the blood of a beast. Quite often, indeed, the holy marriage is sanctified by the ritual killing of a totem, the ram

10 FIEDLER (L.), *Love and Death in the American Novel*, *op. cit.*, p. 355.

11 FAULKNER (W.), *Go Down, Moses* (1940). New York: Vintage, 1990, p. 194.

12 *Ibid.*, p. 334.

13 *Ibid.*

offered in the place of Isaac; though in the American version of the fable of sacrifice it is Isaac who kills the beast, becomes his own father at the moment of killing him [...]. In the forest [...] the child enters manhood.¹⁴

In Ford, though, we find no such ritual gesture sealing the son's fate and inscribing him in a symbolic order passed on from generation to generation. Buck, although he bears the same name as his sire, does not kill the "lone duck" flying overhead but adamantly refuses to do so, thereby signaling his intention to discard his heritage and to find another definition of manhood. It seems to me then that even though Ford revisits these topoi of initiation in the wake of his illustrious literary father figures, he also departs from such models, precisely to suggest that alternatives to American manhood are necessary. Like Carver in "So Much Water so Close to Home," Ford adopts a different perspective on the liberating foray into the wild, which does not seal the ritual of male bonding but rather calls attention to the dangers and traps lurking in nature. As she is driving through a deceitfully peaceful landscape, Claire is tracked by a male driver as a wild animal would be by a hunter. A narrative ellipsis prevents the reader from knowing for sure if she is molested or not, yet it is clear that the wilderness victimizes women.

Ford's concern with debunking American myths has been underlined by many critics. Barbara Ehrenreich regarded *Independence Day* as "post-heroic America"¹⁵ and Nick Gillespie charged Ford with promulgating "the 'death' of the American Dream, especially in its 'middle-class' variation."¹⁶ Tamas Dobozy insisted on the necessity to "accommodate ambiguity" and to discard the illusion of permanence as some of the hallmarks of Ford's fiction, where "tradition and history [...] are altered, adapted, subordinated to ever-changing needs [...]. Ford locates agency in our ability to reconfigure information, to free ourselves from ideologies that maintain 'permanent truths.'"¹⁷ The tradition called into question in "Calling" is clearly the myth of masculinity, as Buck has to adapt to changing needs and realities; the son of a gay man, he appears as a rather innocent victim of adult deceptions, lured to the woods like the wild ducks called to be shot.

14 FIEDLER (L.), *Love and Death in the American Novel, op.cit.*, p. 359.

15 EHRENREICH (B.), "Realty Bites," *New Republic* 213.12-13 (1995), p. 50. Quoted in DOBOZY (T.), "How Not to be a 'Dickhead': Partisan Politics in Richard Ford's *Independence Day*," *Critical Survey*, vol. 18, no. 1, January 2006, p. 40.

16 GILLEPSIE (N.), "Bye-Bye American Pie," *Reason*, December 1996, p. 53.

17 DOBOZY (T.), "How Not to be a 'Dickhead'," *op. cit.*, p. 57.

Richard Ford's Revisions

In "Calling," Richard Ford explores the destructive effects of violence and challenges its necessity in the formation of masculinity. The narrator, who is a mature man at the time he delivers the story, describes the way he managed to reject his intemperate father and refuse violence in order to embrace a "relational" form of masculinity which rests on the forging of relationships and on the expression of tenderness. This seems to be a leitmotif in Ford's short fiction which Michael Trussler identified when he wrote about *Rock Springs*: "a number of Ford's narrators [...] are adults who 'want to explain' events that occurred while they were adolescents, events that revolved around (but were not necessarily catalysts to) abrupt transitions in their personal lives."¹⁸

In "Calling," the father figure, far from being an example of strength and integrity who might be able to bequeath, in Faulknerian fashion, a valuable heritage, is a fickle and cowardly character. His son describes him as superficial and aloof, belonging to a class of men who first inspire passion but whose shallowness cannot deceive "a practiced observer" (*MS*, 39):

New Orleans produces men like my father, or once did: club-men, racquets players, deft, balmy-day sailors, soft-handed Episcopalians with progressive attitudes, good educations, effortless manners, but with secrets. These men, when you meet them on the sidewalk or at some uptown dinner, seem like the very best damn old guys you could ever know. [...] But then the far, far away awareness dawns, and you know you're nothing to him and will probably never see him again, never take the trouble. (*MS*, 36)

The father has abdicated his role as the cornerstone of the family, leaving his son disillusioned with the heroic figures he used to believe in when the family was still living together in New Orleans: "[Van Cliburn, or Mickey Mantle] were two heroes of the time whom I had gone on and on about and alternately wanted to be when my father was still in our lives. I had already forgotten them" (*MS*, 37). The choice of these personalities is quite interesting for it reveals the fact that, for the narrator, heroes need not be only virile archetypes to inspire respect and admiration. His choice of role models shows his preference for artists and sportsmen, not war heroes, as might

18 TRUSSLER (M.), "Famous Times': Historicity in the Short Fiction of Richard Ford and Raymond Carver," *Wascana Review*, vol. 28, Fall 1993, p. 37. I am indebted to Gérald Préher for providing much insightful material dealing with Richard Ford's fiction.

have been expected of a young boy coming of age right after the Second World War.¹⁹

The father's departure a year before they go duck hunting disrupted the values his son believed in and needed in order to establish his masculine identity. The adolescent was left with a sense of sham and deceit, so that when he speaks to his father on the phone he is quick to detect the fake tone in his voice, the "stagy way" (*MS*, 37) he has of going through the motions of fatherhood as if he were merely following the steps detailed in a manual: "My father sounded confused, as if he'd been reading something and lost his place on a page" (*MS*, 40). Likewise, during their conversation the father demeans himself by downplaying the merits of an education and the value of family life in a very cynical manner:

"You'll get into Harvard the same way I did."

"What way [...]"

"On looks," my father said. "That's how southerners get along. That's the great intelligence. Once you know that, the rest is pretty simple. The world *wants* to operate on looks. It only uses brains if looks aren't available. Ask your mother. It's why she married me when she shouldn't have." (*MS*, 40-41)

This comment, made in an offhand fashion, utterly undermines the image of the father, who is both literally and figuratively supposed to be a representative of the law and of authority. Not only has he abdicated all authority, but he also proves incapable of activity: all he does in Saint Louis is play golf, as he says in reply to his son's question. The fact that this is his son's one and only query makes the father's answer all the more pathetic.

Moreover, Buck senior is not "straight" in the sexual and literal senses of the term. Not only is he "kept" by a male lover who supports him financially, but his lack of backbone is conveyed by the repetition of the adjective "slumped" (*MS*, 47, 54, 58). His preposterous outfit on the day of the hunt also contributes to making him a pathetic and grotesque figure, as it stands in blatant contrast with his son's adequate hunting gear and sense of propriety: "he was wearing a tuxedo with a pink shirt, a bright-red bow tie and a pink carnation. He was also wearing white-and-black spectator shoes which were wrong for the Christmas season" (*MS*, 49). The last element that totally

19 Harvey Lavan Cliburn was a piano player who achieved international recognition when he won the First International Tchaikovsky Piano Competition in Moscow in 1958, at the acme of the Cold War, and was hailed by *Time Magazine* as "The Texan who Conquered Russia." Mickey Mantle was a baseball player known for being a powerful hitter.

undermines his trying to present himself as an adequate role model for a growing boy is his lack of dignity. He does not react to Renard's taunts other than verbally: "I thought he might reach past me and strike Renard in the mouth he was smiling through. But he didn't. He just slumped back on his peach crate" (*MS*, 58). Much to his son's disappointment, the father obviously cannot confront the guide physically, although the latter is said to have "just missed being a dwarf" (*MS*, 55) and is therefore not much of an adversary.

Reason and objectivity are traditionally perceived in Western culture as being superior to emotion and sentiments, which are therefore dismissed as non-masculine. In this short story, however, Ford suggests that masculinity and emotions are not mutually exclusive and that violence is not the only way to affirm manhood. Indeed, Buck seeks alternative and non-violent representations of masculinity. As an adolescent, the narrator was placed in a military academy; it was deemed necessary to maintain a semblance of normality after the scandal of his father's departure. It is worth noting that the choice of such an institution for the education of a young man privileges the violence associated with war rather than the value of the humanities in the construction of masculinity, and thereby makes him feel at odds with himself: "there I wore a khaki uniform with a blue stripe down the side of my pants leg, and a stiff blue doorman's hat. I felt a fool at all times" (*MS*, 40). The uniform he has to don betrays the artificiality of norms of masculinity and the discomfort they cause.

The narrator briefly mentions an alternative male figure whose potential influence he refuses to acknowledge, however, because it scares him and fails to conform to the standards of manhood he expects. William Dubinion, his mother's black lover, is not without certain virile and artistic characteristics: "drinking scotch whiskey and smoking cigarettes and playing tunes he made up right on my grandfather's Steinway concert grand" (*MS*, 42). Moreover, his ability to face reality and people appears to be sincere and daring: he "stared right at me [...]. He was a strange, powerful man who had seen life I would never see. And I'm sure I was both afraid of him and equally afraid he would detect it" (*MS*, 43). However, the narrator was not able at the time to understand clearly Dubinion's warning before he went hunting with his father: "Watch your step when you take a guided tour of hell" (*MS*, 43). This revealing comment, made as the characters discuss Dante's *Divine Comedy*, occurs just as the narrator is poised on the brink of

an initiatory ritual, which is also a central motif in the Italian poet's work. The narrator is about to enter the wild forest, a classic symbol of the unconscious and of life itself (i.e., the tangled circumstances man finds himself in), which parallels the forest in which Dante finds himself at the beginning of his *Divine Comedy*. The forest here is not related to a Romantic view of man's closeness and sacred communion with nature; it is associated with threat, with what may be concealed beyond the grass islands and banks, and that menace leads to a withdrawal into the self.

Buck's comments as he enters the marsh convey his desperate need and search for landmarks and stability, as well as the wide gap separating his expectations from reality. The boy's disorientation, a consequence of the upheavals that tore his family asunder, makes him incapable of properly locating the sun, an obvious orientation marker, when he first enters this new, maze-like environment:

[T]he expanse of water around us was smaller than I had thought. Other grass islands gradually came into view [...] closer than I'd expected. [...] [T]here was the sun [...] opposite from where I expected it. In truth, though, all of these things—these confusing and disorienting and reversing features of where I was—seemed good, since they made me feel placed, so that in time I forgot the ways I was feeling about the day and about life and about my future, none of which had seemed so good. (*MS*, 53)

Once the position of the sun and the landscape are identified, the boy braces himself to undergo the experience of the hunt in the strange place where his father has taken him. He is obviously brimming with expectations, as the repetition of the verb "expect" indicates, but this puts him in a vulnerable position, as the said expectations are likely to be unfulfilled. His insistence on the topic is interesting for it again betrays his approach to the notion of convention and propriety undermined by his father's departure, which has made him loathe disorder. From the beginning of the story, the narrator exhibits an exacerbated sensitivity to any kind of excess: "my mother drank far too much [...] and played jazz recordings too loud and made unwelcome noise" (*MS*, 35); "It was nearly too much for me" (*MS*, 38); "There was no rule or logic to any of it" (*MS*, 41); "She was going out at night and humiliating herself and making me embarrassed and afraid" (*MS*, 46).

His desperate need for a definition of manhood leads him to accept a form of violence he is uncomfortable with. The excessive and unjustified brutality his father exercises when he orders him to pick up the gun he dropped is an occasion to obey dutifully because it reminds him of the

“blessed” time when they were a nuclear family: “He had always been a man for abrupt moves and changes of attitude, unexpected laughter and strong emotion. I had not always liked it, but I’d decided that was what men did and accepted it” (*MS*, 56). In a very moving scene, when he realizes that all attempts at achieving connection and finding life directions have failed, and that words no longer carry any meaning for the older man, who merely uses them for “convenience,” Buck ultimately adopts a sensual approach to his father:

I could hear my father’s breathing, could smell the whiskey on his breath, could see his pale wet knuckles supporting him unsteadily on the boards, could even smell his hair, which was warm and musty smelling. It was as close as I would come to him. And I understood that it would have to do, might even be the best there could be. [...] I inhaled deeply and breathed in all the smells again that came off my father. (*MS*, 60, 61)

Ford seems to be suggesting a new direction here: the need to value tenderness and forgiveness between men, the unexpected, silent but tender embrace between father and son, which represents an attempt to bridge the gap of misunderstanding widening between them. The narrator realizes that his father will forever retain his secrets and that evanescent, sensual memories will have to do to fill the void he left. He therefore has to make do with a fragile epiphany, the understanding that he will have to deal with reality without giving in to the temptation of mythologizing his father. He will have to find his own directions in life—a recurrent motif in Ford’s fiction, as Martin Corner describes:

Ford engages with [epiphany] but only to dismiss it as a literary delusion. He suspects it because he sees in it a desire to see the world reduced to a single, radiant, irresistible meaning; whereas the world is complex and emotion multiple and contradictory. [...] He is insisting that life be taken as a singleness, and in that insistence the literalness of the world is a great ally. The flatness of the ordinary, its inability to be other than it is, is the great defence against splitting reality in two.²⁰

This epiphany—learning to let go of his father and to assume responsibility for himself—seems to occur in very unexpected circumstances: the “light” does not come from where Buck expected; he is never given a verbal, self-contained, logical explanation about his father’s behavior, but he finds for himself an answer that will alleviate his suffering. He *sees* clearly, as the lone duck flies overhead (“my eyes opened wide” [*MS*, 61]), the necessity to let go

20 CORNER (M.), “Opening the Literal: Spirituality in Updike and Ford,” in KNIGHT (M.) and WOODMAN (T.), eds., *Biblical Religion and the Novel, 1700-2000*. London: Ashgate, 2006, pp. 146-147.

of his dreams: "I was doing this alone, and one duck seemed wrong, and to matter in a way a hundred ducks wouldn't have, at least if I was going to be the one to shoot" (*MS*, 61). This suggests that the story may be compared with the oil on canvas representing "The Calling of Saint Matthew" by Caravaggio.²¹ In the painting, Christ is surrounded by a very faint halo of light, and his call is barely perceptible, as he merely extends his hand towards a group of men seated around a table. It takes a great amount of sensitivity on the part of Saint Matthew to recognize Christ, the revelation of whom isn't spectacular at all, and to take heed of the call. The many characters are portrayed as reacting very differently to the presence of Christ: a young man balks at the sight, whereas two others are engrossed in counting coins and represent those who will never see or understand what is right before their eyes. Caravaggio's aim is to make Saint Matthew come across as the embodiment of receptiveness: the faintest beckoning suffices to win him over and make him accept the calling. Buck proves capable of the same sensitivity when he explains how he accepted his own calling: "[it] teaches you that most of life is about adjustments, the seatings and reseatings we perform to accommodate events occurring outside our control and over which we might not have sought control in the first place" (*MS*, 63).

The topos of the hunting camp as a place of initiation to manhood is thus undermined in "Calling": it is not a place where the narrator can bond with his father but one where he understands his own solitude and learns the value of perceiving reality as it is. The beginning of the short story conveys the expectations entertained by the young boy as to the role of nature in teaching the mysteries of life: "It was a famous place to me in the way that hunting camps can be famously mysterious and have a danger about them, and represent the good and the unknown that so rarely combine in life" (*MS*, 47). However, it appears that times have changed in the wilderness and that the marsh is a putrid environment that no longer permits regeneration. The vast expanse of water is brackish as if it were contaminated by the nearby city. Urban smells mingle with and pollute natural ones, hinting at the disappearance of the unspoiled wilderness:

21 In "Quality Time," Wales looks at a reproduction of a painting by Caravaggio hung on one of the bedroom walls. He calls it "The Calling of St. Michael" (*MS*, 22) and remembers seeing the original on display in the Louvre. One may wonder whether he is not mistaking "Michael" for "Matthew," as it seems that no painting of that title by Caravaggio exists.

Later, when the sun rose and the mist was extinguished, what I saw was a great surface of gray-brown water broken by low, yellow-grass islands where it smelled like tar and vegetation decomposing, and where the mud was blue-black and adhesive and rank-smelling. Though on the horizon, illuminated by the morning light, were the visible buildings of the city [...] nudged just above the earth's curve. (*MS*, 51)

This description is a far cry from the pristine landscape of Faulknerian fiction. Moreover, instead of finding fulfillment in nature, Ford's protagonists are surrounded by cursing men who are merely after entertainment and who do not have any ethics. They have contempt for the game, and their loud cries belie all spirituality:

"Hoo, hoo, hoo, lawd oooh lawdy," the man's voice said very distinctly in spite of the distance. "Dat mutha-scootcha was all the way to Terre Bonne Parish when I popped him." Another man laughed. [...] "Coon-ass bastards," my father said. "Jumpin' the shooting time. They have to do that. It's genetic." (*MS*, 54)

The final hunting scene in "Calling" closely resembles Faulkner's, as a comparison between the two texts shows; both depict the first sighting of the prey in awe-inspiring details:

Then he saw the bear. It did not emerge, appear; it was just there, immobile, fixed in the green and windless noon's hot dappling, not as big as he had dreamed it but as big as he had expected, bigger, dimensionless against the dappled obscurity, looking at him. Then it moved. It crossed the glade without haste, walking for an instant into the sun's full glare and out of it, and stopped again and looked back at him across one shoulder. Then it was gone.²²

The two texts differ in the choice of narrative voice, with a heterodiegetic narrator in Faulkner and a homodiegetic one in Ford, but both stress the importance of sight:

And what I saw, coming low over the decoys, its head turning to the side and peering down at the brown water, was one lone duck. I could distinguish its green head and dark bullet eyes in the haze-burnt morning light and could hear its wings ping. [...] It just kept looking down and flying slowly and making its noise in the reddened air above the water and all of us. (*MS*, 61)

In Faulkner's story Isaac McCaslin has undergone a proper initiation rite before he is ready to kill the bear, whereas in "Calling" the ritual of the hunt as a stage in initiation is warped from the beginning and therefore points out that it is not the killing that matters. One reason why the narrator does not shoot the duck is that he has become aware of the deceitful nature of the hopes he had entertained about that ritual as a way to bond with his father.

22 FAULKNER (W.), *Go Down, Moses*, *op. cit.*, p. 200.

Ultimately, it appears that only narrating has an affirmative power and enables man to forge human connections, a recurrent concern of Ford's, who celebrates the "‘efficacy of telling’ and language's powers of consolation against whatever ails the human spirit."²³ The narrator in "Calling" finally testifies to that power: "because I can tell this now, I believe that I have gone beyond it, and on to a life better than one might've imagined for me. [...] Such a sense of life's connectedness can certainly occur" (*MS*, 65). This echoes the faith in language displayed by another of Ford's protagonists, Frank Bascombe: "My trust has always been that words can make most things better and there's nothing that can't be improved on. But words are required."²⁴ Not only do words make things better, but they also liberate man. The narrator of "Calling" learns then that language is imbued with a "totemic quality," as Ford puts it in an interview:

A word, "Lawrenceville," for example, for that kid in "Calling," means to get away to someplace better, even if the use of the word doesn't realize that connection, but just realizes the word has a density to it. [...] The word itself does a great deal more than convey information or signify locale. It conveys experience. It conveys sensuousness. It conveys possibility.²⁵

It is because the narrator can *tell* this story and therefore give meaning to his life by giving direction to the sentences he shapes that he is able to triumph over the sense of indirection and loss experienced in adolescence, make it "survivable" (*MS*, 65), and find a way out of the labyrinth of despair and anger. In that regard, he is much like an author at work on a story, much like Ford when he describes his creative process: "I don't write a sentence once, but rather from start to finish, then from finish to start. I change words in them and the direction changes."²⁶

23 GUAGLIARDO (H.), "Walker Percy, Bruce Springsteen, and the Quest for Healing Words in the Fiction of Richard Ford," *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 25, nos. 3-4, September 2002, p. 425.

24 FORD (R.), *Independence Day*. New York: Random House, 1995, p. 353.

25 ARROYO (F.) and BUSH (H. K. Jr.), "Writing's 'Privileged Gesture': An Interview with Richard Ford," *Indiana Review*, vol. 28, no. 2, Winter 2006, pp. 94-95.

26 *Ibid.*, p. 95.



Brigitte ZAUGG
Université Paul Verlaine – Metz

THE LIFE WITHIN:
CONFINED SPACE(S) IN RICHARD FORD'S *A MULTITUDE OF SINS*

Intimate amatory relationships between two human beings is life at its most intense, life at its most morally provocative, life at its most illuminating.

Richard Ford¹

Richard Ford has often been questioned about his sense of place, and in his nonfiction writings he offers some answers, such as a distinction between the terms “place,” “home,” and “location.” The way he grew up certainly shaped his vision.² In “An Urge for Going” he says that his “most enduring memories of childhood are mental snapshots not of [his] hometown streets or its summery lawns but of roads leading *out* of town,”³ and that he moved “twenty times, probably, in twenty years.”⁴ His fascination for moving and movement is perceptible in *A Multitude of Sins*: his characters have lived or traveled abroad (Wales in “Quality Time,” Bob in “Puppy,” Madeleine and Henry in “Dominion”), take touristy trips, and are often portrayed in their cars (the Marshalls in “Charity,” Frances and Howard in “Abyss,” the Reeves

1 From “Rencontre avec Richard Ford, dirigée par Nicole Moulinoux,” organized by the Fondation William Faulkner, Rennes 2, on 23 November 2007, L’Aire d’U, <www.uhb.fr/lairedu/> (05/12/2007).

2 His father was a traveling salesman and often took him along on his customary routes. After his death Ford lived with his grandparents in the big hotel they ran and thus had many opportunities to observe people on the move.

3 FORD (R.), “An Urge for Going. Why I don’t live where I used to live,” *Harper’s Magazine*, February 1992, vol. 284, no. 1701, p. 62.

4 *Ibid.*, p. 60.

in “Under the Radar,” Faith and her family in “Crèche”). Only “Privacy,” “Calling” and “Reunion” do not feature characters on the move.⁵

Changing places does not entail breathless “road stories” or enthusiastic descriptions of the great outdoors. It is mostly a means for the characters to try and assess the situations they are in. In “Charity” and “Abyss,” for instance, each couple undertakes a trip believing that a change of scenery will help them achieve some inner balance.⁶ Though the two stories do stage revelatory moments that take place outside, it does not necessarily follow that the outdoors are the systematic correlative of epiphany. As Elinor Ann Walker underlines,

In Ford’s fictional universe, “location” may have nothing to do with one’s surroundings and everything to do with one’s ability to recognize crucial moments in one’s life. Underlying the principle of “locatedness” is in fact its transcendence; the moment cannot be sustained over time but finally possesses the power to transform those who experience it.⁷

As a matter of fact, the outside is more often than not depicted as a dangerous place where fatal accidents occur.⁸ The death of the anonymous woman in “Quality Time,” caused by a speeding car, heralds other violent deaths—for instance, those of the raccoon and Steven in “Under the Radar,” and, in “Abyss,” of the beetles, the jackrabbits, and Frances.

One might expect that by contrast inside spaces would be portrayed as safe havens or warm cocoons where characters go to seek protection from the outside world, but such is not the case. Not only are they most of the

5 One might say that two of these stories are nevertheless somehow connected with movement: “Reunion” takes place in Grand Central Station, a place directly linked to traveling, and “Calling” dwells on the consequences of the narrator’s father’s moving in with his male lover and abandoning his wife and son.

6 In “Charity” Tom and Nancy travel from Harlingen, Maryland, up to Maine and, once there, drive around and plan to go all the way to Bangor; their holiday is partly intended as a means to salvage whatever can be rescued of their marriage. In “Abyss” the reader follows Frances and Howard as they drive to the Grand Canyon, a place whose physical experience, Frances believes, will allow her to achieve some understanding of the meaning of life.

7 WALKER (E. A.), *Richard Ford*. Twayne’s United States Authors Series, 718. New York: Twayne, 2000, p. 10.

8 Robbers, murderers and incompetent drivers are a recurrent feature: in “Puppy” the narrator mentions the “unusual number of murders” occurring at night in Creve Coeur Street and involving “black people killing other black people for drug money” (*MS*, 100), and in “Quality Time” Wales gets hit and robbed (*MS*, 31).

time transitional and/or impersonal places⁹—motel or hotel rooms, an apartment rented for the week-end, restaurants, cars¹⁰—but they are frequently spaces where violence occurs. It is either silent (for instance the wordless derision directed at the narrator at the end of “Calling”), verbal (in “Dominion,” the volley of abuse thrown into Henry Rothman’s face by Madeleine’s fake husband), or physical (in “Reunion” the narrator gets “banged around” [MS, 68] and in “Under the Radar” Steven breaks his wife’s nose). Close(d), restricted spaces create or heighten tension and draw out the characters’ true selves: they expose their shortcomings and bring out the worst in them. Ford accounts for his choice of such places in an interview with Frank Diller, saying that they offer “an opportunity to isolate [characters] from the normal type of context that would tend to blur their acts.”¹¹ He highlights this isolation by often placing his characters in dark rooms that dominate an illuminated cityscape which they observe through a cold windowpane,¹² as if they were sealed off from the outside world. This inside/outside dialectic reveals the tension between reality and appearances, private and public, and highlights the type of life that goes on within—either within the closed space of a room, or (and) within the minds of the characters. This article will focus on the interaction between the life within and the life without in two stories, “Privacy” and “Under the Radar.”¹³ The analysis of

-
- 9 Only Jena, in “Quality Time,” is described as being able to give her hotel room “an aura of permanence” (MS, 22), as if she has lived there for months.
- 10 This motif prevails in particular in *Rock Springs*. As Elinor Ann Walker points out, “Cars, trains, and other means of transit figure prominently in these narratives set in the western part of the United States, often in Montana. By traveling, the characters seek to escape the poor decisions they’ve made in the past, but often they find themselves stuck in the same predicaments that they flee, if only because of their own repeated mistakes.” WALKER (E. A.), *Richard Ford, op. cit.*, p. 118.
- 11 DILLER (F.), “The Cheating Kind’: Gettin’ it on between stops,” *Current* 633, 3 July 2002, p. 20.
- 12 See for instance “Privacy,” “Quality Time,” “Dominion,” or “Charity.”
- 13 The title of this article was inspired by that of Ellen Glasgow’s autobiography, *The Woman Within*, and what she reveals of her double life, split between what she calls her “external life” and her “interior world,” both of them “twisted together.” GLASGOW (E.), *The Woman Within*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1954, p. 38-40. I explored the link between Glasgow’s private and public lives in “L’Autobiographie en question : le double je(u) d’Ellen Glasgow,” in CASTRO (G.) and PAOLI (M.-L.), eds., *Écritures de femmes et autobiographie*. Talence : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2001, pp. 301-310.

the first story will draw on the artistic concept of the black box, a theory from the 1960s linked to the white cube and minimalism, while the study of the second story will concentrate on what happens when outside pressures invade a confined space, here a car.

A Variation on the Black Box: “Privacy”

experience [...] is shaped by our thoughts and memories and aesthetic experience in particular is delineated by our faculty of attention.

Dawna Schuld¹⁴

The very dark apartment where the anonymous couple of “Privacy” lives and the way it conditions the narrator’s perception of his surroundings and, in a sense, his life, bring to mind the results of the sensory experiments that were carried out in Southern California in the heyday of minimalism by artists concerned with light and space. At a time when the theory of the white cube was being devised and put into practice, the concept of the black box was also being developed. In her paper on two prominent American artists of that period, Robert Irwin and James Turrell, Dawna Schuld explains that “the ‘white cube’ [is] the pristine, even antiseptic, space of the high modern gallery,”¹⁵ while the black box is a completely insulated space meant to absorb input (light and sound, for instance), its ultimate version being the anechoic chamber.¹⁶ The two concepts are linked to the notion of human consciousness and to perception, and explore the limits of neutrality. Although there is no actual ‘white cube’ in “Privacy” (i.e. no modern gallery where works of art are exhibited), the story is nevertheless very much concerned with art and representation. More specifically, the window that the narrator watches every night may be assimilated to a kind of gallery in which the woman herself is displayed as an art object. His perception of her

14 SCHULD (D.), “White Cube and Black Box: Irwin, Turrell and the return of the subject in 1960s and 1970s art and psychology.” Paper given at the Coutauld Research Forum, Beyond Mimesis and Nominalism (London: June, 2006) and available online at <philsci-archive.pitt.edu/archive/00003134/01/DSchuld_WhiteCubeBlkBox.doc> (25/09/2007), p. 6.

15 *Ibid.*, p. 1.

16 “An anechoic chamber is so heavily insulated as to reduce reverberation to a near zero sum. It is also light insulated and so provides a soundproof, lightless environment.” *Ibid.*, p. 12.

is also greatly determined by his observation post: the darkness of the place where he stands makes the illuminated window opposite brighter by contrast. "Privacy" may thus be read as an example of the interaction between the black box and the white cube, the inside and the outside.

The apartment where the nameless narrator lives with his wife is characterized by extreme darkness: not only does it have "almost no electric light. The natural light was all" (*MS*, 3), but "all the walls were painted black" (*MS*, 3). This color, unusual for an apartment, is due to the fact that this kind of loft was formerly rented by a "famous avant-garde theater director" who used it to "put on his jagged, nihilistic plays" (*MS*, 3). Indeed, the color black is a common feature of theater stages, but here the conjunction "so that" explicitly links it to the kind of plays that were performed there ("[he] put on his jagged, nihilistic plays there, *so that* all the walls were painted black" [*MS*, 3, my emphasis]). The narrator offers no explanation for the reasons why he and his wife selected such a place, but the general atmosphere inside the apartment obviously has a direct influence on the couple and the narrator's work; it may even have been instrumental in the changes that have occurred since the events depicted in the story.¹⁷ These "adjustments"¹⁸ are hinted at in the very first sentence, "This was at a time when my marriage was *still* happy," whose ominous tone is conveyed in the repetition of the adverb "still" in the same paragraph ("I was [...] *still* trying to write," "we [...] were *still* enjoying..." [*MS*, 3, my emphasis]). The other features that contribute to making the apartment a peculiar place are its

17 In other words, the place bears the stamp of its history and of the stories (plays, in the present case) that were enacted inside it. Its palimpsestic past pervades the atmosphere and therefore exerts an influence on the character. This corresponds to Elizabeth's Spencer sense of place, which she expressed in an interview with Gérald Préher: "each place has its own spirit and its own spiritual force, based maybe on things that have happened there, or on the architecture, art, language, all sorts of accumulated life." PRÉHER (G.), "The outer landscape changes but the heart keeps the original": An Interview with Elizabeth Spencer," in LIÉNARD-YETERIAN (M.) and PRÉHER (G.), eds., *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories*. Palaiseau : Presses de l'École Polytechnique, 2007, p. 9.

18 The term "adjustment" is used by the narrator of "Calling": "[...] most of life is about adjustments, the seatings and reseatings we perform to accommodate events occurring outside our control and over which we might not have sought control in the first place." (*MS*, 63)

emptiness (“a great, empty room” [MS, 3]), its lack of cosiness, and the cold that pervades it: “each night at seven the building’s owner would turn off the heat, so that by ten [...] it was too cold to be anywhere but in bed piled over with blankets” (MS, 4). It does not feel like home, as the narrator pointedly notes: “Our wish, needless to say, was to stay out of the apartment as long as we could” (MS, 4).

This desire to spend as little time as possible inside the apartment can be compared with the feeling of claustrophobia that the subjects who took part in sensory deprivation experiments reported having experienced. Indeed, in the same fashion that an anechoic chamber absorbs light and sound, the black walls of the loft seem to suck in the couple’s energy and to drain them of vitality. The lack of light, of transparency, presses in on their bodies just as the pile of blankets on their bed physically weighs them down. Not much physical or verbal exchange takes place inside the apartment between the narrator and his wife. For one thing, they are almost never in together. In the daytime the wife is away at work and they spend the larger part of their evenings out, which is apparently the only time when they talk: “Each night [...] we would [...] find a restaurant to have our meal in. Later we would stop for an hour in a bar and have coffee or a brandy, and talk intensely about the translations my wife was working on” (MS, 4). Even when they are in bed there is seldom any interaction. Their sex life is practically non-existent, as the adverb “sometimes” and the syntax in the following passage indicate:

My wife, at that time, was working long hours and was always fatigued, and *although* sometimes we would come home a little drunk and make love in the dark bed under blankets, *mostly* she would fall straight into bed exhausted and be snoring before I could climb in beside her. (MS, 4, my emphasis)

The above quotation also contains several implicit statements. The narrator seems to be saying that they make love only when they are “a little drunk” and that his wife’s exhaustion is the reason for the episodic character of their sexual relations. The portrait he draws of her “snoring” the minute she lies down is hardly arousing,¹⁹ while the phrase “make love in the dark bed under blankets” implies that the intercourse is fast, fumbling, uncomfortable, and altogether not as fulfilling as he wishes it to be. The many layers of

19 The form “be snoring” recalls the phrase “be asleep” and suggests a state more than a process. The rapidity with which his wife falls asleep is rendered by the ellipsis of the process itself: one moves from “fall straight into bed” to “be snoring.” These details, added to the verb “snore,” less neutral than “be asleep,” seem to convey something akin to resentment and/or distaste on the narrator’s part.

blankets do not suggest warmth and steamy sex but inconvenience, as their weight hampers movement. The bodies seem literally buried underneath them (doubly so, as “in the dark bed” finds an echo in “under blankets”), an image that is enhanced by the fact that the bed is placed “in one dark corner” and screened from view thanks to “tall, black-canvas scenery drops” (*MS*, 3). With the addition of the small lamp that the narrator says is by the bedside,²⁰ the bed is no longer the place where life is celebrated through joyful sex but a kind of catafalque on which the semblance of death (sleep) is enacted. A kind of geographical *mise en abyme* is suggested, with the bed turned into a small black box placed within the larger black box of the apartment.

The blackness surrounding the narrator also seems to absorb the little inspiration he has left. At the beginning of his narrative he drops a few hints that his work is not going as well as he would like: “trying to write” (*MS*, 3), “the work I was by then already failing at” (*MS*, 4), and he comes back to the subject at the end: “I left my desk in a moment of frustration and pointless despair” (*MS*, 6). Even though there are “tall windows front and back” (*MS*, 3) of the apartment, there is “almost no light inside” (*MS*, 4) in the daytime, and at night nothing is to be seen either: “a wire factory [between the two plots] ha[s] been demolished,” the street is “vacant” and the sky “ghostly,” lit by “the shimmery luminance of the city’s buildings, buildings I couldn’t even see” (*MS*, 4). The opening onto the outside world is of no account in the sense that it does not relieve the darkness of the inside; the little light that enters does not reverberate off the black walls. This is a metaphor for what is happening inside the narrator’s brain, itself another black box: whatever input is provided by the outside is swallowed up, and the lack of resonance causes words to remain stuck inside his head—a phenomenon similar to what occurs inside an anechoic chamber, as Dawna Schuld explains:

Without reverberation, “outside noises” that we may make such as snapping our fingers become overly internalized. There is no *there* in which the snapping can occur.

20 When lit it is reminiscent of the candles kept on either side of a corpse for a wake; and when the narrator switches it off in order to watch the woman in the opposite building without risking being seen, his gesture metaphorically signifies his wife’s symbolic death.

You are well aware that you are snapping your fingers but the sound of that snapping has no resonance.²¹

The black room thus becomes both the cause of failure (at least one) and a metaphor for it. It refers not only to the narrator's failure as a writer and the deterioration of his relationship with his wife, but also to the collapse of the theater director's career (his "small disaffected audiences" are mentioned in the second paragraph of the story).

It is significant that all mentions of the narrator's difficulties in his work should disappear from the narrative once he starts spying at night on a woman undressing in the building opposite his, while his wife is asleep. The two references to his writer's block frame his account and suggest that the lighted window in which the woman appears has pried open the black box in which he is encased—not just that of his physical surroundings, but also that of his mind—and has allowed for a return of his inspiration.²² The gap between his dark apartment and the lighted window opposite is bridged by his gaze, which travels as through a tunnel "across the space of darkness from [his] own space of darkness" (*MS*, 5), but only partly. Indeed, the repetition of the expression also stresses the distance between them and his isolation, as does the verb "insulate": "the sight of the woman [...] held me somehow, insulated me" (*MS*, 5). The polysemy of the term comes fully into play: the sight of the woman keeps the narrator warm (it insulates him from the cold surrounding him), and it isolates him, making the space around him akin to an island (cf. the etymology of the term, Latin *insula*); he is alone in his fantasy world.²³

21 SCHULD (D.), "White Cube and Black Box," *op. cit.*, p. 13.

22 This is confirmed by the end of the story: once his window on the world becomes vacant again, he is left with no *thing* to attend and feels the urge to go out. His steps take him "along the row of fashionable businesses where the old buildings were being restyled as dress shops and successful artists' galleries" (*MS*, 6). Beyond the hint at American consumerism (what sells is everything that has to do with image—clothes and art), the sentence reveals the narrator's concern and maybe a touch of jealousy in the reference to "successful artists." White cubes, not black boxes, are where success is.

23 The building up of a fantasy world around the woman is similar to the process a writer goes through as he elaborates a story. The narrator does not say whether he can write better during the week he spies on the woman every night; but what is clear is that the episode puts an end to his writer's block and provides him with material for a story, the story he is now telling.

In her window/picture frame, the woman becomes the focal point and as such is isolated from the surrounding darkness which, by contrast, enhances the brightness of the yellow light in her apartment. The square of light may be compared to a white cube, for both function in similar fashion. In art, the white cube is conceived as an ideally neutral space meant to display a work of art for what it is, isolated from anything that might distract the eye of the beholder: hence the color white.²⁴ In the story, the light inside the apartment sets off the woman while her surroundings remain indistinct. The narrator acknowledges that he “never tried to imagine” the room, although he is aware that “on the wall behind her was what looked like a drawing of a springing deer” (*MS*, 5).²⁵ He minimizes the salience of the space around the exhibit, so that his own response to the exhibit itself is maximized.

Although the narrator begins with a short physical description of the woman (“small in stature and seemingly thin, with close-cropped dark hair” [*MS*, 4]), her identity quickly becomes secondary. He sees in her only a persona, a character in a show, a figure onto which he can project his fantasies, so that she is depersonalized. Instrumental in this transformation from subject to object is the light, which “seemed to blaze and made her skin bronze and shiny” (*MS*, 4). The two adjectives suggest that she has become a sculpture, a statue endowed with the ability to move: hence the allusion to a shadow play (“silhouette” [*MS*, 5]) and to a black and white film (“an old motion picture” [*MS*, 5]). Her movements also acquire a “stylized and slightly unreal” (*MS*, 4-5) quality that is emphasized by the distance and the doubling of the windowpanes (the narrator pointedly uses the plural, “seen through the *windows*” [*MS*, 4, my emphasis]). The square of light, as a showcase inside which a woman is putting on an act, also evokes a peepshow booth. This is justified by the narrator’s admission that it is “all arousal and secrecy and illicitness” (*MS*, 6)²⁶—three terms that echo those

24 The neutrality of the white cube is actually questionable, because it necessarily raises the question of the interaction with the viewer. See O'DOHERTY (B.), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976). San Francisco: University of California Press, 2000. O'Doherty's text is also available online at <<http://www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc.htm>> (25/09/2007).

25 The fact that the narrator thinks he can make out the shape of a “springing deer” behind her is significant, because the connotations of the animal (wildness, force, vitality) suggest sexuality and therefore tie in with the narrator’s sexual motivation.

26 This admission comes belatedly, as if at first the narrator could not analyze his thoughts, either because he does not want to or is unable to (this is left to the reader’s

he used when he first analyzed his reaction: “Undoubtedly I was *aroused*. Undoubtedly I was thrilled by the *secrecy* of watching out of the dark. Undoubtedly I loved the very *illicitness* of it” (*MS*, 5, my emphasis). What confirms this analysis too is his depiction of the woman as an actress or a dancer on stage, “enacting what seemed to me a kind of languid, ritual dance or a pattern of possibly theatrical movements, rising and bowing and extending her arms, arching her neck, while making her hands perform graceful lilted gestures” (*MS*, 5-6). The fact that the narrator gives his own interpretation of what he sees (“what seemed to me”) suggests that what was an impersonal show in the first place has become a personal matter: he is now involved in what he sees and seems to be attending some private entertainment designed solely for him.

The depersonalisation of the woman is accompanied by a fragmentation of her body: “bony shoulders and small breasts and thin legs and rib cage and modest, rounded stomach” (*MS*, 5). While this list tends to make her an assemblage of bits and pieces rather than a whole human being, the enumeration of her body parts, the use of polysyndeton and the absence of punctuation (except for one comma) may be read as a sign of the narrator’s insatiable desire for ever more exposed flesh; this is confirmed by his later confession that he is “taken [...] by her nakedness and by the sight on occasion of the dark swatch of hair between her legs” (*MS*, 6). Significantly, the narrator never mentions her face, which recalls what Jean Baudrillard writes about the facelessness of porn actors: in his analysis of pornography he explains that in a culture of meaning a distinction is made between the head and the body, whereas in a culture of appearances “the body becomes monstrously *visible*.” The reason why porn actors are essentially faceless is that “Any face is shocking because it [...] reintroduces meaning where everything is bent on eradicating it in sexual excess and a nihilistic vertigo.”²⁷ In addition, since the motivation of the narrator is sexual, the woman’s face

interpretation): “I don’t know all that I thought” (*MS*, 5). The situation ties in with what Dawna Schuld explains: “the ‘black box’ [is] understood in psychological circles as a metaphor for the inscrutability of conscious thought.” SCHULD (D.), “White Cube and Black Box,” *op. cit.*, p. 1.

27 My translation of “le corps [...] devient monstrueusement *visible* [...]. N’importe quel visage est inconvenant, car il [...] refait sens là où tout vise à l’abolir dans l’excès de sexe et le vertige de la nullité.” BAUDRILLARD (J.), *De la Séduction*. Paris : Éditions Galilée, 1979. pp. 53-54.

is not the locus of his desire. And since it is never hidden, it is not perceived as naked and does not have the power of attraction of a usually clothed body that is about to be unveiled.²⁸

The fragmentation of the woman is also due to the opera glasses that the narrator uses, for they enlarge her and allow him to focus on details. Actually, in reducing distance and bringing her into sharper focus (so that she takes up all the space in his field of vision), the binoculars have a twofold effect: they facilitate the degree of interaction, or rather of projection, but at the same time they narrow the narrator's perceptive scope. This partly accounts for his surprise at the woman's advanced age when he comes across her in the street, a week after he has stopped spying on her: "And to my surprise though not to my chagrin, she was old. Possibly she was seventy or even older" (*MS*, 6). Another factor in the distortion of the narrator's vision is the fact that he has spent quite some time inside his black box of an apartment. The alteration of his perception is similar to that described by subjects of sensory deprivation experiments, who upon stepping outside an anechoic chamber said that daylight seemed brighter, sounds louder, and that details acquired unexpected prominence. The physical confrontation of the narrator with the woman brings to the fore features he had not seen, even though he claims that he "knew her face, *naturally*" (*MS*, 6, my emphasis); the adverb marks his attempt to cover up his reification of the woman and restore the identity he had deprived her of. Their unexpected encounter forces him to acknowledge the blatant gap between reality and fantasy. Though it leaves him feeling "oddly but in no way surprisingly betrayed" (*MS*, 7), it seems to have a positive effect on the turn his life takes: the "first, long cycle of necessity" (*MS*, 7) he says his life is entering implies that he has gained insight and started a maturation process.

Ford's story suggests that in order for the narrator-writer to produce a piece, the black box must be pried open and inspiration, love and life allowed to enter into the picture—in other words that individuals, especially artists, must open up and seek interaction with the outside. However, he does not always portray the outside as a beneficial place: in "Under the Radar," for instance, he explores its destructive effects when it invades a circumscribed space.

28 Cf. Baudrillard's anecdote of the Indian in *De la Séduction*, *op. cit.*, p. 53.

Merging Spheres: “Under the Radar”²⁹

The interior of a car is the only interior life most of us have.

Richard Ford³⁰

Contrary to “Privacy,” in which no conflict between husband and wife is featured or even reported, “Under the Radar” focuses on the building up of a crisis and the subsequent explosion of violence inside the confined space of a car. On their way to the Nicholsons’ for dinner, Marjorie Reeves tells her husband Steven that she had an affair with their host a year before. He never suspected anything: the whole thing went “under the radar,” that is, undetected. Her motives for telling him about the affair when it has long been over remain unsaid, but the news rocks the foundations of a world Steven thought stable to such an extent that he stops the car on the shoulder “so he could organize this information properly before going on” (*MS*, 141). Whereas in “Privacy” the narrator was separated from the outside world by the glass of his windowpane, in “Under the Radar” the inside and the outside spheres merge. In the first story the opening onto the outside was desirable and salutary, but in the second one it proves disastrous as it exacerbates the tensions and precipitates the tragic outcome. With his two characters isolated in a car in the middle of a country road Ford presents his own version of Sartre’s *Huis Clos*, but instead of focusing exclusively on the life within (within the car and within the minds of the characters), he also investigates the blurring of limits between different spheres.

