



LES MOTS DE LA FIN
dans *A Multitude of Sins* de Richard Ford

Marie-Agnès GAY

« 'Oh my.' Those were her last words to the world, apparently, » réalise Howard alors qu'il songe aux conséquences de la mort de Frances, qui vient de tomber dans le Grand Canyon [280].¹ « 'Oh my' » sont bien les derniers mots prononcés par l'héroïne de la dernière nouvelle « Abyss » au moment où elle sombre dans le vide [276], mots futiles et décalés en regard d'une mort spectaculaire, mots qui invalident *a priori* l'interprétation de la chute comme un suicide mais qui permettent néanmoins à Frances d'emporter son mystère avec elle au fond de l'abîme. Les deux mots sur lesquels Howard conclut sa longue méditation après l'accident, « 'A fuck-up, oh what a fuck-up' » [282], ne s'avèrent guère plus à la hauteur de la situation. Ce semblant de dialogue à distance, minimal, vient clore de longues pages d'échanges de plus en plus amers entre les protagonistes, qui s'éloignent l'un de l'autre sans néanmoins jamais mettre en mots leur inévitable séparation à venir, le destin la scellant à leur place.

Dans « Abyss » comme dans la plupart des nouvelles, les mots de la fin ne sont jamais vraiment prononcés entre les personnages, pourtant presque toujours confrontés à une rupture. Après avoir développé ce point, qui n'est que l'aboutissement d'une incapacité communicationnelle plus généralisée au fil des pages du recueil, nous verrons comment, sur le plan narratif, les nouvelles se refusent également à une vraie clôture, les mots de la fin laissant le plus souvent cette dernière ouverte, incertaine, et suspendant le lecteur dans un entre-deux qui, lui aussi, ne fait que porter à son terme la logique esthétique du recueil, construite sur le mode de l'irrésolu.

A Multitude of Sins est le recueil des dialogues impossibles. Il n'est pas anodin que la première nouvelle n'en comporte aucun, que la première

¹ Toutes les références de pages renvoient à l'édition suivante : Vintage Contemporaries, New York, 2003 (2001).

conversation du recueil (« Quality Time », [13-14]) soit ce qu'il convient d'appeler un « dialogue de sourds » (échange sans grande cohérence entre le protagoniste et un certain Jim dont l'identité reste floue), puis que le premier vrai dialogue entre deux personnages principaux s'amorce avec difficulté : à peine une dizaine de répliques en trois pages [15-17], répliques rendues discontinues par des passages narratifs et suivies d'une invitation presque forcée au dialogue (« 'I'd like to talk,' Jena said. 'Can we talk a little first?' » – [18]) à laquelle répond – plus d'une page plus loin – une question qui alourdit d'emblée l'échange en en brisant l'élan naturel : « 'What shall we speak about?' Wales said » [19]. Cette réplique signale une constante des dialogues : leur dimension contrainte, voire parfois factice. Les personnages trouvent en effet refuge dans des échanges qui leur permettent d'éviter le sujet central, généralement celui de leur relation et de son avenir. Les dialogues se déploient donc autour d'un vide, d'un non-dit, pour devenir des « verbal dance[s] of withholding ». ² Les mots servent alors moins à dire qu'à taire, taire un sujet interdit, sujet au final *inter-dit* au sens où il envahit le dialogue de son absence obsédante et se dit entre les lignes/répliques, dans les plis du texte. Ce mode de l'indirection et de l'évitement a la particularité de ne pas être un simple phénomène transitoire mais de sous-tendre au contraire les échanges jusqu'à leur conclusion, la fin des dialogues étant à l'image de leur développement. « [If] anyone [...] could've spoken out and opened up the lines of communication, could've trusted, confided, blah, blah, blah, » pense avec cynisme Faith dans « Crèche » [132] : le discours qui se délite mime l'impasse des échanges qui, comme cette phrase, se ferment le plus souvent en ne disant finalement rien.

'You don't know anything,' I suddenly said. 'You're only...' And I don't know what I was about to say. Something terrible and hurtful. Something to strike out at [my father] and that I would've regretted forever. So I didn't say any more, didn't finish it. [« Calling », 63]

Les mots de la fin entre le narrateur de « Calling » et son père se perdent dans trois points de suspension qui figurent le non-dit, le silence, explicité ensuite par le narrateur. Comme lui, la plupart des personnages ne finissent pas leurs dialogues, choisissant plutôt de les suspendre à des paroles « ouvertes » qui n'apportent pas de conclusion nette. Regardons donc d'un peu plus près plusieurs exemples de ces mots de la fin qui n'en sont pas vraiment, ou plutôt qui ne la disent pas vraiment.