In this perspective, the location is particularly meaningful, as the text makes clear through the wealth of geographical elements which enable the reader to visualize “the lay of the land.” Even the place names, “Quaker

29 The story was originally called “Ground Clutter” and then published in *The New Yorker* under the title “Issues.” Ford says that the original title was meant to show that “these events that take place in this story are just generic ground clutter; this is just what human beings are doing that the radar picks up, in other words it was belittling [...] what these people were doing, having this tacky argument and getting mad at each other and the man smacking the woman in the nose and then maybe she runs over him in the car; I was just trying to say this is just the kind of—the trash of what’s going on in American society now. And then I called it ‘Under the Radar’ because it kind of means the same thing, that they fly under the radar, in other words they’re beneath our notice, in a sense.” “Rencontre avec Richard Ford,” *loc. cit.*

30 *Ibid.*

Bridge Road” and “Apple Orchard Lane,” indicate Ford’s concern with detail and subtly relate to the situation of the couple. The term “Quaker” first connects with the religious connotation of the word “sins” in the title of the collection and with Marjorie’s breaking the seventh commandment. Secondly, as the Quaker community is known for devoting the larger part of their meetings to silent meditation and prayer, the word ties in with the silence reigning in the car, the fact that very little conversation is reported, and the access to Steven’s thoughts. And thirdly “Quaker,” through its verbal root “to quake,” underlines the seismic dimension of Marjorie’s revelation. The “Bridge” may refer to the outcome of the crisis and to whether the couple will be able to reach across the chasm that has suddenly opened. As for “Apple Orchard Lane,” their destination, its connotation of an idyllic rural place resonates with biblical undertones: in the Connecticut Garden of Eden Marjorie shares with her husband her knowledge of good and evil, reveals her sin, and brings about their fall—especially Steven’s.

Though the action is anchored in a specific time and place, nothing is really clear-cut; on the contrary, mezzotints and hazy limits dominate, so that the in-between becomes the common denominator of several elements. The couple are in a closed, man-made space but also surrounded by open nature, with the reservoir on their left and the forest on their right, in-between their home and their hosts’; the day is over but night has not fallen yet. The twilight zone they find themselves in is echoed in the ambivalent description of nature: the surface of the Shenipsit Reservoir is “calmly mirrored in the late spring twilight” but is also “dark and shadowy,” the forest is made of “young timber” but is also “dense,” and the ground is “damp and cakey” (*MS*, 141)—which adumbrates the figurative collapse of the firm ground Steven thought he was standing on and his sinking into a kind of quagmire.³¹ In the same fashion, outside noises and scents are first depicted as pleasant but then the narrator hints at their threatening potential: the windows are rolled down “to attract the fresh spring air” (*MS*, 142), so that a “perfumed twilight inhabit[s] the car” (*MS*, 144). However, the sentence “when the engine noise ceased the evening’s ambient sounds *were waiting*” (*MS*, 144, my emphasis) implies that nature has been lying in ambush to take over the inside of the car.

31 The idea of a swampy, marshy ground from which Steven cannot extricate himself is suggested by the term used by the narrator relaying his thoughts in internal focalisation: “[he did not want to] get *mired down* in wrong, extraneous details.” (*MS*, 149, my emphasis)

Outside sounds have gradually replaced speech: “with the noises of spring floating in and out of the open window, Marjorie had said nothing and Steven had also said nothing” (*MS*, 143). In the following passage, the sibilants and the vowel sound in “thrush,” “flutter” and “brush,” which could evoke the soothing, shushing sound a mother might make to lull her baby to sleep, can also be construed as a menace and recall the slithering noise of a snake:

The peepers. A sound of thrush wings fluttering in the brush only a few yards away. The noise of something falling from a small distance and hitting an invisible water surface. Beyond the stand of saplings was the west, and through the darkened trunks, the sky was still pale yellow with the day's light, though here on Quaker Bridge Road it was nearly dark. (*MS*, 144)³²

Instead of providing an outlet for the mounting tension inside the car, the open windows let in what turn out to be subversive elements which later contribute to the escalating violence. It is not just nature as a threatening entity that penetrates the car, but also its corrolary, the wilderness, or rather the wild, for in the second half of the story violence erupts in a space that is supposedly civilized. As darkness falls the outside noises gradually cease and are replaced by silence, which adds up to the lack of verbal exchange between the couple. The combination of obscurity and silence heighten Steven's sense of entrapment as he experiences his “loss for words”³³: the “cool padded semi-darkness” is assimilated to a detention cell in an asylum, “padded” finding an echo in the “upholstered door” against which Steven pictures himself “slump[ing] sideways” (*MS*, 144). With the proximity of water and of the forest, the general picture is one of growing isolation and vulnerability. The forest in particular, as Gaston Bachelard has shown in his analysis of space, evokes a boundless immensity into which it is easy to lose oneself: “no need to have been in a forest a long time to experience the impression, always tinged with anguish, that one is ‘sinking’ into a limitless world.”³⁴ Bachelard's image also neatly applies to the “softened

32 It seems that Ford chose to play on the polysemy of the terms “peeper” and “thrush,” as the two words refer both to animals and to sex: a “peeper” is a kind of frog but also a voyeur, while “thrush” is both a songbird and a contagious disease affecting the vagina or the mouth; “thrush” also provides an ironical echo of Steven's voice loss.

33 The expression echoes Wales's being “for a long time lost from words” (*MS*, 24) after making love with Jena in “Quality Time.”

34 My translation of “Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on 's'enfonce' dans un monde sans limite.”

fuguelike state” Steven “enter[s] or at least nearly slip[s] into” (*MS*, 144) upon taking in the full measure of the meaning and consequences of Marjorie’s revelation.

One of the most blatant effects of the pressure of the outside on the inside is the distortion of time: it slows down until the second half of the story, and then suddenly accelerates with the raccoon episode. Steven’s shock on hearing the news triggers his detachment from the here and now, so that his thoughts are characterized by a mixture of unconnectedness and acuteness. The narrator renders this state through a kind of elongation of the narrative, which he intersperses with brief sentences and phrases that highlight what registers on Steven’s consciousness, as for instance “It was then that the headlights went off automatically” (*MS*, 145), “It was then that he hit her” (*MS*, 148), or “At this moment” (*MS*, 147). The slowing down process is achieved thanks to an alternation between paragraphs that forward the plot and tell the reader about what is happening inside the car, and informative but digressive paragraphs about Steven, Marjorie, and George Nicholson, which delay the action. Repetition is another device contributing to the impression of stasis, as for example in:

When Marjorie said what she had just said, she’d been looking straight ahead to where the headlights made a bright path in the dark. [...] having said what she’d said, she kept her hands in her lap and continued looking ahead. (*MS*, 143)

Like Steven, whose point of view is used throughout the story, the reader has no clue about the duration of the silence; he may thus be surprised to learn that the couple have been sitting in silence only “For [...] two or possibly five minutes” (*MS*, 143).

The acceleration of the action inside the car occurs after the sudden appearance of a Ford pick-up which runs over a raccoon crossing the road. The violence of the pointless act creeps inside the vehicle and affects the situation between the couple even more than the evening’s sounds, the silence and the darkness did at the beginning. It releases a kind of spring in Steven who, like an automaton, hits his wife on the nose so sharply he breaks it. The two episodes echo each other through several elements. Violence is not just due to the actual running over of the raccoon, or to the strength of the blow Steven delivers. It is also caused by the rapidity with

BACHELARD (G.), *La Poétique de l'espace* (1957). Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 170.

which each event occurs: the Ford pick-up seems to appear out of nowhere and to zoom past, while Steven hits Marjorie “before he knew he’d hit her” (*MS*, 148). There is violence too in the utter gratuity of both acts and in the way they elicit the mirth of the occupants of the pick-up³⁵ and Steven’s relief,³⁶ respectively (what is most shocking is the combination of the impersonal and the purposeful). Moreover, the narrator gives these acts greater relief by not placing them in a noisy context: the arrival of the Ford pick-up is not heralded by the sound of its engine but by its headlights, and after it is gone “it became very silent again” (*MS*, 147); similarly, the blow is framed by two interjections uttered in a tone whose neutrality is conveyed by the absence of exclamation marks and by the narrator’s comments:

“No,” Steven said. *These were his first words* [...] since Marjorie had said what she’d importantly said and their car was still moving toward dinner.

[...]

“Oh, my goodness” *was all that Marjorie said* when she received the blow. She put her hand over her nose immediately, but then sat silently in the car while neither of them said anything. (*MS*, 148, my emphasis)

Another factor giving an impression of acceleration is the gerund form of the verbs “pitch” and “spin” in the raccoon episode, which lays stress on the unfolding of the process. On the contrary, in the second episode no participle is used, but a similar effect is achieved thanks to the repetition of the verb “to hit,” nine times in eleven lines: the blow is thus kept in the foreground of the narrative and seems to reverberate off the sides of the car.

The impact of the outside on the inside is not limited to Steven’s outburst of physical violence; it also has repercussions on Marjorie’s attitude, although the reader must wait until the very end of the story to witness the change. Throughout the story, Marjorie is described sitting with her hands in her lap and looking straight ahead, except twice.³⁷ That she should avoid looking at

35 The savage, “shrill voice” of a man shouting “Yaaaa-haaaa-yipeeee!” cowboy style is “followed by another man’s laughter” (*MS*, 147). The behavior of these two men brings to mind the hunters Buck can hear at the beginning of the duck hunting party in “Calling” (*MS*, 54): callous, coarse, ruthless, they find killing exhilarating, as if it proved their virility.

36 “And the truth was he felt even more relieved, and didn’t feel at all sorry for Marjorie [...]” (*MS*, 148)

37 The first instance is not certain: “When Marjorie said what she’d importantly said, she’d been looking straight ahead [...]. Perhaps she’d looked at Steven once, but having

her husband when she breaks the news of her former affair with George may be considered to be the expression of guilt; but even after Steven hits her she remains apparently unaffected: “sitting there stoically, [...] staring ahead as if nothing had happened” (*MS*, 148). Until the end of the third quarter of the story (page 150), the way she speaks is notable for its short and clipped, minimalist-style sentences. Even in her apologetic speech, about midway through the narrative, she does not launch into endless emotional explanations or justifications but remains very matter-of-fact:

“I know this wasn’t what you wanted to hear, Steven,” she said, “but I felt I should tell you before we got to George’s. The Nicholsons’, I mean. It’s all over. It’ll never happen again. I promise you. No one will ever mention it. I just lost my bearings last year with the move. I’m sorry.” (*MS*, 145)

She comes across as a very self-controlled character, for nowhere is it said that she raises her voice, gesticulates, or cries—much to Steven’s surprise (“He thought she would cry, certainly” [*MS*, 148]; “She was not crying yet” [*MS*, 149]; “She was still not crying” [*MS*, 150]).

The mounting tension inside the car does not affect Marjorie physically, as it does Steven; in her case, violence manifests itself verbally, in a compact, breathless speech:

“So *now*, will you as a gesture of whatever good there is in you, get out and go over and do something to help that poor injured creature that those motherfucking rednecks maimed with their motherfucking pickup truck and then because they’re pieces of shit and low forms of degraded humanity, laughed about?” (*MS*, 150-151)

The length of the sentence and the almost total lack of punctuation shows how compulsive language has become, the quick pace translating Marjorie’s aggressivity; the stress on “*now*” (rendered with italics) is the sole indication that she has lost all patience, while the abusive terms “motherfucking” (repeated twice), “rednecks,” “pieces of shit” and “low forms of degraded humanity” serve as outlets for the pressure that has been gathering inside her. The combination of all these elements makes her speech sound like logorrhea and gives the impression that she is yelling at the top of her voice—and yet such is not the case. On the contrary, she is said to be speaking “in an emotionless voice” (*MS*, 151), which confirms the previous

said what she’d said, she’d kept her hands in her lap and continued looking ahead” (*MS*, 143). The second instance occurs after she fails to understand what Steven says when he blurts out the phrase “ground clutter”: “Hm?” Marjorie said. ‘What was it?’ She turned her pretty, small-featured face toward him [...]” (*MS*, 145)

“almost patiently” (*MS*, 149) and “very composed” (*MS*, 150) and what has been intimated through the lack of punctuation indicating feeling. As said above, no exclamation mark ends her exclamatory statements, not only in “Oh my goodness” (*MS*, 148) but also in “Oh, for God’s sake” (*MS*, 150) and “Gross” (*MS*, 147). Such poise leaves the reader wondering just how manipulative Marjorie is, which fits with the question Steven asks himself: “He considered briefly why Marjorie would admit this to him now. It seemed so odd” (*MS*, 151).

What is clear is that the subtle but potent pressure of the outside alters the frail equilibrium between husband and wife inside the vehicle and reveals who is the stronger of the two. The confined space becomes the terrain of a fight for power, and it turns out that domination is gained not thanks to brutal physical violence but through language. Indeed, Marjorie’s outburst tames Steven into submission and forces him to go back on his initial refusal to do something for the raccoon, so that he is cast in the stereotyped role of the henpecked husband whose short-lived flares of anger are typically followed by meekness. Once Steven has stepped out of the car, the shift in power which had begun inside is carried out to its end with Marjorie’s appropriation of her husband’s mode of expression, that is, physical assault. Although the text does not explicitly state that she runs over her husband with the car,³⁸ several elements support that interpretation. For one thing, the portrait of Marjorie sitting behind the wheel is charged with threat, as “the tips of her fingers atop the arc of the steering wheel” (*MS*, 152) suggest claws or talons aimed at Steven. The analogy between the end of the story and the episode involving the raccoon points in that direction as well. In the raccoon scene, death is announced by light: “The lights [of the car] found both their white faces [...]. The lights also found a raccoon just crossing the road” (*MS*, 147). Now that Steven is standing on the side of the road, outside the protective, closed space of the station wagon, he is just as vulnerable as the animal and is “found” by the lights of his own car: “The headlights came smartly on and disclosed him” (*MS*, 151). In both scenes the headlights are personified and seem endowed with their own free will. Other similar traits are the noise that accompanies both deaths and the deep silence that succeeds it: the “shrill voice” and the laughter of the two men is echoed in “The muffled-metal diesel racket of the Mercedes” and the music “instantly loud inside”

38 When asked about what actually happens at the end of the story, Ford refused to give a clear-cut answer, saying “then *maybe* she runs over him.” See note 19.

(*MS*, 151), while “And then it became very silent again” (*MS*, 147) is paralleled by the last two sentences: “The peepers stopped peeping. And then that was all” (*MS*, 152).³⁹ The last element suggesting approaching death is “the strange glow coming through the trees” that Steven is reported seeing, “something yellow, something out of the low wet earth, a mist, a vapor, something that might be magical” (*MS*, 152), reminiscent of the hackneyed image of the light at the end of a tunnel.

“Under the Radar” dramatizes the blurring of the dialectic inside/outside through the interpenetration of the two spheres, as well as the isolation, both geographical and affective, of the characters. Like Tom and Nancy Marshall in “Charity,” “In the car, who they really were became available to the other. Guards went down” (*MS*, 193); but unlike them, who had “always found happiness inside an automobile [...]” (*MS*, 193), in “Under the Radar” the confined space of the station wagon only aggravates tension until it reaches the point of no return.

Richard Ford's strategy of limiting the point of view to one of the protagonists allows the reader to plunge into the dark recesses of the character's mind and explore the life within.⁴⁰ Ford does not reduce this exploration to the inside cogs and wheels but studies how the characters relate to the outside world and other human beings—most of the time focusing on what type of privileged relationship develops between a man and a woman, what works, what does not work—always isolating them from their familiar surroundings. Ford recently explained the process in terms borrowed from chemistry:

That little situation in which people are away from their home is if you like a little Petri dish for human behavior [...]. That's where I can really concentrate on what seems to me to be the sort of first laboratory for what is a larger sense of morality, namely, what two people do together when they are alone. And so in order to find ways to set these stories in the way that I want to set them, separating them from

39 To one familiar with Kate Chopin's *The Awakening*, the end of Ford's story may bring to mind Edna Pontellier's last perception before she drowns. Compare: “The air smelled sweet now. The peepers stopped peeping. And then that was all” (*MS*, 152) with “There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air.” CHOPIN (K.), *The Awakening* (1899). New York: W. W. Norton and Company, 1976, p. 114.

40 In the collection, only “Abyss” presents the points of view of the two main characters, alternating between Frances's and Howard's, and only two other stories use the point of view of a female character, “Crèche” and “Charity.”

familiar ground causes me to be able to concentrate on their behavior all the more without the buffering zone of familiarity and home.⁴¹

Ford's way of proceeding is also akin to the idea on which the concept of the white cube rests: since a neutral environment gives greater salience to the object under scrutiny, a motel room, a rented flat or a car (not very private places) provide the ideal background against which to cast a couple of characters in order to see how they interact; as Frank Diller said, Ford "highlights his characters' shortcomings by isolating the characters themselves."⁴² At the same time, both the geographical closed space they find themselves in and the metaphorical space of their minds may be assimilated to a black box in which they partly lose their bearings and against whose walls they bump. Ford suggests that the only way out, the only redemptive act, is language.⁴³ Even if the words used by people are imprecise and frail, their inherent power is what enables individuals to connect. Indeed, in the words of Elinor Ann Walker, "language's instability also provides its magic, its capacity to transform and transcend the ordinary."⁴⁴

41 "Rencontre avec Richard Ford," *loc. cit.*

42 DILLER (F.), "The Cheating Kind': Gettin' it on between stops," *op. cit.*

43 One may think here of Frank Bascombe in *Independence Day*, who says, "My trust has always been that words can make most things better and there's nothing that can't be improved on. But words are required." FORD (R.), *Independence Day*. New York: Random House, 1995, p. 353. A study of how language fails Steven in "Under the Radar" and temporarily locks him inside himself, so to speak, would have been interesting but would have exceeded the scope of the second part of this article.

44 WALKER (E. A.), *Richard Ford*, *op. cit.*, p. 100.



Gérald PRÉHER

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines
Laboratoire *Suds d'Amériques*

LOOKING AT THE WORLD THROUGH PERCYAN LENSES:
RICHARD FORD'S MOVIEGOERS IN *A MULTITUDE OF SINS*

Few things in the world are actually mysterious.
Most things have disappointing explanations
somewhere behind them, no matter how strange
they seem at first.

Richard Ford¹

"Like I told you, real life is more complicated and
ambiguous than in the movies."

Walker Percy²

"It's *like* life, but it's not *necessarily* life."

Lorrie Moore³

Writing about Walker Percy, Peggy Castex explains that "the whole mission of his writing is ass-kicking, in other words, providing his characters and his readers with the shock of vicarious death or tragedy meant to jolt them into recognizing their dispossessed mortal condition so that they might start a search of their own."⁴ To a certain extent, Richard Ford's stories in *A Multitude of Sins* have the same effect since they present various forms of sins that one might commit or fall victim to in everyday life. For Percy,

1 FORD (R.), *A Multitude of Sins* (2001). New York: Vintage Books, 2002, p. 55.

2 PERCY (W.), *Lancelot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 94.

3 MOORE (L.), *Like Life: Stories* (1990). London: Faber and Faber, 1991, p. 152.

4 CASTEX (P.), "Medicine and Malady as Metaphor in Walker Percy's Fiction," in SANTRAUD (J.-M.), ed., *Deux Regards sur L'Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*. Paris : Presses de l'Université de Paris—Sorbonne, 1987, p. 92.

writing is an attempt to give order to the world outside, something he believed could not be done by any other means:

my primary concern is not in telling a story and putting characters together so that something is going to happen, but in using the fiction situation, a man in a concrete situation, exploring reality in a way which cannot be done any other way. It cannot be done with science, a microscope, or with sociology or psychology, however refined it is.⁵

The writer is a kind of movie-maker who knows exactly which part of the set should receive light and which part should remain dark so as to provide a sense of mystery and attract the reader. Noticeably, when Richard Ford's second novel, *The Ultimate Good Luck*, came out in 1981, his style was described as "cinematic" by *The New York Times* reviewer.⁶

Of all of Percy's novels, *Lancelot* appears to have been the most influential on Ford's collection of stories. It is, incidentally, the book Ford reviewed for *National Review* in 1977, one he criticized harshly, explaining that "somehow in the creation of this book Percy so constricted himself with ideas and grim spirit that he pinched off some of his own lovely facility for writing prose, the very thing he does best."⁷ Nevertheless, Ford has often acknowledged Walker Percy's influence on his works.⁸ In his review-essay he even wrote, "I'd rather read a sentence written by Walker Percy than a sentence written by anybody else I can think of. Percy, to my mind, is the best sentence-writer around."⁹ Such comments have already triggered a number

5 CREEMENS (C.), "Walker Percy: The Man and the Novelist: An Interview" (1968), in LAWSON (L. A.) and KRAMER (V. A.), eds., *Conversations with Walker Percy*. Jackson: University Press of Mississippi, 1985, p. 27.

6 See BRYAN (C.D.B.), "Mexican Coke Rap," Review of *The Ultimate Good Luck*, *The New York Times*, 31 May 1981, p. A13: "His prose has a taut cinematic quality that permits him to record the color, the architecture, the movement, the violence occurring in front of him with the Cyclopean detachment of a wide-angle lens affixed to a camera on an exploratory spacecraft landing on an alien planet." In "A Conversation with Richard Ford," Huey Guagliardo also defines *The Ultimate Good Luck* as a "very cinematic novel," something Ford subscribes to. GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 162.

7 FORD (R.), "Walker Percy: Not Just Whistling Dixie," *National Review*, vol. 29, no. 18, 13 May 1977, p. 564.

8 The most recent occurrence is to be found in ARROYO (F.) and BUSH (H. K. Jr.), "Writing's 'Privileged Gesture': An Interview with Richard Ford," *Indiana Review*, vol. 28, no. 2, Winter 2006, pp. 89-106. Also see the interview included in the present volume.

9 FORD (R.), "Walker Percy: Not Just Whistling Dixie," *op. cit.*, p. 558.

of studies comparing Ford's *The Sportswriter* to Percy's *The Moviegoer*¹⁰ but Percy's influence seems even more blatant in Ford's collection of stories.

Ford's book, like Percy's *The Moviegoer* or *Lancelot*, is suffused with references to movies and the reader is led to believe that Ford uses such a trope the same way as Percy does because he too knows that "the movies are not just fantasies; for a lot of people they provide important moments, maybe the only point in the day, or even in the week, when someone [...] is heard asking what life is all about, asking what is worth fighting for."¹¹ The aim of this essay is to explore the thematic similarities between Percy's novels and Ford's *A Multitude of Sins*.

In his study of American society, *The Minimal Self*, Christopher Lasch explains that in the contemporary world "the devaluation of the past has become one of the most important symptoms of the cultural crisis."¹² This is perfectly exemplified in Ford's *The Sportswriter* when Frank Bascombe declares that

all we really want is to get to the point where the past can explain nothing about us and we can get on with life. Whose history can reveal very much? In my view Americans put too much emphasis on their pasts as a way of defining themselves, which can be death-dealing.¹³

Most of the male characters in *A Multitude of Sins* certainly share these views, although when their past comes back to them they find it hard, like Frank himself, to deal with it.¹⁴ Interestingly, Frank explains:

10 See for example BONE (M.), "The Postsouthern 'Sense of Place' in Walker Percy's *The Moviegoer* and Richard Ford's *The Sportswriter*," *Critical Survey*, vol. 12, no. 1, 2000, pp. 64-81; GUAGLIARDO (H.), "Walker Percy, Bruce Springsteen, and the Quest for Healing Words in the Fiction of Richard Ford," *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 25, nos. 3-4, September 2002, pp. 424-426; and RUDNICKI (R. W.), *Percyscapes: The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999.

11 Walker Percy quoted in COLES (R.), *Walker Percy: An American Search*. Boston: Little, Brown and Company, 1978, p. 63.

12 LASCH (C.), *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. New York: Norton & Company, 1984, p. 25.

13 FORD (R.), *The Sportswriter* (1986). London: The Harvill Press, 1996, p. 30.

14 This feature goes hand in hand with Fred Hobson's assertions concerning Ford's southernness. See HOBSON (F.), "The Sportswriter: Post-Faulkner, Post-Southern?" in GUAGLIARDO (H.), ed., *Perspectives on Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, pp. 83-96. Faulkner readers might be reminded of his oft-quoted

My own history I think of as a postcard with changing scenes on one side but no particular message on the back. You can get detached from your beginnings, as we all know, and not by any malevolent designs, just by life itself, fate, the tug of the everpresent.¹⁵

The stories in *A Multitude of Sins* could well be defined as postcards of the same kind. The characters seem trapped in the present tense and have apparently lost touch with the past that has shaped their personalities. As a result, they cling to present values in which they try to find the trace of a prominent past. For instance, Jena's attitude in "Quality Time" suggests that she tries to create the illusion that she has a past although she knows that it is all a matter of appearance: "Jena's clothes were all put away, as though she'd lived here for months, which was how she liked things: ordered surfaces, an aura of permanence, as if everything, including herself, had a long history" (*MS*, 22). The characters' view of time is a proof of their minimalist perception of life. Ford's collection can therefore be seen as a good example of what Michael Gorra defines as "American minimalism," that is

a mannerist mode in which the intentional poverty, the anorexia of the writer's style is mimetic of the spiritual poverty of his or her characters' lives, their disconnection from anything like a traditional community. It is a prose so attenuated that it can't support the weight of a past or a future, but only a bare notation of what happens now; a "slice of life" in which the characters are seen without the benefit of antecedents or social context.¹⁶

In this respect, the ending of "Dominion" is a case in point: Henry finds nothing nice to tell Madeleine and he soon understands that "there was nothing to say now. Words were used up" (*MS*, 180). Percy's Lancelot comes to the same conclusion when he asks himself whether or not he loves Margot: "Love her? I'm not sure what these words mean any more."¹⁷ In several stories, Ford's characters are "lost from words" (*MS*, 24)¹⁸ because for them

statement that "There is no such thing as *was*—only is." In MERIWETHER (J. B.) and MILLGATE (M.), eds., *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1980, p. 255); or of Gavin Stevens's famous line in *Requiem for a Nun*: "The past is never dead. It's not even past." FAULKNER (W.), *Requiem for a Nun* (1950). London: Vintage, 1996, p. 85.

15 FORD (R.), *The Sportswriter*, *op. cit.*, p. 30.

16 GORRA (M.), "Laughter and Bloodshed," *Hudson Review*, vol. 37, Spring 1984, p. 155.

17 PERCY (W.), *Lancelot*, *op. cit.*, p. 118.

18 On the meaninglessness of words, see "Reunion" (*MS*, 68); "Under the Radar" (*MS*, 144, 147); "Dominion" (*MS*, 155); and "Charity" (*MS*, 187, 215-216).

words have become meaningless. They share Allie's feelings in Percy's *The Second Coming*, according to whom "words [...] mean[t] more or less what they said, but other people seemed to use words as signals in another code they had agreed upon."¹⁹ Allie's observation is genuine and foreshadows her re-entry into the world because, as Percy explains in his essay "The Mystery of Language," "Language, symbolization, is the stuff of which our knowledge and awareness of the world are made, the medium through which we see the world."²⁰

Another medium through which Percy's and Ford's characters see the world is the movies²¹: most of the stories included in *A Multitude of Sins* echo Percy's use of movies in his books. The most obvious example is to be found in "Dominion," in which Madeleine has hired an actor to scare away the man with whom she is having an affair, as if, once again, words had lost their meaning, or as if the character could not find the appropriate turn of phrase to express her mind. In this story, the world of movies intrudes into Henry's life and exposes the artificiality of his relationship with Madeleine, thus mirroring what Percy did in *Lancelot*. When Lancelot discovers that his wife has betrayed him and that the girl he thought was his daughter is actually somebody else's, he decides to film everything that is going on in his house, what he calls "cinéma-réalité," and to have his questions answered, even though he wonders: "Why did I have to know the truth about Margot and know it with absolute certainty? Or rather why, knowing the truth, did I have to know more, prove more, *see?*"²² The reason why he desires to get his wife and her lover videotaped is linked to his need to watch the news and discover what catastrophic events are happening in the world. For him, the television set has the truth and, ironically, it holds the news he has been waiting for all his

19 PERCY (W.), *The Second Coming*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980, p. 34.

20 PERCY (W.), *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975, p. 151.

21 In *A Piece of My Heart*, Ford also resorts to a movie persona in order to blur the identity of one of his characters. The following exchange helps understand how the writer makes use of the movie world:

"You remind me of somebody," Robard said, spitting out the window.

"Who?"

"I don't know, a movie star, somebody like that."

FORD (R.), *A Piece of My Heart* (1976). London: The Harvill Press, 1996, p. 95.

22 PERCY (W.), *Lancelot*, *op. cit.*, p. 89.

life, that is, an answer to the question “what is the point of my life?”. His aim throughout the novel is clear: he does not want to remain ignorant; he wants to make sure his intuition is right.²³

Something is absent from the life of the typical protagonist in Ford’s and Percy’s fictions: the text, the story itself, is a material symbol of the quest that will help the characters find that missing link between themselves and the outside world. As is the case with Lily Bart in Edith Wharton’s *The House of Mirth*,²⁴ the prominent feature of these characters is that at some point they all stand at the margin, on the fringe of society. In addition, the notion of “sin” is central in these works, whether it concerns Lily Bart or any of the major characters involved in Ford’s collection or in Percy’s novels: all of them are either suspected of, or have engaged in illicit sexual intercourse, which has tarnished or ruined their reputations. They share the same predicament and seem to act according to Kierkegaard’s definition of “sin” in *The Concept of Anxiety*.

Sin came into the world by a sin. Were this not so, sin would have come into the world as something accidental, which one would do well not to explain. [...] Sin presupposes itself, [...] sin comes into the world in such a way that by the fact that it is, it is presupposed.²⁵

Commenting upon Percy’s *Lancelot*, Patricia Lewis Poteat argues that “It is as though Percy has come to a new and urgent awareness of both our peril and our hope.”²⁶ Likewise, in his stories, Ford seems mainly concerned with the absence of communication between the couples he describes, as though love had suddenly disappeared and, with it, the very meaning of the word. Like Lancelot, Ford’s characters have become watchers of a world that passes by and that they fail to understand. More often than not, they are deceived by what they thought they could see, and in an attempt to

23 “I meant to find out once and for all. There is something worse than knowing the worst. It is not knowing.” PERCY (W.), *Lancelot*, *op. cit.*, p. 131.

24 See ZAUGG (B.), “Figures de la marge dans *The House of Mirth* d’Edith Wharton,” in BAZIN (C.), and PERRIN-CHENOUR (M.-C.), eds., *Textes et Genres II : Sens et Figures de la Marge dans la littérature féminine de langue anglaise*. Nanterre : Publidix, 2006, pp. 179-193.

25 KIERKEGAARD (S.), *The Concept of Anxiety*, translated by Reidar Thomte and Albert B. Anderson. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 32.

26 POTEAT (P. L.), *Walker Percy and the Old Modern Age: Reflections on Language, Argument, and the Telling of Stories*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985, p. 154.

thwart their fate they tend to look at the world through window panes, call upon images from movies, or make up their own movies, their own stories.

Failed Escape: Deceptive Sights in “Privacy”

The first sentence of the opening story, “Privacy,” sets the tone for Ford’s *A Multitude of Sins* and offers a key to read the ten stories included in the book. The unnamed narrator declares: “This was at a time when my marriage was still happy” (*MS*, 3). Interestingly, this single sentence has been isolated into a paragraph, which implies that the story that is about to unfold took place in a peaceful context, and that the narrator’s marriage is not that happy at the time he tells about it. The use of the adverb “still” suggests that things are now different than what they were when the events narrated in the story occurred. The narrator resorts to the same adverb in the following paragraph when he tries to make an assessment of his marriage: “We had been married for ten years and were still enjoying that strange, exhilarating illusion that we had survived the worst of life’s hardships” (*MS*, 3). As he starts telling his story, the narrator has undoubtedly understood that one cannot forever cling to illusionary things.

Illusion is nevertheless at the core of the story: like a moviegoer who goes to movies because they seem to provide a more acceptable reality than what might be experienced in real life, the narrator keeps looking out of the window to find an entry into the world that his marriage cannot offer. But as is the case in Walker Percy’s *The Moviegoer*, he soon finds out that, in the words of Simone Vauthier, “The moviegoer is a man betrayed by the movies, or rather by his blind acceptance of the screen images, [...] the movies offer no real hope of redemption.”²⁷

When night falls, the narrator’s apartment becomes as dark as a room in a theater, which makes it easy for him to spy on his neighbor:

[...] the living space only a great empty room with tall windows front and back, and almost no electric light. The natural light was all. A famous avant-garde theater director had lived in the room before and put on his jagged, nihilistic plays there, so that all the walls were painted black, and along one were still riser seats for his small disaffected audiences. (*MS*, 3)

27 VAUTHIER (S.), “Title as Microtext: The Example of *The Moviegoer*,” *The Journal of Narrative Technique*, vol. 5, September 1975, pp. 225-226.

The emptiness in the apartment undeniably mirrors the void within the couple's life, and the fact that the "riser seats" are still there makes the place a perfect observation post. In addition, the kinds of plays that were performed there by the previous renter perfectly defines the life the narrator describes in the course of the story ("jagged" and "nihilistic"). We therefore find a good example of what Percy's Binx Bolling describes as the "genie-souls," "the wrenching rising sadness of the cities of the North."²⁸

The apartment is so dark that, as the narrator explains, "Our wish, needless to say, was to stay out of the apartment as long as we could" (*MS*, 4). However, that is not the sole reason for the couple's yearning to stay away from home, for "each night at seven the building's owner would turn off the heat, so that by ten—on our floor, the highest—it was too cold to be anywhere but in bed [...]" (*MS*, 4). The couple in "Privacy" have the theater stage to themselves but they rarely act on it; and when they do, it is "in the dark bed under the blankets" (*MS*, 4), as if they wished to forget the identity of their partner (this contrasts with Jena in "Quality Time," whose love-making is described as "vaguely theatrical" [*MS*, 23]). The only person whose movements are said to be theatrical in the story is the woman whom the narrator watches for a week (see *MS*, 5) and who incarnates the man's unfulfilled fantasies.

For the couple, escaping from the apartment is a means of avoiding intimate contact. The cold is imposed by the proprietor but the characters are also apparently trying to spend as little time together as they can: whenever they are reported to be making love, they are "a little drunk" (*MS*, 4), which makes it clear that they do not do it spontaneously. Alcohol provides the couple with another illusion of their matrimonial harmony. When they have not been drinking, the narrator's wife just goes directly to bed and sleeps while the man is symbolically left alone in the dark apartment. It is at such times that he starts looking out of the window like a moviegoer searching for another world on the silver screen. But Ford's narrator is not only a moviegoer—that is, in Percy's aesthetics, someone who contemplates the world from a distance; he also becomes a voyeur when, one night, instead of looking at the urban landscape, he watches "the figure of a woman slowly undressing, from all appearances oblivious to the world outside the window glass" (*MS*, 4). At that moment, it seems that the narrator's wife and the

28 PERCY (W.), *The Moviegoer* (1961). New York: Noonday, 1967, p. 202.

woman he is observing are interchangeable for they are both described with the same adjective: “oblivious” (*MS* 4, 5). The narrator suddenly becomes the witness of an action that resembles a scene filmed in slow motion. The window thus replaces the screen which metaphorically separates the viewer from the person being viewed. The nature of the sin Ford's voyeur is guilty of is enhanced by the spatial position of both characters: a dark void (a double “space of darkness” [*MS*, 5]) separates them, and the woman will forever remain beyond the narrator's reach, like an actor on the screen.

The narrator's fascination for the woman is palpable when he admits, “I was rapt by this sight. At first I moved close to the window glass, close enough to feel the cold on my cheeks” (*MS*, 5). As if he were watching a peepshow, the narrator tries to get closer to the woman. Everything participates in making him think of a movie scene:

The yellow light in the room where she was seemed to blaze and made her skin bronze and shiny, and her movements, seen through the windows, appeared stylized and slightly unreal, like the movements of a silhouette or in an old motion picture. (*MS*, 4-5)

The form of these comments reveals the narrator's attraction to what he sees: the scene is so captivating that he does not know where to pause as he describes it, hence the odd mixture of asyndeton and polysyndeton. Then, in order to have a better view and fulfil his desire to see as much as he can, the narrator fetches a “pair of silver opera glasses” (*MS*, 5), thus using another form of glass, another screening device, to derive maximum pleasure from the sight. Furthermore, the difference in light from one place to the other emphasizes the position of the narrator as a spectator: he is “totally hidden in the dark” (*MS*, 5) while the woman is in a floodlit place. The circumstances seem to converge in one direction: there is something for the narrator to find outside the apartment, some kind of revelation that the light is beckoning him to.

Later on the narrator sums up his reaction thanks to polysyndeton again: “It was all arousal and secrecy and illicitness and really nothing else” (*MS*, 6). This sentence is particularly telling, for it presents the narrator's attempt to minimize the episode even though it is the very event that made him tell the story. As in “Reunion,” the story depends on a chance happening: seeing the woman “create[s] an event where before there was none” (*MS*, 69); it allows the narrator to tell a story where before there was no story to tell. When he first sees the woman, he refrains from voicing his thoughts, yet he expresses them in minute detail, using anaphora coupled

with a ternary rhythm: “Undoubtedly I was aroused. Undoubtedly I was thrilled by the secrecy of watching out of the dark. Undoubtedly I loved the very illicitness of it, of my wife sleeping nearby and knowing nothing of what I was doing” (*MS*, 5). Noticeably, the narrator uses the same words as in his final assessment of his voyeuristic attitude, thus paving the way for the story’s closure. Watching the woman “made the world stop” (*MS*, 5) for some time; when one night he cannot see anything but the light, he realizes that the appeal is gone and, as the pressure of time imposes itself on him, he goes back to bed and to the routine of the life he depicted before he first laid eyes on the mysterious figure.

Contrary to his wife, who seems to overwork herself, the narrator confesses that he is a failed writer (“trying to write” [*MS*, 3]; “the work I was [...] failing at” [*MS*, 4]). Instead of creating imaginary worlds, he lives in them, as the window-watching episode underscores. At the end of the story, the narrator metaphorically goes back to real life “in a moment of frustration and pointless despair” (*MS*, 6) and he decides to take a walk. It is at that very moment that his nightly frustrations meet his frustrations of the day: he comes “unexpectedly” (*MS*, 6) upon the woman he had been watching the week before. Unfortunately for him, the fantasy does not translate well into reality: “to my surprise though not to my chagrin, she was old” (*MS*, 6). Like before, the narrator tries to deny his disappointment; this is made obvious in negative structures (he says he was “feeling oddly but in no way surprisingly betrayed” [*MS*, 7]) and repetitions: “She was old, after all” (*MS*, 7). The narrator even imagines what he could have done to avenge himself on the woman but quickly shies away from these thoughts: “I might suddenly have felt the urge to harm her, and easily could’ve. But of course that was not my thought” (*MS*, 7). This story emphasizes the discrepancy between thought and behavior. Like Percy’s Binx, Ford’s narrator “stood outside the world and sought to understand it,”²⁹ but he finds himself unable to face it. Writing about Percy’s *The Moviegoer*, Lewis A. Lawson explains that “one must pass through every intervening point to go from one point to another; there are no film cuts in real life.”³⁰ This is something the narrator of “Privacy” does not succeed in understanding. He eventually decides to lock himself

29 PERCY (W.), *The Moviegoer*, *op. cit.*, p. 69.

30 LAWSON (L. A.), “Cinematography in *The Moviegoer*,” in BRAENDLIN (H. P.), ed., *Ambiguities in Literature and Film*. Tallahassee: Florida State University Press, 1988, p. 45.

up in his fantasy world and he walks “down the street toward [his] room and [his] own doors” (*MS*, 7), because it is only in the denial of the passing of time that he can live, something that was already suggested by his still wearing “the coarse heavy socks I’d kept from when I was a boy” (*MS*, 4).

Corrupted by the Movies: “Crèche”

Like “Privacy,” “Crèche” opens with a sentence that is set apart from the rest of the story by appearing in a paragraph of its own: “Faith is not driving them, her mother, Esther is” (*MS*, 109). The story begins *in medias res* and the character is already negated by the situation in the same fashion as Flannery O’Connor’s grandmother in “A Good Man is Hard to Find.”³¹ To a certain extent, “Crèche” reads like a modern-day variation on O’Connor’s story: it initially depicts a trip in a car to a place Faith, the main character, is not too keen about. Of course that she should be called Faith can be seen as a wink at O’Connor’s devout grandmother. But unlike O’Connor’s character, Faith would have liked to go to Florida (*MS*, 111). Faith’s reason for joining the rest of the family is that, just like the grandmother (whom June Star mocks by saying, “She wouldn’t stay at home to be queen for a day,” adding, “She wouldn’t stay at home for a million bucks”³²), she does not want to be left home alone (“No one wants to spend Christmas alone” [*MS*, 111]). In addition, Faith is very much concerned with her appearance: “If she were being watched, she would at least look good” (*MS*, 132), which echoes the grandmother’s dressing up so that “in case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady.”³³ Being dressed properly and rated positively is quintessential for both women. In the case of Faith, it is all the more important as it defines her identity: at dinner on the first evening “She realizes no one else in the big room is dressed the way she is, which reminds her of who she is. She is not Snow Mountain Highlands (even if she once was). She is not Sandusky. She is not even Ohio. She is Hollywood. A fortress” (*MS*, 127). Faith’s self-consciousness is evident here

31 For a detailed study of O’Connor’s story see POTHIER (J.), *Synthèse d’une œuvre : Les nouvelles de Flannery O’Connor*. Nantes : Éditions de l’Université de Versailles—Saint-Quentin-en-Yvelines/Éditions du Temps, 2004.

32 O’CONNOR (F.), “A Good Man is Hard to Find,” in *A Good Man is Hard to Find: Stories* (1955). London: The Women’s Press, 1980, p. 10.

33 *Ibid.*, p. 11.

with all the sentences beginning with “she” almost amounting to a theorem and suggesting that Faith is a snob who has now denied her origins so as to fit in the Hollywood frame. Faith’s life is so influenced by the movies she has seen that she even compares one building to “an exotic casino from some Paul Muni movie” (*MS*, 132), something she believes to be romantic. The link between romanticism and the movies brings to mind Binx’s goal in *The Moviegoer*, which is to discover the relation between “English romanticism [...] and 1930 science.”³⁴

From the outset of the story, Faith is presented through her job as “the motion-picture lawyer” (*MS*, 111), while three of the other protagonists are introduced according to their ages. Only one of the five persons in the car receives the same treatment as Faith: Roger (see *MS*, 111). This foreshadows the fact that the two will have a common history in the course of the story. Incidentally, both characters are thirty-seven (*MS*, 112, 113) and even if Roger’s job has nothing to do with the movie industry, he is described as “the friendly-funny neighbor in a family sitcom” and he looks like “some TV actors Faith has known” (*MS*, 113). Faith is so at ease in “the Hollywood frame” that she sees the world through Hollywood lenses: instead of identifying Roger as her soon-to-be ex-brother-in-law, she gives him a second-rate-movie persona, not that of a fully-fledged actor, only that of some unimportant character in a sitcom. Faith apparently evaluates the significance of people

34 PERCY (W.), *The Moviegoer, op. cit.*, p. 88: “A line for my notebook: Explore connection between romanticism and scientific objectivity. Does a scientifically-minded person become a romantic because he is left-over from his own science?” In his essay “English Romanticism ... and 1930 Science in *The Moviegoer*,” Lewis A. Lawson notes that it becomes evident, the process of education, of forming a worldview, implied by “English romanticism ... and 1930 science” is illustrated by moviegoing, the principal image-pattern of the novel. When Binx discusses going to the movies in other words, he is really talking about the way he, like his father before him, was educated to look at the world.

LAWSON (L. A.), *Following Percy*. Troy, NY: The Whitston Publishing Company, 1988, p. 123.

The educational importance of movies in American life is also presented in Kate Simon’s *Bronx Primitive: Portraits in a Childhood* (1982) and in the autobiographical works of Jerome Charyn. See CASTRO (G.), “*Bronx Primitive: Portraits in a Childhood* de Kate Simon—Des vignettes de l’hétéroclite à la fresque hétérogène,” in GRANDJEAT (Y.-C.) and LERAT (C.), eds., *L’Hétérogène et l’hétéroclite*. Talence : Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2001, esp. pp. 230-231.

according to the role she assigns to them in her imaginary movies: she is clearly screening her life rather than living it.