Alors qu'ils se sont retrouvés pour passer leur cinquième nuit ensemble et que d'autres sont censées suivre, Jena annonce à James Wales qu'elle le quitte par ces mots moins anodins qu'ils ne veulent le paraître, malgré le sourire qui les accompagne : « 'I'll be going home in the morning,' she said and smiled at him » [31]. Pour cette femme mariée, *home* cache

² Expression utilisée par Elinor Ann Walker au sujet d'une nouvelle de Ford (« Jealous ») ne faisant pas partie du recueil au programme. (*Richard Ford*, Twayne Publishers, New York, 2000, 189).

d'autres mots : « husband », « children » ; la réponse de Wales, qui semble méditer sur le mot *home*, souligne le décryptage de l'acte de langage indirect :

'Home, home,' Wales said. 'I'll be going too, then.' He wished he could stay longer. He felt her [hotel] room key card still in his pocket. That was over. [31]

Si la fin semble ici se dire explicitement (*That was over*), il n'en est en fait rien: la phrase n'est pas articulée mais pensée ; d'autre part le choix du Style Indirect Libre permet en quelque sorte une mise à distance par les jeux temporels ; enfin, le démonstratif *that* renforce la distanciation et prolonge l'indirection, puisqu'il renvoie avant tout au mot *key*, symbole – donc expression oblique – de la relation. Après quelques répliques aux accents presque phatiques (« These were wonderful days, weren't they ? » [32]), le dialogue se clôt sur cet échange :

"Did this give you anything?" Wales said. "Did I give you anything you cared about? It seemed you wanted there to be an outcome."

"What an odd thing to ask," Jena said [...]. "Yes, you gave me so much. You gave me all there was. Didn't you? That's what I wanted."

"Yes," Wales said. "I did. That's right." He smiled at her.

"Good," she said. "Good." Then she turned away, and hurried toward the revolving doors [...] and quickly disappeared. [32-33]

Le mode hyperbolique cache mal le vide, à la fois sentimental (la relation se résume à peu de choses) et communicationnel : *so much* et *all* permettent surtout à Jena de rester vague, ce que confirme la reprise par *what I wanted*. Les deux mots de la fin, « 'Good, [...] Good' », dont la dimension phatique s'avère hautement paradoxale puisqu'ils permettent non pas d'établir ou de maintenir le contact (fonction même de ce type de langage) mais d'y mettre un terme, lui évitent de clore formellement l'échange, resté toujours un peu flou.

La nouvelle « Dominion » se rapproche beaucoup de « Quality Time » car elle met en scène deux amants qui se séparent et l'action se déroule également dans un hôtel situé dans une grande ville. Il y a néanmoins une différence de taille : les amants, Henry Rothman et Madeleine Granville, ont déjà décidé la séparation et se retrouvent précisément une dernière fois avant de se quitter. L'issue est donc connue d'emblée et l'action se réduit finalement à une scène d'adieu, ce qui rend d'autant plus frappante l'absence de vrais mots de fin entre les deux protagonistes. La nouvelle se clôt ainsi, présentant des échos évidents avec la précédente :

"Are you trying to think of something nice to say?" Madeleine said jauntily.

"No," Henry said. "I was trying not to."

"Well, that's just as good," she said, smiling. "It might not be good enough for everybody, but I understand. It's hard to know how to end a thing that didn't completely begin."

He pushed open the heavy door [...] She smiled at him through the open doorway. There was nothing to say now. Words were used up.

"Wouldn't you agree with me about that, Henry?" she said. "That'd be a nice thing to say. Just that you agree with me."

"Yes, okay," Henry said. "I do. I do agree with you. I agree with you about everything."

"Then rejoin your fellow Americans."

He closed the door. She didn't look his way again. He watched her ease away, then accelerate, then quickly disappear into the traffic heading back to town. [180]

L'échange souligne le caractère forcé, faussé du dialogue (*Are you trying to think of something nice to say?*) et se clôt sur des répliques qui ne disent rien *stricto sensu*, la présence du mot *everything* diluant le sens. De plus, le fait que la séparation se scelle sur l'expression d'un accord (qui consiste symboliquement à se retrouver) donne un caractère paradoxal à la scène qui suspend l'impression de conclusion. Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher les « vrais faux » mots de la fin dans cette nouvelle : il s'agit de ceux échangés entre Henry et le mari de Madeleine dans la longue scène de confrontation qui constitue l'acmé de la nouvelle. La scène d'adieu entre les deux amants, qui devrait être le centre logique de la nouvelle, se trouve évincée par une scène entre l'amant et le mari trompé, dont on apprendra de plus par la suite qu'elle est entièrement truquée, le mari étant en fait un acteur engagé par Madeleine pour « faire une scène » à l'amant. Le déplacement est donc double (identité des interlocuteurs et caractère factice de la scène) et il ne semble faire sens que dans l'évitement qu'il permet : « 'I wanted us to go on and on and on. But we just couldn't. So. This seemed like a way to seal it off,' » explique Madeleine [179]. Ce sont des mots factices qui auront scellé la fin.