Faith also associates features that are hers with other people as if she were trying to deny those aspects of her self. The most outstanding element is her obsession with weight: she keeps thinking that her mother has “become much too fat” (*MS*, 111; see also *MS*, 119, 129, 139) and tends to reflect on her own figure, trying to convince herself that “She does not have an eating disorder and could never have one” (*MS*, 126). The use of a double negation makes this comment sound like an incantation, which is ruined by Faith’s reflection that “Maybe she’s hungry after all” (*MS*, 127). Later, when she sees herself in the mirror, her thoughts bear the same incantatory quality: “All good. Just the small pale scar where a cyst was notched from her left breast, a meaningless scar no one would see. But a good effect still. Thin, hard thighs. A small nice belly. Boy’s hips. The whole package, nothing to complain about” (*MS*, 138); after all, she is “A client’s dream with great tits” (*MS*, 112). Like Tennessee Williams’s Blanche, Faith needs to reassure herself and be reassured by others that she looks good. As she enters the dining hall, the narrator comments: “She looks superb, she believes” (*MS*, 125), echoing Blanche in *A Streetcar Named Desire*, who tells her sister: “You haven’t said a word about my appearance.”³⁵

Faith is so immersed in the world of movies that she mimics what actors do: she gives her nieces and later Roger “a smile she’s seen movie stars give to strangers” (*MS*, 122, 127).³⁶ She is also so disappointed by her own life that she asks Roger if she “could take the girls for a while” and imagines that he and Daisy die in a car crash (*MS*, 127). Her behavior recalls an earlier comment that “She has always wanted children-with-marriage, but neither of these things has quite happened” (*MS*, 115): in the story, the only one who managed to achieve these things is Daisy, the apparently failed sister who does not physically appear in the story though she is omnipresent in Faith’s mind. Faith exemplifies what René Girard analyzes in *Violence and the Sacred* for she is undergoing an inner crisis as she acknowledges, in spite of

35 WILLIAMS (T.), *A Streetcar Named Desire* (1947). New York: Signet, 1975, p. 21.

36 Ford’s characters are all preoccupied with the message that can be conveyed by their facial expressions and more particularly by their smiles. For example, in “Abyss,” Frances “smiled a smile she knew was a sweet, probably pathetic smile. It was her surrender look [...]” (*MS*, 234). In “Charity,” Nancy is described as “[creating] a smile for her lips” (*MS*, 213). Words are not as important as attitudes.

herself, all her sister's successes: "At the very height of the crisis violence becomes simultaneously the instrument, object, and all-inclusive subject of desire."³⁷

In order to cope with life, Faith tries to appear as perfect as can be and to make the best of anything that comes her way: "She goes to the gym every day, drives an expensive car, lives alone in Venice Beach in a rental owned by a teenage movie star who is a friend's brother and who has HIV. A deal" (*MS*, 115). Somehow, Faith has the same purpose in life as Percy's Binx Bolling, who sees himself as "a model tenant and a model citizen [who] take[s] pleasure in doing all that is expected of [him]."³⁸ True, Faith has always done what was expected of her: "[her father] had wanted Faith to become a lawyer, so naturally she became one. Daisy he had no specific plans for, so naturally she became a drunk and sometime later, an energetic nymphomaniac" (*MS*, 129). Throughout the story, Faith keeps trying to debunk her sister's life by pointing at her own achievements, thus justifying Girard's comments that

The person who hates first hates himself for the secret admiration concealed by his hatred. In an effort to hide this desperate admiration from others, and from himself, he no longer wants to see in his mediator anything but an obstacle. [...] Now the mediator is a shrewd and diabolical enemy; he tries to rob the subject of his most prized possessions; he obstinately thwarts his most legitimate ambitions.³⁹

Moreover, the narrator reports that "Faith believes Daisy envied her movie connections and movie lifestyle and the Jaguar convertible, and basically threw her own life away (at least until rehab) as a way of simulating Faith's [...]" (*MS*, 117). Everything in Faith's life is based on the fantasies that people build around actors and movies: like Binx, she "has to call upon movie stars [...] in order to evaluate [her] luck, and 'certify' it."⁴⁰ This attitude is particularly evident when, after she has pictured her sister and Roger's death and told him that she would be happy to look after his daughters, the narrator

37 GIRARD (R.), *Violence and the Sacred*, translated by Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, p. 144.

38 PERCY (W.), *The Moviegoer*, *op. cit.*, p. 6.

39 GIRARD (R.), *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, translated by Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965, p. 11.

40 VAUTHIER (S.), "Narrative Triangle and Triple Alliance: A Look at *The Moviegoer*," in JOHNSON (I.) and JOHNSON (C.), eds., *Les Américanistes: New French Criticism on Modern American Fiction*. Port Washington, NY: Kennicat, 1978, p. 74.

concludes: “Now that she has said this, without any previous thought of ever saying it, it becomes part of everyday reality. Soon she will become Jane and Marjorie’s parent. Easy as that” (*MS*, 128). Faith seems to have lost touch with real life and she has taken to making up little scenarios in which she is the star and which she believes to be true: after locking Roger out of the condo, she takes the previous comments further by telling herself: “Roger will not sleep with his pretty daughters this night. She is taking a hand in things now. These girls are hers” (*MS*, 136). The temporal dimension (“this night” and “now”) implies that Faith’s role will only be short-lived, as in a movie that must come to an end.

Faith’s behavior toward Roger is ambivalent from the beginning of the story: she knows that even though “In every respect, she despises [him]” (*MS*, 114), she needs him if she wants to get closer to her nieces. In addition, again like Blanche DuBois, Faith cannot help watching her sister’s husband though she refrains from publicly acknowledging any attraction to the man: “For some mysterious reason, Faith has noticed, Roger is quite tanned” (*MS*, 114). She is repeatedly described “noticing” his doing this or that, for instance, *MS*, 126 and 127. In such comments as “In truth, Roger is not bad-looking [...]” (*MS*, 126), it is clearly her voice that can be heard. The narrator expresses Faith’s intimate feelings, saying that “Roger, she knows, dislikes her, possibly envies her, and also is attracted to her” (*MS*, 125). This provides a fine illustration of what Julia Kristeva would call “abjection,” that is, the place “where the subject is both generated and negated, the place where his unity succumbs before the process of charges and stases that produce him.”⁴¹

Faith rejoices in the idea that Roger finds her attractive. She is even playful when around him but does not take the flirtation further: it regenerates her to know that she could have what her sister managed to get but at the same time it estranges her for she knows that she has not achieved those goals and probably never will. Like Blanche, then, she tempts her sister’s man and puts herself at risk. This behavior goes hand in hand with Kristeva’s comments that

abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it—on the contrary, abjection acknowledges it to

41 KRISTEVA (J.), *Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984, p. 105.

be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning.⁴²

Faith feels in “perpetual danger” whenever she is around Roger because she falls prey to the man’s desire. Everything accelerates when he leans toward her and talks in a whisper (*MS*, 128); she starts inferring his thoughts, not realizing that they are her own as well: “Just be friendly and it’ll happen” (*MS*, 128). Later, when “she hears distant music,” Faith instantly pictures Roger singing karaoke (*MS*, 131-132), thus involuntarily proving that she has developed an infatuation for him. She cannot get him out of her head, which is yet another proof of her attraction for him.

Roger follows Faith’s signs and echoes Williams’s Stanley Kowalski when he tells her: “I always thought that in the right situation, we could have some big-time fun” (*MS*, 134). It is not surprising that Roger should want to “interfere” with her, to use Stanley’s words,⁴³ for even Faith realizes “that an offer to take the girls would immediately be translated by Roger into an invitation to fuck him” (*MS*, 136). Noticeably, the reason she puts forward to justify her naivety is that “She has been in California too long, has fallen out of touch with things middle American” (*MS*, 136). The artificial way of life provided by the movie industry made Faith lose touch with real life; like Blanche, she is apparently only interested in “magic.”⁴⁴ For that reason, when Roger decides to call his new girlfriend (out of frustration, most likely, or just in order to show Faith that he does not need her), Faith turns her attention to Jack, the man she thinks loves her: “He wanted children, could get to California often. It could work” (*MS*, 115).

Faith’s decision to call Jack at that moment appears too systematic (“A call to Jack is definitely in order” [*MS*, 129]) and these kinds of orders do not make a relationship work. Indeed, Faith only thinks about Jack when she is left alone or when someone talks about having fun (see *MS*, 115). Faith needs to understand that life is not like a movie; one cannot always have a second take, and the episode with the answering machine is especially interesting for she eventually realizes that “There’s no revising. Too bad. Her mistake” (*MS*, 130-131). At the end of the story, Faith has to

42 KRISTEVA (J.), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982, pp. 10-11.

43 WILLIAMS (T.), *A Streetcar Named Desire*, *op. cit.*, p. 129. Before he rapes Blanche, Stanley also tells her: “We’ve had this date with each other from the beginning!” (p. 130).

44 *Ibid.*, p. 117.

accept that revisions can only be made in the movies and, like Stella in *A Streetcar Named Desire*, that “Life has to go on. No matter what happens, you’ve got to keep going”⁴⁵ because “Christmas takes care of its own” (*MS*, 140). She knows that what happened between Roger and herself will not change people’s way of seeing him: “Tomorrow Roger himself will be rehabilitated, and become everyone’s best friend” (*MS*, 137; see also *MS*, 140). This helps her understand the meaning of Scarlett O’Hara’s final words in *Gone with the Wind*: “Tomorrow is another day”⁴⁶ (see *MS*, 140). “Crèche” presents an episode in Faith’s filmic life and shows how movies can corrupt one’s reality by formatting one’s behavior. As Walker Percy observes: “even though movies are the ultimate unreality, Americans seem to accept them as even more real than their real lives [...]”⁴⁷ This might be the reason why in “Dominion” Madeleine hires an actor to threaten Henry out of her life.

Madeleine as a Moviemaker: Writing the Script, Hiring the Cast in “Dominion”

“Dominion” stages a very peculiar adulterous relationship between Madeleine and Henry. The impending split is suggested from the outset of the story through the use of parataxis: “Henry was catching a plane in two hours. Madeleine was staying behind in Montreal [...]” (*MS*, 153). It is only a little later that the reader finds out that

now, they’d decided, was the time for [their affair] to be over. They loved each other—they both acknowledged that. Though they possibly were not *in* love (these were Madeleine’s distinctions). Yet, they had been in *something*, she understood, possibly something even better than love, something with its own intense and timeless web [...]. But it had not been nothing. (*MS*, 154)

The paratactic structure of these comments helps to explain the lovers’ difficulty to split up, while the use of a dash makes it clear that they are trying to make an assessment of their relationship. The presence of contrasting conjunctions at the beginning of two consecutive sentences

45 WILLIAMS (T.), *A Streetcar Named Desire*, *op. cit.*, p.133.

46 MITCHELL (M.), *Gone with the Wind* (1936). New York: Warner, 1993, p. 1024.

47 RICHARD (C.), VAUTHIER (S.), ROUBEROL (J.), and DURAND (R.), “Interview on Worldnet” (1986), in LAWSON (L. A.) and KRAMER (V. A.), eds., *More Conversations with Walker Percy*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993, p. 165.

implies that Madeleine—who now appears as the focalizer—makes efforts to distance herself from the situation so as to see it with more hindsight. Her choice of the pronoun “something” to define what she and Henry have been in together is reminiscent of Will Barrett’s question in Percy’s *The Last Gentleman*: “Love, he thought, and all at once the word itself went opaque and curious, a little howling business behind the front teeth. Do I love her? I *something* her.”⁴⁸ The aim of Ford’s story is apparently to find out whether or not that “something” has come to an end. All the signs are pointing in the same direction and when in turn Henry becomes the focalizer, the narrator observes: “he and Madeleine had suddenly found they had nothing much to say at the precise moment when they’d always had something to say” (*MS*, 154). The story, then, is about a crisis⁴⁹ that the characters have difficulty coping with:

Ending it then would’ve meant something about themselves neither of them would’ve believed: that it hadn’t mattered very much; that they were people who did things that didn’t matter very much; and that they either importantly did or didn’t know that about themselves. None of these seemed true (*MS*, 155).

The verbal form implies that the characters are desperately trying to postpone their separation because otherwise it would expose their minimalist concerns in life. In order to acknowledge the existence of the crisis, Madeleine resorts to a Percyan mode of seeing the world, that is to say she seeks to “certify” the break-up by using movie tricks⁵⁰: such tricks become the remedy to a love affair that is merely described as “a symptom” (*MS*, 159).

48 PERCY (W.), *The Last Gentleman* (1966). New York: Noonday, 1977, p. 104, my emphasis.

49 On moments of crisis in the short story, see TIBI (P.), “La nouvelle : essai de compréhension d’un genre,” in *Aspects de la Nouvelle II. Cahiers de l’Université de Perpignan* 18 (1^{er} semestre 1995), pp. 9-76; and AMFREVILLE (M.), “Une esthétique du fragment,” in LIÉNARD-YETERIAN (M.) and PRÉHER (G.), eds., *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories*. Palaiseau : Presses de l’École Polytechnique, 2007, pp. 35-39.

50 “Certification” is a term Binx uses for place in Percy’s *The Moviegoer*, but it could be used here to describe the characters’ need to know where they are standing in their relationship. Here is Binx’s definition:

Nowadays when a person lives somewhere, in a neighborhood, the place is not certified for him. More than likely he will live there sadly and the emptiness which is inside him will expand until it evacuates the entire neighborhood. But if he sees a movie which shows his very neighborhood, it becomes possible for him to live, for a time at least, as a person who is Somewhere and not Anywhere.

PERCY (W.), *The Moviegoer*, *op. cit.*, p. 63.

In “Dominion,” as in Percy’s *Lancelot*, Madeleine has come to the conclusion that, to borrow Robert Kroetsch’s words, “The fiction makes us real,”⁵¹ for she knows that “some things are always real-er than others” (*MS*, 160), that “Sometimes you can’t believe the things that are taking place are actually taking place, but you need to” (*MS*, 179-180). The movie culture is very present in this story: the lovers are used to “discussing reviews of a movie they might attend” (*MS*, 155), Henry is compared to an actor, Elliott Gould (*MS*, 157-158), and the encounter with “the irate husband” seems to Henry “like a movie” (*MS*, 166). As a result of their movie-like life, the characters live in what Susanne Langer would call a “virtual present.”⁵² All these elements should set the reader thinking about Madeleine’s strange behavior. As the narrator explains, “Madeleine appeared different from how she actually was” (*MS*, 157): whoever gets to know her soon finds out that she is very different from what she would like to be (see *MS*, 157, or her smiling at Henry “strangely” [*MS*, 165]). The woman puts on an act and, like an actress, she plays a part in her own life, though sooner or later the mask drops, exposing what she was afraid to show, revealing what she did not mean to tell. Following Percy’s tracks, Ford uses the movie metaphor to emphasize his character’s role-playing and the influence of popular culture on everyday life; it offers a protective device from the real world.⁵³

The phone is another protective device: to set her plot in motion, Madeleine gets her hired husband to call the hotel room. Noticeably, when Henry answers the phone, Madeleine is described “staring at him disapprovingly, as if he were staging the entire conversation and the line was actually dead” (*MS*, 161). Everything has been carefully calculated to

51 Robert Kroetsch observes in an interview with Margaret Laurence: “In a sense, we haven’t got an identity until somebody tells our story. The fiction makes us real.” In KROETSCH (R.), BACQUE (J.), and GRAVEL (P.), *Creation*. Toronto: New Press, 1970, p. 65.

52 LANGER (S.), *Feeling and Form*. New York: Scribner’s, 1953, p. 412. Quoted in LAWSON (L. A.), “The Dream Screen in *The Moviegoer*,” in LAWSON (L. A.) and OLESKY (E.), eds., *Walker Percy’s Feminine Characters*. Troy, NY: The Whitston Publishing Company, 1995, p. 30.

53 This is akin to what Jean R. Debrix has noted concerning the world of the movies: “en abolissant les frontières qui séparent le physique du mental [...] il déclenche dans l’esprit du sujet une légère perte de conscience qui permet la fusion du réel et de l’imaginaire [...]” DEBRIX (J. R.), *Les Fondements de l’art cinématographique*. Paris : Éditions du Cerf, 1960, pp. 184-185.

fool Henry (and the reader, for it seems that Henry, not Madeleine, has planned it all out), and Madeleine's movements are clearly theatrical: she "put her hands to her cheeks. 'Don't tell me,' she said. 'It was Jeff, wasn't it? Shit, shit, shit'" (*MS*, 161). Madeleine puts words into Henry's mouth by suggesting that Jeff, her husband, is the anonymous caller, which makes Henry picture a meeting with the man: "Loud pounding would commence immediately from out in the hall, he supposed, then shouting and kicking, and a terrible fistfight that would wreck the room" (*MS*, 161). The first step in Madeleine's plan has worked out: Henry has become the hero of a movie he is involuntarily co-directing.

When the phone rings again and the husband challenges Henry to meet him, Henry "caught himself in the mirror [...]. It was embarrassing to be this man" (*MS*, 163): at this moment, Henry does not seem so inclined to act out what he has imagined earlier. Nevertheless, he takes on the role and lies to his interlocutor (see *MS*, 163), thus becoming an actor in spite of himself. As if he were performing, Henry tries to make his story as credible as possible and, when he gets ready for the confrontation, he reflects that "He would simply tell as many lies as necessary—which *was* lawyerly" (*MS*, 166; see also *MS*, 168: "he could tell the man a lot of lies and then pay the check. That would be good enough"). Henry debunks his profession as he understands that his own life has been ruled by lies, though a lawyer is supposed to fight for justice and truth. Interestingly, as his meeting with the deceived husband is drawing near, Henry tells himself "it was like a movie" (*MS*, 166), a rather bad movie as it turns out: the set is "inauthentic" (*MS*, 167) and the man he meets "didn't seem like a young man who *would* say such a thing, or whatever he'd said [on the phone]. [...] He didn't seem that vulgar. It was absurd" (*MS*, 169). Oddly enough, the man's looks make him so fake that Henry finds it hard—if not impossible—to give him credit: "He had small, tightly-bunched square teeth that detracted from his beauty and his anger and made him seem vaguely corrupted" (*MS*, 170). Madeleine's hoax is apparently too polished to be convincing. But the outstanding feature is that the bogus Jeff "was like a pretty little actor [...], clean-shaven and actorishly fit-looking" (*MS*, 169) and, unfortunately for him, "He acted more serious than he felt" (*MS*, 177). Henry's comments are sharp and confirm that he "respect[s] the real things more" (*MS*, 160), as Madeleine told him earlier. His eye is so acute that he is able to see through people and evaluate their honesty. And yet, in spite of his suspicions, Henry plays the part and accepts the role Madeleine has imposed on him.

The last pages of the story are particularly interesting in that Henry points out all the actor's mistakes: he becomes a movie critic. His discovery has to do with his job: he has had a "lawyer's intuition" (*MS*, 177) and the "cinematographic hypnosis"⁵⁴ Madeleine attempted has clearly failed. Her reaction as Henry tells her how he found out about the masquerade makes her failure even more blatant, for her feelings toward the man show in her being impressed, so much so that he ends up thinking that "it was impossible for her not to like him" (*MS*, 177), and thus ironically appears as a conceited actor. In addition, Henry starts wondering whether the whole thing is being filmed (*MS*, 178), as if his performance might win him an Oscar. After putting in so much effort to end to their relationship, Madeleine simply justifies her choice by saying: "This seemed like a way to seal it off. Exaggerate the difference between what is and what isn't" (*MS*, 179). Madeleine would undoubtedly agree with Margot's words in Percy's *Lancelot* when she declares that "Cinema is the medium par excellence for our times."⁵⁵ "Dominion" stages the same kind of cinema as *Lancelot*, for here, too, "the cinema merely reflects (in countless decoying mirrors) and exposes the basic indeterminacy which pervades all aspects of contemporary life."⁵⁶ Madeleine's production might be a flop but still, it underlines the importance of movies and of role playing in everyday life. As she tells Henry: "It's hard to know how to end a thing that didn't completely begin" (*MS*, 180), she intimates that their affair is like a movie whose beginning is missing, as if the spectator had entered the theater too late. "Dominion" illustrates one of the comments in Percy's last novel, *The Thanatos Syndrome*, for Madeleine has erroneously assumed that movies always work, that there can never be anything wrong with the acting. She did not think about the outtakes and had therefore not planned on being found out:

We talked about failure. What is failure? Failure is what people do ninety-nine percent of the time. Even in the movies: ninety-nine outtakes for one print. But in the movies they

54 Barthes talks about "l'hypnose cinématographique" and explains: "il me faut être dans l'histoire (le vraisemblable me requiert), mais il me faut aussi être *ailleurs*: un imaginaire légèrement décollé, voilà ce que, tel un fétichiste scrupuleux, conscient, organisé, en un mot *difficile*, j'exige du film et de la situation où je vais le chercher." BARTHES (R.), *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV* (1984). Paris: Éditions du Seuil, collection "Points Essais," 1993, p. 410.

55 PERCY (W.), *Lancelot*, *op. cit.*, p. 172.

56 VAUTHIER (S.), "Mimesis and Violence in *Lancelot*," in FORKNER (B.) and KENNEDY (G.), eds., *Revue Delta N°13. Walker Percy*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1981, p. 86.

don't show the failures. What you see are the takes that work. So it looks as if every action, even going crazy, is carried off in a proper, rounded-off way. It looks as if real failure is unspeakable. TV has screwed up millions of people with their little rounded-off stories. Because this is not the way life is. Life is fits and starts, mostly fits. Life doesn't have to stop with failure. Not only do you not have to jump in the creek, you can even take pleasure in the general fecklessness of life.⁵⁷

In Richard Ford's *A Multitude of Sins*, the characters pass by movie theatres, which are sometimes closed (*MS*, 206), sometimes open and "built to look like an Egyptian jukebox" (*MS*, 245). The presence of such places along the way points at the reflexivity of fiction and is reminiscent of Jacques's famous lines in Shakespeare's *As You Like It*: "All the world is a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts [...]" (II.vii).⁵⁸ Most of Ford's characters play "many parts" because at some point they committed a sin and must now try to hide it. Ford is playing with the expression "hiding a multitude of sins" though he uncovers these sins in one story after another. Ultimately, it seems that Ford's "sin" is his use of intertextuality, which proves that some situations cannot be pinpointed in time: no matter the guise in which they appear, O'Connor's grandmother, Blanche Dubois, Binx Bolling and the others are all part of the American literary heritage and Ford translates them into the present and makes their experience of life universal.

In Ford's latest novel, *The Lay of the Land*, Frank Bascombe provides a good explanation for his creator's use of movies as he answers the question, "What is it I'm supposed to accept?": "of course the answer's plain, unless we're actors or bad-check artists or spies, when it's still probably plain but more tolerable: that your life is founded on a lie, and you know what the lie is and won't admit it, maybe can't."⁵⁹ Ford's characters have come to that same conclusion and they have become moviegoers even though they do not necessarily go to the movies, like the man Binx Bolling meets on the bus, for they "[set] just beyond [their] reach the very thing [they prize]."⁶⁰ What all these characters are looking for is love, a love that is just a whisper away, though they cannot hear it.

57 PERCY (W.), *The Thanatos Syndrome*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1987, p. 75.

58 SHAKESPEARE (W.), *As You Like It* (1600), in WELLS (S.), TAYLOR (G.), *et al.*, eds., *The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 638.

59 FORD (R.), *The Lay of the Land* (2006). New York: Vintage, 2007, p. 350.

60 PERCY (W.), *The Moviegoer*, *op. cit.*, p. 215. On the next page, Binx states that "He is a moviegoer, though of course he does not go to movies."

Discours et écriture





Marie LE GRIX DE LA SALLE

Université de Pau et des Pays de l'Adour

LES FORMES DE L'ABSENCE DANS *A MULTITUDE OF SINS* DE RICHARD FORD :
UNE ÉCRITURE DE LA FAILLITE

Art expresses, among other things, the stuff
which in conventional, ordinary, daily life goes
unexpressed.

Richard Ford¹

C'est leur origine latine commune, le verbe latin « fallire », que les termes de « faillite » en français et de « fail » ou « failure » en anglais retrouvent au cœur de l'écriture de Richard Ford pour signifier à la fois le manque et l'échec. Les nouvelles du recueil *A Multitude of Sins* sont autant de variations autour du thème de la faillite – échec de la communication, manque de (re)pères et de certitudes, formes d'inaccomplissement. Afin de décrire au plus près les tourments de l'âme et du cœur, à la fois vertigineux et si ordinaires, cette « débâcle » ou encore ce « désastre », pour reprendre des termes qui lui sont chers, Richard Ford construit un univers quotidien où le secret, le mensonge, le non-dit, le malentendu et le sous-entendu occupent une large place. Même lorsqu'aveu il y a, il est secondaire, et la vraie révélation reste toujours vague et confuse. Et l'écriture de Richard Ford relaye ce motif obsédant en multipliant les formes de cette absence aux plans syntaxique et narratif, si bien que le sens se loge dans les creux, dans les silences, quitte à refuser de se dévoiler totalement.

1 O'ROURKE (M.), « Interview with Richard Ford » (2000), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 198.

Le vide référentiel ou les mots étranges

Les personnages du recueil ont une conscience aiguë du langage. Que ce soit par l'entremise de la langue étrangère, le recours au cliché ou simplement à l'occasion d'une mise à distance de leur propre discours, ils ne cessent de formuler cette obsession, qui n'est autre bien sûr que celle de Richard Ford lui-même².

Le cas du mot inconnu emprunté à la langue étrangère est un cas particulier qui relègue la fonction référentielle du langage à un plan secondaire au profit de ses fonctions phatique et poétique. C'est ainsi que Jena dans « Quality Time » prolonge verbalement la volupté sensuelle de l'acte d'amour :

"Do you still keep your flat in Berlin?" She was just talking still, not paying attention, light-headed after being with him. They were on the street in Chicago, in winter, going for supper late. Saying "keep your flat" must feel good. He'd felt that way. It was like saying, "We live in the Sixth." Or, "It's just off the Kings Road." Or, "We took rooms behind the Prado." Simple, harmless things.

"Yes. It's in Uhlandstrasse," he said.

"Is that in the East?"

"No. It's in the rich quarter. Near the Zoo and the Paris Bar. Kudamm. Savignyplatz." She didn't know what these words meant, which was fine. She could hear them. (MS, 27-28)

La musique des mots s'accommode bien de l'état de langueur dans lequel le personnage se trouve. Ce passage trouve un écho direct dans « Dominion », nouvelle dont l'action est située au Canada et qui fait allusion à la coexistence de deux langues. bercé par la sonorité étrange et douce de la langue inconnue, le personnage s'endort :

In the hall outside the room he heard women's voices speaking French very softly. The housekeepers, waiting for him to leave. He couldn't understand what they were saying, and so for a time he slept to the music of their strange, wittering language. (MS, 174)

C'est avec la même délectation semble-t-il que dans « Crèche » Faith répète le mot « smorgasbord » sans savoir exactement ce qu'il désigne : « Maybe

2 Pour Ford, « Language is a concern—how language feels in your mouth, how it sounds in your ear, what it looks like on the page, how many syllables it's got, how many stresses it has—almost poetic concerns. » BONETTI (K.), « An Interview with Richard Ford » (1986), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*, *op. cit.*, p. 32 ; « I became more attached to the physical qualities of the words than to their referents [...] » RABALAIS (K.) and LEVASSEUR (J.), « An Interview with Richard Ford » (1998), in *ibid.*, p. 169.

she's hungry, after all. But is the table full of food the smorgasbord, or is eating the food the smorgasbord? » (*MS*, 127).

Par ailleurs, évoquer, même de façon très anecdotique, les malentendus ou le sentiment d'exclusion que provoque l'ignorance de la langue étrangère permet de métaphoriser une forme d'aliénation, de manque d'adéquation des personnages à leur environnement. Même l'humour fait les frais de cette ignorance, lorsque personne ne comprend le jeu de mots du narrateur de « Quality Time » dans les toilettes pour hommes du Paris Bar à Berlin : « No one in the gents could possibly know what "dropsy" meant. It was very, very funny. A typical problem with the language » (*MS*, 14). Ce sentiment d'aliénation peut aussi susciter une vague angoisse, comme lorsque des voix désincarnées se font entendre dans la nuit à la fin de « Crèche » : « Voices, words, language she doesn't quite understand. Japanese » (*MS*, 135)³.

Enfin, la langue étrangère est évoquée dans « Privacy » à travers le métier qu'exerce la femme du narrateur : « a translator for a small publishing company that specialized in Czech scientific papers » (*MS*, 3). Tout le travail du traducteur consiste précisément à trouver des correspondances exactes entre deux langues afin de rendre compte d'un référent unique, en l'occurrence probablement très précis. En plaçant le personnage de la femme dans une sphère d'expertise professionnelle tellement spécialisée que son mari devrait en être exclu de fait, Richard Ford pose le thème de la communication en faillite au cœur de la nouvelle dès les premières lignes. Or, paradoxalement, et sans doute parce que la langue étrangère, et la langue scientifique de surcroît, froide, mesurée, sont autant de garde-fous parant à d'éventuels débordements contre lesquels il est vital de se prémunir (c'est le sens de l'averbe « blessedly »), c'est bien de ces traductions que les personnages discutent et jamais de l'activité d'écrivain du mari : « Later we would stop for an hour in a bar and have coffee or a brandy, and talk intensely about the translation my wife was working on, though never

3 Lu dans de nombreuses langues, Richard Ford met, quant à lui, un point d'honneur à être aisément traduisible. Il insiste sur sa volonté de valoriser le fond de l'histoire et de ne pas être prisonnier d'une forme qui ferait manquer le plus important : « I'm interested in stories being important. [...] I don't want the story to have to be dependent on some stylistic peculiarities—not that style is separable from substance; only that style can sometimes distract you from realizing that nothing of much importance is going on. I don't want it to be terribly hard to translate a story of mine into another language [...]. I want the story to be peculiar for what it's about, for what it says that it's about. » O'ROURKE (M.), « Interview with Richard Ford », *op. cit.*, p. 191.

(blessedly) about the work I was by then already failing at » (*MS*, 4). L'échec est avant tout celui de la création artistique et il semble contaminer la relation conjugale, entièrement construite autour de non-dits.

À l'opposé de cette conception de la langue étrangère qui sonne creux, on trouve l'utilisation du cliché. Élément d'un patrimoine linguistique commun (trop commun), résultat d'un trop-plein de référent unique, le cliché a fini par perdre sa fonction référentielle au profit sans doute de sa fonction phatique. Sous l'effet de l'usure ou de l'excès d'usage, le référent qu'il désigne a perdu toute forme de singularité ; il se contente de faire croire à une forme minimale et très codifiée de communication plus qu'il n'est porteur d'un sens. Tel est le cas dans la conversation entre Frances Bilandic et Howard Cameron dans « Abyss » :

Napkins across their empty plates, they moved on to life's brevity and the need to squeeze every second for all its worth. And by the time decaf arrived, they'd eased over onto the subject of sex and how misunderstood a subject it was in the culture, and how it was all the Puritans' fault that it even *was* a subject, since it should be completely natural and unstigmatized. (*MS*, 226)

À défaut d'avoir un échange profond de nature métaphysique et morale par lequel ils font mine de se justifier, les personnages savent d'instinct que leur attirance réciproque les mènera naturellement (« eased over », « natural ») à coucher ensemble.

Brouillages et interférences

Même si la plupart du temps les personnages parlent la même langue, la communication entre eux peut être mise en échec par le biais du mensonge, du quiproquo ou encore du malentendu. La rencontre dans le hall de l'hôtel dans « Quality Time » laisse le narrateur perplexe : « He didn't know what this Jim could be talking about » (*MS*, 13). Et le commentaire de Jim reprend de façon ironique cet échec du discours à véhiculer et à rendre possible un sens quand le bruit ambiant ne fait que renforcer l'impression de malentendu : « "I'm as good as my word, then, aren't I?" The man was shouting through the crowd noise, which was increasing » (*MS*, 13).

Dans « Calling », la conversation téléphonique est laborieuse, surjouée par un père qui ignore tout de son rôle : « My father sounded confused, as if he'd been reading something and lost his place on a page » (*MS*, 40). Le temps et l'absence ont créé un fossé entre les générations qu'une complicité

surfaite ne parvient pas à combler. Le père considère encore son fils comme un jeune enfant : « These were two heroes of the time whom I had gone on and on about and alternately wanted to be when my father was still in our lives » (*MS*, 37). Ironiquement, une fois que son père a déserté le foyer familial, le narrateur a presque oublié les héros de substitution qu'il se cherchait alors même que son père était encore à ses côtés : bien que présent physiquement, le père était déjà absent. Les interférences vocales compromettent toute forme de communication réelle et l'échange prend fin brutalement :

The other voice in the room where he was spoke something then, again in an ironic tone. "Oh you shut up," my father said. "You just shut up that talk and stay out of this. I'll see you Thursday morning, son," my father said, and hung up before I could answer. (*MS*, 41)

Mensonges et forfaits téléphoniques

Le téléphone, en particulier le téléphone portable, est un outil de tromperie spécialement mis à l'honneur dans ce recueil où la modernité technologique est par ailleurs singulièrement absente. Au lieu de symboliser le rétablissement de la communication, le téléphone ne sert qu'à maintenir, voire à accentuer encore la distance qui sépare non seulement les personnages les uns des autres, mais aussi la vérité du discours qui prétend la dépeindre. Il est clair que le thème de l'adultère, qui donne sa cohérence thématique au recueil, ne peut que faire une large place à celui du mensonge et que le téléphone est l'outil indispensable des couples adultères.

La scène dans « Abyss » qui montre les amants dans deux cabines téléphoniques de chaque côté de la même rue rappelle le caractère lacunaire de ces conversations tout en donnant lieu à un commentaire métatextuel à la résonance minimaliste : « leaving out the crucial part of the story » (*MS*, 250). Il s'agit donc surtout de mensonges par omission dans ce recueil, comme en témoignent les coups de téléphones anonymes répétés, dans « Puppy » (*MS*, 89) et dans « Crèche » (*MS*, 116). Loin de créer suspense ou mystère, ces appels anonymes viennent renforcer l'impression de solitude extrême qui prévaut dans l'univers fordien. Les personnages ont même parfois recours au répondeur téléphonique pour éviter le dialogue, comme Faith dans « Crèche ». Le téléphone est aussi l'accessoire du jeu de dupes dont sont parfois victimes les personnages, dans un scénario convenu

d'arroseur arrosé, comme dans « Dominion » (*MS*, 163-164) où Madeleine assiste sans broncher à la conversation qu'elle a organisée entre son faux mari et son amant.

Richard Ford nous donne à voir un univers où, conformément à un cliché de la modernité, les relations entre les êtres sont de plus en plus problématiques, voire compromises, malgré la multiplication de moyens de communication de plus en plus sophistiqués et accessibles à chacun.

Mutisme et blancheur de la voix

Ce dont il est avant tout question dans ces nouvelles intimistes, c'est la difficulté de (se) dire et par conséquent de se connaître : « Marriage. Yes, naturally she would think of that now. Though maybe marriage was only a long plain of self-revelation at the end of which there's someone else who doesn't know you very well » (*MS*, 139). La réflexion de Faith dans « Crèche » fait écho à celle de Steven dans « Under the Radar » :

And now, while he didn't particularly think any of these stories was a bit truer, he did realize that he didn't really know his wife at all; and that in fact the entire conception of knowing another person—of trust, of closeness, of marriage itself—while not exactly a lie since it existed *someplace* if only as an idea (in his parents' life, at least marginally) was still completely out-of-date, defunct, was something typifying another era, now unfortunately gone. Meeting a girl, falling in love, marrying her, [...] starting a life with her and thinking you really knew anything about her—the last part was a complete fiction, which made all the rest a joke. (*MS*, 146)

Cette mise en abyme de la fiction nous met sur la voie d'une lecture post-moderne du recueil où réalité et fiction se côtoient et se confondent bien souvent, provoquant chez les personnages une sensation de vertige existentiel.

Si le mensonge est le refus de dire, le silence, qui résulte de l'incapacité à dire, est très souvent au cœur des confrontations amoureuses que le recueil met en scène, selon des modalités diverses, pour des raisons variables.

Dans « Quality Time », le personnage de Jena raconte son enfance et explique :

"My parents were essentially speechless," she said and exhaled wearily. "They were raised so poor in southern Ohio—where nobody had anything to say, anyway—that they didn't know there were all these things you needed to be able to say to make the world work." (*MS*, 20)

Cet exemple fournit une nouvelle variation autour du thème central du verbe défaillant. Parler ici est un acte politique ; s'exprimer, en l'occurrence par le biais de la création artistique, puisque Jena est peintre, est une forme de revanche sociale autant qu'un acte thérapeutique. Jena voit ce mutisme de ses parents comme le handicap à l'origine de tous ses échecs personnels : « This was her story, Wales thought; the one she couldn't get over from her past, the completely insignificant story that she believed cooperated in her major failures » (*MS*, 20). Face à elle, James est réticent à se dévoiler : « He started to say something extremely banal but stopped. [...] But by stopping midsentence he once again curtailed revealing himself » (*MS*, 27) ; « he had no wish now to reveal the things he could be made to think, how his mind worked. [...] It was not, perhaps, *so* easy to reveal yourself » (*MS*, 32). Toute la difficulté du rapport amoureux réside sans doute dans cette impossible révélation. Ici encore, Richard Ford cherche à représenter la solitude essentielle de chacun, cette frontière de l'intime que nul ne peut finalement parvenir à traverser par le discours.

Dans ces conditions, la communication entre les personnages doit parfois se passer de mots et prendre une forme différente, comme dans « Reunion » :

His large tanned face took on an expression of stony unsurprise, as if he'd known I was somewhere in the terminal and a form of communication had already begun between us. [...] Resignation was actually what we had in common, even if neither of us had a language which could express that. (*MS*, 72)

L'époque à laquelle cette rencontre a lieu – juste avant les festivités de fin d'année – la place sous le signe d'une possible réconciliation. Le décor est celui de Grand Central Station, un lieu impersonnel mais propice aux retrouvailles, même si la météo, anormale pour la saison, risque de compromettre l'esprit miséricordieux de Noël. La description qui précède met en avant l'idée d'un échange muet, d'une sorte de communion silencieuse entre les deux hommes que l'échec de la relation avec une même femme rapproche. Elle souligne aussi avec insistance (« stony unsurprise », « resignation ») le caractère totalement dépassionné et froid des impressions ressenties.

Le narrateur note les accents parfaitement neutres de la voix de Mack Bolger, une voix blanche qui s'adresse à lui comme dans un bureau de poste. Toute émotion paraît avoir déserté le personnage alors même qu'il se trouve en face de son rival : « His voice was the one you would use to

speak to someone in line beside you at the post office, someone you'd never see again » (*MS*, 73). Le choix de la comparaison traduit ici la volonté de Ford de rendre ce désinvestissement, ce désengagement affectif du personnage, cette blancheur de la voix, comparable à celle de la voix qui fait les annonces au micro. Pourtant le narrateur revient plus tard sur cette première interprétation : « his impassive expression, which had seemed to signify one thing—resignation—began to signify something different. [...] a thing that anger had no part in, or at least had long been absent from, something akin to exhaustion » (*MS*, 74). On entrevoit bien ici à quel point le sens des signaux perçus par les personnages est fuyant, à quel point la tonalité neutre du discours est trompeuse, et comment cette construction de l'interprétation est un processus dynamique et n'est en rien figée : « began to signify ».

En outre, le narrateur est intéressé par la teneur quasi-matérielle des sons émis : « Though there was also, just barely noticeable, a hint of what we used to call *juiciness* in his speech, some minor, undispersable moisture in his cheek that one heard in his *s*'s and his *f*'s. It was unfortunate, since it robbed him of a small measure of gravity » (*MS*, 73). L'attention portée aux infimes inflexions du discours sape tout sérieux et participe à la volonté de placer le personnage du mari trahi dans une lumière très légèrement ironique en mettant à jour une faille qui le rend humain et vulnérable. La diction si particulière de Mack Bolger révèle le fait qu'il n'est, en fait, pas aussi sec intérieurement qu'il le paraît : « juiciness », « moisture » et l'expression « unfortunate dampness » (*MS*, 75) peuvent être lus comme un hypallage trahissant le sentiment d'infortune de ce mari délaissé⁴.

Lorsqu'ils sont confrontés à l'imminence d'une révélation ou bien à la découverte effective d'un secret, les personnages sont privés de mots. Dans « Under the Radar », l'aveu est fait dès le premier paragraphe sur un ton parfaitement neutre. L'épisode adultère n'est qu'une péripétie méritant un intérêt minimum, une mise au point anecdotique. Mais l'annonce de cette nouvelle plonge Steven Reeves dans un mutisme dont il ne parvient pas à sortir :

4 L'hypallage est d'ailleurs une figure de style qui semble avoir les faveurs de Richard Ford, sans doute pour son extrême concision et la perfection avec laquelle elle évoque la détresse et le chaos du monde par un télescopage des mots. On en trouve notamment deux autres exemples dans « Puppy » : « the hopeful sound of motors » et « the unfriendly little door » (*MS*, 101).

For the two or possibly five minutes now that they had sat on the side of Quaker Bridge Road in the still airish evening, with the noises of spring *floating in and out* of the open window, Marjorie had *said nothing* and Steven had *also said nothing*, though he realized that he was *saying nothing* because he was *at a loss for words*. *A loss for words*, he realized, meant that *nothing* that comes to mind seems very interesting to say as a next thing to what has just been said. (*MS*, 144, je souligne)

Il fait alors une expérience troublante de « détachement de la réalité », une forme d'apesanteur qui vient compenser la « gravité » de l'aveu. Il ressent confusément la menace d'aliénation qui le guette, celle d'un retour possible à l'animalité primitive du chimpanzé ou bien alors celle de la folie, toutes deux caractérisées par l'incapacité à formuler verbalement sa pensée autrement que par une série de sons inintelligibles. Peu importe dès lors ce qu'il dira, il faut qu'il parle : « And so to avoid that—to save his life and sanity—he abruptly just said a word, any word that he could say into the perfumed twilight inhabiting the car, where his wife was obviously anticipating his reply to her unhappy confession » (*MS*, 144). La parole est ici vitale et elle seule peut parvenir à reprendre le contrôle d'une situation de crise majeure. Libérée, elle échoue cependant à empêcher la violence du geste.

Inaccomplissement, irrésolution, effacement : le sens en négatif

Le silence n'est pas seulement celui des voix ; il est aussi celui des événements lorsque ceux-ci demeurent cachés, obscurs, mal compris, comme le dit le narrateur de « Calling » :

I could hear my father's hard breathing. Something had happened that wasn't good, but I didn't know what. Something had risen up in him, some force of sudden rebellion, but it had been defeated before it could come out and act. Or so it seemed to me. Silent events, of course, always occur between our urges and our actions. (*MS*, 58)

Cette dernière phrase met en lumière l'existence d'un hiatus entre le désir des personnages et leurs actes. C'est dans cet espace mystérieux que se loge (« bien sûr », dit le texte) la force de répression qui tempère leurs passions. Y avoir accès serait avoir accès au sens profond de leurs actes. Il y a bien un psychanalyste dans le recueil, le docteur Merle Mackey dans « Puppy », susceptible de décrypter les rêves et de mettre à jour un inconscient fautif, mais le narrateur ne lui donne pas la parole : « I make no more of this dream than I make of Sallie's dreams, though I'm sure Merle Mackey would have plenty to say about it » (*MS*, 97).

Or, lorsque les mots manquent pour se saisir du monde, la compréhension du sens est défaillante. Les personnages de Richard Ford sont placés dans des situations dont les enjeux leur échappent. Ce sentiment d'incompréhension est traduit stylistiquement dans la multiplication des formes négatives, privatives, concessives ou indéfinies. La langue de Richard Ford est envahie par les adjectifs portant la marque grammaticale de ce manque : « lightless », « speechless », « drama-less », « motionless », « soundless », « harmless », « emotionless », ou bien de cette négativité : « unimportant », « unsuccessful », « unscripted », « irrelevant ». On voit bien comment le recours à ces suffixes ou préfixes conditionne la représentation du monde de façon à y signaler les creux, les absences, les failles. Les nombreuses phrases qui contiennent une forme concessive (« though », « although ») ou bien comparative (« as if »), la syntaxe souvent non assertive où l'on peut lire le doute et l'incertitude, sont le signe d'une instabilité du sens, la preuve que toute affirmation risque d'être sinon niée, du moins atténuée.