La nouvelle « Charity », qui met cette fois en scène un couple marié, s'organise tout entière autour d'un dialogue où l'essentiel ne se dit pas. Evoquant le long week-end que Nancy et Tom passent dans l'état du Maine, la nouvelle relate notamment les échanges du couple au cours de leur périple. Lorsqu'ils ne restent pas sur un mode phatique ou purement référentiel, la tension se fait palpable entre les deux époux, les raisons de celle-ci étant progressivement dévoilées au lecteur dans des fragments analeptiques (Tom a trompé sa femme et il a, après s'être séparé de sa maîtresse, également choisi de quitter le domicile conjugal, de manière *a priori* temporaire). Alors que Nancy et Tom semblent avoir entrepris le voyage pour se rapprocher, le lecteur perçoit l'écart qui se creuse insensiblement, le non-dit éloignant toujours plus radicalement les deux

époux qui se réfugient dans des monologues parallèles³. La nouvelle prend un tour inattendu lorsque Tom propose à sa femme qu'ils achètent une maison dans le Maine et y emménagent ensemble. Nancy laisse transparaître sa forte réticence et son probable refus à venir ; or, le dialogue se clôt sur cette réplique : « 'I'm getting tired now.' [...] 'Let's find someplace to stay here' » [214]. Non seulement Nancy ne répond pas à son mari et suspend la conversation, mais les mots prononcés s'avèrent hautement ambivalents : Nancy parle bien sûr de trouver un endroit pour dormir, un hôtel, mais dans le contexte de la proposition de son mari, ils pourraient signifier son accord pour l'achat d'une maison, sens en total contradiction avec la réticence exprimée. La réplique est donc totalement aporétique, et c'est pourtant sur elle que se clôt l'échange entre les deux époux. La nouvelle se poursuit en effet par l'arrivée au motel, mais Tom s'est enfermé dans un mutisme boudeur (« In the car he'd exhibited an unearned but beleaguered stoicism that had no words to accompany its vulnerable-seeming moodiness » [215]) qui se radicalise grâce à un sommeil qui impose le silence (« [he'd] gone to sleep without saying more than that he'd like to have a lobster for dinner » [215]). Le vrai mot de la fin sera une nouvelle fois intérieur, repoussé dans les pensées de Nancy qui conclut en observant son mari endormi : « what [all this] meant was that in all probability life with Tom Marshall was over » [218].⁴

« Puppy » pousse à l'extrême l'évitement à la fois dans l'intrigue et dans le dialogue. La rupture du couple appartient en effet à un avenir hypothétique qu'il appartient entièrement au lecteur de reconstruire, cette rupture n'étant jamais évoquée, même indirectement, dans le corps de la nouvelle. Les derniers mots échangés par le couple, Bobby et Sallie, n'empêchent cependant pas ce doute (de la rupture) de s'installer :

"Do you love me," Sallie said, quite unexpectedly.

"Oh yes," I said, "I do. I love you very much." And that was all we said. (106)

On sait que l'emphatique *very much* devient presque soustractif lorsqu'il qualifie le verbe aimer, et la clause souligne les limites du dialogue. On note aussi que la question de Sallie n'est pas sanctionnée par un point d'interrogation, comme si la dimension d'une réelle interaction devait être niée. Ce dernier dialogue suggère donc l'inverse de ce qu'il affirme, mots de fausse fin heureuse qui sont plutôt ceux d'une possible fin malheureuse (rupture) à venir, et anticipe une ultime réplique qui surgit trois pages plus loin. Le narrateur, dans les dernières lignes de la nouvelle, relate un rêve venu lui rappeler une probable infidélité passée de sa femme : dans le rêve, l'épouse de l'amant supposé confronte ce dernier en lui

³ Cette impression est notamment créée par le fait que c'est au final le monologue intérieur de Nancy qui prend la plus grande place du récit.