Il en va de même pour les innombrables pronoms vides : « something », « anything », « nothing ». S'ils contribuent certes à une certaine platitude du style, un certain minimalisme de la représentation, les pronoms indéfinis inscrivent pourtant dans l'arrière-plan du texte une épaisseur invisible. En multipliant ainsi les formes d'indétermination, Richard Ford permet « un recyclage permanent des mots d'une phrase à l'autre, dont résulte une abrasion sémantique »⁵. En effet, l'indéfini s'avère porteur d'une multiplicité de référents possibles, aussi nombreux que flous, comme par exemple dans ce fragment extrait de « Dominion » :

Though they possibly were not *in* love [...]. Yet they had been in *something*, she understood, possibly something even better than love, something with its own intense and timeless web [...]. What it exactly *was* was hazy. But it had not been nothing. (MS, 154)

On voit le personnage en quête de repères, de sens à donner à l'histoire vécue, et qui se refuse à considérer que rien n'a eu lieu.

Il est intéressant de confronter cet exemple à la fin de « Reunion », où Mack Bolger cherche à se rassurer tout en revendiquant le contraire : « "Nothing's happened here [...]. Nothing's happened today [...]. Don't go

5 CHÉNÉTIER (M.), « Raymond Carver : l'imminence et la réserve », in *Sgraffites, encres et sanguines. Neuf études sur les figures de l'écriture dans la fiction américaine contemporaine*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1994, p. 31.

away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. *Nothing happened* » (*MS*, 75). Le glissement aspectuel du *present perfect* au *preterit* se combine à la mise en italiques, sans doute pour signifier à la fois qu'il ne s'est rien passé et que l'on reconnaît une forme d'existence à ce « rien » qui est advenu.

Abrasion sémantique ne signifie pas pour autant abrasion affective et Richard Ford ne fait jamais mieux ressentir la détresse de ses personnages que dans cette indéfinition. La double négation dans la précédente citation extraite de « *Dominion* » (« not [...] nothing ») trahit bien la peur du vide de Madeleine dans une nouvelle qui met en scène le jeu de la duplicité amoureuse et fait intervenir un faux mari trompé, et où les personnages se mettent sans arrêt à distance de leur propre aventure amoureuse en doutant même qu'elle soit advenue. La dernière page de la nouvelle représente Madeleine et Henry l'un en face de l'autre et incapables de prononcer les dernières répliques de la comédie qu'ils se sont jouée :

“Are you trying to think of something nice to say?” [...]

“No,” Henry said. “I was trying not to.”

“Well, that’s just as good [...]. It’s hard to know how to end a thing that didn’t completely begin.”

[...] There was nothing to say now. Words were used up. (*MS*, 180)

La réserve de mots est épuisée parce que les rôles ne prévoient pas de suite à l'aventure. Il y a, chez Richard Ford, cette idée que la relation amoureuse laisse peu de place à l'improvisation, que toutes les situations ont déjà été jouées, que toutes les répliques sont des clichés du genre. Il opte toujours pour des personnages dont le destin n'a rien de spectaculaire ou d'unique, dont les conditions d'existence se définissent dans le registre de la banalité, du déjà-vu, du déjà-entendu. Et les personnages eux-mêmes ne sont pas dupes ; ils savent bien qu'ils jouent leur vie comme une médiocre *sitcom*, à l'instar de Roger dans « *Crèche* » : « Roger is the friendly-funny neighbor in a family sitcom, although not that funny » (*MS*, 113). Même si la fin de la phrase vient corriger légèrement les attentes du lecteur.

Cet exemple précis pose la question de la fin des nouvelles, de leur conclusion. Malgré la force du prévisible dans un univers régi par bon nombre de clichés culturels ou langagiers, il est clair que certaines d'entre elles restent ouvertes. On peut difficilement parler d'avènement épiphanique chez Richard Ford et les marques d'irrésolution sont assez nombreuses. « *Privacy* » se clôt sur un constat énigmatique : « my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity » (*MS*, 7). Entre évidence et

étrangeté, le narrateur se sent trahi mais guidé par une force qui s'oppose au hasard et au chaotique. La forme verbale en *-ing* est une forme plus dynamique que statique et indique au lecteur un après du récit. Le dernier paragraphe de « Quality Time », il est vrai, multiplie au contraire les formes d'achèvement et de résolution : « fully experienced », « simply the outcome », « a small release, an unburdening, the sensation of events being completed », « almost perfect » (*MS*, 33), mais sur un mode mineur, toutefois, dans le contexte d'une séparation soigneusement mise en scène, ne mettant rien d'autre à jour que le caractère factice et illusoire de l'aventure amoureuse. « Calling » s'ouvre sur l'espoir de retrouvailles entre un fils et son père, du partage d'un moment de complicité et de l'accomplissement d'un rite initiatique important, mais se termine sur un coup de feu qui n'est pas tiré, une rencontre sans lendemain ; malgré tout, elle réaffirme une survie possible, au-delà de la trahison et du gâchis.

Plutôt qu'aux révélations spectaculaires, aux grandes épiphanies, Richard Ford s'intéresse aux « tiny upheavals » évoqués dans « Dominion » (*MS*, 163), ces tressaillements intérieurs dont l'oxymore rend si bien le caractère aussi important que dérisoire. Ainsi, dans « Puppy », tous les désordres engendrés par la présence du chiot semblent finalement n'être que des leurres qui cachent aux personnages (et au lecteur) les véritables enjeux de l'histoire⁶. Le narrateur entrevoit un instant cette éventualité mais il la réfute aussitôt :

“We'll take the dog and then everything'll be better.”

“For us, you mean? Is something wrong with us? I just have this bad feeling tonight.”

“No,” I said. “Nothing's wrong with us. But it *is* us we're interested in here.” (*MS*, 95)

Les personnages n'ont pas pensé à donner un nom à ce chiot (« “We haven't named him” » [*MS*, 103]) pas plus qu'ils n'ont réussi à définir ni à nommer le malaise qui brouille leur relation : « The man was Paul Thompson, a man I (outside my dream) have good reason to believe once had an affair with Sallie, an affair that almost caused us to split apart without even ever discussing it » (*MS*, 96). Ici encore l'écriture de Richard Ford s'élabore en creux, en négatif. La véritable histoire c'est cette histoire qui n'est pas représentée, que le narrateur évoque au détour d'un cauchemar, à la toute

6 À ce sujet, on voudra bien noter que les « decoys » de « Calling » rendent possible une lecture exclusivement métaphorique, voire métatextuelle, de la nouvelle. L'écrivain aurait l'art de masquer le véritable sujet de la nouvelle derrière des leurres narratifs, entraînant ainsi le lecteur dans une interprétation limitée.

fin de la nouvelle : « "Speaking about the truth tends to annihilate truth" » dit le rival Paul Thompson (*MS*, 96). Le lecteur est interpellé par Ford lui-même, qui lui signifie à travers cette double mise à distance du propos (prononcé dans un rêve) que le non-dit est sans doute plus proche de la vérité que la révélation. Si une révélation advient dans « Puppy », elle est d'ailleurs sans aucun lien avec le chiot du titre. L'épisode du chiot est à la fin renvoyé aux oubliettes car l'autre histoire – celle qui n'est pas racontée ou presque – prend sa place dans la conscience du narrateur. La nouvelle ne s'en achève pas moins sur ce constat d'erreur – avoir pris à tort un incident sans importance pour un événement majeur – et la crise reste entière.

Malgré le tremblement de terre que provoque chez Steven l'aveu d'adultère de sa femme dans « Under the Radar », la dernière image de la nouvelle laisse le lecteur assez perplexe quant aux conséquences finales de cet aveu : « In the woods he noticed a strange glow coming through the trees, something yellow, something out of the low wet earth, a mist, a vapor, something that might be magical. The air smelled sweet now. The peepers stopped peeping. And then that was all » (*MS*, 152). C'est sur un silence que la nouvelle s'achève, un silence dans l'univers représenté qui fait pendant à celui de la représentation elle-même. La dernière phrase dit bien la volonté de Richard Ford de ne pas en donner plus à son lecteur, de laisser sa curiosité insatisfaite. Les fins ouvertes des nouvelles sont caractéristiques de ce choix que fait Richard Ford de représenter le caractère irrésolu et aléatoire de l'existence, la tension perpétuelle, chez les personnages, entre désir de réparation (« our wish for redress », mentionné dans « Calling » [*MS*, 64]) et crainte de l'inaccompli.

Dans « Quality Time », le spectacle télévisuel des funérailles de Lady Diana et les scènes d'émotion collective amplifiées par leur hypermédiatisation inspirent à James Wales le propos suivant : « *We magnify everything to learn if we're right. Someone—and this is what he wrote finally, the crux of it, the literature of the failed actuality—someone has to tell us what's important, because we no longer know* » (*MS*, 25, ce que je souligne est en gras). Cette expression suffit à résumer l'entreprise littéraire de Richard Ford. Elle se lit comme un commentaire réflexif de l'auteur, engagé dans un processus de réinterprétation de la réalité, lorsque celle-ci donne l'impression de faire défaut. La littérature seule peut rendre à l'existence la réalité et le sens qui lui manquent et pour cela elle doit en reproduire jusqu'au manque, à la faillite et à l'échec.

Il semblerait, si l'on en croit Frances Bilandic dans « Abyss », que l'aventure adultère ait cette particularité de s'auto-annuler :

And adultery—she liked it when her thoughts connected up well—adultery was the act that *rid, erased*, even erased itself once the performance was over. Sometimes, she imagined, it must erase more than itself. And sometimes, surely, it erased everything around it. It was a remedy for ills you couldn't get cured any other way, but it was a danger you needed to be cautious with. (*MS*, 259)

Le propos est prophétique dans la bouche de ce personnage qui va connaître une mort prématurée dans les dernières pages, mais il peut aussi permettre de relire l'ensemble de ces histoires d'adultère sous l'angle de cette perpétuelle menace d'effacement et d'annihilation. Et le terme « *erased* » est à nouveau employé dans les toutes dernières lignes du recueil : « So that life, as fast as this car hurtling down the side of a mountain toward the dark, seemed to be disappearing from around him. Being erased » (*MS*, 288). De cette multitude de péchés il ne reste finalement plus que les récits, des récits qui, faute d'avoir pu réparer les torts ou bien restaurer le sens perdu, ont eu le mérite de consoler un lecteur à qui sa propre réalité échappe aussi.

Dialogues tronqués, échanges silencieux, voix blanches, pénurie de mots, secrets, mensonges et malentendus : la communication verbale semble être parvenue à un stade d'épuisement pour des personnages pourtant hyper-conscients de l'étrange pouvoir des mots. Il s'ensuit la représentation d'un univers en partie désaffecté dans des récits et des dialogues lacunaires qui laissent la part belle au vide et au silence.

« "You have to handle loss well" » déclare Esther, la mère de Faith dans « Crèche » (*MS*, 119), comme si la perte des mots et du sens était une nouvelle donnée de l'expérience avec laquelle il fallait composer vaille que vaille. Quoiqu'il semble dire à travers cette mise en récit de la faillite et de l'échec, Richard Ford croit en la force rédemptrice et consolatrice de la littérature, lui qui fait dire à son narrateur dans « Quality Time » : « He liked novels because they dealt with the incommensurable, with the things that couldn't be expressed any other way » (*MS*, 21).



Kathie BIRAT

Université Paul Verlaine – Metz

**“THE PROFOUND OPENING OF THE EARTH”:
VOICE AND VOID IN RICHARD FORD’S “ABYSS”**

Recent discussions of voice have drawn attention to the ambiguity of the concept and to the necessity of locating voice in an intermediate region between sound and meaning, between the body and language. As Mladen Dolar points out in his recent study of the linguistics, physics and metaphysics of voice, *A Voice and Nothing More*,

—we can immediately see a difficulty into which any treatment of the voice runs: namely that the vocabulary is inadequate. The vocabulary may well distinguish nuances of meaning, but words fail us when we are faced with the infinite shades of voice, which infinitely exceed meaning. It is not that our vocabulary is scanty and its deficiency should be remedied: faced with the voice, words structurally fail.¹

His book revolves around the paradoxes which underlie any attempt to pin down the voice, to assign it a specific place in the differential systems on which linguistics and semiotics rely. His fascinating study reveals the way in which voice points to meaning, makes meaning possible without actually possessing a meaning in itself.

The major difficulty facing the critic who attempts to use the notion of voice as an analytical tool lies in the metaphorical extensions of the term which already color the connotations we assign to voice in fiction. Just as traces of the author’s voice have often been sought as clues to the “meaning” of his text, the voices of narrators and characters are often confused with their point of view; their voices are identified with their subjective presence in the text. Genette’s use of the term “narrative voice” to identify the source of the fictional text as enunciation has not always made it possible to disentangle the position of the speaking voice that produces the text from

1 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 13.

the zones of subjectivity which surround it. However, the use of an approach which explores the physical and acoustical dimension of voice, its rooting in sound and in the body, can make it possible to cast a different light on its use in fiction.

Voice constitutes the impossible horizon of the text as a signifying structure. A fictional text can talk about voice in a variety of ways, as we will see in our examination of Richard Ford's story "Abyss." It can also try to reproduce the sound of voices, as we will also see in Ford's text. But what I would like to show in relation to "Abyss" is that Ford is not simply imitating people's voices or making comments about the presence or absence of voice. He is in a sense using the Grand Canyon, a seemingly obvious signifier for the forces that defy understanding, to take the reader to what could be called "the other side," to the place where the fictional text attempts to bridge the gap between its own potential for meaning as a signifying structure and its physical imprint as experience. I do not mean by this that I am concerned by "reader response," but rather that I am interested in the ways in which Ford's text highlights "voice" as a phenomenon which cannot be reduced to a textual presence, thus drawing attention to the ways in which a fictional text fulfills its own potential by suggesting its own limits. This is, in effect, precisely the way in which Mladen Dolar defines voice.

In order to understand the ways in which Ford draws attention to the nature of voice as an element which, while inscribed in the text, points to an unattainable point beyond its limits, it is necessary to examine the different ways in which the writer both represents voice and suggests its ultimately unrepresentable nature. Dolar's discussion of voice can be helpful in this analysis, for he identifies an opposition between voice and meaning, what he calls "*the dichotomy of the voice and the signifier*."² Dolar relies on the differential nature of meaning, the now commonly accepted notion that the signifier "can be fixed only by a web of differences, through differential oppositions"³ in order to define the voice as "*what does not contribute to making sense*"⁴:

2 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 16 (Dolar's italics).

3 *Ibid.*, p. 17.

4 *Ibid.*, p. 15 (Dolar's italics).

It is there, in the very act of saying, but it eludes any pinning down, to the point where we could maintain that it is the non-linguistic, the extralinguistic element which enables speech phenomena, but cannot itself be discerned by linguistics.⁵

But at the same time he associates voice with the search for meaning, with the notion of a meaning beyond meaning. As he points out in his examination of the metaphysics of voice, "it is only the pure voice beyond words that matches the ineffability of God."⁶ In Derridean terms, he says:

If metaphysics, in this rather generalized view, is carried by the propensity to disavow the part of alterity, the trace of the other, to hold onto some ultimate signified against the disruptive play of differences, to maintain the purity of the origin against supplementarity, then it can do so only by clinging to the privilege of the voice as a source of an originary self-presence.⁷

Traces of this search for self-presence in voice can be detected throughout contemporary American literature. From Paul Auster's narrator in *Moon Palace*, who tells Effing, in answer to a question about the quality of his voice, "I don't know. I can't really hear it when I talk,"⁸ to the longing of Russell Banks's character Bob Dubois in *Continental Drift* to hear "his own thoughts coming to him in his own voice,"⁹ characters in American fiction are searching for themselves but are answered only by echoes. They live in a world of signs, crisscrossed by numerous webs of signals in which meaning has been irretrievably buried. It is interesting to note that for Auster, the only way out of this Derridean labyrinth lies in the reciprocity of story-telling, while for Banks it is necessary to look outside of American culture, to borrow the voice of the Haitian mouth-man, "a voice that makes speech stand in front of you, and not behind."¹⁰

The characters in Ford's stories inhabit a world similar to that of Auster's and Bank's protagonists, a world in which blinking message bulbs and voicemail send signals back and forth across a space defined not by the difference between east and west, or between nature and civilization, but by an undifferentiated repetition of "cars moving, planes descending to outlined runways, blue police flashers flashing, wide, walled neighborhoods tainting

5 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 15.

6 *Ibid.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 38.

8 AUSTER (P.), *Moon Palace*. London: Faber and Faber, 1989, p. 103.

9 BANKS (R.), *Continental Drift* (1985). New York: Harper Perennial, 1994, p. 62.

10 *Ibid.*, p. 1.

patches of the night pumpkin orange with their crime lights” (*MS*, 233). The “sparkling rhomboids of gaudy Phoenix” (*MS*, 233) that Frances sees from her hotel window could be anywhere; as in much contemporary fiction, space is pictured as a grid, its logic geometrical rather than geographical. This is of course the world pictured in Baudrillard’s *Amérique*, “la forme désertique irréférentielle”¹¹ in which meaning, as Baudrillard puts it, has been “exterminated,” in which the inhabitants of New York have nothing to do but “produce the constant scenario of the city,”¹² caught in “the technical frenzy of verticality, in the acceleration of banality, in the happy or miserable vivacity of faces, in the insolence of the human sacrifice to pure circulation.”¹³ However exaggerated Baudrillard’s vision may seem to be, he has captured the way in which the physical presence of American life, its visual aspect, can be seen as the objective correlative of its absence of depth and meaning. He uses the omnipresence of video to underline the fact that rather than representing a form of narcissism, video can be seen as a form of self-reflexivity gone out of control, “a short-circuit that connects the same to the same and thus emphasizes both its surface intensity and its lack of real meaning and depth.”¹⁴

Richard Ford uses this Baudrillardian vision of American life to produce a story in which the extradiegetic narrator serves essentially as a go-between, relaying to the reader the web of words and signs in which the characters, Howard and Frances, are caught. Ford exploits the very neutrality of this unobtrusive narrator to underline the inability of the characters to step outside the language they essentially share, in spite of their differences of background and perspective. Only by laying bare the internal contradictions of this language, which, like Baudrillard’s vision of video, “connects the same to the same,” does the narrator allow the reader to perceive the vacuity of the world inhabited by Howard and Frances. In spite of Howard’s belief that “life had to be seized and squeezed before somebody came after you with a vein balloon” (*MS*, 228), his belief in the existence of alternatives is ironically undercut by his realization, translated through his own thoughts, that someone was probably squeezing it “in this very Ramada” (*MS*, 229). Ramada Inns, like Olive Garden restaurants, are part of a faceless, anonymous chain

11 BAUDRILLARD (J.), *Amérique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1986, p. 15.

12 *Ibid.*, p. 23 (my translation).

13 *Ibid.*, p. 27 (my translation).

14 *Ibid.*, p. 40 (my translation).

covering America, creating a repetitive grid in which alternatives no longer have meaning. "This very Ramada" is a meaningless oxymoron, revealing the indifferenciation that underlies the characters' attempts to express, or even define, the singularity of their desires. Although Howard seems to be aware that the very signs and codes which give meaning to his existence are undergoing a process of rapid change (he tells himself, for instance, that for working women "a blow job meant what a handshake used to" [*MS*, 230]), he nonetheless remains convinced that "the world was full of wondrous surprises" (*MS*, 230). Ford clearly enjoys allowing the characters to set their own verbal traps by adopting the poses and disguises to which all of us have recourse in our daily lives. Like so many contemporary writers, he achieves many of his effects by mimicking a verbal reality that allows him to slip under the fence that as readers we tend to assume will be erected by the voice of an objective narrator, standing outside and beyond the world of his characters. It is precisely through a clever manipulation of this device that he will produce the unexpected, which is, after all, the standard by which we measure the effectiveness of a short story.

Since language serves as a synecdoche for the uniformity that characterizes the world of Howard and Frances, it is not surprising that Ford uses the notion of voice to reveal the gap between the system of signs available to his characters and their attempts to achieve singularity through utterance, to become real by making their voices heard, if only to themselves. If one wishes to understand the way in which the story attempts to produce an event, to make the characters stand out, if only briefly, against the featureless background of their world, it is important to make a distinction between language, as a system of potential expression, and voice, as the sign of the realization, the actualization of that potential. It would be a mistake to see the Grand Canyon as the representation of reality, the source of meaning, in Ford's story. Frances can only repeat, in defense of her desire to see the Grand Canyon, what she has heard from other people:

"As big as the Grand Canyon, isn't that what people say?" Frances had gone on dreamily. "My father used to say that. He was an immigrant. He thought the Grand Canyon meant something absolute. It meant something important about America. I guess that's what it means to me." (*MS*, 245)

Although for Howard the Grand Canyon is just "a big hole in the ground formed by erosion" (*MS*, 245), for Frances it is "a completely spiritual place" (*MS*, 255). However Frances does not want to simply see the Canyon, she wishes to "experience" it. This is, of course, what she will do, in the most

radical sense of the term. Ford uses one of the most common devices of fairy tales to make his story say something beyond the endlessly self-reflexive borders of its signifying system. He takes his character at her word, transforming her wish into an irreversible event. In her ambiguous cry, “Oh my” (*MS*, 276), Frances finally finds her voice, linking language and event as she has never been able to do before, and obviously never will again.

In order to understand what I mean by Frances’s voice, we need to identify the nature of voice in Ford’s fictional strategy. Ford gives the reader a number of clues, allowing us to see how the notion emerges as a phenomenon captured by Mladen Dolar’s investigation of its paradoxical identity. The most important dimension of voice is certainly its relation to the body and therefore to physical experience. Dolar reminds us that the human voice, as it is used in music, is both admired and feared. In referring to Saint Augustine’s discussion of music, he says:

[...] music is both what elevates the soul to divinity and a sin, *delectatio carnis*. It presents carnality at its most insidious, since in music it seems liberated from materiality; the voice is both the subtlest and the most perfidious form of the flesh.¹⁵

In “Abyss” there is, of course, a clear connection between voice and sensuality, or more explicitly, sexuality. In commenting on Frances’s first attempts at seducing Howard, when she invites Howard to “adjourn to a bar,” the narrator observes that Frances “liked the sound of her voice saying this” (*MS*, 229). Beyond its indication of Frances’s receptivity to sensual experience, the narrator’s remark lays the foundation for the tension between discourse and experience which underlies the entire story. Sound becomes associated with sensual, physical experience, often being opposed to sight, to the visual experience of the world. Walter Ong, in his discussion of orality and literacy, talks about the distinction between sound and sight in ways that illuminate the importance of these two forms of perception for Richard Ford. Ong points out that the difference between sight and sound, in terms of experience, lies in the fact that “sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside of what he views, at a distance, sound pours into the hearer.” He goes on to say:

When I hear [...] I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound

15 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 48.

reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing and sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight.¹⁶

Mladen Dolar discusses this same aspect of sound in talking about the "physics" of the voice. He says:

This power of the voice stems from the fact that it is so hard to keep it at bay—it hits us from the inside, it pours directly into the interior, without protection. The ears have no lids, as Lacan never tires of repeating; they cannot be closed, one is constantly exposed, no distance from sound can be maintained.¹⁷

He also draws attention to the distinction between the visible and the audible:

The visible world presents relative stability, permanence, distinctiveness, and a location at a distance; the audible presents fluidity, passing, a certain inchoate, amorphous character, and a lack of distance.¹⁸

Ford takes considerable care in establishing a distinction between what his characters see and what they hear, often creating a curious disjunction between the two senses. It is in the gap between sight and sound that his conception of voice takes shape. The emphasis placed on the emptiness of the canyon leads both Frances and the reader to expect the open space of the canyon to open new vistas for Frances. While Frances is desperate to *do* something, as she puts it, to escape from the meaningless web of her daily life, she expects the experience of the Grand Canyon to be a visual one: "When she'd imagined it, there'd been no traffic, and she'd ridden up on a palomino, stopped at the rim and stared for hours, alone with her thoughts" (*MS*, 269). Howard's insistence on talking as they approach the canyon irritates Frances, who considers that the effect of the canyon will be spoiled by Howard's babbling, a reminder of the invasive nature of human voices and their link with social experience:

"I feel..." She stopped. Whatever she was about to say could definitely jeopardize her first look at the Grand Canyon, simply because of whatever brainless thing he would then say back. And precious little happened for the first time anymore, so she didn't intend to fuck this one up with a lot of idiot babbling. (*MS*, 268)

It is possible to argue, I believe, that Ford uses the Grand Canyon, the great empty signifier of the American landscape, not to suggest an ultimate

16 ONG (W.), *Orality and Literacy* (1982). London: Routledge, 1988, p. 71.

17 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 78.

18 *Ibid.*, p. 79.

meaning that lies beyond the grasp of his characters, but rather as the appropriate setting for the achievement of an unexpected but genuine intimacy. In Frances's fall, Howard is obliged finally to hear her voice:

"Frances?" he said and then waited, the camera weightless in his hands. He'd hardly ever said her name, in all the time, all the hours. What had he called her? He couldn't remember. Maybe they'd never used names. "Oh my." He'd heard those words. They were in memory. He wasn't certain, though, if he hadn't said them himself. What had they meant? (*MS*, 277)

Mladen Dolar emphasizes the fact that the voice is both exterior and interior. This is the source both of its power and its enigmatic nature. He says: "Voices may be all in the head, without an external source, because we always hear the voice inside the head, and the nature of its external source is always uncertain the moment we close our eyes."¹⁹ Howard's confusion as to the source of the sound he has heard in the "Oh my" is of course the clue to the impact of this event in his consciousness, for as Dolar shows in his examination of the consequences of the interior/exterior nature of the "acousmatic voice,"²⁰ the ethical and legal organization of society is rooted in the performative functions of the voice.²¹ The impact of Frances's fall in Howard's mind is above all auditory. The ethical and legal dimensions of the events following the fall are in a sense only the visible effect of the auditory shockwaves that Frances's fall sends through the mind and body of her lover. To follow this line of reasoning is to accept the idea that Ford is not really concerned with what Howard does or does not do after the accident, but with the way in which in the aftermath of the fall, Howard is forced to experience the event as a confrontation with the terrible intimacy that only voice can produce. This vision of the story also allows us to understand how the story produces what every good short story should produce—an

19 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 79.

20 Dolar borrows the term "acousmatic" from Michel Chion, who uses the term in his book *Le Son* (Paris : Nathan, 1988). He defines the acousmatic voice as "a voice whose source one cannot see, a voice whose origin cannot be identified, a voice one cannot place" (p. 60).

21 This is a particularly fascinating dimension of Dolar's study, which is too lengthy to develop here. In his chapter on the politics of the voice, he shows through both philosophical demonstration and historical example that the letter of the law becomes valid only when it takes vocal shape. He points out, for instance, that in "the three great religions of the book," "the holy letter can become effective only when it is assumed by a living voice" (p. 107). He demonstrates that the living voice is as "essential to justice as the implementation of the law" (p. 109).

unexpected, irreversible event capable of creating a genuine shock in the mind of the reader. In this case it forces the reader to *hear* the *voice* of Howard as it emerges from the irreparable silence produced by the disappearance of Frances.

Ford achieves this effect by developing a distinction between language and voice from the very beginning of the story and by aligning voice, in a vision similar to Dolar's, with the body and physical experience. Howard's comment that Frances had "a voice made for sex" (*MS*, 237) is not allowed to remain a dead letter. Sex is, in a sense, her only voice, although she does not recognize this fact to begin with. Ford uses the eye of the extradiegetic narrator to allow the reader to follow the fault line between sight and sound which is what, in a sense, serves as an indicator of the gap, the hole into which she will finally fall in her attempt to hear, like Bob Dubois, "her own thoughts coming to her in her own voice." While Howard eats sea-bass in Flagstaff (his reaction to the dry emptiness of the desert), Frances goes off to call her husband from a pay phone. The narrator points out that while she is talking to her husband Ed, she is watching what is going on in a police substation:

A police substation was set up in one of the empty mall store spaces. Through the windows you could see police inside sitting at desks, talking on phones and writing under fluorescent light. A young black man was also standing inside and appeared to be wearing handcuffs, his hands behind his back. Two police officers standing with him were laughing as if he'd said something funny. (*MS*, 248)

This passage creates a curious hiatus between sight and sound that underlines Frances's inability to communicate with her husband, from whom she is separated by more than mere time and space. It also reveals the ambiguity of verbal expression when it is disconnected from sight. Frances says to her husband, "But guess where I'm going. You won't believe it," and then wonders if she has actually said "Guess where *were* going" (*MS*, 248, Ford's italics). The ultimate failure of her visit to the Grand Canyon is foreshadowed in this scene, in which the discrepancy between sight and sound becomes a metaphor for the impossibility of bridging the gap between self and other, between self and world. As Frances continues to talk on the phone, she sees what is happening in the police station, and her reaction to this silent movie fills the space left by the failed connection with her husband:

She stared at the brightly lit police substation. The uniformed police were steering the young, handcuffed black man into a wire cage in the back of the room. It was like an

animal's cage. She felt suddenly dispirited and in fear of starting to cry right on the phone. (*MS*, 249)

Although Frances feels that the pieces of a person's life should fit in a way that satisfies an abstract longing for perfection and transparency, the story progresses through a widening of the gap between this visual logic of "fitting" and the auditory and physical nature of experience. As Frances waits in the car outside the motel where the couple are going to spend the night in Flagstaff, she observes a battle between a snake and a rat in which the rat, to her surprise, gets the upper hand, so to speak, over the snake. This upsets her perception of the natural order of things: "She wasn't aware that things like this even occurred. The snake, she thought, was the natural enemy and physical superior to the rat" (*MS*, 258). What is important in this scene is not the use of an obvious symbol for evil and fear, but the fact that Frances's surprise at the sight of this battle will lead her to roll down the window in order to "hear if they were making noise—if rattles were rattling or anyone hissed or growled" (*MS*, 258). Frances can only absorb this scene, understand its import for her, by hearing it, by allowing it to penetrate her physically and thus become part of her experience. Following this scene, she has a vision of herself that establishes the act of adultery as the only experience capable of wiping out all else, of satisfying her need to connect the abstract and the concrete, the visual and the auditory:

And adultery—she liked it when her thoughts connected up well—adultery was the act that *rid, erased*, even erased itself once the performance was over. Sometimes, she imagined, it must erase more than itself. And sometimes, surely, it erased everything around it. It was a remedy for ills you couldn't get cured any other way, but it was a danger you needed to be cautious with. In any case, she felt grateful for it tonight. And because she thought all of this, she knew she had to be right. (*MS*, 259, Ford's italics)

In this perception, which acquires the status of a veritable epiphany, Frances sets the stage for her failure to find fulfillment in the experience of visiting the Grand Canyon. The Grand Canyon, whatever its size and depth, could never equal the capacity of adultery, as Frances experiences it, to wipe out all else, to stand as the ultimate empty space. Her idyll with Howard takes on not only a spatial, but also a temporal extension which makes it the equivalent of eternity. After making love with Howard, Frances accepts the nature of the intimacy she shares with Howard, whatever her desire to differentiate herself from him:

People ended things too soon, lacked patience when they could go on. If they truly erased themselves with each other, they could go on indefinitely. She could, anyway. And Howard

wouldn't resist, she assumed. This was a view she was glad to have, something more than she'd expected from this night. A surprise found in the dark. (*MS*, 261)

Frances's fall into the canyon is not to be seen as the event that disrupts or prevents the carrying out, the realization of her vision, but rather the event that confirms it by allowing Howard to finally hear her voice, both inside and outside of himself. Not surprisingly, his initial reaction is to speak her name, which he repeats twice, expecting not so much a visual as a verbal response: "Frances?" he said again, without completely expecting to speak, but expecting to hear her voice" (*MS*, 277). In the moments that immediately follow her fall, Howard is entirely alone with his awareness of Frances, locked into an unbearable intimacy that he is forced to experience as sound:

And it was at this instant that his head began to pound and his heart jerk, and his breathing became shallow and difficult and oddly hoarse, and a roar commenced in his ears, as if he'd been running and shouting to get to here. And it was now that he got down on his knees and his fists like an animal, as though he could breathe better that way, and peered over the jagged edge and down, far down, far, far down—[...]. (*MS*, 277-278)

Crouching places him, of course, literally in a "position" to understand his connection to Frances. Later, he remembers the moment

when he'd waked to find her on her hands and knees, staring down into his face in the dark. He'd smelled her sour breath, sensed her chest heaving like an animal's. He'd believed she intended to speak to him, feared she would say terrible things—about him—things he'd never forget. (*MS*, 287)

But it is only when Howard produces his own utterance, hears his own voice, that the process initiated by the fall is completed and finds its appropriate response.

In recounting the events following the fall, the narrator carefully pursues the initial divide created between visual and auditory perception. The drama taking place in Howard's mind involves the difference between giving utterance to what has happened, thus appropriating the events by voicing them, and leaving them outside, to be absorbed by the gigantic "hole in the ground" (*MS*, 281). The silence, the absence of witnesses, create the temptation to let the event slip away in the abyss of negativity—as Howard reminds himself, "he hadn't done anything but not take a picture" (*MS*, 281). His obsession with the camera and with the question of whether or not his picture would be found in it represents the persistence of the visual, the desire to separate himself from the event, to separate the past from the present. His stepping back over the wall in order to place himself on the

“safe” side represents his belief that he can remain separate from the event he has witnessed: “Whatever was bad had occurred on the other side. Now he was here. Safe” (*MS*, 279). However, ultimately it is the acousmatic voice, the voice that comes from everywhere, both inside and outside, that makes it impossible for Howard to pretend he is not involved in what has happened to Frances, even if he did nothing to harm her, in the conventional sense of the term. Yet Howard’s decision to go to a pay phone and call the police is not important solely in moral terms. Ford’s story has nothing to do with morality or even with responsibility, but with the acquisition of a voice, since only the voice can make things real and thus stop the endless play of signs which is often seen as the underpinnings of American fiction. Howard tells his own story to himself, step by step, uttering it in his own words, taking it out of the empty space of virtuality and giving it body and life:

You didn’t really get away with things. And he *had* come up here with Frances—if only just to fuck her; he *had* made crazy mistakes of judgment, mistakes of excess, of intemperance, of passion, of nearsightedness, of stupidity. [...] Even if he was finally acquitted in court, he was still guilty of so much that he might as well have done it. Who actually *did* do it—Frances had done it to herself—was just a matter of splitting hairs. *He* did it. (*MS*, 281-282, Ford’s italics)

It could be pointed out, of course, that the use of italics in this passage emphasizes the gap between the text as a “dead letter” and the need to voice the text, to hear it. But the passage represents the nature of voice, the difference between language and voice, mainly by enacting the process whereby enunciation establishes the difference, the distinction between language as potential expression and speaking as an act, an event produced by the voice.

Mladen Dolar’s work on voice illuminates Ford’s story in particularly appropriate ways, for the strength of his demonstration lies in his use of various domains of human culture—linguistics, physics, metaphysics, ethics—to examine the paradoxical capacity of voice to reveal the fissures in our relation to ourselves, to one another and to the world. It could also be said that Ford’s story provides a textbook example of the functioning of what Dolar calls the “acousmatic voice.” He describes this voice as “uncanny,” a term often used in talking about short stories:

It is a voice in search of an origin, in search of a body, but even when it finds its body, it turns out that this doesn’t quite work, the voice doesn’t stick to the body, it is an excrescence which doesn’t match the body—if you want a quick but vivid example of this, think of Hitchcock’s *Psycho*, which revolves entirely around the question “Where does the mother’s voice come from? To which body can it be assigned?” We can

immediately see that the voice without a body is inherently uncanny, and that the body to which it is assigned does not dissipate its haunting effect.²²

Richard Ford creates a startling and certainly uncanny version of this acousmatic voice in "Abyss." It is this uncanny voice, made even louder by the narrative ellipsis, the absence of any reference to the moment when Frances falls, that sends shockwaves through the reader who, no matter how he backtracks, will never be able to pinpoint the moment when the rift appeared in Ford's fictional universe. For the abyss is everywhere, running beneath the seemingly banal surface of American life. This is indeed "the profound opening of the earth" (*MS*, 267) which Frances mistook for the Grand Canyon and which Howard learns to recognize as he rides back to Phoenix, watching life "disappearing from around him" (*MS*, 288).

22 DOLAR (M.), *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*, p. 61.



Frédérique SPILL

Université de Picardie

LE BROUILLAGE DES GENRES DANS *A MULTITUDE OF SINS* DE RICHARD FORD

A Multitude of Sins, troisième recueil de nouvelles de Richard Ford, publié en 2001, se caractérise par la cohérence et l'unité de sa thématique, de sa configuration et de son ton. Cette particularité justifie parfaitement l'assemblage de textes distincts et, au départ, disparates, au sein d'une même architecture. Le retour persistant des mêmes figures d'un récit à l'autre a d'ailleurs conduit de nombreux critiques à considérer les nouvelles de *A Multitude of Sins* comme une succession de variations plus ou moins répétitives sur le même thème¹. Le thème qui parcourt les dix nouvelles qui composent le recueil est celui de l'adultère, la configuration privilégiée celle du couple (d'époux ou d'amants), le ton celui d'une contemplation sentimentale et souvent nostalgique qui décline à l'envi les figures de l'échec procédant des situations de crise qui sous-tendent chacun des récits.

1 Par exemple, dans son article intitulé « L'adultère selon Ford », Thierry Gandillot considère que les dix nouvelles du recueil « apparaissent comme dix paraboles destinées à illustrer, d'une façon ou d'une autre, le septième commandement : "Tu ne commettras point d'adultère". » GANDILLOT (T.), « L'adultère selon Ford », *L'express* (29 mai 2007) <<http://livres.l'express.fr/critique.asp?idC=5333&idR=10&idTC=3&idG=4>> (20/06/2007). Frank Diller, lui, écrit : « adultery is the emotional equivalent of the Big Bang—its origins aren't nearly as important as its consequences. Ford uses the novella and nine short stories [...] to plot the trajectory of adulterous relationships, from the empty lust of a fading tryst to the emotional scars that remain years after an affair dies. » DILLER (F.), « "The Cheating Kind": Gettin' it on between stops », *Current* 633, 3 July 2002, p. 20. Très sévère dans son appréciation du recueil, Colson Whitehead, critique du *New York Times Book Review*, écrit : « Almost every story deals with adultery, invariably in one of two stages: the final dog days of an affair, or in the aftermath of an affair. The characters are nearly indistinguishable. » WHITEHEAD (C.), « The End of the Affair », *New York Times Book Review*, 3 March 2002, p. 8.

Richard Ford développe sa conception de l'échec dans le recueil dans un entretien avec le journaliste Richard Williams en ces termes :

They are about failures, and some of the failures are very severe. They are not stories that are just about adultery, although adultery figures in most of them. But they are—and this is why the stories are worth writing—they are about the particular failures for which adultery is just the umbrella sin. They are failures of inattention, failures of omission, failures of sincerity, failures of all kinds; and sometimes the failures that we fall victim to with those people that we ought to love can lead to disastrous consequences².

Premier effet de brouillage : la multitude des échecs susceptibles de résulter de l'adultère se substitue en définitive aux « péchés innombrables » annoncés en titre³.

Dans ces dix nouvelles qui plongent successivement le lecteur dans l'intimité de dix couples, l'écriture de Ford, en harmonie avec son sujet, laisse volontiers libre cours à l'effusion de l'émotion et à l'épanchement de sensations contrastées, mais aussi au fantasme et à l'évocation parfois sulfureuse d'un érotisme constamment sous-jacent. Il semble que cette écriture tende vers une forme de sentimentalité outrancière qui, de prime abord, peut paraître paradoxale : l'écriture de Richard Ford se caractérise, en effet, par ce que l'on peut être tenté d'interpréter comme une singulière féminité. Plutôt que d'opter pour le parti pris de la neutralité, cette écriture s'épanche en effet dans des considérations parfois extrêmement sentimentales, qui sont d'ordinaire plus volontiers associées aux préoccupations féminines : la lente détérioration du couple, les virevoltes du désir, la trahison, la rupture, la nostalgie, voire le remords, constituent ses pierres de touche. Cet apparent renversement des rôles, des attentes et des prérogatives que l'on prête traditionnellement aux deux sexes se retrouve d'ailleurs dans l'économie des récits, où les figures masculines témoignent d'une tendance à la complaisance, à la passivité, voire à un aveuglement délibéré, tandis que

2 WILLIAMS (R.), « A Winner and his Losers », *The Guardian*, 22 September 2001, <<http://www.guardian.co.uk/weekend/story/0,3605,555032,00.html>> (20/06/2007).

3 Dans son article intitulé « *A Multitude of Sins* by Richard Ford », Amy Reiter voit dans l'omniprésence du thème de l'adultère une bonne raison de critiquer la pertinence du titre du recueil : « the author looks at adultery from any number of perspectives, though many of those appear to be mere millimeters apart. So preoccupied is the author with marital infidelity, in fact, that the book's title is something of a misnomer. It could more accurately have been called 'One Sin: A Multitude of Sinners' ». REITER (A.), « *A Multitude of Sins* by Richard Ford », <<http://dir.salon.com/story/books/review/2002/02/21/ford/index.html>> (20/06/2007).

les figures féminines font, le plus souvent, preuve d'une lucidité et d'un pouvoir décisionnel qui tendent à leur conférer une aura de toute-puissance.

On examinera d'abord la manière dont *A Multitude of Sins* se construit sur un brouillage des genres⁴ et propose, en filigrane, une redéfinition de la féminité et de la masculinité. On analysera ensuite comment le discours amoureux, genre littéraire communément associé à la thématique et aux problématiques du couple, s'y trouve littéralement (et littérairement) sacrifié au profit des discours conjugués de la sexualité et de la sentimentalité, qui occupent presque exclusivement le terrain de ces saynètes successives.

Redistribution des cartes du féminin et du masculin

Les personnages masculins qui arpentent les nouvelles de *A Multitude of Sins*, qu'ils s'appellent James, Johnny, Bobby, Steven, Henry, Tom ou Howard, etc. – prénoms classiques et virils connotant de solides racines anglo-saxonnes – se caractérisent pour la plupart par une fragilité et une émotivité assez peu coutumières chez des représentants privilégiés de la classe moyenne supérieure blanche à laquelle ils appartiennent tous. En effet, ils sont, pour la plupart, écrivain, éditeur ou journaliste, juriste, avocat ou représentant des forces de l'ordre, ou encore agent immobilier, c'est-à-dire qu'ils font tous partie d'une catégorie d'hommes instruits et prospères. Qu'ils soient garants de la culture, de la loi ou de l'ordre, hommes du bien ou hommes de biens, ils occupent tous des postes à responsabilités au faite de la hiérarchie sociale. Mariés ou divorcés pour la plupart et souvent pères de famille, ils se présentent comme des piliers traditionnels de la société américaine. Tout porte à croire qu'ils sont tous confortablement installés dans la force de l'ordre masculin, ainsi défini par Pierre Bourdieu

4 Je choisis à dessein le terme *genre* plutôt que *sexe* en référence à la distinction établie par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* : « Cette distinction qui visait d'abord à réfuter l'idée de la 'biologie comme destin' permet de soutenir que le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe : c'est pourquoi le genre n'est ni la conséquence du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît. [...] Si le genre renvoie aux significations culturelles que prend le sexe du corps, on ne peut alors plus dire qu'un genre découle d'un sexe d'une manière et d'une seule. » BUTLER (J.), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006, p. 67.

dans son évocation des mécanismes bien rodés de « la domination masculine » :

La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments⁵.

Par contraste, il n'est donc guère étonnant que les figures féminines, souvent confinées dans des positions tantôt subalternes, tantôt oisives ou artistiques, appartiennent au monde de la *domus*, c'est-à-dire au monde de la domesticité et de l'intériorité. Dans « Quality Time », Jena, bourgeoise désœuvrée, laisse libre cours à son double penchant pour la peinture et pour les hommes : « Wales was driving to The Drake to spend the night with a woman named Jena, a married woman whose husband had done colossally well in real estate. Jena had taken a suite in The Drake for a week—to paint. She was forty. She had her husband's permission » (*MS*, 9). Il est notable qu'elle mène sa vie de bohème en marge de sa vie régulière avec l'assentiment de son mari. Après le départ de son mari qui découvre et assume tardivement son homosexualité longtemps refoulée, la mère du narrateur de « Calling » se met subitement à chanter du jazz : « My mother had begun her new singing career, which meant taking voice lessons at a local academy, and also letting a tall black man who was her accompanist move into our house and into her bedroom » (*MS*, 35). Son amant afro-américain représente une forme substitutive et transgressive de son mari défaillant, ainsi promptement remplacé. Enfin (les exemples pourraient être multipliés indéfiniment), dans « Puppy », Sallie travaille « dans le social », comme il convient aux épouses nanties de son espèce : « my wife was intensely involved in the AIDS marathon » (*MS*, 77). Au premier regard, l'univers social qui s'esquisse au revers de *A Multitude of Sins* semble donc confirmer la « construction sociale naturalisée » sur laquelle repose la distinction arbitraire entre les genres, « long travail collectif de socialisation du biologique et de biologisation du social »⁶.

Mais malgré leur statut prééminent dans l'ordre social, il est singulier que d'une nouvelle à l'autre rien à proprement parler ne permette de distinguer

5 BOURDIEU (P.), *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998, pp. 22-23.

6 *Ibid.*, p. 14.

les personnages masculins les uns des autres. Figures interchangeables, ils apparaissent comme autant d'avatars du *pater familias* américain, accompli ou en devenir. Leur interchangeabilité est mise en relief dans « Calling » où, en dépit de tout ce qui l'éloigne de son père, le fils (qui détient aussi le statut de narrateur à la première personne) n'échappe pas à une tradition familiale qu'il finit par incarner : « As a lawyer who was the son of a lawyer and the grandson of another, I know this » (*MS*, 64). De père en fils se transmet l'incontournable héritage de rôles économiques et sociaux préétablis qui régissent le positionnement des individus. La figure du double apparaît mieux encore dans « Reunion », à travers le discours prêté à Beth, la femme infidèle qui, ex-épouse de l'un et ex-maîtresse de l'autre, constitue le maillon qui lie indéfectiblement le destin des deux hommes, Mack et Johnny, qui se rencontrent fortuitement dans le hall de la gare de Grand Central – une rencontre qui constitue le point de départ et le prétexte de la nouvelle :

“Mack's like a dog, you know,” Beth said, flicking her hair away from her eyes. He was on her mind. “I kick him, and he tries to bring me things. It's pathetic. He's very interested in Tantric sex now, whatever that is. Do you know what that even is?”

“I really don't like hearing this,” I said stupidly, though it was true. “It sounds cruel.”

“You're just afraid I'll say the same thing about you, Johnny.” She smiled and touched her damp fingertip to her lips, which were wonderful lips. (*MS*, 71)

En même temps qu'il évoque le thème de la dualité spécifique au traitement des personnages masculins dans *A Multitude of Sins*, ce court extrait met en évidence certaines des logiques qui se répètent et déterminent la teneur des relations qu'entretiennent les hommes et les femmes à l'échelle du recueil. Tandis que les propos de Johnny se caractérisent par leur maladresse (« stupidly ») et leur relative mièvrerie (« it sounds cruel »), le discours de Beth se singularise par sa dureté, son sarcasme et sa clairvoyance. Elle associe implacablement son mari et son amant sous une même identité indifférenciée : « Once Beth had said Mack and I looked alike. But we didn't. That had just been her fantasy » (*MS*, 75). Si à ses yeux l'un et l'autre se ressemblent, ce n'est en vérité pas tant sur le plan de l'apparence physique que dans la mesure où ils définissent ensemble une même version de la masculinité : le sexe joue un rôle primordial dans leurs préoccupations (l'un s'intéresse à des formes érotiques expérimentales, l'autre ne peut s'empêcher d'observer les lèvres de son interlocutrice avec convoitise) ; aussi apparaissent-ils d'une certaine manière comme des prédateurs. Mais en même temps que leur conduite semble en grande

partie déterminée par une « logique de conquête »⁷, elle se caractérise par ailleurs par une parole lacunaire : face à l'objet de leurs désirs, tous deux paraissent en effet incapables de verbaliser leur émotion (l'un accourt comme un chien, l'autre tend vers un mutisme idiot). De toute évidence, pour Beth, Mack et Johnny incarnent indistinctement des figures de faiblesse, voire de lâcheté. Tandis que Mack suscite son mépris à cause de sa sollicitude servile, la conduite de Johnny lui inspire un traitement similaire en raison de son indignité, qui constitue d'ailleurs l'un des fils conducteurs de sa caractérisation⁸. Il est donc naturel que ce dernier, qui lors de leur ultime conversation croit encore jouir d'un statut privilégié aux yeux de Beth, se défende de toute considération de ressemblance (« but we didn't »). Mais c'est également ainsi qu'il faut comprendre le fait que l'amant (dont il importe de préciser qu'il joue aussi le rôle de narrateur à la première personne, ce en quoi il orchestre le récit) prenne rétrospectivement la défense du mari : « It was strange that anyone would call him a dog when he wasn't that at all » (*MS*, 74). Reconnaître la soumission passive de l'époux serait admettre son propre *devenir chien*. Ainsi, sous le masque dominateur de leurs rôles sociaux, les personnages masculins paraissent, dans le désordre de l'intimité, faire montre d'une singulière inconséquence.

7 Bourdieu remarque encore que « l'acte sexuel lui-même est conçu par les hommes comme une forme de domination, d'appropriation, de 'possession'. » BOURDIEU (P.), *La Domination masculine, op. cit.*, p. 36. Ceci semble se vérifier dans les comportements des deux personnages masculins ici concernés.

8 La lâcheté de Johnny apparaît de manière saillante à plusieurs reprises dans la nouvelle. C'est sur ce thème que se conclut la scène où les amants sont surpris en flagrant délit par le mari dans une chambre d'hôtel de seconde zone : « I got banged around in a minor way and sent off into the empty downtown streets » (*MS*, 68). L'anti-héroïsme de la réaction de l'amant acculé par le mari est mis en relief par la répétition de structures passives qui témoignent de son impuissance et de sa résignation. Le fait qu'il n'assume absolument pas la responsabilité de ses actes se lit dans l'évocation de la perte de son écharpe Hermès, qui symbolise en quelque sorte la perte de sa dignité : « Apart from my dignity, I left behind and never saw again a brown silk Hermès scarf with tassels that my mother had given me for Christmas in 1971 [...]. I'm glad she didn't have to know about my losing it, and how it happened » (*MS*, 69). Enfin, c'est encore une fuite qui sert de conclusion à la nouvelle, tandis que l'amant éconduit par l'ex-mari disparaît lâchement dans l'anonymat des rues new-yorkaises : « Though it is such a large city here, so much larger than say, St. Louis, I knew I would not see him again. » (*MS*, 76)

La clairvoyance de Beth et la logique des doubles esquissée lors de sa dernière conversation avec Johnny se confirment à l'occasion de la rencontre accidentelle entre les deux hommes (à la vie desquels elle n'appartient plus). De même que la ressemblance physique réfutée préalablement finit par s'imposer à l'ex-amant narrateur – « Mack and I had nearly the same height » (*MS*, 73) –, de même ce dernier reconnaît-il malgré lui que l'ex-mari et lui sont liés par une même caractéristique psychologique et par une commune défaillance de l'expression : « Resignation was actually what we had in common, even if neither of us had a language which could express that » (*MS*, 72). De la lâcheté à la résignation, il n'y a finalement qu'un imperceptible glissement sémantique. L'étrange connivence qui finit par lier Johnny à Mack – même si la réciproque ne se vérifie pas – se lit dans l'extrême ambiguïté du portrait que Johnny dresse de Mack. À peine Johnny reconnaît-il le mari de son ex-maîtresse dans la foule de Grand Central que déjà il s'empresse de vanter son attrait physique et le soin qu'il consacre à sa mise :

Mack is a tall, handsome, well-put-together man who seems to see everything from a height. He was wearing a long, well-fitted gabardine overcoat of some deep-olive twill—an expensive coat, I thought, an Italian coat. His brown shoes were polished to a high gloss; his trousers cuffs hit them just right. (*MS*, 67)

À travers la répétition de structures appréciatives (« well-put-together », « well-fitted », « just right »), cette première description de Mack met en évidence l'impression d'harmonie et d'aisance qui émane de sa personne. L'attrait que Mack semble d'emblée susciter se reflète de manière métonymique dans l'aspect exceptionnellement brillant (« high gloss ») de ses chaussures cirées. Cette attraction se teinte progressivement d'une tonalité homo-érotique, suggérée par la polysémie du verbe anglais « to attract » : « as though in a peculiar way the man I saw was not Mack Bolger but a good-looking effigy situated precisely there to attract my attention » (*MS*, 68). « Effigie séduisante », Mack Bolger *attire* le regard autant qu'il *attise* un désir aussi paradoxal qu'équivoque. Cette dernière hypothèse est corroborée à l'occasion d'une description plus tardive dans la trame de la nouvelle, qui insiste de manière explicite sur la grâce toute féminine de ce colosse athlétique et hâlé : « I noticed he had long, dark almost feminine eyelashes, and small, perfectly shaped ears, which his new haircut put on nice display » (*MS*, 73). Troublante par la minutie de ses détails, cette dernière évocation de la sensualité des traits de Mack contraste avec l'unique portrait détaillé de Beth. Caractérisée par une banalité un peu vulgaire et un

peu fourbe, elle semble avoir beaucoup à envier au charme de son ex-mari⁹ :

Beth is a tall, sallow-faced, big-boned, ash blond woman who smokes cigarettes and whose hair often hangs down in her eyes like a forties Hollywood glamour girl. This can be attractive, although it often causes her to seem to be spying on her own conversations. (MS, 70-71)

En guise de conclusion, tandis qu'il a relégué son ancienne maîtresse dans le placard des mauvais souvenirs, Johnny s'avoue naïvement conquis par l'ex-mari de cette dernière : « He was extremely admirable » (MS, 74). Ce faisant, l'érotisme cristallisé par Beth le temps d'une brève aventure se reporte, quelques années plus tard, sur celui qui fut la principale victime de cet adultère, le mari trahi.

Le paradoxe du titre de la nouvelle, « Reunion », apparaît alors dans toute son ampleur. Traduit dans la version française par « Retrouvailles », le mot « reunion » désigne littéralement une union secondaire, la répétition d'une union première, le reflet en miroir de celle-ci. Alors que l'union des corps des amants a depuis longtemps cédé le pas à la *désunion* et à l'étrangeté, c'est ici l'union symbolique et postérieure de deux hommes ayant « consommé » la même femme qui est en jeu. Dans ce jeu de miroirs, le mari trompé se substitue à la femme adultère, puis l'éclipse. L'un revêt tous les attraits d'un corps séduisant et d'un caractère « admirable », tandis que l'autre est congédiée au rang de personnage secondaire et d'individu médiocre dans le souvenir d'un adultère dérisoire¹⁰. Dans cette perspective, le nom de la prestigieuse gare new-yorkaise, Grand Central, se réfère ironiquement à la médiocrité de certains événements :

All that remained was this—a series of moments in the great train terminal, moments which, in spite of all, seemed correct, sturdy, almost classical in character, as if this later time was all that really mattered, whereas the previous, briefly passionate, linked but now-distant moments were merely preliminary. (MS, 73)

9 Il ne faut cependant pas perdre de vue le fait que ce portrait est rétrospectif et donc influencé par le cours des événements qui semble, de toute évidence, avoir privé Beth du pouvoir de séduction qu'elle exerça un jour sur son amant.

10 « What went on between Beth Bolger and me is hardly worth the words that would be required to explain it away. At any distance but the close range I saw it from, it was an ordinary adultery—spirited, thrilling and then, after a brief while, when we had crossed the continent several times and caused as many people as possible unhappiness, embarrassment and heartache, it became disappointing and ignoble and finally almost disastrous to those same people. » (MS, 68)

Ce que suggère la réflexion de Johnny sur le statut « préliminaire » et le statut « secondaire »¹¹ de certains événements peut être ainsi reformulé : ce qui apparaît un jour comme « grand » et « central » dans le parcours d'un individu ne l'est finalement jamais que de manière précaire. Dans cette perspective, le fait que Grand Central soit un « terminal » doit être interprété au pied de la lettre : c'est, littéralement, le lieu où les choses s'arrêtent, le point de non retour où les événements se concluent.

L'attrait subit et éphémère que Johnny éprouve pour Mack et son souci de se placer à sa hauteur (d'où son insistance sur la taille de ce dernier, puis sur le fait qu'ils sont à peu près aussi grands l'un que l'autre) constituent peut-être la manifestation la plus saillante de sa lâcheté. En effet, alors qu'il s'efforce de mettre en valeur le succès de son quotidien d'éditeur new-yorkais (il travaille au cœur de Manhattan, « on Forty-first Street » [MS, 67], qu'il considère comme le centre du monde, ce que suggère notamment son snobisme à l'endroit du provincialisme de Saint-Louis¹² ; il a rendez-vous dans un bar à la mode, peut-être avec une nouvelle conquête), son passé et le poids d'une culpabilité mal étouffée le rattrapent, incarnés par l'apparition fortuite d'un mari trahi. Si Johnny met tant d'ardeur à dresser un portrait flatteur de Mack, c'est pour mieux pouvoir revendiquer une ressemblance avec ce dernier. Par le biais de la flatterie et par son désir de créer une coalition masculine contre le souvenir devenu sordide de Beth, l'ancien amant est en fait en quête d'une reconnaissance qui l'exonèrera de la faute commise et de la honte subie¹³. Dans une certaine mesure, cette coalition rassemble de manière emblématique l'ensemble des personnages masculins du recueil qui témoignent, pour la plupart, d'un même souci de (re)construire une image positive d'eux-mêmes en dépit d'une culpabilité habilement refoulée qui implique toujours une figure féminine. C'est encore

11 Au terme de sa réflexion et de la nouvelle, Johnny admet son erreur : « I had, of course, been wrong about the linkage of moments, and about what was preliminary and what was primary. » (MS, 76)

12 « all events that occur outside New York seem odd and fancifully unreal to New Yorkers. » (MS, 68)

13 Le fragment de conversation suivant est assez éloquent quant à la manière dont Johnny s'efforce de réprimer sa honte, qui ressurgit cependant sous une forme déplacée : « "You've grown a moustache." His eyes did not flicker toward me. / "Yes," I said, though I'd completely forgotten about it, and for some reason felt ashamed, as if it made me look ridiculous. » (MS, 72)

la lecture de Bourdieu qui permet d'analyser ce singulier souci de reconnaissance :

Comme l'honneur – ou la honte, son envers, dont on sait que, à la différence de la culpabilité, elle est éprouvée *devant les autres* –, la virilité doit être validée par les autres hommes, dans sa vérité de violence actuelle ou potentielle, et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe des « vrais hommes »¹⁴.

L'amant éconduit dans des conditions grotesques se met en quête d'un signe de reconnaissance de la part du mari trahi pour restaurer sa virilité menacée par le dénouement ridicule et l'échec de sa relation. D'une certaine manière, la véritable grandeur de Mack réside dans la fermeté avec laquelle il rabroue Johnny et lui refuse le rachat¹⁵ auquel il aspire : « "Don't go away thinking anything happened here. Between you and me, I mean. *Nothing* happened. I'm sorry I ever met you, that's all. Sorry I ever had to touch you. You make me feel ashamed" » (*MS*, 75). Cependant, à bien y songer, la véritable héroïne de ce récit est Beth, qui en est pourtant la grande absente : Beth, qui malgré sa vue entravée par des mèches folles, n'a jamais entretenu aucune illusion ; Beth qui connaît *a fortiori* et sans le savoir une modeste victoire, dans la mesure où elle contraint inconsciemment son ex-mari, et surtout son ex-amant, à affronter la confusion de leurs émotions.

Cette analyse détaillée des interactions entre hommes ainsi qu'entre deux hommes et une femme dans « Reunion » contribue à mettre en évidence le brouillage des genres (et des rôles qui leur sont associés) qui caractérise l'univers fordien. Pourtant fermement ancrés dans un ordre social déterminé par la domination des mâles, les personnages masculins sont à la fois obsédés par les défaillances de leur propre image et irréversiblement tentés par la fuite, tandis que les personnages féminins s'apparentent à des figures fortes dotées de plus grandes ressources face

14 BOURDIEU (P.), *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 77.

15 Cette notion de rachat, qui rappelle le sémantisme chrétien sur lequel se construit le titre du recueil (qui réinvestit la notion de péché), apparaît comme un leitmotiv de *A Multitude of Sins*. Dans « Reunion », Johnny multiplie les expressions (« undo », « repair ») gravitant autour du thème de l'impossible réparation de faits passés : « But I couldn't undo it. I don't believe the past can be repaired, only exceeded » (*MS*, 71). Dans « Calling », l'impossibilité du rachat (« redress »), qui demeure cependant une obsession, apparaît plus clairement encore : « there is no redress. We want it. Life can be seen to be about almost nothing else sometimes than our wish for redress. » (*MS*, 64)

aux accrocs de la vie, en même temps qu'ils font preuve d'une plus grande lucidité dans leur analyse des événements. À travers le duo fragile que forment Frances Bilandic et Howard Cameron, « Abyss » oppose clairement deux types de comportement. Dans le personnage féminin, Frances, se conjuguent une audace pleinement assumée – « “You find us a bar, okay? I'll find *you*.” She placed her small hand onto his large one and squeezed » (*MS*, 230) – et un jugement d'une extrême sévérité : « long-armed, solemn, goony-faced, hard-dicked Howard Cameron [...]. He wasn't a con man, but he wasn't much better » (*MS*, 240-241). Le personnage masculin, Howard, se caractérise quant à lui par son absolue passivité et par une complaisance molle. Pour preuve, il se laisse conduire jusqu'au Grand Canyon avec obéissance : « He wasn't allowed to drive » (*MS*, 244) ; c'est Frances qui tient les rênes de leur périple et de leur relation. Là où les personnages masculins manifestent une tendance à s'aveugler, à se fourvoyer délibérément et à entretenir des illusions mensongères, les personnages féminins testent, arbitrent, commentent et, en dernière analyse, prennent des décisions. « Quality Time » et « Dominion » se construisent de manière similaire sur des figures de femmes phalliques, voire castratrices, qui mettent leur partenaire au défi : « “If I asked you to kill my husband, would you do it?” Jena looked up at him and blinked » (*MS*, 28). Face à ces figures féminines dominatrices, les figures masculines tendent, par un effet paradoxal de leur lâcheté, à paraître assez sympathiques. Leur excès de fragilité et de vulnérabilité peut inspirer au lecteur une forme d'indulgence bienveillante très éloignée des impressions suscitées par la dureté, voire la froideur, de nombreux personnages féminins.

Dans les entretiens qu'il a accordés à des journalistes, professeurs et critiques littéraires, Richard Ford ne s'est jamais caché de l'admiration révérencieuse qu'il voue à la gent féminine. Son rapport à la femme fait notamment l'objet d'une analyse détaillée dans l'article que Richard Williams consacre à *A Multitude of Sins* dans *The Guardian* :

A Multitude of Sins reinforces the impression established four years ago in the three stories that made up *Women with Men*, that at least as much authorial interest is currently being invested in his women, who display a clarity of thought and intention that forms a strong contrast with the well-meaning but delusional and vacillatory behaviour of his men, who display a characteristic he once memorably ascribed to himself: “dodgy on the surface, like all of my generation.”

“The women characters are not made to be stronger than the men by design,” he said. “It's just how the stories worked themselves out. But who knows? Maybe I'm reacting to some subliminal observation in my own life, having been around strong women. [...]

Men in my family, historically, while they were the providers, they were also more fragile characters, temperamentally and emotionally¹⁶.

De même qu'il se défend par ailleurs de considérer les hommes et les femmes comme des êtres nécessairement distincts en refusant d'interpréter leur indiscutable différence biologique comme une différence essentielle¹⁷, Ford considère qu'hommes et femmes sont absolument égaux face à la question de leur responsabilité morale et de leur attitude à l'égard d'autrui. Et autant les constructions sociales qui sous-tendent *A Multitude of Sins* paraissent valider un ordre social dominé par la masculinité, autant cette question de la responsabilité semble mettre en lumière la supériorité morale de la femme. Représentatives d'évolutions récentes qui déterminent l'air du temps, les figures féminines de l'univers fordien prennent donc les choses en main¹⁸. Leur montée en puissance, leur percée sur le devant de la scène morale – à défaut de percer tout à fait sur la scène sociale – font chanceler la belle assurance des figures masculines, reflets en miroir des hommes d'une génération (« dodgy on the surface, like all of my generation »). Dans l'univers littéraire de Ford, Frank Bascombe est, à ce titre, le représentant le plus abouti de cette évolution du statut des hommes dans le sens d'une fragilité et d'une précarité (« dodginess ») croissantes. Dans le premier

16 WILLIAMS (R.), « A Winner and his Losers », *op. cit.*

17 Cette idée apparaît clairement dans un entretien conduit par Sophie Majeski en 1996 : « My assumption as a person who writes about moral issues is that women and men are alike. And in terms of their consequential acts, they have to be responsible for what they do in pretty much the same way, and the differences that are perhaps inspired by gender are subterfuge to what is more important to me—how men and women treat other people, how they act in ways that bring about consequences in others' lives. » MAJESKI (S.), « The Salon Interview: Richard Ford » (1996), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 119-120.

18 Ce renversement constitue un cliché très éloigné des revendications du féminisme. L'apprentissage et l'application consciencieux des normes sociales et de leur poids peuvent en effet se lire comme une confirmation de la docilité des femmes plutôt que comme une manifestation d'émancipation. À ce titre, Bourdieu remarque d'ailleurs que « lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures mêmes de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de *connaissance* sont, inévitablement, des actes de *reconnaissance*, de soumission. » BOURDIEU (P.), *La Domination masculine*, *op. cit.*, pp. 27-28.

volume de la trilogie, *The Sportswriter* (1986), Frank, qui cherche un vague réconfort auprès du club des Hommes Divorcés, met d'autant plus de frénésie à conquérir Vicki, la jeune infirmière qu'il fréquente à l'occasion, qu'elle s'éloigne inexorablement de lui. Impulsive et insincère, sa proposition de mariage intervient à un moment particulièrement inopportun, Vicki revendiquant son autonomie avec détermination : « "I'll carry my own bag" »¹⁹, lui dit-elle, tandis qu'ils s'apprêtent à passer à Détroit un week-end qui se révélera en tous points désastreux. Quelques années plus tard, dans *The Lay of the Land* (2006), qui se passe à l'aube du nouveau millénaire, Frank – fraîchement délaissé par Sally, sa seconde épouse, et atteint d'un cancer de la prostate – semble s'en remettre définitivement au meilleur jugement des femmes qui l'entourent : il laisse sa fille, Clarissa, une lesbienne en phase d'expérimentation avec des partenaires masculins, prendre en charge sa maladie : « What Clarissa did [...] was to attack "my situation" like a general whose sleeping forces have suffered a rear-guard sneak attack and who needs to reply with energetic force »²⁰. Les métaphores guerrières qui sous-tendent l'esprit d'initiative de Clarissa apparaissent comme une version exacerbée de la revendication d'indépendance de Vicki. Aussi, à l'issue d'une visite de « Sponsoring » (autre signe du temps, Frank, imitant Sally, est à présent bénévole dans une association qui porte secours à des personnes en détresse ou simplement en manque de conseils amicaux), s'avoue-t-il vaincu devant la criante supériorité des femmes :

She looks in my eyes, then down to regard her empty hand, then smiles, shaking her head at life's weirdness. Women are stronger (and smarter) than men. Whoever doubted it? I attempt my manliest affirming smile, say *good* and *bye* between my lips and teeth, step out onto the bristly mat, into the frigid afternoon that looks like evening. Surprisingly, the red door closes hard behind me²¹.

Tout oppose l'attitude de Marguerite, la femme qu'il quitte ici sur le pas de sa porte, à celle de Frank. Son regard est frontal et direct, elle sourit en connaissance de cause et ferme sa porte avec résolution. Quant à Frank, maladroit et embarrassé, il balbutie un au revoir à peine audible et, visiblement impressionné par l'assurance de son interlocutrice, se voit contraint de feindre l'expression d'une masculinité malmenée par les circonstances.

19 FORD (R.), *The Sportswriter* (1986). New York: Vintage Books, 1995, p. 116.

20 FORD (R.), *The Lay of the Land* (2006). New York: Vintage Books, 2007, pp. 132-133.

21 *Ibid.*, p. 109.

L'affirmation devient un simple qualificatif (« affirming »), détrônée en position de prédicat par la notion d'essai, de tentative (« attempt »), lourde de la possibilité de l'échec. L'homme n'affirme plus, mais s'essaie. La forme superlative de l'adjectif « manly » (qui désigne la virilité du mâle) met ironiquement en lumière l'instabilité de l'identité masculine, devenue l'objet d'une posture artificielle et presque caricaturale visant à colmater des failles profondes.

Sentimentalisme et sexualité, ou le déclin du discours amoureux

Dans une certaine mesure, les discours qui participent à la composition de *A Multitude of Sins* semblent subir l'influence de la faiblesse des figures masculines. Ceci s'explique moins par le fait que Richard Ford est un homme que par le point de vue narratif prioritairement masculin qui est adopté dans les nouvelles. Il est singulier, en effet, que les narrateurs à la première personne, à commencer par celui de « Privacy » qui d'emblée donne le ton, soient invariablement des personnages masculins et que Richard Ford considère ses récits racontés du point de vue d'un narrateur à la troisième personne comme des expérimentations littéraires qui le placent, il l'admet volontiers, dans une posture relativement malaisée : « Writing in the first person, a character describing herself or himself is a little unpersuasive. In the third person it becomes absolutely essential. I wanted to write in the third person because it's one of the things I feel I don't do very well »²². Le passage à la troisième personne pourrait donc être interprété comme une manière de contourner les lacunes qui minent le pouvoir de conviction des narrateurs exclusivement masculins (contrairement à ce que Ford laisse entendre dans l'extrait ci-dessus) à la première personne, et de leur permettre ainsi de regagner un peu de l'assurance perdue grâce à l'effet de distance introduit par l'artifice que constitue une narration à la troisième personne. À l'échelle du recueil, ce qui distingue les récits à la première personne (« Privacy », « Calling », « Reunion », « Puppy ») des récits à la troisième personne (« Quality Time », « Crèche », « Under the Radar », « Dominion », « Charity », « Abyss »), c'est précisément l'oscillation du point de vue narratif – d'une nouvelle à une autre ou au sein d'un même récit – entre un personnage masculin et un personnage féminin. Il est singulier

22 BIRNBAUM (R.), « Richard Ford. » Identity Theory, the Narrative Thread, <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum37.html>> (20/06/2007).

que la deuxième partie du recueil se caractérise par une forme de polyphonie qui est radicalement absente de la première partie (« Quality Time » constitue une exception notable, même si le narrateur omniscient paraît se focaliser exclusivement sur le point de vue masculin du personnage de James Wales, ce qui justifie la position de la nouvelle en début du recueil). Ces nouvelles où un narrateur distant et anonyme se focalise indifféremment sur l'un ou sur chacun des deux partis se révèlent particulièrement intéressantes dans la mesure où le brouillage des genres y apparaît de manière plus manifeste encore, sous la forme d'un contrepoint entre ce que l'un(e) et l'autre pensent (c'est notamment le cas de « Abyss ») ou entre ce que l'un(e) pense et ce que l'autre dit (c'est ainsi que sont construits « Crèche » et « Charity », qui présentent la particularité de se focaliser sur des personnages féminins). Il apparaît alors que le brouillage des genres qui dérive de la différence entre les sexes se double d'un brouillage des discours.

À première vue, en raison de l'importance dévolue aux problématiques du couple et de la relation amoureuse, les saynètes successives qui composent *A Multitude of Sins* semblent se lire comme des tentatives de répondre à la question rhétorique lancée dans une chanson de Cole Porter (et relayée par de nombreuses grandes voix féminines, dont celle, mémorable, d'Ella Fitzgerald), à savoir : « What Is This Thing Called Love? ». Et pourtant il n'en est rien. Tout se passe comme si le trouble des identités masculine et féminine rendait le discours amoureux impossible. Malgré les apparences, il est finalement très peu question d'amour dans ces nouvelles. L'une des raisons qui peut expliquer cette lacune inédite dans un recueil qui se donne le couple pour objet principal tient au fait que la relation y est abordée à rebours, à l'aune de ses échecs. Le schéma de la rencontre et de « la course amoureuse », tel qu'il est défini par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, n'est pas abordé dans son ensemble :

La course amoureuse paraît alors suivre trois étapes (ou trois actes) : c'est d'abord, instantanée, la capture (je suis ravi par une image) ; vient alors une suite de rencontres (rendez-vous, téléphones, lettres, petits voyages), au cours desquels j'« explore » avec ivresse la perfection de l'être aimé, c'est-à-dire l'adéquation inespérée d'un objet à mon désir : c'est la douceur du commencement, le temps propre de l'idylle. Ce temps heureux prend son identité (sa clôture) de ce qu'il s'oppose (du moins dans le souvenir) à la « suite » : la « suite », c'est la longue traînée des souffrances, blessures, angoisses, détresses, ressentiments, désespoirs, embarras et pièges dont je deviens la proie,

vivant alors sans cesse sous la menace d'une déchéance qui frapperait à la fois l'autre, moi-même et la rencontre prestigieuse qui nous a d'abord découverts l'un à l'autre²³.

Ford est en effet beaucoup plus préoccupé par « la clôture », par « la suite », que par « les temps heureux » de la rencontre et l'ivresse des premiers balbutiements d'une histoire. À ce titre, il est remarquable qu'en dépit de son importance et de sa permanence à travers les dix nouvelles qui composent *A Multitude of Sins* le thème de l'adultère ne soit jamais abordé de manière frontale. L'adultère ne s'impose en fait jamais comme l'événement central de l'intrigue ; il s'apparente plus à un motif obsédant qui, telle la lettre écarlate brodée sur la poitrine d'Hester Prynne dans le roman de Nathaniel Hawthorne, constitue la toile de fond du recueil. Le plus souvent, l'adultère a d'ailleurs déjà eu lieu : à l'exception de la nouvelle initiale, « Privacy », il constitue en quelque sorte l'élément présupposé de tout récit. L'adultère avec un grand A préexiste aux univers narratifs qui se succèdent. Quels que soient ses circonstances et ses acteurs, il constitue le « péché » capital qui projette son ombre sur l'ensemble du recueil. Mais de toute évidence les dix récits rassemblés racontent moins l'adultère qu'ils ne gravitent autour de ses effets. Mettant en scène un voyeur, « Privacy » se cristallise sur la tentation de l'adultère, qui demeure d'ailleurs avortée. « Quality Time », « Dominion », « Crèche » et « Abyss » investissent le thème de l'essoufflement d'une relation en choisissant d'évoquer le moment où elle s'achève. Enfin, « Reunion », « Puppy », « Under the Radar » et « Charity »²⁴ se penchent sur les répercussions à long terme d'une relation adultère qui appartient au passé. Dans ce dernier cas de figure, le récit se construit le plus souvent sur l'inexorable débâcle du couple « légitime » que forment les époux. La structure du recueil se construit donc selon une logique qui, au

23 BARTHES (R.), *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977, pp. 233-234.

24 « Calling », troisième nouvelle du recueil, manque à cette liste. Le motif de l'adultère y est cependant omniprésent, non seulement dans la fuite du père du narrateur, qui abandonne sa femme et son fils pour s'installer avec un homme, mais aussi dans l'évocation de la vie dissolue que mène la mère du narrateur dans le sillage de ce départ. Mais même si, semblable à de nombreux autres personnages du recueil, la mère subit de plein fouet les conséquences d'une relation adultère qui ébranle définitivement son couple, sa famille, ainsi que sa santé physique et mentale (elle finit, d'une certaine manière, par en mourir), le récit est centré sur les réactions et les émotions du fils. Le statut particulier de « Calling » provient donc du fait que l'adultère constitue ici le point de départ improbable d'une longue réflexion sur l'amour filial, le temps d'une partie de chasse aux canards.

vu des deux extrémités de l'ensemble, respecte peu ou prou un schéma qui peut être considéré comme chronologique. De « Privacy », la nouvelle d'ouverture, à « Abyss », le court roman (ou la nouvelle longue²⁵) sur lequel se clôt le recueil, s'opère un glissement de la tentation de l'adultère au désastre abyssal qui, à l'autre bout de la chaîne, conduit littéralement les amants au bord, puis au fond du gouffre, où l'un des protagonistes trouve la mort. Le récit de clôture offre ainsi une conclusion spectaculaire et définitive à ce traitement narratif exhaustif de l'adultère dans tous ses états.

Aussi, si discours amoureux il y a jamais eu, il appartient résolument à un passé irrattrapable qui se situe dans un extérieur du texte. Le discours amoureux dans *A Multitude of Sins* n'est donc guère présent que sous la forme avortée d'un non-dit ou sous la forme moribonde d'un débris. Dans « Quality Time », la possibilité même d'un tel discours n'est évoquée que pour être mieux refoulée :

She took his hand, which he found to be trembling. Again, the vigor of lovemaking, he thought. He had an urge, a strong one just then, to tell her he loved her—here on the street. But by stopping midsentence he once again curtailed revealing himself. She preferred that. A pledge of love was inappropriate, even if he'd felt it. (*MS*, 27)

Il convient de remarquer que si James Wales est, le temps d'un instant, fortement tenté (« he had an urge ») de déclarer sa flamme à Jena, qu'il a rencontrée deux semaines auparavant, c'est dans le contexte un peu particulier de l'émoi qui succède aux ébats du couple. Son élan soudain est inspiré par sa satisfaction de constater combien les mains de sa maîtresse tremblent encore bien après qu'ils se sont rhabillés. Son vœu d'amour ressemble donc plus à une manifestation d'autosatisfaction face au plaisir qu'en mâle vigoureux (« vigor ») il lui a procuré. Le fait qu'il s'interrompe aussi promptement au seuil de sa déclaration en montre bien la frivolité : il s'agit, après tout, de ne pas se laisser emballer par ce qui n'est littéralement qu'un « moment privilégié » partagé par deux adultes consentants selon des règles bien précises (déterminées par Jena), que James s'empresse finalement, en dépit d'une défaillance passagère, de respecter à la lettre.

25 Cette distinction incertaine tient particulièrement à cœur à Richard Ford, éditeur de plusieurs anthologies de nouvelles courtes (*The Best American Short Stories*. New York: Houghton Mifflin, 1990) ou longues (*The Granta Book of the American Long Story*. London: Granta, 1999).

Récit à la troisième personne clairement focalisé sur le point de vue du personnage féminin, Nancy²⁶, « Charity » s'ouvre sur une scène d'amour ratée. Le couple que forment Nancy et Tom, qui ont en commun un même nom de famille – Marshall – présente la particularité d'être un couple marié, configuration singulièrement rare dans le recueil. Mais aussi solide que puisse paraître cet assemblage institutionnel entre deux individus distincts et un même nom, la précarité du couple est d'emblée manifeste. Cette fragilité est symbolisée par le fait que Nancy et Tom sont en transit vers l'état du Maine et vers une mission qui ne leur paraît pas très claire : s'agit-il de donner une dernière chance à leur mariage malmené par les frasques adultères de Tom ou s'agit-il d'y renoncer définitivement ? « "I like the idea of transition," Tom said confidently. "It creates a sense of possibility" » (*MS*, 206). C'est donc bien une transition que figure ce voyage, qui en dépit de sa désignation ironique dans la première phrase de la nouvelle – « their Maine vacation » (*MS*, 181) – n'a rien d'un voyage d'agrément. Au cours de ces quelques jours, Tom et Nancy occupent successivement plusieurs chambres de motels, modestes et impersonnelles, à cent lieues du confort de la demeure familiale qui symbolisa un jour la parfaite harmonie de leur couple : « their life on earth seemed as perfect as ever could be imagined » (*MS*, 185). L'emphase avec laquelle cette perfection est revendiquée est de toute évidence trop caricaturale pour être crédible : pareilles sentences préfigurent toujours, ironiquement, l'envers d'un tableau idéal. Dans l'élaboration de ses nouvelles, Richard Ford réinvestit le poncif qui consiste à privilégier des lieux et situations transitoires, emblématiques des crises traversées par ses personnages, en dehors des repères familiers qui constituent d'ordinaire leur filet de secours : « transitional places such as hotels and cars, he says, offer "an opportunity to isolate [characters] from the normal type of context that would tend to blur their acts" »²⁷.

Tom a donc trompé Nancy, non pas une fois, accidentellement pourrait-on croire, mais avec détermination, ce dont atteste la fréquence de ses écarts : « Tom, however, managed to look beyond these impediments, and to fuck Crystal in her silkscreen studio on an almost daily basis for months, until her boyfriend figured it out » (*MS*, 186). À mesure que Tom cherche à

26 La multiplicité des incises répertoriant ses observations (« Nancy observed »), ses pensées (« Nancy thought »), ses hypothèses (« she believed ») et ses impressions (« she felt ») en témoigne, ici pp. 184-185.

27 DILLER (F.), « "The Cheating Kind": Gettin' it on between stops », *op. cit.*.

se justifier, au cours d'un dîner pathétique où Nancy le confronte à ses démons²⁸, cette dernière assiste à la triple dissolution de son amour pour Tom, de son statut d'épouse, et de son identité : « The more Tom talked, the less present, the less substantial, the less *anything* she felt » (*MS*, 187). C'est cet état de déliquescence que le reste de la nouvelle met en scène, en commençant par rendre compte de l'extrême confusion de la réaction immédiate de Nancy, qui paraît révélatrice de la manière dont la sexualité tend à se substituer aux défaillances du discours amoureux dans l'ensemble du recueil :

her intention was to forgive him and try to see if the two of them couldn't weather adversity with a greater-than-ever intimacy. "Why don't you just fuck *me* tonight?" she said to him right at the table. The word *fuck* was provocative, but also, she realized, slightly pathetic as an address to your husband. "We haven't done that in a while." *Though of course you've been doing it every day with your retarded girlfriend* were the words she'd thought but didn't like thinking. (*MS*, 188-189)

Cet extrait est particulièrement éloquent dans la mesure où il met en évidence la dualité du discours de Nancy et les efforts considérables qu'elle déploie pour garder la face. Son discours s'effeuille, en effet, à la manière de différentes strates qui distinguent ses paroles (au discours direct), ses pensées avouées (au discours indirect) qui lui sont dictées par les règles de la bienséance, et ses pensées inavouables (au discours indirect libre, figuré ici par les caractères italiques dans la dernière phrase). Incapable de reconquérir son mari par des mots d'amour (qu'elle n'éprouve plus ou que son amour-propre blessé rendent impossibles), elle se propose de se substituer, elle l'épouse légitime, à celle qu'elle considère comme une garce. C'est ce que met en évidence l'accentuation du pronom personnel objet « me » concaténé au mot « fuck », que Nancy répète avec jubilation, comme pour tenter d'apprivoiser son malaise²⁹. En vérité, le langage cru et

28 Crystal, et cela n'étonne personne, n'est d'après Nancy qu'une jolie sotte, « a pretty little airhead with no personality of any sort » (*MS*, 186), qui présente la particularité d'être beaucoup plus jeune qu'elle : « a woman much younger than Nancy. » (*MS*, 186)

29 Aussi sordide et désespérée soit-elle (« pathetic », reconnaît-elle), l'invitation de Nancy est moins l'expression d'un désir authentique que son ultime atermoiement avant sa démission définitive et son rejet de Tom, qu'elle formule dans le prolongement de sa réflexion en jouant sur la pluralité des usages du verbe *fuck* en anglais, dans différentes combinaisons : « Nancy wondered, though, why she herself expected that now; why *fuck me*? Probably it was *fuck me* instead of *fuck you* » (*MS*, 189). C'est un des éclairages que l'on peut apporter au titre de la nouvelle : ce « *fuck me* » plutôt qu'un « *fuck you* » constitue en effet l'un de ses derniers élans de « charité » envers Tom.

inédit qui sort des lèvres de Nancy marque l'évanouissement de la possibilité même de toute autre forme de discours : désormais la notion même d'« intimité » ne peut appeler qu'un pareil langage. Aussi l'intimité accrue (« a greater-than-ever intimacy ») qu'elle appelle de ses bons vœux ne peut prendre d'autre forme que celle d'une sexualité obscène. Mais on devine l'insuccès de la démarche de Nancy en se rappelant le fiasco de la scène d'ouverture, qui témoigne du fait que tout entre Nancy et Tom, même le sexe, n'est plus qu'une affaire de malentendus. Contrainte de renoncer à récupérer Tom grâce à ses appâts qui ne sauraient rivaliser avec ceux d'une femme beaucoup plus jeune, Nancy tente donc une dernière fois de jouer la carte de la sentimentalité, en revendiquant désespérément son statut d'épouse, d'autant plus menacé par le départ de Tom³⁰ : « "I am somebody's wife," she said » (*MS*, 191), « "I'm your wife. That's what that means. Or used to" » (*MS*, 201).

Le verbe « love » ressurgit alors dans le texte sous une forme singulière qui en escamote la signification essentielle : « love » ne désigne plus, en effet, la plénitude du sentiment amoureux. C'est même tout l'inverse :

They loved each other. They knew each other very well. They were married people of good will. Everything was finally forgivable—a slip of the tongue, a botched attempt at lovemaking, a conversation that led nowhere or to the wrong place. (*MS*, 192)

Possibly they loved each other well enough, perhaps completely. Yet the strongest force keeping them together wasn't that love, she thought, but a matching curiosity about what the character of their situation was, and the novelty that neither of them knew for sure. (*MS*, 197)

Du premier au second extrait, l'affirmation péremptoire de la persistance de l'amour (« they loved each other ») se trouve minée par le jeu des adverbes : « well enough », adverbe d'appréciation, a pour effet ironique de minorer l'intensité du prédicat qui précède (aimer bien n'est précisément pas aimer) ; « possibly » et « perhaps » matérialisent un doute grandissant. Et quand le mot *love* apparaît sous la forme pleine d'un substantif, c'est en association avec un adjectif démonstratif qui en souligne la distance dépréciative : « that love ». L'amour ne saurait être une affaire de familiarité (« they knew each other »), de bonne volonté (« good will ») et d'indulgence (« everything was finally forgivable »). Telle est la révélation qui s'impose peu à peu à Nancy au cours de son long cheminement solitaire, tandis que Tom, lâche

30 « Early in the past winter Tom had moved out of their house and into his own apartment. » (*MS*, 195)

et fuyant, persiste à se voiler la face : « “My thought is, you come with me,” Tom said. “It can be our big adventure” » (*MS*, 213).

Il est singulier que chez Ford ou ailleurs, l'adultère constitue si souvent un prétexte incontournable pour parler d'amour, ou plutôt pour témoigner de la faillite du discours amoureux. *A Multitude of Sins* propose en quelque sorte l'aboutissement contemporain de la logique interne aux contes de fées qui, au fil des pages, égrènent les embûches et les obstacles s'acharnant à séparer les amants, mais s'achèvent invariablement sur l'évocation d'une béatitude stéréotypée, à savoir la consécration du couple par le mariage et par la famille : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Au-delà de cette formule, le rideau tombe et il n'y a plus rien à dire. Là non plus il n'est finalement pas beaucoup question d'amour. D'une certaine manière, les nouvelles du recueil soulèvent à nouveau le rideau quelque temps plus tard lorsque, l'amour ayant souffert, l'adultère ayant sévi, la scène offre à nouveau des choses à voir. En dernière analyse, face à l'échec nécessaire de l'adultère et à l'irrévocabilité de ses conséquences, fatalement désastreuses, *A Multitude of Sins* ne semble proposer qu'une seule alternative : l'adultère encore (c'est l'option qui tente un instant Nancy³¹ et que choisissent, on le devine, Jena dans « Quality Time » – James Wales sera probablement assez vite remplacé – ou Johnny dans « Reunion ») ou le vertige sirupeux d'un sentimentalisme exacerbé qui se focalise sur des objets ou des images éculés comme, dans « Puppy » (dont le seul titre constitue déjà tout un programme), l'affection rétive d'un petit chiot pareil à ceux qui ornent les calendriers de la poste – « a calendar on the wall showing a golden retriever standing in a wheat field with a dead pheasant in its mouth » (*MS*, 102).