⁴ On note le parallèle avec « That was over » dans « Quality Time », commenté plus haut.

montrant une liste portant le nom de femmes, toutes d'anciennes conquêtes ; Bobby reconnaît alors le nom de Sallie et, se réveillant en sursaut, s'écrie « 'Did you know your name's on that goddamned list?' » [109]. Cette question instinctive, au statut ambivalent puisque le protagoniste la pose dans un demi-sommeil et son destinataire ne l'entend pas (Sallie dort à poings fermés), exprime le retour irrésistible du sujet refoulé (l'adultère de Sallie) et suspend l'avenir à une interrogation sans réponse qui vient déconstruire le mode assertif sur lequel s'était clos le dernier dialogue. Le côté direct de ces mots de la fin ne les empêche donc pas de brouiller à nouveau l'issue au lieu de la signaler clairement.

La nouvelle « Crèche » déconstruit sur un autre mode les mots de la fin entre la protagoniste et son compagnon. C'est au cours d'un voyage avec sa famille que Faith prend la décision, ou plutôt se rend à l'évidence, d'une séparation. De même que la logique de la rupture semble s'imposer insensiblement – presque inconsciemment – à elle, la formulation de la décision n'est jamais directement aboutie. Alors qu'elle vient de laisser un message erratique sur le répondeur de Jack, Faith s'interrompt :

She pauses, discussing with herself if there was further news worth relating. There isn't. Then she realizes (too late) she's treating his voice mail like her dictaphone. There's no revising. Too bad. Her mistake. "Well, good-bye," she says, realizing this sounds a bit stiff, but doesn't revise. With them it's all over anyway. Who cares? She called. [130-31]

Une nouvelle fois, la formulation de la rupture est purement intérieure, circonscrite à un passage en « Free Indirect Thought ». Aucun autre message ne viendra laisser des mots de fin explicites sur le répondeur de Jack. À la dernière page, le message n'est même plus qu'imaginaire :

Maybe marriage was a long plain of self-revelation at the end of which there's someone else who doesn't know you very well. That would be a message she could've left for Jack. "Dear Jack, I now know that marriage is a long plain at the end of which there's etc., etc., etc." You always thought of these things too late. [139-40]

De plus, en faisant écho au message du répondeur transcrit à la page 130 (« 'I'm not here right now, etc., etc., etc.' then a beep »), le récit met en scène, à distance, un dialogue sans substance. La fin ne se sera jamais dite, même implicitement, et les derniers mots échangés entre les deux amants n'en sont pas vraiment, « etc., etc., etc. » se faisant écho dans une circularité stérile.

« Under the Radar » nécessiterait une longue étude pour laquelle nous n'avons pas la place ici. S'ouvrant sur un aveu d'adultère (alors que Steven et Marjorie Reeves se rendent en voiture chez des amis pour dîner, Marjorie annonce à son époux qu'elle l'a trompé avec leur hôte de la soirée), le récit se clôt sur la rupture incontestable du couple après avoir mis en scène un interminable silence entre les deux époux, comme si la nouvelle poussait ici

jusqu'à la caricature l'incapacité de la plupart des personnages du recueil à communiquer. La seule vraie réponse de Steven à l'aveu de Marjorie est le coup violent qu'il lui porte au visage, et le dernier échange verbal (après quelques répliques éparses) est le suivant :

"I'm sorry I hit you," Steven Reeves said, and opened the car door onto the silent road.

"I know," Marjorie said in an emotionless voice. "And you'll be sorrier." [151]

And you'll be sorrier: ces derniers mots prononcés par Marjorie ne laissent aucun doute quant à sa décision de quitter son époux, mais la fin de la relation se dit une nouvelle fois par l'intermédiaire d'un acte de langage indirect. Acte de langage doublement indirect lorsqu'on réalise dans les toutes dernières lignes qu'il exprimait peut-être une menace plus extrême encore : la fin de la nouvelle entretient en effet le doute quant à la possibilité que Marjorie écrase son mari, descendu sur le bord de la route (voir pages 151 et 152).⁵ Les mots de la fin prononcés par la protagoniste sont donc peut-être plus radicaux encore qu'ils n'y paraissent, mais ils restent toutefois hautement ambivalents.

Dans ce dernier exemple, l'ambivalence de la réplique est donc directement liée à la dimension extrêmement ouverte de la fin de la nouvelle :

In the woods he noticed a strange glow coming through the trees, something yellow, something out of the low wet earth, a mist, a vapour, something that might be magical. The air smelled sweet now. The peepers stopped peeping. And then that was all. [151]

La clausule ne clôt rien. À l'image de cet excipit que l'on peut prendre dans une visée métatextuelle, les fins de nouvelles dans *A Multitude of Sins* nous suspendent à un *something* indéfini, à des mots souvent vagues ou brumeux qui nous enveloppent de leur évanescence troublante. À chaque récit qui se ferme, le lecteur n'est pas très sûr de savoir ce qui se cache derrière ce *And then that was all*.