Revenons un instant sur « Charity », dont le dénouement, construit sur l'essor d'un cerf-volant, constitue le point culminant du sentimentalisme symptomatique de *A Multitude of Sins* :

Breeze gently rattled the kite's paper, on which had been painted a smiling oriental face. The man in the wheelchair kept saying, "Okay, run now, run," so that the little girl, who seemed perfectly seven, jumped suddenly, playfully one way and then another, the kite held high, until she had leaped and boosted it up and off her fingers, while the man jerked the rod and tried to winch the smiling face into the wind. Each time, though, the kite drooped and lightly settled back onto the grass that grew all the way down to the

31 « She considered the possibility of having an affair—a colleague or a delivery boy. But that seemed too mechanical, too much trouble, the outcome so predictable. » (*MS*, 196)

shore. And each time the man said, his voice rising at the end of his phrases, "Okay now. Up she goes again. We can do this. Pick it up and try again." The little girl kept laughing. [...] She seemed ecstatic. (*MS*, 216-217)

"Look at our kite," the little girl shouted, shading her eyes toward Nancy and pointing delightedly at the diminishing kite face. "It's sensational," Nancy said, shading her eyes to gaze upward. The kite made her smile. [...] And then, she thought, coming to the two of them, smiling out of flattery, that she would take the kite—the rod, the string—yes, of course, and fly it, take the chance, be strong, unassailable, do everything she could to hold on. (*MS*, 220-222)

Les deux extraits cités ci-dessus se situent dans le dernier quart de la nouvelle : le premier correspond à la première apparition du cerf-volant dans le champ visuel de Nancy, le second aux dernières lignes du récit, à nouveau centrées sur la fillette au cerf-volant et sur son père en chaise roulante, dont le spectacle arrache Nancy à la pesanteur de conversations stériles et à la torpeur de la chambre de motel où Tom s'est endormi devant la télévision. Dans les deux extraits, le cerf-volant est associé de manière insistante aux sémantismes du (sou)rire (« a smiling oriental face », « the smiling face », « kept laughing », « made her smile ») et de la joie (« ecstatic », « delightedly », « sensational »), dont il apparaît rétrospectivement qu'ils étaient singulièrement absents des pages qui précèdent. L'image du cerf-volant appelle, sans surprise, les lieux communs qui lui sont habituellement associés : liberté de l'envol et possibilité d'un ailleurs, ainsi que le suggère l'exotisme du visage peint. La légèreté et la désinvolture du jeu contrastent de manière très démonstrative avec le poids des soucis quotidiens doublement incarnés par la précarité de la situation de Nancy et par le fauteuil roulant du père de la fillette, emblème littéral d'un parcours entravé. L'échec du premier envol du cerf-volant reflète à la fois l'abattement (« drooped ») et les tergiversations de Nancy qui, encore incapable d'assumer sa nouvelle indépendance, est encore irrésistiblement attirée par le confort terrien que représente Tom (« settled back onto the grass »). Les encouragements du père (« We can do this ») s'adressent autant à la fillette qu'à Nancy, dont elle devient le double vierge, naïf et insouciant. Enfin, le fait que le père et l'enfant invitent Nancy à faire voler le cerf-volant suggère, sous la forme d'une conclusion à l'eau de rose, la renaissance de sa confiance ébranlée : son ultime vision du cerf-volant en plein essor symbolise de manière sentimentale et un peu facile³² sa double victoire sur les vents

32 Dans un autre registre, cette image finale n'est pas sans rappeler la dernière scène de *Hana-Bi* (1997), film du réalisateur japonais Takeshi Kitano, même si son traitement cinématographique est beaucoup plus acide que celui de Ford. Dans cette dernière

contraires et sur les adversités de la vie – l'espoir d'un renouveau pour Nancy.

A Multitude of Sins se construit sur le brouillage des genres : d'emblée, le titre du recueil crée des attentes qui demeurent insatisfaites, en annonçant un programme qui n'est pas tenu. En effet, la pluralité porte moins sur la notion de péché que sur les effets d'un péché central, à savoir l'adultère, thème essentiel qui est paradoxalement traité par le biais d'incessantes circonvolutions. La tradition chrétienne à laquelle appartient la notion de péché est, en outre, sensiblement absente du système référentiel du recueil. Le brouillage des genres apparaît également dans la redistribution des cartes du féminin et du masculin : apparemment ancrés dans un système social dominé par l'ordre masculin, les personnages des nouvelles du recueil répondent cependant à des logiques qui tendent à mettre en évidence l'affirmation grandissante du féminin et son corollaire, la précarisation inexorable du masculin. Le brouillage des genres se lit enfin dans l'entrelacement des discours qui sous-tendent les nouvelles, dominées par les effets combinés d'une sentimentalité prégnante et d'un érotisme latent. Le discours amoureux est paradoxalement le grand absent d'un recueil qui se plaît à décortiquer la relation amoureuse. Aussi apparaît-il que chez Ford, le sentimentalisme et le sexe phagocytent le discours amoureux, ce que d'aucuns considèrent d'ailleurs comme une caractéristique de l'« américanité » contemporaine : « La condition amoureuse est ignorée : je dois à Jean-Luc Nancy cette profonde remarque que l'essence des USA est d'être un pays où la sentimentalité et le sexe coexistent aux dépens de l'amour »³³.

scène, un couple d'amoureux en fin de route (atteinte d'un cancer, la femme n'a plus que quelques jours à vivre et son mari décide de renoncer à tout pour la suivre) contemple, face à l'océan, une fillette en train de faire voler un cerf-volant. C'est sur cette scène innocente et joyeuse que retentissent les deux coups de revolver qui emportent ensemble les amants.

33 BADIOU (A.), *Manifeste pour la philosophie*. Paris : Seuil, 1989, p. 42.



Charles HOLDEFER

Université de Poitiers

VARIETIES OF RESTRAINT IN *A MULTITUDE OF SINS*

Richard Ford's fiction is a careful balancing act, characterized by its restraint. "Privacy," the opening story of *A Multitude of Sins*, puts forward in a stripped-down, manifesto-like fashion many of the signature qualities that will animate the stories that follow: an unnamed narrator in an unnamed city with an undetermined past and uncertain future has an unnerving experience based on a misunderstanding. The theatricality of this story evinces a marked distaste for claims to knowledge and for many of the bedrock certainties that support realistic convention, suggesting that they are superfluous, facile or unearned. The likely point of "Privacy" is not to be coy but to suggest that a truer perception is possible when you are not distracted by these "certainties": for the reader, as for the voyeuristic narrator, some things are better observed in the dark.

But Ford does not break with realism, quite the contrary. "Privacy" puts the reader on guard yet the other stories in the collection are not nearly as stylized or as cryptic. Given Ford's oft-cited affinity with Raymond Carver, one might be tempted to assume that such restraint has something to do with minimalism, but this is not really true, either. The economy of "Privacy" is atypical. Only "Reunion" is of average length by contemporary magazine standards, while all the other stories are longer. In the case of "Abyss," the author embraces the Jamesian form of the novella. What Ford holds back cannot be explained in simple terms of volume.

Although it is risky to generalize about ten distinct stories which differ in tone, setting and even, perhaps, ambition, Ford's restraint, in a variety of forms, unites them all. It involves techniques of understatement and circumlocution, as well as calculated elisions. It works at a number of levels: local and stylistic, as well as aesthetic and cultural. In the process, it implies an

ongoing conversation with the reader against the backdrop of the history of American literary realism.

Understatement and Circumlocution

Understatement occurs when a text offers a palpable lack of emphasis. As Mark Twain famously quipped, “The report of my death was an exaggeration.”¹ Understatement touches its subject in a manner which suggests a desire to say *less* than might otherwise be expected. This can occur in dialogue or narration, and its various guises include euphemism, modesty, deadpan and even the occasional image. The following examples are not exhaustive, but they are fairly representative.

Euphemism is a way to talk about taboos: for instance, in “Crèche,” euphemism figures in the potentially scabrous meaning of “pickle” (*MS*, 113) when uttered by a child, or in the blatantly repressed use of “eff-ing” (*MS*, 133) as said by Roger. In the latter case, it effectively suggests Roger’s arrested development. In “Quality Time,” *modesty* seems the kind of understatement which allows James Wales to guard against effusiveness. Wales has what many people might consider an exciting job as a globetrotting reporter, but when asked to describe his work, he responds flatly, “I go see things and then write about them. That’s all” (*MS*, 23). This reserve reinforces the central theme of the story—namely, the search for quality, for lasting value, which can be cheapened by unearned enthusiasms. Such modesty is palpable in the other stories, too: a reader will have a hard time finding exclamation points in *A Multitude of Sins*. Frequently, understatement takes the form of a *deadpan* delivery—in the same vein as the above example by Mark Twain—that contrasts dramatically with the gravity of the events being described. For example, in “Calling,” Buck McKendall sums up the disastrous duck-hunting trip as follows: “events had ended not altogether happily” (*MS*, 64). This mild statement occurs two sentences before an admission that not long afterward he had prayed that his father would die (!). Lastly, on occasion an *image* can deflate the circumstances in which words are uttered: in “Dominion,” during a rather serious parting between Madeleine and Henry, there is a reference to a “T-shaped construction crane, the long

1 TWAIN (M.), *New York Journal*, 2 June 1897, <<http://www.quotationspage.com/quote/159.html>> (25/09/ 2007).

crossing arm of which appeared to exit both sides of Madeleine's head like an arrow" (*MS*, 156-157). This curious image, seemingly at odds with the circumstances, makes sense if one recalls the joke, "arrow-through-the-head" stage prop popularized in America by the comedian Steve Martin, worn when he delivered lines with straight-faced earnestness. In light of later revelations in the story, there is in fact no real reason for Henry to take Madeleine's sober dialogue seriously, especially when the image occurs a second time (*MS*, 161). Its incongruity hints, in a playful, understated manner, that her words are not to be trusted and that she is toying with him.

Circumlocution is another form of restraint, but instead of the light, minimizing touch of understatement—which, though delicate, is still a touch—it seems to *go around* its subject. An intimate space of explicit designation is avoided, yet circumscribed by the act of avoidance. For instance, in "Puppy" there is the obvious refusal to name the puppy, which allows Bobby and Sallie not only to avoid becoming attached to the animal, but also to postpone the very process of signification. Generally speaking, Ford uses circumlocution not out of prurience but out of an implied respect for the subjects he is trying to address. As Paul Thompson (or maybe the puppy itself) tells Bobby in a dream, "Speaking about the truth tends to annihilate truth, doesn't it?" (*MS*, 96). In *A Multitude of Sins* many conventional "truths" are deemed important enough to talk around. Here is a partial selection:

Love: in "Dominion," Madeleine considers her affection for Henry in a barely determined fashion: "they had been in *something* [...] What it exactly *was* was hazy. But it had not been nothing" (*MS*, 154).

Self: in "Charity," Nancy ponders: "What was that thing she was? Surely it was a thing anyone should be able to say. There would be a word for it. She simply couldn't bring that word to mind" (*MS*, 190).

Sex: in "Quality Time," the description of intercourse is left very vague, with Wales remaining afterwards "a long time lost from words" (*MS*, 24).

Space: in "Abyss," Frances apprehends the Grand Canyon: "I can't say it right. It has its own language" (*MS*, 275).

Circumlocution creates uncertainty, but implicitly this is preferable to spurious knowledge. In "Crèche," Ford uses circumlocution to challenge conventions of narrative authority by attributing dialogue to "Jane or possibly Marjorie" (*MS*, 113), and by identifying the city of Daisy's rehab as "not Chicago or Detroit" (*MS*, 111). The language of what is ordinarily "knowable"

becomes indeterminate. This problem is most acutely dramatized in “Under the Radar” where Steven, at a complete loss for words, fears he will never speak again, and wonders if instead he might “gibber like a chimp” (*MS*, 144). Eventually he manages to perform by saying just “any word” (*MS*, 144), which turns out to be the phrase “ground clutter” (*MS*, 144). Naturally, this is hardly an innocent choice by the author: “ground clutter” affects radar performance and distorts its readings—precisely the kind of distraction that Ford’s withholding technique seeks to avoid.

Varieties of Elision

Elision goes further than understatement or circumlocution: rather than touching lightly upon or talking around a subject, elision simply leaves it out. Thus it is a more strenuous type of restraint. It also raises a challenging methodological question: *how can you observe something that is not there?* This problem of reception is rooted in phenomenology and hermeneutics; it has been aptly paraphrased by the critic Terry Eagleton as “the old problem of how one can know the light in the refrigerator is off when the door is closed.”² Eagleton is referring to the act of reading in general and to the choice of specific interpretations; reading Ford’s elisions, in this discussion, simply highlights the issue. Of course, a book cannot include *everything*. Ford’s stories contain no references to Martians or to goat cheese from Poitou, and astute readers are unlikely to worry about this fact. What is more important are the elisions encoded in the text or in a reader’s expectations that affect literary sense. Reading for such elisions is inevitably a speculative enterprise but this does not mean that it is impressionistic, or that anything goes. On the contrary, it tests a reader’s subtlety and rigor, since all examples need to be accessible to argument. For instance, the categories of understatement, circumlocution and elision themselves rely on reasonable *approximations*, not absolute distinctions, since a particular example might be made to fit in more than one category, depending on how a reader parses it. In *A Multitude of Sins*, important elisions range from particular instances of calculated abruptness to a maximalist removal of entire stories.

2 EAGLETON (T.), *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 85.

Abruptness is at first sight a matter of concision. Open this book, and you will find a dedication marked simply “Kristina” (who is Ford’s wife). Ordinarily, dedications are written “to” or “for” someone. In fact Ford’s earlier novel *The Sportswriter* is dedicated, more conventionally, “For Kristina.” But here, as in several other Ford books, such an assignation has been omitted. This might seem a trivial matter but it is symptomatic: a similar abruptness is evident in the table of contents. Eight of ten stories have titles of only one word. The effect is telegraphic. Within the stories themselves, elisions are less often a matter of a pared-down prose style, as in “Privacy,” than they are a question of local narrative choices. For instance, there is the brutal ellipsis at the end of “Under the Radar” when Steven gets hit by the Mercedes. One minute he is standing by the road; the next minute he is in the woods (*MS*, 152). The reader does not get to *see* him fly through the air like a badminton birdie, because Ford scrupulously respects the character’s point-of-view. The reader must mentally reconstruct what has been left out. The beginning of “Crèche” is also calculatingly abrupt, with its cast of characters seemingly plunked down as if someone had hurriedly set up the figurines of a home crèche scene. On the whole, however, the stories in *A Multitude of Sins* are not so hurried. Ford offers lingering descriptions of characters’ faces, clothes and various shades of emotion. In the delineation of Marjorie in “Under the Radar” as a “convictionless girl” (*MS*, 143), or in Nancy’s awareness in “Charity” that she is “standing upon uncertain emotional territory” (*MS*, 196), Ford violates the minimalist aesthetic of “show, don’t tell.” Such authorial intrusion is more commonly found in the writings of Edith Wharton or Henry James. But where elision enters the picture here (and this is what sets Ford apart from these earlier writers) is the manner in which these stories pull away from *assigned significance*.

Time after time, characters and narrators, however thoroughly depicted, go a step further than understatement or circumlocution and announce their distaste for attributing *any* meaning to events. In “Charity,” Nancy Marshall muses that “life was full of serious but meaningless conversations” (*MS*, 216). In “Dominion,” Henry Rothman thinks: “So much that was said didn’t need to be” (*MS*, 177). Jimmy declares early in “Reunion” that “what went on between Beth Bolger and me is hardly worth the words that would be required to explain it away” (*MS*, 68). So, indeed, why not leave it out? Nancy, Henry and Jimmy’s opinions are all illustrated by experiences (and omissions) in their respective stories. It makes perfect sense in “Crèche” for Faith to think, as she anticipates the future, “blah blah blah” (*MS*, 132).

Some kinds of signification simply are not worth the trouble of spelling them out. Adultery, a unifying theme of all the stories in *A Multitude of Sins*,³ is described in “Abyss” as “the act that *rid, erased, even erased itself once the performance was over*” (*MS*, 259). In the bleak, final paragraph of the volume, Howard feels that life itself is “being erased” (*MS*, 288).

This points to something larger, to something beyond the circumscribed world of individual characters; it leads the reader to consider more general elisions of entire stories. Such an idea might sound curious at first, but it simply refers to another level of restraint; in other words, *A Multitude of Sins* engages with literary tradition and a reader’s expectations. Just as there are received ideas, there are also *received stories*: familiar, ready-made narratives known to writers and readers. These stories are told and retold with respect to a particular writer’s sensibilities. Without necessarily entering into more theoretical (and grandiose) claims that these stories are “archetypal,” it is possible to infer a set of literary expectations that “mediates between the private inception and the public reception of the work.”⁴ Readers bring to a text assumptions based on previous encounters with other texts; so, of course, do writers, who not only create but are readers of their own text. In *A Multitude of Sins*, this engagement with literary tradition often takes the form of a negative dialogue. Ford frequently alludes to the kinds of stories that he *rejects*; he will hold one up like a piece of rotten fruit at the market, and then discard it.

For instance, in the last paragraph of “Quality Time,” his narrator evokes a number of classic story resolutions that would address Wales’s emotional state—a sort of do-it-yourself list of options at the storyteller’s disposal—but rather than allow “Quality Time” to conform to these molds, the narrator uses a negative form: “They were not bad feelings, not an unfamiliar moment, not the opening onto desolation. They were simply the outcome” (*MS*, 33). The narrator prefers a sense of flatness or blankness to entering into that other kind of fiction. One could paraphrase the narrator’s statement—for the sake of illustration, I will do it here in a purposefully heavy-handed manner—as follows: “*They were not bad feelings that invite the reader to believe, as*

3 Ford has expressed reservations about this idea. See WEICH (D.), “One on One With Richard Ford,” 28 February 2002, <<http://www.powells.com/authors/ford.html>> (25/09/2007).

4 DE MAN (P.), “Introduction,” in HANS (R. J.), *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. xiii.

in many OTHER short stories, that the main character has received a hint of a MORAL lesson; not an unfamiliar moment, as in OTHER stories where experience compels a character to CHANGE; or an opening onto desolation, as in OTHER stories of PHILOSOPHICAL alienation; they were simply the outcome—an event sufficient unto itself which offers no familiar closure, so GET USED TO IT, READER.” Thus much is withheld, and presumably the reader should know it. In this regard, one might recall Richard Ford’s account of an early fiction reading by Raymond Carver, when he first came to know the man who would become his trusted friend. Ford describes with admiration Carver’s performance of a story “so distilled, so intense, so *chosen* [...] with] no ponderous naturalism. Nothing extra.”⁵

Despite their stylistic differences, something very similar takes place in Ford’s own writing in regard to elided stories. Perhaps the most obvious elided story, shared by almost every tale in *A Multitude of Sins*, might be called “How the Past Haunts the Present.” For any writer this is a possible narrative strategy to propel and explain events, but it is one of special resonance for Mississippi natives like Ford, who work in the long shadow cast by William Faulkner.⁶ Ford seems at pains to disown this inheritance and particularly this kind of received story. As Frank Bascombe observes in *The Sportswriter*:

Whose history can ever reveal very much? In my view Americans put too much emphasis on their pasts as a way of defining themselves, which can be death-dealing. [...] Most pasts, let’s face it, aren’t very dramatic subjects [...]. The stamp of our parents on us and of the past in general is, to my mind, overworked, since at some point we are whole and by ourselves upon the earth, and there is nothing that can change that for better or worse [...].⁷

Or, as Holden Caulfield put it, never mind “all that David Copperfield kind of crap.”⁸ *A Multitude of Sins* offers very little of this “crap.” There is the significant exception of Ford’s frequent allusions to where his characters were educated, which is a traditional form of coding that he embraces (elsewhere he has described himself personally as “seeking improvement in the standard American way: through some form of pedagogy”⁹); but on the

5 FORD (R.), “Good Raymond,” *The New Yorker*, 5 October 1998, p. 72.

6 Ford has acknowledged “the perils of influence from reading Faulkner.” *Ibid.*, p. 79.

7 FORD (R.), *The Sportswriter* (1986). London: Flamingo, 1987, p. 30.

8 SALINGER (J. D.), *The Catcher in the Rye* (1951). London: Penguin, 1994, p. 1.

9 FORD (R.), “Good Raymond,” *op. cit.*, p. 70.

whole, references to individuals' pasts are few and fleeting. Characters live resolutely in the present or, as in the case of the retrospective narration of "Calling," an anecdote from the past *provides* the main story, and the putative present is only a sounding board. In "Quality Time," Wales is openly dismissive of Jena's past (*MS*, 19); the past lives of Tom and Nancy Marshall in "Charity" are evoked portentously only to serve as a demonstration that they have no lasting meaning. The present is all they can possess. In other examples, for instance regarding Sallie in "Puppy" or Beth in "Reunion," the past is mentioned to show a character's inherited limitations (usually a kind of parochial meanness). But these limitations are *not* naturalistic, inexorably controlling their destinies; rather, they are petty irritations, a sort of spiritual near-sightedness.

A few other elided stories might be paraphrased as follows: in "Calling," the reader is made aware of a received story of how going duck hunting can be a bonding experience for father and son; Buck's adolescent desire for this kind of story is regularly affirmed, and regularly thwarted (*MS*, 47, 49, 57). In "Puppy," a number of possible heart-warming adoption scenarios for the puppy are evoked only in order to be put down (*MS*, 108). In "Crèche," Faith rehearses her sister Daisy's spurious tale of abuse (*MS*, 132), or concocts a nicey-nice Christmas story about her own past that even Jane, a child, can see through (*MS*, 124). Lastly, in "Under the Radar," Steven comes to see that the received serious narrative upon which he has based much of his adult life is perhaps no more truthful than the narcissistic, "far-fetched stories" of his wife Marjorie:

he did realize that he didn't really know his wife at all; and that in fact the entire conception of knowing another person—of trust, of closeness, of marriage itself—while not exactly a lie since it existed *somewhere* if only as an idea (in his parents' life, at least marginally) was still completely out-of-date, defunct, was something typifying another era, now unfortunately gone. (*MS*, 146)

Stories, it seems, have a life, too; they wither and die and are erased, and lose their assigned significance. Ford, as a writer, lets it be known that he refuses to resuscitate them.

Ford's Realism

So what is left? If *A Multitude of Sins* employs so many strategies of avoidance and restraint, what remains for the reader? A sympathetic reading

would suggest that these stories offer a kind of *conversation* about the state of American literary realism at the turn of a new century. This conversation seems wary about how far one can trust realism's traditional premise, namely its ability to mirror life. But at the same time it refuses to jettison the enterprise. Ford's fiction has little truck with fabulism or other kinds of postmodern experimentation, which gave up on realism long ago. Even as his stories question old mimetic conventions and received narratives, they attempt to salvage the tradition, if not for the sake of a grand, overarching vision, then at least for more local pleasures, for instance in the form of aphorisms.

First, Ford's implied conversation about the present state of literary realism inescapably refers to the past. American realism was a self-conscious performance from the start, though the nature of this performance has always been a work in progress. An extended discussion exceeds the space of this article, but the broad outlines are available to consensus. In the 19th century, William Dean Howells, the so-called "Dean of American letters," famously characterized American realism as attune to the "more smiling aspects of life."¹⁰ The history of 20th-century American fiction was in large part the story of writers seeking to overturn this legacy. The first American to win the Nobel Prize in literature, Sinclair Lewis, derided Howells in his 1930 Nobel address as timid and genteel, and pointed specifically to the realism of writers like Dreiser and Hemingway as necessary antidotes.¹¹ By the 1950s this brand of realism was sufficiently ascendant to inspire its own challengers: the critic Lionel Trilling in "Reality in America" castigated Dreiser and his defenders for promulgating a narrow view of reality that favored a grim literalness over depth.¹² In a similar vein, Saul Bellow tartly observed, Hemingway wants to be praised for the offenses he does not

10 HOWELLS (W. D.), "Criticism and Fiction" (1891), in KIRK (C. and R.), eds., *Criticism and Fiction and Other Essays*. New York: New York University Press, 1959, p. 62.

11 Arguably Lewis was using Howells as a straw man. LEWIS (S.), "Our Formula For Fiction" (1930), cited in KAZIN (A.) and SHAPIRO (Ch.), eds., *The Stature of Theodore Dreiser*. Bloomington: University of Indiana Press, 1965, p. 116.

12 TRILLING (L.), *The Liberal Imagination*. Garden City, NY: Anchor Books, 1953, p. 3.

commit. He is dependable; he never names certain emotions or ideas, and he takes pride in that—it is a form of honor. In it, really, there is a submissiveness, acceptance of restriction.¹³

Arguably, as much as any living American writer, Richard Ford is heir to this realistic legacy, which half a century later he has further defined and refined. But although he has embraced this tradition, and despite the reservations expressed by Trilling and Bellow (and their various descendants), Ford cannot be reduced to this description, either. There is also in his work a certain *wistfulness* at odds with hardnosed cliché. His fiction's frequent gestures to what is *not* included can have the effect of creating a spectral presence for what precisely has been excluded, thus making the reader more acutely aware of its absence. And sometimes, the point is that this absence hurts. It is not simply a sophomoric dismissal of pieties. For instance, one can reconsider the earlier quoted passage from "Under the Radar," where the era of marriage and the sentiment that made it possible are "*unfortunately gone*" (*MS*, 146, my emphasis). Occasionally one can detect an undertone of a sensibility like Francis Scott Fitzgerald's, for whom a sense of romance existed but was marooned in a spiritually impoverished era, and who thus had to settle for material substitutions. In addition to the almost obsessive checklisting of his characters' nice private schools (Frances Bilandic's junior college education is an exception, which no doubt accounts for the reason why she sees herself as a "tough cookie, a Polack go-getter" [*MS*, 229]), one of Ford's favorite adjectives is, significantly, "expensive." It appears in most stories, four times alone in "Quality Time." It is a vague word, a slippery qualifier. In the hands of a less disciplined writer (instead of one known for "calculated precision"¹⁴), this repetition might be mistaken for sloppiness, as an invitation for an editor's blue pencil. But it remains, and in *A Multitude of Sins* it is telling. In part it reflects an upscale consumerism, which allows one to snicker at all-night shoppers at L. L. Bean (*MS*, 181). But in Ford's world, as in Fitzgerald's, it also bespeaks a yearning for a value beyond the material. Since modern life so often frustrates this desire, the meretricious becomes a substitute form of gratification. But it *is* a substitute,

13 BELLOW (S.), "Dreiser and the Triumph of Art" (1951), reprinted in KAZIN (A.) and SHAPIRO (Ch.), eds., *The Stature of Theodore Dreiser, op.cit.*, pp. 147-148.

14 KENNY (W.) and MATHAI (S.), "A Multitude of Yawns," Review of *A Multitude of Sins* by Richard Ford, *Harvard Independent*, 7 March 2007, <<http://www.harvardindependent.com/ViewArticle.aspx?ArticleID=7947>> (30/07/2007).

and Ford implies that one cannot fool oneself forever. Another palliative in the wake of failed relationships between men and women is the fantasy of a later friendship between the male lover and the cuckolded husband. Ford appears to be suggesting here that, even if the infidelity did not work out, there is no reason to think that the guys could not at least become pals. (This fantasy occurs, for instance, with Wales in “Quality Time” and Howard in “Abyss”). Not surprisingly, it never works, either.

Lastly, Ford’s efforts to achieve a representation which is less diluted by unearned or extraneous assumptions leaves, as if washed up on the shore, isolated observations or kernels of realist meaning that somehow survived the storm. These stand out in relief and sometimes achieve the quality of aphorism or maxims.¹⁵ In “Dominion” Henry Rothman makes this situation explicit: “personal truths simply revealed themselves like maxims” (*MS*, 159). Such musing postulates an intersection between the particular and the general, resulting in rhetorical turns that are rooted in an individual’s experience yet applicable beyond it. A detritus of still-functioning realist “truth” survives the hostile forces of indeterminacy and irony. “Read the fine print,” Frances says, quoting her father, in “Abyss.” Though disparaged as a “Polack maxim” (*MS*, 235), there is something more substantial to it, a summing up that stands on its own. Or, in “Charity,” the reader finds this pithy description: “This was Maine—small in scale, profusely scenic, annoyingly remote, exclusive and crowded” (*MS*, 190).

Of course, because these stories are full of examples of false wisdom, of the lies characters tell themselves and each other, and of their come-uppance, aphorisms and maxims are themselves put to the test. For Faith in “Crèche,” they are sometimes a matter of feel-good clichés. In “Puppy,” many “higher” forms of human striving are debunked. For instance, good deeds happen “because you have the occasion, and there’s no overpowering reason to do something else” (*MS*, 90). Yet there are also statements that stand the test of events. These are usually aphorisms expressing resignation or fatalism. For instance, in “Dominion”: “Who you really were, and what you believed [...] were represented by what you maintained or were helpless to change” (*MS*, 159). This knowledge is borne out again and again in *A Multitude of Sins*. It acquires a predictability, as described in “Calling”: “Few things in the world are actually mysterious. Most things have disappointing

15 BIRNBAUM (R.) refers to “bon mots” [sic]. See “Richard Ford.” Identity Theory, the Narrative Thread, <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum37.html>> (25/09/2007).

explanations somewhere behind them, no matter how strange they seem at first” (*MS*, 55). On occasion, such as the endings of “Under the Radar” and “Abyss,” this passive wisdom is rent asunder by sudden violence. The effect is as jarring as in a Flannery O’Connor story, but the wary depictions that preceded the violence preclude her anagogical vision, and offer mainly the dismay of letting go.

In conclusion, restraint in *A Multitude of Sins* is the sum of many techniques in the service of aesthetic, political and philosophical positions. The efficacy of understatement, circumlocution and elision is inextricably linked to questions of reception, to a reader’s own positions. There is always the possibility that a reader will not detect the spectral presence of what has been excluded from these stories and, consequently, will not experience them as imbued with restraint at all. As Frances says in “Abyss” of the Grand Canyon: “It has to be believed to be seen” (*MS*, 265). And even for the believers, it is a matter of taste whether this restraint is a form of artistic rigor or an imaginative submission of the sort questioned by Saul Bellow. This is the ambiguous virtue of *A Multitude of Sins*.

Ouverture





Marcel ARBEIT

Palacký University, Olomouc, Czech Republic

**"IF YOU ARE STILL ALIVE, YOU HAVEN'T LOST": AN INTERVIEW WITH
RICHARD FORD**

The interview took place on 18 May 1994 in Olomouc, Czech Republic. This is its first publication in English; the full Czech translation appeared for the first time in *Aluze*, vol. 8, no. 1, 2004, pp. 37–41. Reprinted with permission.

Marcel Arbeit: You were born in Jackson, Mississippi, the city where Eudora Welty lived, but only one of your books, *A Piece of My Heart*, is set in the South. You have lived in many different places before returning to the South, to New Orleans. Do you plan to stay there?

Richard Ford: Just say I've returned there for the moment. I hope this is not the last place I live.

MA: But do you still consider yourself a southern writer?

RF: Well, I consider myself a Southerner. But I don't consider myself a southern writer for the reason that you've said, that I don't write about the South, and I don't see the South as anything that I have any special understanding or knowledge of. So, no, I don't consider myself a southern writer. Beyond that, when I think of southern writing I think of writing for other Southerners or I think of writing about the South or I think of writing that has some built-in limitation.

MA: A kind of regionalism?

RF: Maybe. And I don't like the notion of regionalism either as it regards the South or as it regards the West. I saw it after I published *A Piece of My Heart*, which I thought was not a southern novel—I didn't think of it as a southern novel. But it was regarded that way in the United States. I saw that if I was going to reach the audience that I felt a writer should reach, which is

to say a national audience, that I was going to have to go some place, live somewhere else, write about something other than the South or I would never escape the confinement of southern regional writing.

MA: Then is the place you are writing about of any importance to you?

RF: You mean Montana, or New Jersey...?

MA: Or Mexico and Detroit.

RF: Well, yes, they're important to me, and they go on being important to me; they're places that I think of as special places for me, personally, but it's worth saying that writing about a place—say, you set a story in Great Falls, you set a chapter of your novel in Detroit or New Jersey—those aren't the places. It's worth distinguishing how I feel about the places that New Jersey and Detroit and Montana are and how they are depicted or imagined in the piece of writing, because they are distinct.

MA: So would the story set in Montana be different if it were set in New Jersey and vice versa?

RF: Well, certainly it would be as different as it sounds when you say it. But I don't think you can actually talk about that, you can't talk about the story, it would be another story. You cannot talk about the story which is set in Montana being different if it were set in New Jersey, because it isn't set there, and if it were set there it would *ipso facto* be a different story, but I don't know how. It might not be any different because of the locale that it tries to create; it would probably be different in a hundred other ways.

MA: Yes, but some traditional themes of southern literature can still be found in your works, for example the roles of the family and of the community.

RF: Right, but isn't that true of Ole Rølvaag writing about Minnesota?

MA: True, but the treatment of these themes is in my opinion a little bit different, as the authors blend comic and tragic elements and the focus is on existentialist problems. You too have been labelled an existentialist writer. Do you agree?

RF: I don't even know what it means!

MA: Probably that to a certain extent you have been influenced by the philosophy of existentialism.

RF: I don't know... Possibly. But I don't know if I didn't feel that way before I'd ever read the people that might be said to affect me. It just might have been a view of the world that I came equipped with—just the way that anybody can come equipped with a view of the world which is their own, one caused by culture and by family and by death. I've had a lot of deaths in my life and these things may find a nice organizing principle in the philosophy of existentialism, but I think that probably my experience preceded it, because I had never read very much; I haven't read [Kierkegaard's] *Sickness Unto Death*, for instance; I haven't read all of Camus; I haven't read all of Sartre; I've just read a little bit here and a little bit there. I think it's something native to me.

MA: Your characters are often losers whose life collapses, sometimes in a single moment.

RF: Oh no, no, you have to quit using expressions like that!

MA: Let me try to explain. Some of your characters go back to the time of their childhood and discover that some negative event in the life of the family changed everything and destroyed the family, and that something got lost forever. Then they try to make their own lives different, but they almost never succeed. Maybe their lives are not unsuccessful, but they are definitely not much different from the lives of their parents.

RF: I just don't agree with that. I do agree with a part of it, and I don't agree with the other part. I don't know how you can say that Frank Bascombe in *The Sportswriter* isn't living a successful life. He takes chances, he takes risks, he tries to fall in love and even if he doesn't succeed he is able to tell his story. And you see, that's the thing that I would argue with you about, as far as people being losers are concerned. They prove themselves not to be losers by virtue of the fact that they can tell the story in which you've encountered them. So I guess even though their condition in life is not a condition of continual exaltation and euphoria they are aware of what their lives are about and that they are not defeated by it to the point of having to commit suicide or not being functional anymore, and that's my version of success in life. That we try to love, that we care for others as much as we can: that sounds to me like a pretty high aspiration to maintain—and you

say that they are losers. There's a conventionally received notion of what winners and losers are and I would like to try to redefine that.

MA: So, if you are still alive you haven't lost.

RF: Well, yes, if you haven't taken your own life. I am not a religious person, so to me death is the end of everything.

MA: There is a suicide in *The Sportswriter*, Walter Lucket's, but there is no particular moral judgment on his deed.

RF: Frank says there that he feels like Walter ran out of resources, that he basically ran out of imagination, so to me that's the thing that makes Frank not a loser—he goes on trying to imagine his life in a different way from how it is at any given moment. So yes, Walter, I can concede, is a complete loser.

MA: What distinguishes you from mainstream southern literature is your hesitation to judge if somebody is moral or immoral.

RF: That's right. I try not to write about people whom I think are immoral. I am always interested in people who would seem—because of the nature of American culture—to not immediately grasp your sympathy, and what I want to do in writing about them is to reestablish the sympathetic relationship with, say, Warren Miller in *Wildlife*, or even Frank Bascombe. Frank, I think, is what would conventionally be in America a character that you might not have any sympathy for. He is lax about some things and he rationalizes a lot of other things; he's an unsuccessful marriage partner and he's a kind of so-so father. What I want to do is to try to open up a line of communication, a sympathetic communication between him and us. And it's the literature's privilege to try to invite us to take an interest in someone we might not otherwise have taken any interest in.

MA: There is also the problem of truth and lies. Your characters quite often lie to each other, but it's not considered a negative aspect of their character; their lies are often merciful.

RF: They try to imagine. "The truth is meant to serve you," as Earl says in "Rock Springs." What he means by that is: I'll try to portray life to you the best way I can, because we are perfectly aware of life's low points in its vicissitudes, in its losses. I try to imagine a life for you that's better than the worst that we know of things, and sometimes that works, sometimes that illusion is persuasive and continuable, and sometimes it doesn't work, and the illusion falls flat in and you fall back down to that low point again.

MA: I'd like to return to the moral issues you do not raise in your fiction. For instance, there is always the two-marriage, or multi-marriage model and a seemingly necessary promiscuity. Do you think this is the only possible way of life in present-day society?

RF: It doesn't happen in *Wildlife*.

MA: Yes, true, there is just the adultery committed by Joe's mother.

RF: It happens in "Empire," it happens in *A Piece of My Heart*, it doesn't happen much in *The Ultimate Good Luck*. I am cataloging these things for myself so that I could answer in a way that's consistent with what I think. No, I don't think that promiscuity is necessary. And, no, I don't think that, for instance, Joe's mother in *Wildlife* is promiscuous when she goes over and has that little fling with Warren Miller. I don't think that's what promiscuity is. I suppose that promiscuity is—and again it would be a notion that I would hope to re-define—when you divide yourself up in such a profound way through your actions there is finally nothing that you believe in. That's what promiscuity is.

MA: But *what* to believe in? In the two years following his son's death, Frank Bascombe sleeps with eighty women.

RF: He said eighty women, and we believe he did. I believe he did. When I wrote that, that's what I wanted you to believe.

MA: Now the question is: *why*?

RF: Why not? He did it because he wanted to, because it was the only thing that could console him. He talks about it—the newness, a kind of escape from reality, looking at a new room, a new human being... because all of the things that you had to look at at home were clouded by mourning and loss and grief.

MA: There is also the concept of dreaminess in *The Sportswriter*, the dreaminess that helps postpone the moment when you have to face reality.

RF: I think that the dreaminess in Frank's life was particularly resultant from the loss of his son and the end of his marriage, but I wouldn't want to say as a general appraisal of life that we have to invent some kind of dream to live in which is a substitute for the everydayness of life. I think it's something that was pertinent to Frank's life at that time and not necessarily something that always will persist in your life.

MA: You cannot avoid reality that way but at least you can keep a distance.

RF: Yes. I think we're all responsible for keeping a certain distance from the things that hurt us, from the things that make our life difficult. I think we can't totally avoid them but we can seek to maintain the necessary dynamic tension so that we get the things out of life that we want, that are sufficient to make us happy. But still we are close enough to reality to know what things really are, and what they aren't.

MA: Truth can hurt.

RF: And it often does. The facts can hurt us sometimes, and not somebody else's facts but facts about ourselves.

MA: A lot of critics compare you with Walker Percy. He is one of your major literary influences; you even knew him personally.

RF: I knew him and I loved his work.

MA: But he was a Catholic, and you are not.

RF: No, I'm a devoted anti-Catholic.

MA: His Thomas More is a bad Catholic, and your Frank Bascombe is a bad Presbyterian.

RF: I wouldn't say bad; he is just a kind of Presbyterian.

MA: I think he labels himself a bad Presbyterian.

RF: I know, but I don't label the man; I think you can't be a bad Presbyterian, you can't be a bad Catholic—even though if you are a Catholic, it seems to me that's bad enough.

MA: In Europe, Frank from *The Sportswriter* is often compared to John Updike's "Rabbit" Angstrom. Both characters live in suburbia. Do you think that suburban life is so specific that it directs the lives of people in a certain way?

RF: Oh, I don't know about that. Interestingly enough, I've never even thought of whether or not suburban living can really influence your life. Certainly it does to some extent; it influences what you hear, or what you see out your window, what your neighbors do or don't do. So there are kinds of ways in which suburban living influences the working. I can see it. It influences some of the stimuli in your life, but whether or not it actually limits or delimits choices, important choices that you make in life and how you

respond to the major advance of your life, I don't know. It wouldn't be my view that the suburbs or suburban living were that great an influence. And I wouldn't like the view that said they were, because it would be a view which demeaned human nature. I think the suburbs are a certain kind of excrescence of a certain kind of human nature, that is to say, rather than the suburbs being an influence on humans, the humans are an influence on the suburbs. It is the places that human beings make which express their characters.

MA: You have published your short stories in the *New Yorker* and *Esquire*. Do you think that the editorial policy of these magazines has somehow shaped them?

RF: No, and I can tell you very vividly why I don't think so. Because I've never read the *New Yorker* and I've never sent any stories there until the *New Yorker* asked me if I would send them a story. I sent them the one story that I had lying on my desk which I never thought that I would ever send them to begin with, and then when I sent it to them they rejected it—it was 1986 or 1987 maybe; and then that story, which was "Optimists," lay around the desk of the man who wanted to publish it but couldn't get it published, and it just so happened that they had changed the editor-in-chief of that magazine; another man came in and then they published my story. So, as far as the *New Yorker* is concerned, I feel very confident to say that they had no influence on me whatsoever. As far as *Esquire* is concerned, I don't know, because I can't really say that *Esquire* has ever, in my lifetime, had a very distinct profile for the kind of stories that it would publish. It seemed to publish, and still does, such a wide range of stories that I don't think that I felt anything but freedom.

MA: Maybe this makes you different from John Updike and John Cheever.

RF: Well, they have published most of their stories in the *New Yorker*, but I think that they gave the *New Yorker* that quality, that character, that it has, and I think the *New Yorker* was never as narrow a magazine as it seemed sometimes to be. I think if you look at all the stories that were published in the *New Yorker* from its inception in 1925 you'll see a much wider variety of work that you would ordinarily think was true, based on your preconceptions about the magazine. It's more generous, more general, more varied than it's thought to be.

MA: In one of his essays Walker Percy said that language was exhausted and that we would have to find a new means of communication. You don't seem to have that problem; you enjoy words.

RF: I like words. I don't feel that language is exhausted and worn out, no.

MA: On the other hand, some of your characters have serious communication problems.

RF: I think we all have communication problems: how are we going to express our most important wishes to someone we care about when it may very well be that they are going to be in severe conflict with the wishes of the loved ones? That causes all kinds of misunderstandings and all sorts of lies and half-truths; shavings of the truth do occur which further complicate human relationships. So, yes, I think most of my characters have problems with communication.

MA: Is it due more to their uncertainty in expressing their emotions or, as Frank Bascombe says, to their unwillingness to listen to what other people are saying?

RF: Both. I think we, as human beings, experience sensations in ourselves which do not have language attached to them and then we try to attach language to those feelings, and the process of attaching words to the ways that we feel is very hit-or-miss; it's inaccurate and unreliable sometimes. We say, for instance, that we love someone. That could mean a lot of different things, so if I say to someone "I love you" and that person understands love to be one thing and I understand it to be another, then some complications will occur.

MA: This is close to Walker Percy's opinion that "big words," like "friendship" or "love," are losing their original meanings.

RF: I think it's the responsibility of literature to re-define those terms, to re-identify, re-animate them in ways that cause us, when we use them specifically, to know what it is we might mean, and that we don't rely on generalities.

MA: I would like to ask about your creative writing seminars. You once said that first you had to teach your students how to read. What do you recommend them to do? How should they approach a book?

RF: By reading all the words. And by trying to make sure that their understandings of a particular book, particular story, particular poem are

corroborated by the evidence of the book. I know that it sounds very elementary, but it should be the first responsibility of a reader to make sure that what he thinks about a book is, in fact, not necessarily what the author intended, but what the evidence of the book logically, persuasively supports.

MA: So you don't mind if somebody interprets one of your books in a completely different way as long as he/she can present evidence based on the text to justify his/her reading?

RF: My job isn't to read; my job as a writer toward you as a reader is to make sure as much as I can that there is as little difference as possible between what I know the story to be and what you think it is; so if you have an interpretation of a story of mine which is diametrically opposed to mine I would have no difficulty telling you that I thought you were wrong.

MA: There are always several interpretations of a work, but one shouldn't cross the border, right? But it's not easy to see where the border is.

RF: Well, I do my best to set up the borders within a book, which is to say I don't know that you'll like something or that you won't like it, but in the case of, say, Warren Miller in *Wildlife*, I would like there to be no misunderstanding between you and me about whether or not I think Warren Miller is a bad person. I don't think he's a bad person and if you think he is a bad person that's all right with me, but don't tell me it's because of my book.

MA: Of course, because the author and the character are two different things.

RF: That's right. But I want Warren Miller to be treated sympathetically, realistically. I want his motives and his actions not to be motives and actions that you would reveal out of hand.

MA: For me, the biographical approach is the worst approach a literary scholar may adopt. There is no use trying to find which of the characters is speaking for the author or can be identified with him or her.

RF: You're right. It doesn't make any sense. You can always do it but it doesn't prove anything. It just proves the original premise that this person wrote that. I admit I write probably some little bits and pieces that are characteristic of me, like a condiment sprinkled through the book, but they are not proving who the character Richard Ford is.



Gérald PRÉHER, Élisabeth LAMOTHE

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines
Laboratoire *Suds d'Amérique*

REUNITING AND PARTING WAYS:
RICHARD FORD'S AND JOHN CHEEVER'S "REUNION"

Great literature is written in a sort of foreign tongue. To each sentence we each attach a meaning, or at any rate a mental image, which is often a mistranslation. But in great literature all our mistranslations result in beauty.

Marcel Proust¹

Memory is a sort of anti-museum: it is not localizable. Fragments of it come out in legends. Objects and words also have hollow places in which a past sleeps, as in the everyday acts of walking, creating, going to bed in which ancient revolutions slumber. [...] Haunted places are the only ones people can live in—and this inverts the schema of the *Panopticon*.