La plupart des nouvelles du recueil affichent pourtant une fin qui se veut conclusive. Non seulement l'intrigue principale se voit résolue dans un dénouement transparent,⁶ mais le récit signale de multiples façons qu'il a

⁵ Lors d'une conférence tenue à Rennes le 23 novembre 2007, Richard Ford a confirmé que la nouvelle « Under the Radar » se termine d'une façon qui encourage les deux interprétations : Marjorie abandonne simplement son mari au bord de la route ou elle l'écrase. L'idée de rupture est donc la seule certitude laissée au lecteur, le mode de cette rupture restant quant à lui entièrement ouvert.

⁶ Le mari met un terme à l'épisode voyeuriste et réalise sa méprise (« Privacy »), la tentative de rapprochement père-fils a conduit à l'éloignement définitif (« Calling »), la conversation s'est soldée par une humiliation (« Reunion »), le couple s'est débarrassé du chiot (« Puppy »), l'amant s'est dévoilé et s'en retourne à une vie gâchée (« Abyss »), les couples rompent

atteint son terme : dernière image soulignant la séparation physique des protagonistes (« Quality Time », « Reunion », « Under the Radar », « Dominion »), personnage principal engagé dans une réflexion récapitulative et/ou projective (« Privacy », « Calling », « Reunion », « Puppy », « Crèche », « Abyss »), excipit en forme de coda⁷ soulignant formellement l'effet de clôture (« Privacy », « Calling », « Under the Radar »). Mais une logique contradictoire vient saper cette impression première d'une double résolution diégétique et formelle : à y regarder de plus près, tout n'est au final qu'indécision, entre-deux, ouverture.

Du point de vue du contenu, deux facteurs viennent saper la démarche conclusive. Tout d'abord, le dénouement apporté par le récit ne parvient le plus souvent pas à boucler des nouvelles dont le lecteur a compris que l'intrigue de surface n'est que secondaire, cette dernière fonctionnant comme un voile jeté sur l'élément réellement signifiant qui toujours se dérobe. Ainsi, le terme mis à l'épisode voyeuriste laisse en suspens les raisons du malaise du narrateur (« Privacy »), le sort réglé du chiot ne lève pas les doutes qui minent le couple (« Puppy »), la séparation n'explique pas totalement les motivations qui ont poussé Madeleine à – littéralement – « faire une scène » à son amant (« Dominion »), la fin de la conversation entre Johnny et Mack Bolger ne peut faire oublier que c'est l'origine même de cette discussion qui est problématique (« Reunion »), etc. La résolution visible ne saurait clore des nouvelles dont l'enjeu majeur se déploie en second plan, dont la vraie ligne d'intrigue – « inter-dite » – est tissée en filigrane et donc jamais clairement dénouée. Par ailleurs, la visée ironique dans laquelle sont pris la plupart des personnages ne s'arrête pas au moment où ces derniers tirent les leçons de leurs expériences. Les spéculations conclusives sur lesquelles se closent certaines nouvelles sont donc par essence sujettes à caution, appelant le lecteur à une interprétation autre qui crée une brèche dans le texte.

En apparence aussi claires qu'elles le sont dans l'esprit de Richard Ford (« [...] when I write a *story* – particularly a story – [...] I'm very clear in

(« Quality Time », « Dominion », « Charity »). La seule fin réellement en suspens d'un point de vue diégétique concerne « Under the Radar » (voir note 5), et dans une moindre mesure « Crèche » (que va-t-il advenir de cette famille recomposée, quasi-expérimentale ?).

⁷ La « coda » est un terme musical désignant le passage terminal d'une pièce ou d'un mouvement, quelques mesures clairement distinctes de ce qui précède et qui marquent donc formellement la clôture du morceau. Appliqué à un texte littéraire, le terme renvoie aux toutes dernières lignes d'un récit lorsque celles-ci scellent clairement la fin de celui-ci, que ce soit par une tournure rappelant la clôture archétypale des contes de fée (« And they lived happily ever after »), par une formule explicite (« And that is the end of the story »), ou enfin par un décrochage énonciatif notamment marqué par un changement de déixis temporelle (le narrateur signale le retour à la situation présente : « And you know that man is [...] and I see him every now and again. ») Pour une étude plus précise des deux derniers points notamment, voir Michael Toolan, *Narrative: a Critical Linguistic Introduction* (Routledge: London, 2001 (1988)) 157-59.

my mind about the ending »⁸), les fins de ses nouvelles n'en sont donc pas moins ouvertes. Car selon l'auteur, il en va ainsi de la vie : « Fiction, by being a linear form, is about a linear sense of consequence. [...] One way art lies about life is it makes endings to stories. Human life seems to have closure. One of the important things to know is it doesn't ». ⁹ Dans le roman de Richard Ford *The Sportswriter*, le narrateur – ex-écrivain reconverti dans le journalisme sportif – associe clairement ce « mensonge » littéraire à la convention de l'expérience épiphanique. Chez de nombreux auteurs, Joyce mais aussi bien d'autres, les fins de nouvelles sont le lieu privilégié d'épiphanies pour les protagonistes, moments d'infimes prises de conscience où ces derniers connaissent une révélation. Évanescence, souvent allusive, l'expérience épiphanique ne ferme pas forcément de manière radicale le récit, mais elle donne néanmoins une impression d'aboutissement, le texte tendant tout entier vers ce point. Le narrateur de *The Sportswriter* se lamente donc :

This, of course, is a minor but pernicious lie of literature, that at times like these, after significant or disappointing divulgences, at arrivals or departures of obvious importance, when touchdowns are scored, knock-outs recorded, loved ones buried, orgasms notched, that at such times we are any of us altogether *in an emotion*, that we are within ourselves and not able to detect other emotions we might also be feeling, or be about to feel, or prefer to feel. If it's literature's job to tell the truth about these moments, it usually fails, in my opinion, and it's the writer's fault for falling into such conventions. (I tried to explain all of this to my students at Berkshire College, using Joyce's epiphanies as a good example of falsehood [...]).¹⁰

Dans *A Multitude of Sins*, Ford se refuse à « mentir ». La plupart des fins de nouvelles prennent effectivement le contre-pied de l'évocation ci-dessus : les moments de vraie révélation sont rares, et les personnages ne sont pas *dans une émotion* mais plutôt pris dans un mouvement qui les décentre ou tirailés entre des émotions contradictoires. Les choix d'écriture s'emploient par ailleurs, comme quelques analyses suffiront à le montrer, à prolonger cette impression d'irréductible incertitude.¹¹

Il est frappant de constater que plusieurs nouvelles, dans leurs toutes dernières lignes, soulignent le mouvement, non pas celui de l'*émotion*

⁸ Huey Guagliardo, *Conversations with Richard Ford* (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 186.

⁹ *Ibid.*, 69.

¹⁰ Richard Ford, *The Sportswriter* (New York: Vintage Contemporaries, 1986) 119.

¹¹ Les études qui suivent s'inspirent en partie – développent ou au contraire résument – des analyses développées dans : Marie-Agnès Gay, *Richard Ford : A Multitude of Sins* (Neuilly : Atlante (Clefs-Concours), 2007). Pour compléter le présent article, voir notamment la partie « Incertaines épiphanies » 220-25, et les pages 90-91, 97-98, 127 (étude des fins respectives de « Crèche », « Calling » et « Puppy »).

précisément, mais celui du déplacement spatial, choix qui s'inscrit symboliquement en faux contre l'arrêt du récit. Il en est ainsi de « Privacy » :

And I walked on then, feeling oddly but in no way surprisingly betrayed, simply passed on down the street toward my own room and my own doors, my life entering, as it was at that moment, its first, long cycle of necessity. [7]

Outre l'image appuyée du déplacement que la forme non-finie en -ing du dernier verbe semble rendre perpétuelle, la proposition *as it was at that moment* et plus loin l'ordinal *first* signalent le flux temporel, suspendant ainsi toute dimension conclusive, et *oddly* introduit un sentiment de trouble lui-même prolongé par la contradiction *but in no way surprisingly*. Quant à l'expression *its first, long cycle of necessity* sur laquelle se ferme le récit, son sens précis reste irrécupérable pour le lecteur, et ce qui ressemble formellement à une coda n'en remplit pas la fonction. Tout n'est que fausse simplicité (*I simply walked on*) dans cette clause dont le contenu privilégie la notion de fermeture (le protagoniste retourne dans l'espace confiné de son appartement et sa vie entre dans la circularité d'un cycle) mais dont la signification profonde échappe à toute clôture.

« Reunion » fournit un autre exemple d'une fin privilégiant le mouvement ; le dernier paragraphe s'ouvre d'ailleurs sur une structure exactement parallèle à la première nouvelle : « And I walked on toward Billy's then, toward the new arrangement I'd made that would take me into the evening » [76]. Le déplacement spatial, souligné par la redite *toward*, se double ici aussi d'un déplacement temporel (*that would take me into the evening*), la présence de la conjonction *and* en tête de phrase soulignant l'idée de continuum et empêchant donc toute impression de figement. Comme ailleurs, la fin reste globalement d'une grande incertitude. Le narrateur enchaîne sur l'évocation d'une prise de conscience :

I had, of course, been wrong about the linkage of moments, and about what was preliminary and what was primary. It was a mistake, one I would not make again. None of it was a good thing to have done.