Michel de Certeau²

Richard Ford has often talked about his admiration for writers such as William Faulkner, Ernest Hemingway and Francis Scott Fitzgerald, whom he refers to as "the three kings."³ He has also penned a lengthy essay on Raymond

1 PROUST (M.), "The Return to the Present," *Proust on Art and Literature*, translated by Sylvia Townsend Warner, with an introduction by Terence Kilmartin. New York: Carroll and Graf, 1984, p. 267.

2 DE CERTEAU (M.), "Walking in the City," *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 108.

3 FORD (R.), "The Three Kings: Hemingway, Faulkner, and Fitzgerald," *Esquire* 100, December 1983, pp. 577-586.

Carver,⁴ a detailed review of Walker Percy's novels up to *Lancelot*,⁵ and introductions to novels, including Richard Yates's *The Revolutionary Road*⁶ and James Salter's *Light Years*.⁷ But, oddly enough, his affection for John Cheever has gone unnoticed, so much so that Cheever's name appears only once in the volume of conversations collected by Huey Guagliardo.⁸ This paper originates from a short interview that Richard Ford gave on the occasion of the *New Yorker's* first fiction broadcast⁹ during which he read John Cheever's story "Reunion,"¹⁰ first published in the October 27, 1962 issue of the magazine. When asked to justify his choice, Ford replied:

It's such a perfect specimen of a short story in a sense by being, in my view, so economical and yet has so much impact into itself that I just loved it for that alone. But also what Cheever's story made clear to me was that if you set something on the concourse of Grand Central Station you could plausibly have anything happen, any two people meet. [...] That was the direct inspiration to a story that I wrote which the *New Yorker* published which I called "Reunion" just in homage to it.¹¹

Ironically, in spite of Ford's clear acknowledgement of his source of inspiration, critics have not explored this path.¹² The two stories stand as good examples of what Cheever associates with the genre of the short story: "The short story has a vast number of attractions; one of them is that

4 FORD (R.), "Good Raymond," *The New Yorker* 74.30, 5 October 1998, pp. 70-76, 78-79.

5 FORD (R.), "Walker Percy: Not Just Whistling Dixie," *National Review*, 13 May 1977, pp. 558-564.

6 FORD (R.), "Introduction," in YATES (R.), *Revolutionary Road* (1961). London: Methuen, 2001, pp. xiii-xxv.

7 FORD (R.), "Introduction," in SALTER (J.), *Light Years* (1975). London: Penguin, 2007, pp. v-xiv.

8 GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 191.

9 TREISMAN (D.), "Reunions," Audio: *The New Yorker*, 25 December 2006, <http://www.newyorker.com/archive/2006/12/25/061225on_onlineonly04> (19/07/2007).

10 All the references to Cheever's story, abbreviated to CR, are to *The Stories of John Cheever*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

11 TREISMAN (D.), "Reunions," *loc. cit.*

12 It should also be said that Cheever's story has not attracted much critical attention so far: it is not mentioned either in Robert G. Collins, ed., *Critical Essays on John Cheever* (Boston: G.K. Hall, 1982) or in Patrick Meanor, *John Cheever Revisited* (New York: Twayne, 1995).

it is extremely great in dealing with interrupted human relationships."¹³ Ford follows in the tracks of his mentor, Raymond Carver, whose story "The Train" imagines a sequel to Cheever's "The Five-Forty-Eight,"¹⁴ and of Elizabeth Spencer, who, talking about her story "A Bad Cold," explains:

I was for some time a friend of John Cheever and when he had not written anything I had seen for some time, I thought I would write a Cheever story myself. So I started with a couple in an engaging argument, not really serious, but not exactly non-serious either. After I got the two of them talking the story simply came out of their conversation.¹⁵

This essay seeks to show how much Ford's story owes to Cheever's, bearing in mind Julia Kristeva's comments that "any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*."¹⁶ In the *New Yorker* interview, Ford explains that when he was promoting his collection of stories, *A Multitude of Sins*, he would always read Cheever's "Reunion" along with his own as a clear "homage to Cheever who somehow must be kept from slipping out of our notice and also to bring attention to how one story can really influence another story [...] and at the same time inspire it."¹⁷ We will first explain how Ford's use of Cheever's story confirms Roland Barthes's feeling that "by degrees, a text can come into contact with any other system: the inter-text is subject to no law but the infinitude of its reprises."¹⁸ Then we will see how significant Beth's absence is in the memory of Ford's narrator

13 CHEEVER (J.), and CROMIE (R.), "Book Beat," in DONALDSON (S.), ed., *Conversations with John Cheever*. Jackson: University of Mississippi Press, 1987, p. 45.

14 See FACKNITZ (M. A. R.), "Missing the Train: Raymond Carver's Sequel to John Cheever's 'The Five-Forty-Eight'," *Studies in Short Fiction* vol. 22, no. 3, Summer 1985, pp. 345-327.

15 SPENCER (E.), Personal correspondence with GP, 29 March 2007.

16 KRISTEVA (J.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed., Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gorz, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, p. 66. The term "intertextualité" first appeared in Kristeva's essays, "Le mot, le dialogue et le roman," published in 1966, and "Le texte clos," published in 1966-1967. (Both of these essays were later collected in her *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, collection "Tel Quel," 1969.)

17 TREISMAN (D.), "Reunions", *loc. cit.*

18 BARTHES (R.), *S/Z*, translated by Richard Howard, preface by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1974, p. 211.

for it paradoxically unites and separates both men. The situation mirrors the absence of the father at the time Cheever's narrator recounts the episode at Grand Central Station. Through story-telling, the narrators manage to overcome their feeling of estrangement from those they tried to bring back in the moment that the story symbolizes.

Cheever's "Reunion" is built on a trope, anaploipsis, which consists in repeating at the end of a story the sentence that was used to open it. This ploy emphasizes the irreversibility of time and leads the reader to understand that the incident can be seen as a whole with a clear beginning and ending after which the story could have been named: "the last time I saw my father" (CR, 518, 520). Instead, Cheever chose to entitle his story "Reunion," as if he meant to stress the fact that what is described is more than a simple meeting: by "re-union", the writer suggests that there was some kind of "union" prior to the events narrated in the story. Explaining the title of Ford's story is not as simple as it seems because it does not depict a "reunion" between a father and a son: here, the "reunion" is between Johnny and the man he cuckolded, Mack. Should there be a real "re-union" in this story, Beth, Mack's ex-wife, would symbolically stand as the hyphen separating "re" from "union": she is the very person without whom Johnny's and Mack's lives would never have crossed.

Beth is the one through whom the narrator's name is made known to the reader. This naming process is particularly interesting, since it sets Johnny apart from Mack in her world and grants him a liveable place: Mack may be "like a dog" (Beth's comparison, *MS*, 71), but Johnny is no underdog.¹⁹ In his essay "On Language as Such and on the Language of Man," Walter Benjamin writes:

Language [...] only expresses itself purely where it speaks in name—that is, in its universal naming. So in name culminate both the intensive totality of language, as the absolutely communicable mental entity, and the extensive totality of language, as the universally communicating (naming) entity.²⁰

19 Also interesting is the fact that Johnny refers to Mack as "a thing" (*MS*, 74), thus dehumanizing his rival.

20 BENJAMIN (W.), "On Language as Such and on the Language of Man," in BULLOCK (M.), and JENNINGS (M. W.), eds., *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 65-66.

Walker Percy takes up Benjamin's ideas when he explains that for him the naming process which he refers to as the "act of symbolization" is "unique in natural history because for the first time a being in the universe stands apart from the universe and affirms some other being to be what it is."²¹ Johnny can assert his identity thanks to Beth. This "re-union" seems to be an opportunity for the narrator to claim his independence, a notion germane to Ford's fiction. In an interview, he explains that "independence in the most conventional sense means leavetaking, putting distance between yourself and other people, getting out of their orbit."²² However, Johnny proves to be very dependent on Mack: before he can get over his past experience with him—their violent confrontation in St. Louis (see *MS*, 68)—he seems to need him to revise the past along with him in order to erase his guilt. He is successful since Mack finally tells him "I'm sorry I ever met you [...]. You make me feel ashamed" (*MS*, 75).

The scene in Grand Central Station somehow functions like Jena and James's love-making in "Quality Time," "as if it was this act that confirmed them both, and everything else should get out of its way; their time was serious, urgent, fast disappearing" (*MS*, 17). Johnny needs to approach Mack so as to put an end to the chapter of his life in which he interacted with Beth and was beaten up by the deceived husband. The narrator refrains from telling anything about his affair with Beth; instead, he pretends to focus on Mack and uses Beth's comment to point out the man's flaws. Although Johnny pretends that his goal is "to cast [Mack] in a [...] sympathetic light" (*MS*, 68), the choice of the adjective "sympathetic" implies that there is suffering involved here: etymologically the word means "suffer with."

The actual meeting between Johnny and Mack first occurs in Johnny's mind ("a sudden and strange impulse" [*MS*, 69]) and one of his comments suggests that Mack has also foreseen it: "His large tanned face took on an expression of stony unsurprise, as if he'd known I was somewhere in the terminal and *a form of communication had already begun between us*"

21 PERCY (W.), "The Mystery of Language," in *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975, p. 155.

22 Quoted in GUAGLIARDO (H.), "Walker Percy, Bruce Springsteen, and the Quest for Healing Words in the Fiction of Richard Ford," *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 25, nos. 3-4, September 2002, p. 425.

(*MS*, 72, our italics). The dialogue apparently started when the altercation took place, and was never completed.

The outstanding element that both stories share is the narrators' search for the lost origin: Charlie brings his father back to life through story-telling while Johnny uses a chance meeting with Mack to trace back his love affair with Beth and, somehow, correct a past that does not picture him as a winner. There is little doubt that Johnny belongs to the "losers" Marcel Arbeit talks about in the interview included in this volume. Like Marion Tarwater in Flannery O'Connor's *The Violent Bear it Away*, the narrators in the two stories seek to recover what Marielle Rigaud has called "la trace du discours original"²³ (the mark of the original discourse).

Voicing his feelings when he sees his father after three years without any contact, Charlie, in Cheever's story, explains: "He was a stranger to me [...] but as soon as I saw him I felt that he was my father, my flesh and blood, my future and my doom. I knew that when I was grown I would be something like him; I would have to plan my campaigns within his limitations" (CR, 518). The son's recognition of his lineage is revealing: the "re-union" restores an intimacy that was lost and helps him imagine what his future could be like.

Cheever's story perfectly exemplifies Roland Barthes's observations in *Camera Lucida* when he explores people's feelings in relation to pictures, for it is through that very medium that Charlie would like his meeting with his father to be immortalized: "I wished that we could be photographed" (CR, 518).²⁴ For Barthes, "Lineage reveals an identity stronger, more interesting than legal status—more reassuring as well, for the thought of origins soothes us, whereas that of the future disturbs us, agonizes us."²⁵ Instead of looking forward, Charlie clings to memories of the past; he keeps a picture of his father in his mind and completely obliterates the present, as the absence of references to his life at the time of the narration suggests.

23 RIGAUD (M.), "The Violent Bear it Away: La Quête du Père," in RICHARD (C.), *Delta: Narrations Américaines*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1989, p. 45. A number of Rigaud's comments illuminate the issue of the father in both Cheever's and Ford's stories.

24 Incidentally, in Ford's story, the reader learns that Beth once was "a portrait photographer" (*MS*, 70).

25 BARTHES (R.), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981, p. 105.

Likewise, in Ford's story, even though Johnny tries to move on (as his meeting a *new* friend indicates), he remains haunted by a past he cannot make sense of. Mack became a kind of surrogate father for him when he beat him up and metaphorically played the part of a father whose role is to teach his son how to behave. Johnny's affair with Beth creates a rupture in what Jacques Lacan has called "the Name-of-the-Father," that is, in the agency of the Law that the father figure embodies.²⁶ The narrator believes that "[p]erhaps you don't forget people you knock around. That becomes their place in your life" (*MS*, 71-72). As he goes by this rule, Johnny initiates what Lacan calls an "erotic relation" for he "fixes upon himself an image that alienates him from himself" and that somehow rules "the organization of the passions that [is referred to as] the ego."²⁷ Seeing Mack allows Johnny to face the loss of Beth and to regain part of his dignity since he discovers that his rival has also lost her. Women in both stories become a "uniting absence" between the narrators and the father figures.

At first glance, both short stories read as male-centered, concerned only with the bonds men seek to establish between one another to restore a lost sense of lineage or of virility. The absence of women is therefore conspicuous and invites the reader to a closer examination of the reasons for their having thus no apparent place in these men's lives. This state of things is reminiscent of the situation portrayed in "Calling," where the narrator remembers how much he longed to go on a hunting trip with his father. The type of the roving, restless father or husband has been recurrent in American fiction since Washington Irving's Rip Van Winkle. Interestingly enough, Cheever broaches those themes in "A Miscellany of Characters That Will Not Appear" where a sixteen-year-old longs for his father's attention and is looking forward to a fishing trip that will never take place.²⁸

26 See LACAN (J.), *Écrits: A Selection*, translated by Alan Sheridan. New York: W.W. Norton, 1977, pp. 218-219, and LACAN (J.), "The Neurotic's Individual Myth," *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 48, no. 3, 1979, pp. 422-423.

27 LACAN (J.), "Aggressivity in Psychoanalysis," in *Écrits: A Selection, op. cit.*, p. 19.

28 See Véronique Béghain's essay, "L'embarquement pour Cythère : petite géographie de la sexualité cheeverienne à l'aube des années 60," in GRANDJEAT (Y-C.), ed., *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 126.

Women actually appear as a “uniting absence”: they are links, sources of inspiration, pre-texts to make small talk or engage in more meaningful conversations. To a certain extent, the narrators play the role of mothers by birthing a text, which makes the act of telling akin to Melanie Klein’s analyses on the development of children: “It can be repeatedly demonstrated that behind drawing, painting and photography there lies a much deeper unconscious activity: it is the procreation and production in the unconscious of the object represented.”²⁹ The production of meaning helps the characters comprehend the function of the idealized figure in their lives. Thus the stories materialize a chapter in the narrators’ existence that only memory has registered so far: what is speaking is their unconscious, what Lacan defines as “that chapter of my history that is marked by a blank or occupied by a falsehood: it is the censored chapter. But the truth can be rediscovered; usually it has already been written down elsewhere.”³⁰ As the narrators recount their experience, they attempt to stop time and uncover the mysteries of their existence, and no female character is physically summoned to help the men along the way. Women can be considered as marginal in the sense that they never appear directly in the stories’ diegesis; yet they are central to the plots, as though “men without women,” to refer to another of Ford’s works, was an unthinkable, unlivable situation.

In John Cheever’s “Reunion,” the only women mentioned are the narrator’s grandmother and mother,³¹ who seem to be the two only stable landmarks around which his existence gravitates. The narrator has taken the excuse of a trip from his grandmother’s house in the Adirondacks to his mother’s rented cottage on the Cape to meet his father, who thus appears to live in-between two strong female entities or poles that have a strong influence upon their son and grandson. Although it is not acknowledged in so many words, the narrator seems to have taken sides in his parents’ bitter divorce: three years before the story begins, his mother parted ways with her husband, which sufficed to make the latter “a stranger” (CR, 518) in his

29 KLEIN (M.), “The Role of the School in the Libidinal Development of the Child” (1923), reprinted in MONEY-KYRLE (R. E.), *et al. eds., Melanie Klein: “Love, Guilt and Reparation” and Other Works, 1921-1945*. London: Vintage, 1988, p. 72.

30 LACAN (J), “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis” (1953), in *Écrits: A Selection, op. cit.*, p. 50.

31 The reader cannot be sure whether the father’s secretary is a man or woman. The person is reduced to a function, that of a go-between.

son's life. This hints at the narrator's choice of a matriarchal family context: he barely made any room for his genitor and does not seem to have suffered from it, at least on the surface.

In addition to having a powerful influence on his present, the narrator's mother has shaped his sensitivity in deep ways. He displays a sensuality marked by his mother's delight in the aroma of a beautiful flower and declares that his sensuality owes much to hers: "I smelled my father the way my mother sniffs a rose" (CR, 518). This first gesture re-uniting him to his father carries most intimate and deep-rooted connotations, for it is also the only means that a newborn has of recognizing his closest parent. This very instinctual behavior reads as a sort of craving for the beloved body of the father, a sign of recognition of the "rich compound of whiskey, after-shave lotion, shoe polish, woolens, and the rankness of a mature male" (CR, 518). At this point, the bond with the father seems to be motivated by the same wish for fusion as it does in the mother-child dyad.

In Ford's piece, the narrator uses his sense of smell in the station, but it is not the fragrance of the idealized other, Mack, that he perceives: "I could smell some woman's heavy, warm-feeling perfume around my face..." (MS, 74). This observation can be seen as a justification on the part of the narrator for his odd behavior upon seeing Mack, the sensuous impression it leaves him contrasting with the moment, which he describes as "suffocating, clamorous" (MS, 74). Women are made conspicuous by their absence though they keep surging up in the narrative. Ford's story fictionalizes what Lacan points at in a discussion on the meaning of "Logos" in the Gospel of Saint John: "What's at issue is a succession of absences and presences, or rather of presence on a background of absence, of absence constituted by the fact that a presence can exist. There is no absence in the real. There is only absence if you suggest that there may be a presence there when there isn't one."³²

The craving for reunion in Cheever's story has most probably been fueled by the character's fantasies about what a father figure should be like, not by direct confrontation with the real world. The thoughts and fantasies unfolding in his mind about what a handsome pair he would make with his father are quite striking because they are not grounded in reality. The narrator

32 LACAN (J), *The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, ed. MILLER (J.-A.). New York: W. W. Norton, 1988, p. 313.

has shunned his father, a “stranger,” for three years, and projects his wish for reunion onto an abstract figure, thus revealing that real interaction is not sought with the actual figure but paradoxically within the self. The narrator’s interior monologue, which betrays idealization, shows that he has lost touch with reality: the only contact with his “strange[r] father” is through abstraction. Interaction, which should be based on a dynamic process, is defeated by self-absorption, which inevitably leads to disappointment, disillusion, and a final severance of all ties: “that was the last time I saw my father” (CR, 520).

It is worth noting that Cheever’s “Reunion” reads much like Ford’s “Calling”: both stories revolve around a similar theme, that of the failed re-union between a father and a son, and the bitter disappointment undergone by a young man who is coming of age, burdened with a feeling of utter solitude, and seeking answers to the problems that his father’s drastic decision to move away from his family have caused. In “Calling,” Buck McKendall never manages to establish a fulfilling sense of communication and interaction with his father, for he does not understand the words that the latter uses and therefore never bridges the gap of misunderstanding that has opened between them. Buck learns to let go of his father when he realizes that all attempts at achieving verbal connection are to no avail:

I could hear my father’s breathing, could smell the whiskey on his breath, could see his pale wet knuckles supporting him unsteadily on the boards, could even smell his hair, which was warm and musty smelling. It was as close as I would come to him. And I understood that it would have to do, might even be the best there could be. [...] I inhaled deeply and breathed in all the smells again that came off my father. (*MS*, 60-61)

Like Cheever’s narrator, Buck understands that he will have to deal with reality without giving in to the temptation of mythologizing his father.

Ford’s ironically-titled “Reunion” stages an odd moment of interaction, a failed encounter between two lonely men whose isolation is made all the more blatant by the crowd surrounding them. Both are trapped in similar solitude, being either divorced in the case of the cuckolded husband or aimlessly drifting from one meaningless “engagement” to another in that of the lover; yet Beth symbolically unites them. Several characters in Ford’s fiction, who are also involved in adulterous relationships, likewise display a sort of perverse desire to have a relationship with their lover’s spouse, like Wales in “Quality Time”: “Wales thought about Jena’s husband, about conversations he and the husband could have. How they might like each other. [...] It made him happy that Jena had someone to feel certain about” (*MS*, 26-27).

The importance of Beth Bolger is casually dismissed when Johnny claims, "What went on between Beth Bolger and me is hardly worth the words that would be required to explain it away" (*MS*, 68), and that "to tell more would not be quite worth the words" (*MS*, 69). These claims are belied by the accumulation of nouns and adjectives used to describe the affair and its consequences: "unhappiness, embarrassment and heartache," "disappointing and ignoble and finally almost disastrous" (*MS*, 68). It is also belied by the use of the present tense to describe Beth: "Beth *is* a tall, sallow-faced, big-boned, ash blond woman who smokes cigarettes and whose hair often hangs down in her eyes like a forties Hollywood glamour girl" (*MS*, 70, our emphasis).³³

Memories of her, although they are dismissed as disappointing and bitter, keep cropping up along with memories of a scarf presented as a gift by the narrator's mother many years before. He resorts to a zeugma—"apart from my dignity, I left behind and never saw again a brown silk Hermès scarf" (*MS*, 69)—which cannot possibly be a mere clumsy formulation on the part of a man working with words, a book editor who can be construed as the avatar of an author, using this narrative to recover a semblance of dignity. Patrick Badonnel and Claude Maisonnat see great irony in what Johnny says of his last meeting with Beth: she was about to go and see a play by Eugene O'Neill, *The Iceman Cometh*; it so happens that the playwright also penned *The Family Reunion*, which stands in odd contrast with the consequences that their affair had on their lives.³⁴

The fantasized re-union with the ideal other half illustrates the Platonic ideal developed in *The Banquet*: in order to feel complete, the individual must search for a perfect other, the object of desire being considered as indispensable for the individual. It amounts to the idea that any human being is doomed to long to be reunited with his other half—in Johnny's case, a more complete, more masculine and virile version of himself that he projects onto the figure of Mack Bolger. Nevertheless, the acts of narration appear to exemplify Jacques Derrida's comments in *Dissémination*, for they

33 This is reminiscent of the description of Faith in "Crèche," though Beth is not only an *artificial* bond between the two men; she has also become a picture in their minds, like an actress whose part in one movie would forever freeze her in the spectator's imaginary, to use Sartre's terminology.

34 BADONNEL (P.), and MAISONNAT (C.), *Richard Ford : A Multitude of Sins*. Paris : CNED/Armand Colin, 2007, p. 27.

present “a son that would be destroyed in his very *presence* without the present *attendance* of his father. [...] Without his father, he would be nothing but, in fact, writing. [...] The specificity of writing would thus be ultimately bound to the absence of the father.”³⁵ The father in both Ford’s and Cheever’s stories (be he symbolic or genetic) is the reason for the word to be uttered, for the past to be recorded and for wrongs to be rectified.

Sexual innuendos surface beneath Johnny’s account of his first encounter with Mack. Not only does he attempt to downplay the humiliation of having been “banged around” (*MS*, 69) by the stronger man, saying that it happened “in a minor way” (*MS*, 69), but the « tassels » (ball-shaped ornaments) that the narrator mentions in his description of the scarf he lost in the confrontation suggest that the fight left him in a state of frustration that almost equated castration,³⁶ and it is noteworthy that Johnny wants to hide this from his mother. This, in Ford’s aesthetics, metaphorically stands for a compulsory stage on the way to male adulthood. As Frank Bascombe explains in *The Sportswriter*: “Sometimes we do not really become adults until we suffer a good whacking loss, and our lives in a sense catch up with us and wash over us like a wave and everything goes.”³⁷ Incidentally, the “re-union” with Mack took place “before Christmas last year” (*MS*, 67), which signals that it was at a time generally associated with hopes, a time when dreams are likely to be fulfilled. In addition, Johnny tells the reader that he and Beth took their affair to Saint Louis “because all events that occur outside New York seem odd and fancifully unreal to New Yorkers” (*MS*, 68). Consequently, the place where Johnny spots Mack is highly symbolic of the man’s place in the narrator’s subconscious: Grand Central Station is, as its name indicates, central; Mack, as Johnny’s comments clearly imply, owns a special—if not central—place in his life.

As soon as he sees Mack, Johnny is attracted to him; a closer look at the conversation between the two men reveals that Mack has also paid careful

35 DERRIDA (J.), *Dissémination* (1972), translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 77.

36 “The discovery of castration [...] detaches the subject from his dependence on the mother, and the perception of the lack [*manque*] makes the phallic function a symbolic function—the symbolic function.” KRISTEVA (J.), *Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984, p. 47.

37 FORD (R.), *The Sportswriter* (1986). London: The Harvill Press, 1996, p. 15.

attention to Johnny's face, for he notices that he now has a moustache (*MS*, 72). The use of the present tense proves that Mack's features are forever inscribed in Johnny's memory; they have become timeless: "Mack *is* a tall, handsome, well-put-together man who seems to see everything from a height" (*MS*, 67, our emphasis). Johnny's interaction with the Bolgers has altered time and opened up a temporal gap. Johnny makes Mack appear too perfect to be real ("He was wearing a long, well-fitted gabardine overcoat [...]. His brown shoes were polished to a high gloss; his trouser cuffs hit them just right" [*MS*, 67]), so much so that he starts questioning the man's actual presence in the station: "as though in a peculiar way the man I saw was not Mack Bolger but a good-looking effigy situated precisely there to attract my attention" (*MS*, 68). The choice of the verb "attract" reflects Johnny's peculiar relation to Mack, whom he sees as a special being, "an exception" (*MS*, 72) from all the people he knows. Furthermore, when Mack tries to get rid of Johnny so as to avoid explaining to his approaching daughter how they know each other, the narrator starts thinking that the serendipitous meeting has not happened: "I thought [...] possibly even that I'd, for an instant, lost consciousness, and this was not Mack Bolger at all, and I was dreaming everything" (*MS*, 75). That Johnny should compare the episode to a dream implies that he has fantasized the encounter. In *The Interpretations of Dreams*, Freud explains that "It is safe to suppose [...] that what has been 'dreamt' in the dream is a representation of the reality, the true recollection, while the continuation of the dream, on the contrary, merely represents what the dreamer wishes."³⁸ The scene thus resembles the "voyage out" that can be found in numerous stories by Cheever, an expression Véronique Béghain has appropriately translated as "une traversée des apparences."³⁹ Johnny has to "voyage out" of himself in order to explain the central presence of Mack in his life, while Cheever's Charlie uses the anecdotal meeting in the station as a means to keep his father alive.

38 FREUD (S.), "The Interpretation of Dreams," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey (24 volumes). London: Hogarth, 1953-1974, vol. 4, p. 338.

39 BÉGHAIN (V.), "L'embarquement pour Cythère : petite géographie de la sexualité cheeverienne à l'aube des années 60," *op. cit.*, p. 124.

Grand Central Station is a symbolic space to set the action of a story since it is a transitory place between two locations for travelers, a thoroughfare. In both Cheever's and Ford's "Reunion" the narrators are speaking of a time when their lives are about to take a new turn. Although the meetings that are described in the stories occur at a terminal, they provide the narrators with a lot of possibilities. Both stories are therefore reminiscent of the structure of Whitman's "Song of Myself," which Michael Moon has described as "circular rather than progressive, returning upon itself in evocation of ecstasy and confession, of identification and recognition, of rapturous union with earth and spirit—truly a celebration both personal and universal."⁴⁰ The two texts stand as evidence of a love that cannot be fulfilled; like Whitman's poem, they contain multitudes of interpretations⁴¹:

The past and present wilt—I have fill'd them, emptied them.
And proceed to fill my next fold of the future.

Listener up there! what have you to confide to me?
Look in my face while I snuff the side of evening,
(Talk honestly, no one else hears you, and I stay only a minute longer.)

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)

I concentrate toward them that are nigh, I wait on the door-slab.

Who has done his day's work? who will soonest be through with his supper?
Who wishes to walk with me?

Will you speak before I am gone? will you prove already too late?⁴²

40 MOON (M.), note 1, in WHITMAN (W.), *Leaves of Grass and Other Writings*, ed., MOON (M.). New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002, p. 26.

41 Since this essay was only intended to expose the relation between the two stories, we voluntarily did not deal with the homo-erotic dimension of the texts, though we hope to do it on some other occasion.

42 WHITMAN (W.), *Leaves of Grass and Other Writings*, *op. cit.*, p. 77.



Line Koïs

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

L'ÉLOGE DE LA LITTÉRALITÉ ET LE STATUT DU RÉEL DANS
THE SPORTSWRITER DE RICHARD FORD

I suppose I will always fear that whatever *this* is, is *it*.
Richard Ford¹

What if what is so monotonously low-key and astringent is in fact intense sublimation, a kind of quiet nervous breakdown? What if what gets left out, just gets left out? What if such omissions cannot be written off to that signature of modernity, the clichés of silence, but to the fact that we don't know quite what has happened to us?
Charles Newman²

Richard Ford a consacré, à ce jour, trois romans à Frank Bascombe : *The Sportswriter* (1986), *Independence Day* (1995) et *The Lay of the Land* (2006). *The Sportswriter*, comme la plupart des romans de Richard Ford, s'ouvre sur une réalité en crise qu'il va falloir œuvrer à reconquérir afin de ralentir la dérive du personnage central. De fait, Frank Bascombe plus que tout autre narrateur de Ford est ici en position de grand liquidateur de toutes les situations parvenues à maturité autour de lui. Les deux premières pages du roman (qui font songer d'emblée au livre de Walker Percy *The Moviegoer*, très proche des inquiétudes « réalistes » dont il est question ici) annoncent les bilans que la narration va expliciter au cours du récit de ce week-end de Pâques. Toutefois, le lecteur est prévenu : *The Sportswriter* finit bien ; le

1 FORD (R.), *The Sportswriter* (1986). London: Flamingo, 1987, p. 89. Les références suivantes apparaîtront dans le corps de l'article, précédées de *S*.

2 NEWMAN (C.), « What's Left out of Literature? », *The New York Times Book Review*, 12 July 1987, pp. 24-25.

narrateur satisfait a traversé cette époque où il devait, pour survivre, se fabriquer un monde viable. Il a surmonté, selon ses propres critères, les épreuves de re-définition de la réalité grâce au langage et à ce que Ford nomme « the efficacy of telling »³. Il peut déclarer avant de raconter : « I believe I have done these two things. Faced down regret. Avoided ruin. And I am still here to tell about it » (*S*, 10). Et de reprendre à son compte le triomphe bien particulier du langage sur la réalité.

La victoire se mesure à l'aune de l'idéal à atteindre. Frank Bascombe appartient à cette génération de narrateurs (prototype encore isolé chez Ford en 1986) qui aspire, simplement, à « a damn good ordinary life » (*S*, 278), à cette vie paisible des banlieues américaines modernes dont il est le témoin, la nuit tombée, derrière les haies impeccablement taillées de Haddam, New Jersey.

Si *The Sportswriter* n'est pas, avec ses 380 pages, ce que John Barth appelle avec d'autres « the three-eighth-inch novel »⁴ et si Richard Ford avoue ne pas très bien comprendre la nouvelle étiquette de « Nouveau Réaliste », les tropismes de son narrateur et ses préoccupations quasi-obsessionnelles à l'égard de la nature de la réalité font de ce troisième roman de l'écrivain (son premier succès) un roman de la réalité américaine *a minima*.

Ford voulait écrire l'histoire de « a decent man »⁵. Frank Bascombe, exécutant ce projet, se raconte et invite à s'interroger sur le statut de cet entretien minimal avec la réalité. Quel est le sens de ce parcours semé de dépouilles ? *The Sportswriter* est habité de personnages qui ont tous, en guise d'identité, « quelque chose d'ex- ». Quel monde se construit ainsi après ce qui finit, avec ce qui reste ? Où ce quantum de fiction trouve-t-il l'énergie qui rend la littéralité excessive ? Et que révèle, à son tour, cet excès du littéral à notre modernité en quête de fictions nouvelles ?

3 Cité dans DUPUY (E.), « The Confessions of an Ex-Suicide: Relenting and Recovering in Richard Ford's *The Sportswriter* », in GUAGLIARDO (H.), ed., *Perspectives on Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 72.

4 BARTH (J.), « A Few Words About Minimalism », *The New York Times Book Review*, 28 December 1986, p. 25.

5 C'est ce qu'il prétend dans un entretien : voir BONETTI (K.), « An Interview with Richard Ford », in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 29.

Où la perte fait signe : narration et distance

L'univers de Frank Bascombe est un univers défait et marqué du signe de la perte. Cette toute première réalité qu'inaugure le roman est celle de la fêlure, de l'absence et du manque. Le début du livre a lieu à l'aube du Vendredi Saint, à l'heure matinale où s'exprime subrepticement le chagrin anonyme des banlieues « midway of a two-mile run ; a stop-off on the way to work or the 7-11 » (S, 209-210), au cimetière où se sont donné rendez-vous le narrateur et son ex-épouse pour l'anniversaire de la mort de leur fils Ralph, décédé quatre ans auparavant. Le récit commence par ce deuil à faire, mission constamment relancée par le texte et tout aussi assidûment reniée par le narrateur.

Les personnages sont tous victimes du réel irrésolu : « something is over and something begun » (S, 29). Cette phase intermédiaire est celle que marque l'« ex- » (ex-mari, ex-père, ex-écrivain, ex-épouse, ex-footballeur, ex-couple, ex-ami, etc.). Les personnages ont connu dans leur vie l'alphabet de la perte : « a good whacking loss » (S, 15), « an awful sense of loss » (S, 88), « a big thumping loss » (S, 211) et « a heckuva terrible loss » (S, 273). La perte est d'ailleurs la caractéristique principale et le but de la formation du Club des Divorcés auquel appartient Bascombe : « all of us were and are lost » (S, 86), explique-t-il sans négliger de préciser le confort propre à cet état.

Cela dit, ce qui passionne le journaliste sportif, ce n'est pas le deuil en tant que tel, ni le rituel du culte privé qui l'accompagne. De son propre aveu, très tôt dans le texte, « It is simply that I don't know how to mourn and neither does X » (S, 17). En revanche, en conservant dans et par son récit les références (multiples) à son fils Ralph comme trame et comme motif pour dire les étapes de son accommodation aux turbulences de son existence – « It's a book about getting on »⁶, dit Ford – le narrateur exprime son intérêt pour la maîtrise du sentiment de réalité que la disparition de l'enfant et de la famille avait rendu très problématique.

L'anonymat et l'omniprésence de X, ex-épouse de Frank, obéissent au même mécanisme. Éloignée par l'anonymat mais incontournable par sa présence, X rappelle que l'expérience du réel est une séparation niée et recommencée en un même geste. Transaction minimale et familière :

6 BONETTI (K.), « An Interview with Richard Ford », *op. cit.*, p. 30.

« Eternal renewal on a manageable scale » (*S*, 154), selon le narrateur-reporter.

Dans ce roman, la destinée de la perte est intimement liée au statut de la réalité. Le réel subit un processus de délitescence dont Frank Bascombe rend compte (il est journaliste) au fur et à mesure de ses analyses. Le texte livre, une à une, ces soustractions que la réalité applique au vivant. Cependant, le narrateur n'est pas triste et sa voix jaillit de la mélancolie des choses et des êtres abîmés. Il survit en observant autour de lui (fasciné, inquiet, morbide, spirituel ou lyrique) des morceaux de réalité qu'il côtoie dans une même dérive. C'est ainsi que le texte acquiert presque une fonction de relique dans le sens où il détourne le narrateur de la mort (celle de Ralph puis celle de Walter Lockett, ami de Frank, qui se suicide à la fin du roman) afin de viser, pour le narrateur, l'acceptation de la réalité « telle qu'elle est ».

Perdu dans le réel et pour le réel qui l'entoure, Frank gravite dans le champ magnétique d'une obsession qui fait que, en ce qui le concerne, toute communication normale avec le quotidien a cessé. En ce creux où il se trouve, il ne peut qu'analyser son environnement sans être en harmonie avec lui. Il souffre d'une maladie de la distance, d'une sorte de double vision qu'il nomme « dreaminess » et dont le roman contient l'étiologie. Dès le début du récit, ce terme est introduit pour décrire un état de rêverie défensive qui se déclenche automatiquement ou volontairement chez le narrateur afin de glisser un écran protecteur entre lui et le monde extérieur. C'est l'état dans lequel il se trouve vers la fin de sa vie maritale avec X, après la mort de Ralph et lors de ce week-end dans le Michigan avec Vicki Arcenault juste avant leur rupture. Dans cette catégorie assez souple de personnages atteints de cette forme chronique de rêverie, il place, dans le désordre : sa mère, les chouettes, Tarzan, les journalistes sportifs, l'athlète inachevé qu'est devenu Herb Wallagher cloué sur son fauteuil roulant, les divorcés du Club et les visages anonymes des banlieues qu'il entrevoit derrière les vitres d'un train qui passe – identités qui, elles aussi, ont perdu les coordonnées du réel : « Within the yellow-lit coaches, pale dreamy faces stare out into the Easter night. *Where are we now, they seem to ask. Who lives here? Is this a safe place? Or what?* Their features are glassy and smooth with drowse » (*S*, 348).

Cet effet de distanciation a bien évidemment trait à la perception du réel. La rêverie n'est pas ici quelque chose de doux et de vague permettant

l'évasion momentanée. Elle est perte des notions de temps et de lieu, mais aussi vacance de l'identité, dédoublement. À son retour à l'hôtel où l'attend Vicki, à Detroit, après l'entretien raté avec l'ex-footballeur Herb Wallagher, Frank regarde sa vie de l'autre côté de lui-même : « I can't help thinking of my life as a scene in some steamy bus station novel » (S, 174). Cette perception flotte dans la chambre d'hôtel où Vicki passe son week-end dans le Michigan à regarder la télévision, et c'est sa propre existence qui cherche à gagner en substance, à se poser, grâce à une métaphore brève et concrète mais, en réalité, inefficace : « I stand in the little dark entryway, my two feet heavy as anchors » (S, 174, je souligne). Pour réduire cette distance, il met au point un programme « to simulate complete immersion » (S, 135) qui débouche sur un nomadisme affectif destiné à lui permettre de retrouver le mécanisme de l'intériorité et de l'être à travers plusieurs femmes rencontrées successivement – tentative qui ne fait qu'aggraver l'emprise de la rêverie.

A Multitude of Sins utilise de tels effets de distanciation destinés à réduire l'impact du choc affectif. Dans « Under the Radar » ce processus de défense frôle l'aphasie et la folie lorsque Steven Reeves entend l'aveu brutal de Marjorie, sa femme : « something (work fatigue, shock, disappointment over what Marjorie had admitted) was at that moment causing him to detach from reality and to slide away from the present, and in fact to begin to lose his mind and go crazy » (MS, 144). Dans « Charity » il s'agit d'un mécanisme de dissociation bien connu qui attaque le sentiment d'intégrité et d'identité corporelle : « she was actually experiencing a peculiar sense of weightlessness and near disembodiment, as though she could see herself listening to Tom [...]. The more Tom talked, the less present, the less substantial, the less *anything* she felt » (MS, 187). C'est ainsi que Nancy Marshall réagit au récit que fait son mari Tom de sa liaison passée avec Crystal.

À l'instar de Walter Lockett, Frank Bascombe sait que la vie pose une question d'optique, de perspective, qui se traite en terme d'accommodation et de distance : « "When we get to be adults we all of a sudden become the thing viewed, not the viewer anymore" » (S, 191). Walter meurt de ce savoir car il est impliqué dans sa trame, parce qu'il a voulu percer le mystère de la surface pour atteindre la vie « "all the way down deep" » (S, 101), et parce

qu'il est, Frank l'a compris, « "embedded in life every day" » (S, 91). Frank Bascombe, lui, ne meurt pas. Il est de ceux qui survivent⁷.

Le secret de cette survie tient à cette relation ambivalente et paradoxale qu'il entretient avec la réalité – ambivalence qui est aussi au centre de la problématique de la distance. Le narrateur montre qu'il faut s'approcher du réel pour l'appivoiser et se l'approprier, mais pas trop, pour ne pas être subjugué ou englouti. Son récit a lieu entre l'éloge et la fuite mais il ne cesse de s'adresser au réel comme d'autres parlent à Dieu en ce week-end de Pâques.

Dans un premier temps, Bascombe veut fuir les récits réalistes qui s'organisent autour de lui contre son gré : divorce, décès d'un enfant et abandon de l'écriture. Il veut échapper à ce destin noué qui bloque l'avènement de l'équiprobable. C'est alors que la rêverie devient un « méta-récit » sur la teneur de la réalité et met en jeu la littéralité : « Dreaminess is, among other things, a state of suspended recognition, and a response to too much useless and complicated factuality » (S, 48). À cette mise en jeu correspond aussitôt une mise hors d'atteinte de Frank Bascombe, voyeur du réel. La littéralité est ce territoire où sont représentés les individus les uns pour les autres, tels des signifiants en transit. Si le narrateur s'exclut de ce jeu c'est pour mieux l'observer et pour suivre la portée de ce détachement.

Bascombe essaie d'établir avec le réel accidenté un constat à l'amiable. Il tente d'entrer à nouveau dans un monde recomposé par son propre récit, c'est-à-dire éminemment habitable. C'est aussi en cela qu'il fait encore penser au roman de Percy. Dans *The Moviegoer*, Binx Bolling s'est lui aussi trouvé une occupation pour échapper au désespoir. Il s'est trouvé une recherche, une quête. Il a élaboré un système de pensée en trois phases : certification, rotation et répétition, système qui apporte la preuve de l'existence en passant par le cinéma. Et comme chez Frank, la singularité de cette organisation prend alors la place du référent. Mais surtout, ce qui rapproche les deux narrateurs c'est ce pacte qu'ils n'oublient jamais : « I'm a son of a bitch if I'll be defeated by the everydayness »⁸, dit le cinéphile.

7 La critique l'a souvent défini ainsi. Voir notamment DUPUY (E.), « The Confessions of an Ex-Suicide », *op. cit.*; mais aussi HOFFMAN (A.), « A Wife Named X, a Poodle Named Elvis », *The New York Times Book Review*, 23 March 1986, p. 14. Hoffman utilise aussi l'expression « a perpetual escapee » pour caractériser le narrateur, et c'est pourquoi elle ne l'estime pas fiable.

8 PERCY (W.), *The Moviegoer* (1961). London: Granada, 1985, p.108.

Éloge de la littéralité : écriture et rédemption

For me—and I mean for me insofar as I write characters—facing apocalypse, facing the end of life for which there is no redemption about which I feel confident, what we are charged to do as human beings is to make our lives and the lives of others as liveable, as important, as charged as we possibly can. And so what I'd call *secular redemption* aims to make us, through the agency of affection, intimacy, closeness, complicity, feel like our time spent on earth is not wasted.⁹

Le système de Frank Bascombe mêle le quotidien, le littéral et le factuel pour en faire une idiosyncrasie remarquablement complexe. Et c'est ce système qui développe et reprend en sous-œuvre le récit de Pâques.

Le premier élan du narrateur est simple. Il consiste à chanter les louanges de la littéralité. Chez Frank Bascombe, le littéral est d'abord une émotion qu'il s'efforce de restituer dans son récit. Dans le roman, ces grandes émotions littérales proviennent essentiellement des lieux¹⁰. Ici, la littéralité constitue une aventure tout aussi fondamentale et puissante que celle que peut procurer le grand paysage américain mythique. La littéralité est aussi élémentaire que l'espace. La dynamique de la conquête y détermine les humeurs du narrateur.

La première fois que le narrateur utilise l'adjectif « littéral », c'est associé au terme « anonyme » et pour parler des grandes villes. Dans une sorte de travelling cinématographique, il découvre ensuite « the suave and caressing literalness of the New Jersey coastal shelf » (*S*, 58) où le soleil est, dit-il, « supra-real ». Mais, bien sûr, le lieu littéral par excellence est Haddam, où il vit. Première satisfaction : « Haddam in fact is as straightforward and plumb-literal as a fire hydrant, which more than anything else makes it the pleasant place it is » (*S*, 109).

La banlieue représente un idéal, une image imperturbable de vie comblée à jamais. Frank Bascombe puise dans l'observation de sa banlieue la capacité de jouir de la surface. Dans le défilé des détails insignifiants et sans histoire du quotidien, il laisse l'ordre bienveillant et immuable des

9 GUAGLIARDO (H.), "A Conversation with Richard Ford" (1997), in GUAGLIARDO (H.), ed., *Conversations with Richard Ford*, *op. cit.*, p. 152.

10 Ford s'est exprimé ainsi sur le rôle des lieux dans ses livres : « I really think that human beings accomodating themselves to a landscape, to a place, is natively dramatic, that that in itself is potentially the stuff of literature. » Il dit aussi : « I try to exhaust my own interest in a place. » WEBER (B.), « Richard Ford's Uncommon Characters », *The New York Times Magazine*, 10 April 1988, pp. 59 et 63, 59.

choses venir à sa conscience et la contenter : ce sont le train de banlieue s'arrêtant à la gare de Haddam – « always a consoling sound » (*S*, 14) – mais aussi l'odeur de chlore d'une piscine privée, ou encore celles, âcres, d'un barbecue ou d'un feu de feuilles mortes. La banlieue est cet hymne quotidien à l'efficacité du vivant, à la vie ordinaire où rien ne peut froisser la surface des choses qui sont à leur place. La visite guidée de Haddam à travers la description du narrateur polit cette image-là à l'envi.