Mais malgré le style assertif, celle-ci reste vague dans la formulation (*none of it*), et surtout se voit remise en cause par la dernière phrase (« Though it is such a large city here, so much larger than, say, St. Louis, I knew I would not see him again »), phrase à la syntaxe quelque peu aléatoire qui, en minimisant la portée de la conclusion précédente et en suspendant le récit à un *Though* employé de manière lâche, entretient un double déséquilibre.

Par delà l'image du mouvement, c'est de manière plus globale, on le voit, que les fins de nouvelles se refusent à figer la conclusion. Prenons encore trois exemples. « Quality Time » se clôt sur l'image du protagoniste observant sa maîtresse s'éloigner : « Then she turned away [...] and quickly disappeared » [32-33]. À l'inverse des deux nouvelles étudiées précédemment, les dernières lignes montrent Wales à l'arrêt (« Though he

waited then for a time »), figé le temps d'une méditation visant à éclaircir les choses : « [he] waited until whatever disordered feelings he had about their moment of departure could be fully experienced and then diminish and become less a barrier » [33]. Or on note tout d'abord que l'ensemble de l'extrait est subordonné à un *though* inaugural dont la présence quelque peu superflue (« [she] disappeared quickly. Though he waited then for a time ») semble simplement anticiper la dimension contradictoire et irrésolue du passage. « They [his disordered feelings] were not bad feelings, not an unfamiliar moment, not the opening onto desolation, » songe le protagoniste : les formulations – en faisant le choix d'une définition par la négative redoublée par la connotation elle-même négative des mots – suggèrent précisément le malaise et l'incomplétude qu'elles s'emploient à nier. À y regarder de plus près, la phrase qui suit immédiatement (« They were simply¹² the outcome ») raccroche donc l'issue dont elle parle à un blanc référentiel (*they* renvoie à ces « sentiments » jamais définis clairement) ; même dans sa simplicité mimétique, la courte phrase n'apporte donc guère de résolution. Il faut dire que celle-ci se voit différée par la toute dernière phrase dans un ailleurs à la fois spatial et temporel :

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.
[33]

On ne peut que noter la façon dont le mot *completed*, avec sa promesse de clôture, se voit contredit par la multiplication des formes conjecturales (*possibly, some instant, it all seemed*), par l'expression *over time* qui relance le mouvement temporel, mais aussi de manière plus insidieuse par sa construction dans une forme continue (*being completed*) certes appelée par la syntaxe (the sensation of + -ing) mais dont la dimension radicalement aporétique travaille le texte dans le sens d'une inévitable ouverture. Les deux derniers mots (*almost perfect*) creusent juste avant le point final un entre-deux, la perfection s'accommodant mal de l'à-peu-près. Ces deux derniers mots réfléchissent en dernière analyse le texte lui-même (*upon reflection*), dont la clôture formelle est – volontairement bien sûr – *presque*, et seulement *presque, parfaite*.

La nouvelle « Charity », quant à elle, propose peut-être la fin la plus insaisissable du recueil. Si l'on comprend que l'issue probable de l'histoire est la séparation du couple, la scène finale où Nancy sort rejoindre l'homme en fauteuil roulant et sa fille en train de jouer au cerf-volant est parcourue de motifs contradictoires ou inaboutis qui entravent l'interprétation. L'élan

¹² Les deux premières nouvelles font, on le voit, le même usage de cet adverbe *simply* dans leurs dernières lignes, simplicité d'une conclusion qui n'est que de surface, et masquant les forces complexes qui tiraillent le texte en profondeur et l'ouvrent à une irréductible ambivalence.

épiphanique qui anime Nancy est rendu très incertain par les nombreuses ambivalences du texte, et la difficulté d'interprétation est rendue plus troublante encore pour le lecteur par la présence même du cerf-volant dans la scène, objet dont l'évidence symbolique aurait semblé *a priori* promettre une certaine limpidité de sens.¹³

C'est logiquement sur « Abyss » qu'il convient de terminer, les derniers mots de la nouvelle étant également ceux du recueil. Ford pousse là à son terme la logique qui n'a cessé d'être la sienne. Le paragraphe final met tout d'abord en avant un aplanissement – littéral et symbolique – de l'expérience : « But those things didn't matter. Peering out the windshield at the flat, gray desert at evening, he understood that in fact very little of what he knew mattered » [288]. Le paragraphe se déploie alors au gré de négations s'articulant sur des structures indéfinies (« however he might've felt today [...] he would now not be allowed to feel. Perhaps he never would again. And whatever he might even have liked [...] had now been taken away »), menant à ce constat final :