La fonction de la banlieue est d'offrir du réel une image pré-fabriquée et pré-assimilée. Il s'agit d'une vitrine de désirs toujours adéquats car donnés avant les essences. La consolation est immédiate à travers la réification du bonheur moderne. Frank Bascombe, homme consolé, sait qu'il dresse là le portrait d'une culture dans laquelle « living in a place is one thing we all went to college to learn how to do properly » (*S*, 55). La stabilité sociale est le texte de cette banlieue : sérénité, amabilité, sécurité, honnêteté, civilité, conformité et simplicité en sont les repères qui s'offrent à la vue du promeneur, en toute lisibilité.

Dans la nouvelle « Charity » (*A Multitude of Sins*), l'arpentage du Maine par les piétons que sont devenus les époux Marshall ne dit pas autre chose :

A chowder house, she already knew, would appear at the bottom of the street, offering pleasant but not spectacular water views through shuttered screens, terrible food served with white plastic ware, and paper placemats depicting a lighthouse or a puffin. To know this was the literacy of one's very own culture. (*MS*, 204)

C'est aussi le sens de cette conviction qui caractérise le policier, Trooper Fitzgerald, dans « Abyss » : « Real estate, he believed, was the measure and key to everything » (*MS*, 286). On ne saurait mieux annoncer la défaite de la métaphore que dans ce précepte que Frank Bascombe prendra au pied de la lettre à partir de *Independence Day*.

Ce qui fait l'efficacité littérale de Haddam, c'est d'être quelconque, c'est-à-dire semblable aux autres banlieues aisées d'un bout à l'autre du pays. L'ode à la littéralité passe par la passion de l'anonymat. Frank Bascombe célèbre les lieux modernes car ils sont sans qualités : « Give me a little Anyplace » (*S*, 109) est sa formule préférée. Les lieux publics, surtout, exercent sur lui un attrait essentiel : « Though there is a small and heart-swelling glory to these places—chop houses, hofbraus, rathskellers, rib joints, cafés of all good quality. Part of life's essence is here » (*S*, 155). Les aéroports, les gares, les chambres d'hôtels, les autoroutes, tous ces

repères indifférenciés de l'Amérique contemporaine sont célébrés tour à tour. Bascombe prend plaisir à les énumérer, à répéter leur envoûtante platitude, à prononcer leur étourdissante fadeur. N'est-ce pas ainsi, à la faveur de ces paysages modernes, avec ce que Newman appelle « a voice-over esthetically and ethically neutral »¹¹, que le narrateur célèbre sa messe intime et post-chrétienne ?

Ce principe de fadeur se lit dans l'espace des banlieues telle une bénédiction. Car selon le narrateur, c'est ce principe qui est à l'origine de la cohésion sociale et qui trace la voie du Salut individuel. Le citoyen idéal de ce monde anesthésié est un citoyen ordinaire appliqué à reproduire les rites du bonheur moderne. C'est cette existence qui était celle de Frank avant son divorce :

We paid bills, shopped, went to movies, bought cars and cameras and insurance, cooked out, went to cocktails parties, visited schools, and romanced each other in the sweet, cagey way of adults. I looked out my window, stood in my yard sunsets with a sense of solace and achievement, cleaned my rain gutters, eyed my shingles, put up storms, fertilized regularly, computed my equity, spoke to my neighbors in an interested voice—the normal applauseless life of us all. (*S*, 15-16)

Ce bonheur-là se bonifie dans la ressemblance et dans la reproduction. C'est pourquoi le narrateur peut l'exprimer en des termes qui surprennent par leur économie. Frank Bascombe se veut « an adult heading for life and death » (*S*, 35). Ni plus, ni moins. Et il fait sienne la devise de l'homme-aux-dés de Luke Rhinehart lorsqu'il affirme : « Anyone could be anyone else in most ways. Face the facts » (*S*, 87). Un tel glissement qualitatif, du particulier au général, de l'identité vers l'anonymat, de la qualité vers l'absence de qualités, est ici nécessaire à l'établissement de l'ordinaire. C'est également ainsi que le roman s'achève de manière très significative et très assertive : « We've all felt that way, I'm confident, since there's no way that I could feel what hundreds of millions of other citizens haven't » (*S*, 381). Comment ne pas entendre à nouveau ici la voix de Binx Bolling : « I am a model tenant and a model citizen and take pleasure in doing all that is expected of me »¹².

Bascombe fête avec ferveur cette aspiration de tous à une vie conforme au Même. Cet idéal est exprimé par les catalogues de vente par correspondance dont Frank est friand. Haddam est pour lui l'archétype de

11 NEWMAN (C.), « What's Left out of Literature? », *op. cit.*, p. 25.

12 PERCY (W.), *The Moviegoer*, *op. cit.*, p. 11.

la vie que vendent ces catalogues. Ces lectures sont source de réconfort. Le mythe de la consommation et de la propriété y exhibe une Amérique de l'Objet qui a réussi à éviter tous les manques. Les catalogues épellent – Frank le sait bien puisqu'il fait souvent de son récit une liste incantatoire de choses sues et reconnues –, littéralement, la plénitude et la pérennité d'un monde qui se veut sans faille. Alors l'illusion fait croire que la mort et la douleur s'échangent contre un vêtement d'une marque à la mode. Bascombe dit que cela a fonctionné pour lui et son épouse à la mort de leur fils. Vers la fin du livre, il répète la formule magique afin que la litanie vienne, non pas ouvrir quelque Sésame existentiel, mais, au contraire, endiguer le flot des absences. On croit alors entendre un personnage de Brett Easton Ellis : « My desk. My typewriter. My video console. My rolodex. My extra shirt hung on the modular wall. My phone with three lines. My tight window-view into the city's darkness » (S, 361). Il en va de même pour le narrateur de « Reunion » dans *A Multitude of Sins*, qui ne semble avoir retenu de sa liaison passée avec l'épouse de Mack Bolger que la perte de son écharpe Hermès, offerte par sa mère pour Noël en 1971.

S'il revenait, Jésus serait à la périphérie des villes, dans la solitude de son agonie, et son message de Salut se perdrait, objet parmi les objets : « "the tackiest thing in the entire world" » (S, 250) dit Vicki, qui est catholique. Frank, en proie à sa passion de la vie matérielle, pense lui aussi que le Salut traditionnel n'a pas sa place, même à Pâques, dans ces quartiers résidentiels modernes où la littéralité est à la fois désirable et insupportable : « He [Jesus] should try resurrection in today's complex world. He'd fall right off His cross on His ass. He couldn't sell newspapers » (S, 300).

Le Salut, c'est l'homme moderne qui en est l'entrepreneur. Frank en montre la voie et la déconcertante disponibilité. Il nous propose de comprendre que si le règne de la platitude a commencé, c'est pour mieux ériger ces repères et cette surdétermination de la quotidienneté qui font du bonheur un bien de consommation courante. Ainsi ce bonheur est décrit plusieurs fois dans le roman. Ce sont des « scènes de la vie quotidienne », des références aux clichés du moment qui unissent les gens en une espèce de communion humaine :

It is the bottom of the day, the deep well of shadows and springy half-light when late afternoon becomes early evening and we all want to sit down in a leather chair by an open window, have a drink near someone we love or like, read the sports and possibly doze for a while, then wake before the day is gone all the way, walk our cool yards and

hear the birds chirp in the trees their sweet eventide songs. It is for such dewy interludes that our suburbs were built. (S, 318)

Cependant, ni cette rythmique du banal et ses certitudes, ni le ton désinvolte et la voix indolente du narrateur n'éteignent l'angoisse liée à la littéralité. Le réel est alors ce qui peut traverser la construction protectrice et envoyer ses coups, imparables, à n'importe quel moment : « More than one drink with the boys from the office at Wally's, a popular Third Avenue watering hole, and the dreads come right down out of the fake tin ceiling and the Tiffany hanging lamps like cyanide » (S, 88).

Le réel par effraction

Frank Bascombe laisse bien vite entendre que la petite mécanique qui enregistre les pulsations de la monotonie chante la promesse de la prise littérale sur le réel. Son texte s'organise comme étant sans défaut tout en laissant percevoir ce qui manque à ce monde littéral. Le principe de fadeur qui régule cet univers mollement heureux désigne une dynamique de l'insuffisance – insuffisance qui effraie le narrateur (comme le fait entendre la citation mise en exergue –, crainte que le réel soit tout ce qu'il y ait et qu'il n'y ait rien d'autre que cela) et qui suggère le caractère fondamentalement minimaliste de la réalité.

À bien des égards, *The Sportswriter* s'apparente à un réalisme des moments perdus, à un optimisme du vide. Ainsi, dans les coulisses de cette célébration des petits riens de l'existence, il y a à la source la réalité entière, insoutenable, ce que le narrateur appelle en connaissance de cause « the essence of a small empty moment » (S, 67). La formule vient s'intercaler plusieurs fois entre toutes ces célébrations du quotidien. Elle est la trace des échappées du réel qui ne peuvent être négociées dans le culte du littéral et qui ne sauraient davantage être traduites dans une langue. Le narrateur a vécu ces moments où la possession des objets, les clichés culturels et les lieux anonymes ne parviennent plus à consoler – moments de grandeur minimaliste où la conjuration du « rien » par le « moins possible » ne fonctionne plus. Ainsi, à la mort de Ralph, la syntaxe se heurte au « Just nothing to say » (S, 375) de l'écrivain : « No lines of poetry. No epiphanies » (S, 265). Vicki, qui ne sait pas raconter les histoires, explique tout simplement qu'à la mort de sa mère, la famille a eu envie de faire un repas et de dépenser de l'argent. Pour Frank, le deuil a débuté par l'achat d'une Harley Davidson et une cavale jusqu'à Buffalo.

Pour comprendre l'ivresse du narrateur aux prises avec toutes ses constructions du réel, il est nécessaire d'évoquer son activité de tri, de classement des différents niveaux de réalité. Bascombe n'échappe pas à la confusion et à la prédominance de l'interprétation. Ainsi il sait l'impact des malentendus sur les apparences, comme lorsque X se méprend sur le contenu des lettres de Peggy et lorsque, à son tour, il se trompe sur la photo d'un homme découverte dans le sac de Vicki.

L'ex-footballeur Herb Wallagher lui donne lui aussi une leçon de réalité à la fois émouvante et dérisoire. Herb pense que, contrairement à ses compatriotes, il sait que la réalité a lieu ici et maintenant. Mais Herb ne peut affronter son statut d'ex-sportif et, afin de continuer à survivre, il accepte qu'un autre joueur le remplace en portant son numéro. L'entretien sur cette réalité-là ne peut se dérouler entre Frank et Herb qu'à un niveau inattendu et péniblement efficace. « There is an odd smell on Herb now, a metallic smell that is the odor of his chair » (*S*, 169-170), écrit le narrateur. Herb, qui perçoit ces propos intraduisibles, sait qu'il lui faut continuer à se protéger et répond : « Don't let this chair fool ya » (*S*, 170).

La réalité fait son chemin à travers le langage et le livre semble suivre tous ses détours. Dès le début, Frank suggère l'inévitable vigueur du réel. Le choix du poème lu l'année précédente sur la tombe de son fils ne faisait qu'accentuer la réalité des lettres inscrites sur la pierre. Cette année Frank a voulu un poème minimaliste qui donne la tonalité de son récit : « It is a poem about letting the everyday make you happy—insects, shadows, the color of a woman's hair— » (*S*, 25). Cependant, au milieu des tombes, l'envolée poétique ne prend pas, pas plus que la promesse de Pâques, dont l'échec est flagrant à la fin du livre : « What I have is awful, mealy factual death, which once you start to think of it, won't go away and inhabits your life like a dead skunk under the porch » (*S*, 357).

Au fond, *The Sportswriter* peut se lire comme une critique de la réalité qui passerait par un plaidoyer pour la littéralité. Tout d'abord, le narrateur ne s'estime apte à la narration qu'après avoir abandonné le métier d'écrivain pour celui de journaliste sportif. Selon Frank il y a dans le journalisme et dans le sport toute une philosophie de la vie réelle. L'éloge du littéral et de ses excès ne peut se faire que dans la langue du reportage, du documentaire réaliste. Et ce langage ne peut qu'être ancré dans le présent du fait divers. La réfutation du passé et des origines s'effectue au profit de ce qu'il nomme « The tug of the ever-present » (*S*, 30). Bascombe idéalise l'existence

moderne comme flottement irresponsable, passage inconsistant d'une surface à une autre, absence de lignes. L'écriture journalistique correspond pour lui à cette recherche du neutre. Mais surtout, la grande leçon de sa profession est qu'il n'y a pas de transcendance : « In all cases things are here and they're over, and that has to be enough » (S, 22). Ainsi, lorsque le narrateur s'applique à énumérer, avant qu'elles ne s'estompent, ces présences convoquées, c'est avec la voix de ce savoir.

S'il est un univers dans lequel le narrateur ne se perd pas, c'est bien celui de ses points de repère personnels. Il distingue avec constance et acuité « real writing » (S, 48) et « lived life » (S, 201). De la même manière, la distinction la plus significative opère subtilement entre le littéral et le factuel : « A literalist is a man who will enjoy an afternoon watching people while stranded in an airport in Chicago, while a factualist can't stop wondering why his plane was late out of Salt Lake, and gauging whether they'll still serve dinner or just a snack » (S, 138-139). Bien entendu, ce sont les premiers qui font son admiration dans leur aptitude à se soustraire aux inconforts du réel tout en y ayant leur place. À ses yeux, les champions du littéral, toutes catégories confondues, sont les athlètes, car ils existent dans l'univers instantané et gratifiant de l'action. Les sportifs réussissent, selon lui, l'immersion dans la réalité. Ils indiquent et atteignent cet au-delà de la littéralité – fermé par le factuel – que le narrateur appelle de manière un peu décevante « mystery » (S, 107).

Le mystère sur lequel donne l'excès du littéral est destiné à lutter contre la terreur des faits. Le factuel étant un espace figé dans la certitude de ce qui s'est passé en réalité, il est source d'angoisse. Bascombe, lui, veut croire que dans les petits défilés du quotidien il est toujours possible d'ouvrir des mondes. Ces faits qui viennent clore l'espace vital, le narrateur ne les supporte pas ; il les évite maintes fois : son divorce, les confidences de Walter, l'éducation de ses enfants par X. S'il consulte Mrs Miller, sa voyante, c'est précisément parce qu'elle est incapable de prédire l'avenir et que par conséquent elle laisse intacte la perspective du mystère. Quant aux faits, la devise du journaliste sportif est : « let them be lonely facts » (S, 100) ; l'évitement est la stratégie d'ensemble de Frank Bascombe.

La littérature est à son tour prise en défaut car elle rate la vie, au même titre que la banlieue, qui est un texte qui ment : « Life-forever is a lie of the suburbs—its worst lie—and a fact worth knowing before you get caught in its fragrant silly dream » (S, 325). Inlassablement, le narrateur revient sur

ce thème qui lui sert de revanche sur une carrière inachevée, mais aussi de travail de deuil de l'activité littéraire. À force de s'insurger contre les faits, de nier les révélations et de refuser les explications, Frank Bascombe finit par occuper ce centre vide du livre où l'illusion n'est plus de mise et où une relecture de la banlieue impose avec force « a crusty death's smell, a different bouquet from the swimming pool odor I trust » (*S*, 320).

The Sportswriter essaie de contenir, à la fin, son propre recommencement, ce passage à la littérature qui est le fantasme essentiel du journaliste sportif.

Il fait nuit et depuis la rue Frank distingue difficilement l'intérieur des bureaux mal éclairés. Il lui semble voir la silhouette lourde d'un homme derrière une fenêtre et son imagination lui prête vie. À la fin de la promenade, il repense à cette vision et la question de la présence-absence de l'inconnu lui est renvoyée sous une forme inversée : « No one's noticed me standing here at all » (*S*, 371). Cet effacement symbolique du narrateur marque le début de sa nouvelle vie en Floride. Il me semble qu'elle annonce, tout aussi symboliquement, le consentement à l'écriture. Le nouveau Frank Bascombe est le survivant de cet examen minutieux de la réalité *et* de la littérature. Il sait réécouter les sons du quotidien et en faire un festin pour l'âme : « It seems enough to go out to the park like a good Michigander, get the sun on my face while somewhere nearby I hear the hiss and pop of ball on glove leather. That may be a sportswriter's dreamlife » (*S*, 376). Au début comme à la fin du livre, le narrateur a le pressentiment d'un monde à la fois consolé et désenchanté mais néanmoins exploré, dans lequel de petites sensations s'offrent à l'infini à qui sait les accueillir.

The Sportswriter donne ainsi des leçons d'accueil et de réconciliation en récapitulant, pour les célébrer et les préserver un peu, ces moments furtifs et intimes de l'existence. Cependant lorsque le narrateur dit : « yes to my town, my neighborhood, my neighbor, yes to his car, her lawn and hedge and rain gutters » (*S*, 58), il ne faut pas conclure à la hâte au retour de la naïveté chez cet écrivain épris de la réalité moderne et soucieux d'en promouvoir les attraits. La réalité est ici revisitée par la voix du narrateur et le souffle, ironique parfois, de la littéralité, mais elle n'en sort pas indemne, ni véritablement glorifiée.

Frank Bascombe essaie peut-être de tenir la promesse de Thoreau à Walden : « We will not be shipwrecked on a vain reality »¹³, à moins qu'il ne tente de soulever derrière « that film, that skin of life » (*S*, 381), ce grand tumulte invoqué par un adolescent d'un autre quartier résidentiel américain :

Damn the bright lights by which no one reads, damn the continuous music by which no one hears, damn the grand pianos that no one can play, damn the white houses mortgaged up to their rain gutters, damn them for plundering the ocean for fish to feed the mink whose skins they wear and damn their shelves on which there rests a single book—a copy of the telephone directory, bound in pink brocade... Howl, howl, howl.¹⁴

13 THOREAU (H. D.), *Walden and Civil Disobedience* (1854). New York: The Penguin American Library, 1983, p. 374.

14 CHEEVER (J.), *Bullet Park* (1969). London: Vintage, 1992, pp. 5-6.



Gérald PRÉHER

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines
Laboratoire *Suds d'Amérique*

RICHARD FORD – A SELECTED BIBLIOGRAPHY

Primary sources

*Books*¹

A Piece of My Heart (1976) [novel]

The Ultimate Good Luck (1981) [novel]

The Sportswriter (1986) [novel]

Rock Springs (1987) [stories]

Good Raymond (1998) [essay]

Wildlife (1990) [novel]

Independence Day (1995) [novel]

Women With Men (1997) [stories]

A Multitude of Sins (2001) [stories]

Vintage Ford (2004) [selections from *Independence Day*, selected stories and the essay “My Mother, In Memory”]

The Lay of the Land (2006) [novel]

¹ No publishing company is mentioned in this section for many editions are available, among which those in the “Vintage Contemporaries” series in the United States and those newly available from Bloomsbury in the United Kingdom.

Uncollected Writings

Stories

- “Shooting the Rest Area.” *Paris Review* 16.2 (1975): 154-167.
- “The Newel Vignettes.” *Michigan Quarterly Review* 15.3 (Summer 1976): 298-307.
- “Snowman.” *Triquarterly* 48 (1980): 214-224.
- “The Shore.” *The New Yorker* 80.21 (August 2, 2004): 64-75.
- “How Was It To Be Dead?” *The New Yorker* 82.26 (August 28, 2006): 58-69.

Play

- “American Tropical.” *Antaeus* 66 (Spring 1991): 75-80.

Essays

- “Walker Percy: Not Just Whistling Dixie.” *National Review* (13 May 1977): 558-564.
- “Country Matters.” *Harper’s Magazine* 263 (July 1981): 81-84.
- “The Three Kings: Hemingway, Faulkner, and Fitzgerald.” *Esquire* 100 (December 1983): 577-586.
- “The Boss Observed.” *Esquire* 104 (December 1985): 326-329.
- “A Stubborn Sense of Place.” *Harper’s Magazine* 273.1635 (August 1986): 35-45. [Nine writers talk about their sense of place, among them Richard Ford, 42-43]
- “My Mother, in Memory.” *Harper’s Magazine* 275.1647 (August 1987): 44-57.
- “Accommodations.” *Harper’s Magazine* 276.1657 (June 1988): 38, 42-43.
- “First Things First: One More Writer’s Beginnings.” *Harper’s Magazine* 277 (August 1988): 72-76.
- “Heartbreak Motels.” *Harper’s Magazine* 279.1671 (August 1989): 12-15.
- “Kristina Ford.” *Esquire* (June 1990): 145. [Tribute to his wife]
- “Place qua Place: Missing the True Character of a Landscape—by a Country Mile.” *American Film* 16.10 (November-December 1991): 68.

- "Reading." In *Writers on Writing*. Eds. PACK (Robert) and PARINI (Jay). Hanover: Middlebury College Press, 1991.
- "An Urge for Going: Why I don't Live Where I Used to Live." *Harper's Magazine* 284.1701 (February 1992): 60-68.
- "S.O.P." *Aperture* 127 (Spring 1992): 64.
- "What We Write, Why We Write It, and Who Cares." *Michigan Quarterly Review* 31.3 (Summer 1992): 373-389.
- "A Minor's Affair." *Harper's Magazine* 285.1708 (September 1992): 32-34.
- "I Must Be Going: In Praise of Moving and Moving and Moving..." *Utne Reader* 55 (January-February 1992): 102-104.
- "Richard Ford." In *Writers Dreaming*. Ed. EPEL (Naomi). New York: Carol Southern Books, 1993. 54-58.
- "What Happened Next." *The New Yorker* 71.18 (June 26, 1995): 121-122. [Excerpts from Ford's Journals]
- "Sanctuary for Ideas We Love—And Hate." *Library Journal* 20 (1 July 1995): 40-41.
- "Bonhomie for a Southern Belletrist." *The New Yorker* 72.1 (February 19, 1996): 36. [Tribute to Eudora Welty]
- "In the Face." *The New Yorker* 72 (16 September 1996): 52-53.
- "The Master of Ambiguity." *New York Times* (17 October 1996): A27.
- "Where Does Writing Come From?" *Granta* 62 (Summer 1998): 250-255. Also available at <<http://www.granta.com/extracts/683>> (8/08/07).
- "Good Raymond." *The New Yorker* 74.30 (5 October 1998): 70-76, 78-79.
- "Our Moments Have Been Seized." *New York Times* (27 December 1998): 4.
- "In the Same Boat." *New York Times Magazine* (June 6, 1999): 106-109, 111-113, 146-152, 170.
- "Southern Manners." *New York Times Magazine* (January 2, 2000): 45.
- "American Beauty (Circa 1955)." *New York Times Book Review* (April 9, 2000): 16-18.
- "Issues." *The New Yorker* 76.27 (September 18, 2000): 136-141.
- "The Act of Contemplation." *Forbes ASAP* (October 2, 2000): 157-158.
- "Introduction." In YATES (Richard), *Revolutionary Road* (1961). London: Methuen, 2001. xiii-xxv.
- "Love Lost." *New York Times Magazine* (September 23, 2001): 17-18.

- "A Father and a Bicycle." *The New Yorker* 78.16 (June 17, 2002): 134-141. [Family History]
- "How Does Being an American Inform What I Write?" Writers on America. <<http://usinfo.state.gov/products/pubs/writers/ford.htm>> (6/06/07)
- "Elegy for my City." *The Observer* (September 4, 2005). <<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,1562179,00.html>> (8/06/07)
- "Introduction." In SALTER (James), *Light Years* (1975). London: Penguin, 2007. v-xiv.

Interviews

- ADAMS (Tim), "An Interview with Richard Ford." *Granta 99: What Happened Next* (Autumn 2007): 11-30.
- ARROYO (Fred) and BUSH (Harold K. Jr.), "Writing's 'Privileged Gesture': An Interview with Richard Ford." *Indiana Review* 28.2 (Winter 2006): 89-106.
- BIRNBAUM (Robert), "Richard Ford." Identity Theory, the Narrative Thread. <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum37.html>> (8/06/07).
- BIRNBAUM (Robert), "Richard Ford (2007)." Identitytheory.com, a Literary Website, sort of. <<http://www.identitytheory.com/interviews/birnbaum179.php>> (15/09/07).
- CROSS (David), "An Interview With Novelist Richard Ford." (March 30, 2007). <<http://calitreview.com/2007/03/30/an-interview-withnovelistrichardford/>> (24/08/07).
- FITZSIMONS (Tom), "Larger Intentions: An Interview with Richard Ford." *The Lumière Reader*. <<http://www.lumiere.net.nz/reader/item/1074>> (16/09/07).
- GUAGLIARDO (Huey), ed., *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- KANNER (Ellen), "A Multitude of Sins: Errors of Omission are the Stuff of Real Life." BookPage Interview. <http://www.bookpage.com/0202bp/richard_ford.html> (13/08/07).
- MAJESKI (Sophie). "Salon: Interview." <<http://www.salon.com/weekly/interview960708.html>> (8/06/07).
- RICHARDSON (Elaina), "Author! Author! He's quirkily brilliant, ferociously perceptive, and has a major new book out this month. A Quick

Meet-and-Greet with Richard Ford." *O, The Oprah Magazine* 7.11 (November 2006): 244.

SHOUP (Barbara), "Interview with Richard Ford." *Other Voices* 31. <<http://www.webdelsol.com/OtherVoices/FordInt.htm>> (15/07/07).

WEICH (Dave), "One on One with Richard Ford." Powells.com Interviews <<http://www.powells.com/authors/ford.html>> (15/07/07).

Secondary sources

Books

BADONNEL (Patrick) and MAISONNAT (Claude), *Richard Ford : A Multitude of Sins*. Paris : CNED/Armand Colin, 2007.

BONE (Marty), *The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005.

BRINKMEYER Jr. (Robert H.), *Remapping Southern Literature: Contemporary Southern Writers and the West*. Athens: University of Georgia Press, 2000.

GAY (Marie-Agnès), *Richard Ford : A Multitude of Sins*. Neuilly : Atlante, collection « Clefs concours », 2007.

GUAGLIARDO (Huey), ed., *Perspectives on Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

RUDNICKI (Robert W.), *Percyscapes: The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999.

SINNO (Neige), « L'Écriture de l'inquiétude dans les nouvelles de Raymond Carver, Richard Ford et Tobias Wolff. » Doctoral dissertation supervised by Sylvie Mathé, Université d'Aix-Marseille I, 2005.

TREGUER (Florian) and HENRY (François), *Lectures de Richard Ford, A Multitude of Sins*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact », forthcoming.

WALKER (Elinor Ann), *Richard Ford*. Twayne's United States Authors Series. 718. New York: Twayne, 2000.

WESLEY (Marilyn C.), *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.

Critical essays

- AMBROZIC (Alex), "Seeking Self in a Simulated World: Hyperreality in Richard Ford's *Independence Day* and Frederick Barthelme's *Two Against One*." *Interactions: Aegean Journal of English and American Studies/Ege İngiliz ve Amerikan İncelemeleri Dergisi* 14.1 (Spring 2005): 61-72.
- ARBEIT (Marcel), "The Brave Fighters Against Stereotypes in Their Own Lives in Richard Ford's Novellas." In *America: Home of the Brave*. Eds. PEPRNIK (Michal) and SWENEY (Matthew). Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. 183-196.
- BÉRUBÉ (Renald), « L'écrivain comme journaliste sportif (ou vice versa) : *The Sportswriter* de Richard Ford. » *Études Littéraires* 28.2 (Autumn 1995): 81-94.
- BONE (Martyn), "The Postsouthern 'Sense of Place' in Walker Percy's *The Moviegoer* and Richard Ford's *The Sportswriter*." *Critical Survey* 12.1 (2000): 64-81.
- BONE (Martyn), "New Jersey Real Estate and the Postsouthern 'Sense of Place': Richard Ford's *Independence Day*." *American Studies in Scandinavia* 33.2 (2001): 105-119.
- CORNER (Martin), "Opening the Literal: Spirituality in Updike and Ford." In *Biblical Religion and the Novel, 1700-2000*. Eds. KNIGHT (Mark) and WOODMAN (Thomas). Burlington: Ashgate, 2006. 137-151.
- CROUSE (David), "Resisting Reduction: Closure in Richard Ford's *Rock Springs* and Alice Munro's *A Friend of My Youth*." *Canadian Literature* 146 (Autumn 1995): 51-64.
- DELANOË-BRUN (Emmanuelle), « L'Écriture funambule : les équilibres précaires dans *A Multitude of Sins* de Richard Ford. » *Études anglaises* 60.4 (octobre-novembre-décembre 2007) : 439-452.
- DOBOZY (Tamas), "Joy in a Time of American Decline: Richard Ford, *Independence Day*, and 'The Declinist Myth'." In *Nationalisms: Culture and the State*. 3. Eds. GIFFORD (James) and ZEULKA-MAILLOUX (Gabrielle). Edmonton: CRC Humanities Studio, 2003. 151-158.
- DOBOZY (Tamas), "How Not to be a 'Dickhead': Partisan Politics in Richard Ford's *Independence Day*." *Critical Survey* 18.1 (2006): 40-59.

- DUFFY (Brian), "The Story as Cure in Richard Ford's 'Occidentals'." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 59.1/2 (Winter 2005/2006): 225-241.
- FOLKS (Jeffrey J.), "The Risks of Membership: Richard Ford's *The Sportswriter*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 52.1 (Winter 1998/1999): 73-88.
- GRIFFIN (Larry D.), "Richard Ford." In *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Eds. FALLON (Erin), FEDDERSEN (R. C.), KURTZLEBEN (James), LEE (Maurice A.), and ROCHETTE-CRAWLEY (Susan). Westport: Greenwood Press, 2001. 156-160.
- GRIFFIN (Larry D.), "Short Stories to Film: Richard Ford's 'Great Falls' and 'Children' as Bright Angel." In *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*. Eds., IFTEKHARRUDIN (Farhat), BOYDEN (Joseph), ROHRBERGER (Mary) and CLAUDET (Jaie). Contributions to the Study of World Literature. 124. Westport: Praeger, 2003. 175-184.
- GUAGLIARDO (Huey), "A Piece of His Heart: Richard Ford's Essays and Memoirs." *Publications of the Mississippi Philological Association* (1999): 39-44.
- GUAGLIARDO (Huey), "Walker Percy, Bruce Springsteen, and the Quest for Healing Words in the Fiction of Richard Ford." *Journal of American and Comparative Cultures* 25.3-4 (September 2002): 424-426.
- GUINN (Matthew), "Into the Suburbs: Richard Ford's Sportswriter Novels and the Place of Southern Fiction." In *South to a New Place: Region, Literature, Culture*. Eds. JONES (Suzanne W.), MONTEITH (Sharon) and GRAY (Richard). Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002. 196-207.
- HARDWICK (Elizabeth), "Reckless People." In *Sight-Readings: American Fictions*. New York: Random House, 1998. 158-169.
- HENRY (Brian), "Richard Ford." In *American Writers: A Collection of Literary Biographies*. Ed. PARINI (Jay). New York: Charles Scribner's Sons, 2000. 57-75.
- HOBSON (Fred), "Richard Ford and Josephine Humphreys: Walker Percy in New Jersey and Charleston." In *The Southern Writer in the Postmodern World*. Athens: University of Georgia Press, 1991. 41-72. [Partly reprinted as "Post-Faulkner, Post-Southern: Richard Ford's *The Sportswriter*," in *Perspectives on Richard Ford*. Ed. GUAGLIARDO (Huey), and in his *The Silencing of Emily Mullen and*

- Other Essays* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005)].
- HORNBY (Nick), "Richard Ford." In *Contemporary American Fiction*. London: Vision Press, 1992. 93-115.
- IVEY (Randall Kent), "The Novelist without a Country." *South Carolina Review* 35.1 (Fall 2002): 209-212.
- KERJAN (Liliane), « Voyage et fugue dans les nouvelles de Richard Ford. » *Réa (Revue d'études anglophones) Le Voyage en Amérique* (janvier 2001) : 31-43.
- LEE (Don), "About Richard Ford." *Ploughshares* 22.2-3 (Fall 1996): 226-235.
- MOULINOX (Nicole), "Présentation." In FORD (Richard), *Un Weekend dans le Michigan*. Translated by Brice Matthieussent. Paris : Éditions du Seuil, 1998. i-vii.
- PRICE (Joanna), "Richard Ford: The Postmodern Exile and the Vanishing South." In *The World Is Our Culture: Society and Culture in Contemporary Southern Writing*. Eds. FOLKS (Jeffrey J.) and SUMMERS FOLKS (Nancy). Lexington: University Press of Kentucky, 2000. 259-272.
- SCHROTH (Raymond), "America's Moral Landscape in the Fiction of Richard Ford." *Christian Century* (March 1, 1989): 227-230.
- SHELTON (Frank W.), "Richard Ford (1944-)." In *Contemporary Fiction Writers of the South: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Eds. FLORA (Joseph M.) and BAIN (Robert). Westport: Greenwood Press, 1993. 147-155.
- THOMPSON (James), "Richard Ford's *Rock Springs*, Annie Proulx's *Close Range* and 'a Certain Place': Two Western States of Mind." In *Hommage à Yves Le Pellec*. Eds. CORDESSE (Gérard) and DEBAX (Jean-Paul). Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 2002. 133-144.
- TRUSSLER (Michael), "'Famous Times': Historicity in the Short Fiction of Richard Ford and Raymond Carver." *Wascan Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 28.2 (Fall 1994): 35-53.
- YORK (Christopher), "'HBP - Runners Advance': Postmodernism and Baseball in Richard Ford's *Independence Day*." In *Baseball / Literature / Culture: Essays 1995-2000*. Ed. CARINO (Peter). Jefferson: McFarland & Co., 2003. 51-59.



LES AUTEURS

Marcel Arbeit is associate professor in the Department of English and American Studies at Palacký University, Olomouc, Czech Republic. His main fields of research are contemporary southern literature, American and Canadian independent cinema, and popular culture. He is the author of a monograph on the novels of Fred Chappell and Cormac McCarthy published in 2006 (in Czech) and the main editor of the three-volume *Bibliography of American Literature in Translation* (2000). His recent publications focus on Fred Chappell, Harry Crews, Richard Ford, Lewis Nordan, and the South in film. He also co-edited *Southern Narrators* (2006), a Czech anthology of contemporary southern short fiction. He is the current President of the Czech and Slovak Association for American Studies.

Kathie Birat is full professor at the Université Paul Verlaine in Metz where she teaches American and African-American literature. She has published articles on American, African-American and Afro-Caribbean writers including John Edgar Wideman, Russell Banks, Caryl Phillips, Fred D'Aguiar and Earl Lovelace. Her most recent publications concern the notion of voice and its use in the creation of effects of orality in fiction from the Caribbean. An article on Robert Antoni's use of orality will soon be appearing in the Belgian review *BELL*.

Ineke Bockting holds doctoral degrees from the Universities of Amsterdam, the Netherlands and Montpellier, France. She has taught at Universities in the Netherlands, Norway and France, and she is now a full professor at the Université Paris-Nord, Paris 13. Her publications include articles on various aspects of the American South, ethnic literatures, travel-narrative, autobiography and literary stylistics, as well as a book-length study of the novels of William Faulkner, entitled *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: a Study in Psychostylistics* (Lanham, Maryland: University Press of America, 1995).

Valérie Croisille est agrégée d'anglais et maître de conférences à l'Université de Limoges, où elle enseigne la littérature américaine. Spécialiste de la littérature du Sud et des écrivains afro-américains, elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Ernest J. Gaines, Griot du Nouveau Monde* (Paris : L'Harmattan, 2006), et de plusieurs articles sur la littérature américaine contemporaine qui examinent notamment les notions de mémoire, d'histoire, et de tradition orale.

Frédéric Dumas est maître de conférences à l'Université Stendhal-Grenoble 3. Il s'intéresse à la littérature américaine contemporaine, notamment dans l'optique de la représentation de soi. Il a publié un ouvrage, *La quête identitaire et son inscription dans l'œuvre de Nelson Algren* (Paris : L'Harmattan, 2001), et plusieurs articles sur cet auteur (dont un en 2007, chez Fairleigh Dickinson University Press [New Jersey]), ainsi que sur Paul Auster, Mark Z. Danielewski et Percival Everett. Est à paraître un article sur Philip Roth.

Charles Holdefer is a maître de conférences at the Université de Poitiers and a member of the FORELL. His recent work includes *Philip Larkin and the Poetics of Resistance* (with Andrew McKeown) and a novel, *The Contractor*.

Line Koïs est maître de conférences à l'Université Blaise Pascal, Clermont II, où elle enseigne la littérature américaine contemporaine. Elle est l'auteur d'une thèse sur « Le travail de la répétition dans l'écriture de Gertrude Stein » et d'articles sur Henry David Thoreau, Henry James, Raymond Carver, Paul Auster, Richard Ford, et Russell Banks.

Élisabeth Lamothe enseigne à l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle est membre du Laboratoire *Suds d'Amériques*. Ses travaux portent sur la littérature et l'histoire du Sud des États-Unis ainsi que sur les différentes modalités du processus créateur chez Katherine Anne Porter, Ellen Glasgow et Eudora Welty. Elle a également publié des articles sur l'œuvre de Margaret Atwood, Flannery O'Connor, Nancy Huston et Toni Morrison, et traduit plusieurs ouvrages et catalogues d'exposition.

Marie Le Grix de la Salle est maître de conférences à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour où elle enseigne la littérature américaine. Elle est

l'auteur d'une thèse intitulée « L'Écriture blanche dans la nouvelle américaine contemporaine autour de Ann Beattie, Raymond Carver et Grace Paley », et d'articles sur divers auteurs américains (Carver, Beattie, Wharton, Gaines, Cunningham).

Marie Liénard-Yeterian est maître de conférences à l'École Polytechnique et membre du Laboratoire *Suds d'Amérique*. Son domaine de recherche est la littérature et le cinéma américains. Elle a notamment publié des articles sur William Faulkner, Flannery O'Connor, Ernest J. Gaines, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, et les films *Deliverance*, *Cold Mountain* et *Midnight in the Garden of Good and Evil*. Elle est l'auteur d'un livre sur *A Streetcar Named Desire* aux Éditions du Temps et a co-édité deux recueils avec Gérald Préher : *Plus sur Gaines* (Neuilly : Atlante, 2006) et *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories* (Palaiseau : École Polytechnique, 2007). Elle prépare un ouvrage sur le Sud comme objet cinématographique.

Gilles Mayné a enseigné la littérature française et comparée en Virginie puis la civilisation et la littérature américaines à l'Université de Toulouse 2. Il est actuellement professeur de littérature et de civilisation américaines à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Il est titulaire d'un doctorat en littératures comparées de l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill sur Georges Bataille et Henry Miller. Ses principales publications sont : *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller* (Summa Publication Inc., Birmingham AL, 1993) ; *Pornographie, violence obscène, érotisme* (Paris : Descartes & Cie, 2001) ; et *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture. Applications pratiques à l'étude de textes littéraires (dont Edith Wharton, Henry Miller, D. H. Lawrence, Philip Roth)*, (Paris : Descartes & Cie, 2003).

Gérald Préher est ATER à l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines. Membre du laboratoire *Suds d'Amérique*, il s'intéresse à la littérature du Sud des États-Unis, l'intertextualité, la thématique du temps et de l'espace, les rapports entre la littérature et les arts visuels. Il a co-édité deux ouvrages avec Marie Liénard : *Plus sur Gaines* (Neuilly : Atlante, 2006) et *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories* (Palaiseau : École Polytechnique, 2007). Gérald Préher est également l'auteur de plusieurs articles sur Elizabeth Madox Roberts, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Walker Percy, Peter Taylor, Shirley Ann Grau, Ernest Gaines, Reynolds Price et Elizabeth Spencer.

Neige Sinno a fait des études de lettres modernes à Nice et à Aix-Marseille (maîtrise sur J.-M. G. Le Clézio, DEA sur B. M. Koltès), puis d'anglais au DEMA d'Aix-Marseille I (DEA sur H. Selby Jr., thèse de doctorat sur R. Carver, R. Ford et T. Wolff). Elle a notamment publié un article sur Denis Johnson et un recueil de nouvelles (*La vie des rats*, La Tangente : Marseille, mai 2007) et a enseigné à l'Université d'Aix-Marseille ainsi qu'à l'Université du Michigan. Elle est actuellement en post-doctorat à la UNAM, Mexico, où elle s'intéresse à Roberto Bolaño, Ricardo Piglia et Sergio Pitlor.

Frédérique Spill, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud et professeur agrégée d'anglais, a consacré sa thèse à la question de l'idiotie dans l'œuvre de William Faulkner. De 2002 à 2007, elle a enseigné la littérature américaine à l'Université de Paris VIII à Saint-Denis. Elle est à présent maître de conférences en littérature américaine à l'Université de Picardie (Jules Verne) à Amiens. Elle a publié des articles sur l'œuvre de Flannery O'Connor et sur l'histoire culturelle de la Nouvelle-Orléans francophone au XIX^e siècle.

Hélène Tison est maître de conférences à l'Université de Tours. Après un mémoire sur la science fiction et une thèse sur la représentation de la ville dans les romans policiers de Chester Himes, elle poursuit ses travaux dans le domaine de la culture populaire aux États-Unis ; elle a notamment organisé en 2007 deux journées d'étude et de conférence avec l'auteure de bande dessinée lesbienne Alison Bechdel.

Brigitte Zaugg est maître de conférences à l'Université Paul Verlaine – Metz, où elle enseigne la littérature américaine et la traduction. Elle s'intéresse à l'écriture féminine, en particulier aux auteures du Sud des États-Unis de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Elle est l'auteur d'une thèse et de plusieurs articles sur Ellen Glasgow ; ses travaux portent également sur Kate Chopin, Willa Cather et Edith Wharton. Actuellement sa recherche s'oriente vers le gothique dans la littérature du Sud, la notion d'espace, et des auteures comme Margaret Mitchell et Elizabeth Madox Roberts. Elle est membre du Centre Écritures de l'UPV-M et membre associé des équipes de recherche FAAAM (Paris-X Nanterre) et Résonance-Femmes (Paris VIII-Saint-Denis).



TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	3
-------------------	---

MYTHES, MORT ET RÉVÉLATIONS

Valérie CROISILLE	11
Éros et Thanatos dans « Quality Time »	
Frédéric DUMAS	29
Le Péché et le sacré dans <i>A Multitude of Sins</i>	
Marcel ARBEIT	51
Death of Body, Death of Mind: Richard Ford's "Quality Time" and "Abyss"	
Ineke BOCKTING	71
A "Slightly Dizzying Position High Up": Elevation and Revelation in Richard Ford's <i>A Multitude of Sins</i>	

PERTES DE REPÈRES

Hélène TISON	85
Fragment et fragmentation dans <i>A Multitude of Sins</i>	
Line KOÏS	97
Que reste-t-il de nos amours ? Les paradoxes d'une culture <i>light</i> dans <i>A Multitude of Sins</i> de Richard Ford	
Neige SINNO	119
« Puppy » de Richard Ford : « Life is so fragile »	

Gilles MAYNÉ	131
Persistence et continuité de la figure de l'autre / Autre dans <i>A Multitude of Sins</i> de Richard Ford. L'approche hétérologique	
ESPACES IMAGINAIRES, ESPACES EXTÉRIEURS	
Marie LIÉNARD-YETERIAN	151
<i>A Multitude of Sins</i> ou l'Amérique selon Richard Ford	
Élisabeth LAMOTHE	165
Indirection and New Directions in Richard Ford's "Calling"	
Brigitte ZAUGG	181
The Life Within: Confined Space(s) in Richard Ford's <i>A Multitude of Sins</i>	
Gérald PRÉHER	201
Looking at the World through Percyan Lenses: Richard Ford's Moviegoers in <i>A Multitude of Sins</i>	
DISCOURS ET ÉCRITURE	
Marie LE GRIX DE LA SALLE	225
Les Formes de l'absence dans <i>A Multitude of Sins</i> de Richard Ford : une esthétique de la faillite	
Kathie BIRAT.....	239
"The profound opening of the earth": Voice and Void in Richard Ford's "Abyss"	
Frédérique SPILL	253
Le Brouillage des genres dans <i>A Multitude of Sins</i> de Richard Ford	
Charles HOLDEFER	277
Varieties of Restraint in <i>A Multitude of Sins</i>	

OUVERTURE

Marcel ARBEIT	291
“If You Are Still Alive, You Haven’t Lost”: An Interview with Richard Ford	
Gérald PRÉHER, Élisabeth LAMOTHE	301
Reuniting and Parting Ways: John Cheever’s and Richard Ford’s “Reunion”	
Line KOÏS	315
L’Éloge de la littéralité et le statut du réel dans <i>The Sportswriter</i> de Richard Ford	
Bibliographie.....	331
Les auteurs.....	339