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, very afraid, even though that sensation did not come to him in the precise and unexpected way he'd always assumed it would. [*Ibid.*]

Prenant les allures d'une épiphanie négative (sensation de voir sa vie s'évanouir, symbole de la nuit et affirmation de la peur), forme qui serait conclusive malgré son pessimisme, ces dernières lignes s'emploient dans le même temps à brouiller l'impression de clôture : par le choix du motif du déplacement (déjà évoqué plus haut), par la répétition de la conjonction de coordination *And* en tête des deux dernières phrases qui relance le mouvement du texte (l'enchaînement pourrait se poursuivre), mais aussi par la présence de la forme concessive (*even though*) qui déroute et réoriente *in extremis* l'interprétation. Et on ne peut que relever l'incroyable subtilité des derniers mots qui, par leur référent indéterminé (quelle est, concrètement, cette « façon précise » que le texte évoque sur une mode défini – *the precise way* – sans vraiment la définir ?) et la juxtaposition de *unexpected* et *he'd always assumed* (qui inscrit la toute dernière ligne dans une tension irréductible), n'en ont pas fini de plonger le lecteur dans des abîmes de perplexité. Enfin, motivé il est vrai par la concordance des temps et donc simple « futur du passé », le modal *would* n'en reste pas moins une façon de clore la nouvelle et le recueil sur un mode conditionnel symbolique, expression raccourcie de cette incertitude qui, nouvelle après nouvelle, enveloppe tous les mots de la fin.

¹³ Pour une analyse détaillée de la fin de « Charity », voir : Marie-Agnès Gay, *Richard Ford : A Multitude of Sins (op.cit.)* 223-25.

De même que les personnages ne formulent pas explicitement la fin de leurs histoires affectives, Ford se refuse à clore clairement ses récits, le lecteur n'ayant donc jamais vraiment le fin mot de l'histoire. Et tout comme la fin ouverte des dialogues ne fait que prolonger leur mode de fonctionnement global, la fin incertaine des récits n'est que l'aboutissement d'une esthétique que Ford déploie tout au long de ses textes. Qu'il s'agisse de la façon dont les nouvelles semblent hésiter entre quotidien et étrange, transparence et opacité, réalisme et réflexivité¹⁴, ou du mode oblique par lequel un certain nombre de motifs importants se tissent dans les plis du texte, ou encore des formulations si souvent ambivalentes, de la récurrence – jusqu'à saturation – des formes indéfinies, du choix d'un mode paradoxal qui par définition suspend l'interprétation, etc. : tout dans le recueil tend vers ce constat de l'insaisissable, de l'irrésolu, du flottement interprétatif. Il s'agit bien sûr pour Ford de traduire la discontinuité et l'incertitude existentielles de l'homme contemporain, situation de radicale instabilité que l'auteur exprime ainsi dans son plus célèbre roman, *Independence Day* :

We want to *feel* our [world] as a fixed, continuous entity, [...] as being anchored into the rock of permanence ; but we know it's not, that in fact beneath the surface (or rankly all over the surface) it's anything but. We and it are anchored only to contingency like a bottle on a wave, seeking a quiet eddy. The very effort of maintenance can pull you under.¹⁵

Par-delà la vision métaphorique qu'il dessine, cet extrait s'avère révélateur dans la façon même dont il suspend la première phrase à l'expression *anything but*: clôturant l'entité phrastique par une forme qui exprime l'ouverture et l'indéfini et qui trouble la syntaxe, cette structure résume en quelque sorte l'écriture fordienne, écriture en constant déséquilibre qui se refuse à aboutir le sens, écriture qui choisit donc des mots de fin qui n'en sont pas.

¹⁴ Voir la partie « Entre-deux » dans : Marie-Agnès Gay, *Richard Ford : A Multitude of Sins* (*op.cit.*) 209-17.

¹⁵ Richard Ford, *Independence Day* (New York : Vintage Contemporaries, 1995) 439.

BIBLIOGRAPHIE

- FORD, Richard. *A Multitude of Sins*. 2001. New York: Vintage Contemporaries, 2003.
- . *The Sportswriter*. 1986. New York: Vintage Contemporaries, 1995.
- . *Independence Day*. 1995. New York, Vintage Contemporaries, 1996.
- GAY, Marie-Agnès. *Richard Ford : A Multitude of Sins*. Neuilly: Atlante, Clefs-Concours, 2007.
- GUAGLIARDO, Huey. *Conversations with Richard Ford*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- TOOLAN, Michael. *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. 1988. London: Routledge, 2001.
- WALKER, Elinor Ann. *Richard Ford*. New York: Twayne Publishers, 2000.