

L'INVENTION DU LIEU COMMUN : L'ÉCRITURE DES BANLIEUES DANS LES NOUVELLES DE JOHN CHEEVER

JÉRÉMY POTIER

Université Toulouse – Jean Jaurès

1. S'il renvoie désormais à une banalité si universellement admise qu'elle ne suscite ni égard ni soupçon, le lieu commun désigne d'abord, dans l'ancienne rhétorique, un instrument à valeur heuristique. La tradition aristotélicienne rattache en effet les notions de lieu et de lieu commun à l'*inventio* rhétorique : la recherche d'arguments et d'idées¹. Au cours de la période antique, les lieux communs qualifient des schèmes argumentatifs abstraits devant permettre à l'orateur de trouver les prémisses d'un raisonnement. Ainsi, il est entendu que l'efficacité du discours est tenue de s'appuyer sur un certain nombre de preuves. Les preuves « extrinsèques » regroupent les témoignages, les aveux, les lois et les contrats. Les preuves « intrinsèques », en revanche, doivent être inventées par l'orateur : elles n'appartiennent plus au régime de la vérité mais du vraisemblable. Or, le vraisemblable renvoie à la doxa. En faisant appel aux opinions couramment admises, le lieu commun autorise la construction de prémisses consensuelles, terrains d'entente pensés comme condition *sine qua non* à l'acceptation de propositions conflictuelles. Argumenter, pour les Anciens, c'est donc d'abord « miser sur des points d'accord »². Aussi, loin de signaler une incompétence ou un conformisme social³, les lieux communs sont au fondement de l'efficacité de la parole. Tandis que la dialectique est une simple joute verbale dont le modèle peut par ailleurs servir le raisonnement philosophique, la rhétorique est un instrument d'action sociale : elle touche à l'efficacité politique du langage au sein de la cité. Au travers des lieux communs, l'Antiquité concède en somme à l'opinion commune une force décisionnelle qui met en jeu le destin des hommes (via le discours judiciaire) et celui de la cité (via le discours délibératif)⁴.

2. Désormais synonyme d'opinion ou de parole éculée, le lieu commun en est venu à signifier

- 1 L'Antiquité grecque distingue quatre opérations nécessaires à la préparation du discours : l'*inventio*, ou la recherche d'arguments et d'idées ; la *dispositio*, ou la mise en ordre des arguments ; l'*elocutio*, qui renvoie à l'écriture et au style ; l'*actio*, ou l'exercice de la voix et des gestes. L'Antiquité latine reconnaît l'existence d'une cinquième opération, la *memoria*, à savoir la mémorisation du discours.
- 2 R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, 42.
- 3 La banalité et le déjà-dit sont des notions étrangères à l'Antiquité. Si Aristote distingue les lieux « spécifiques » des lieux « communs », c'est parce que ces derniers ont vocation à s'appliquer aux trois genres oratoires – judiciaire (réquisitoires et plaidoiries), délibératif (persuasion et dissuasion) et épideictique (éloges et blâmes) – et à tout champ disciplinaire sans pour autant relever d'un savoir technique particulier.
- 4 Pour une présentation synthétique de l'histoire des lieux communs de la période antique à la Renaissance, voir par exemple F. Goyet « Aux origines du sens actuel de "lieu commun" », 59-74.

tout le contraire de ce qu'il était pour les Anciens – un moyen de penser, une ressource pédagogique et heuristique, une preuve de l'efficacité du dire. Forme collective de la banalité, le lieu commun n'est plus qu'une « *pause* dans la *conversation*. Il n'est plus un *tour* mais une *platitute* »⁵. Bien loin d'ouvrir la parole à l'échange, il n'est guère plus que le symptôme d'un consensus dégradé. Communion dans le bavardage, le lieu commun parle, mais pour ne rien dire. Pensée totale, sans reste, il ne requiert aucune justification, ne tolère aucune remise en question et précède toujours l'effort d'attention. Comme la banalité, le lieu commun appartient aux domaines de la répétition et de l'usure. En ce sens, il serait le versant discursif et collectif de cette « *proximité opaque* »⁶ qui nous empêche de penser les choses les plus ordinaires, menaçant sans cesse de les faire glisser vers l'indifférence. Autrefois outils décisionnels assurant le tranchant de la parole, nos lieux communs sont désormais émoussés.

3. Il est néanmoins loisible de réconcilier les deux acceptions, antique et moderne, du lieu commun. Qu'il soit valorisé en tant qu'instrument rhétorique ou dénigré en tant que truisme, le lieu commun rassemble. Pour fonctionner en tant que tel, il repose en effet sur un accord tacite : ce qui est tenu pour aller de soi définit une communauté de valeurs, de récits et d'attentes. Il y a donc, en chacun de nos lieux communs, une morale, une vérité du monde qui se dissimule sous les dehors du naturel. Trace du collectif dans la parole individuelle, le lieu commun dessine secrètement les contours de ce qu'une communauté se donne en partage. Ainsi, en réactivant une métaphore spatiale désormais oubliée, le sens que la période antique prêtait au lieu commun permet de désigner un *terrain d'entente* sur lequel les membres d'une communauté politique et linguistique sont appelés à se retrouver. En vertu de sa double acception discursive et géographique, le lieu commun nous invite par conséquent à penser un lien privilégié entre le territoire et les formes collectives de discours qu'il génère.

4. Étendue diaphane, peu marquée, la banlieue résidentielle s'est peu à peu imposée comme l'un des lieux communs les plus diffus du paysage nord-américain. Indifférentes, ressemblantes ou exemplaires : les banlieues nord-américaines sont toujours uniques mais déjà typiques, indistinctes et pourtant immédiatement reconnaissables. Faire de la banlieue un lieu commun, c'est donc en interroger les modes d'habitation collectifs tout en soulignant le défaut dont souffrent ces espaces. En effet, contrairement aux villes qui (se) rassemblent autour de l'identité que leurs noms désignent, les banlieues s'étalent et jamais ne se rassemblent. En un sens, cette étendue qui ne rencontre pas sa

5 R. Pietra, « Lieux communs », 100.

6 B. Bégout, *La Découverte du quotidien*, 57.

punctuation est bien un message adressé. Mais ce qui se montre au travers de l'espace suburbain correspond moins à un principe d'identité qu'à une promesse ou à un appel : une tension vers l'idéal toujours présenté à neuf des banlieues⁷. Construites à rebours de l'agitation de villes contre lesquelles elles posent des valeurs de repli, de constance et de calme, les banlieues modernes s'effacent sous leur fonction. Ainsi, si elles glissent avec tant d'aisance vers la parole anonyme du lieu commun, c'est parce que les banlieues ne sont jamais plus que des espaces quelconques. « Là-bas », rien ne cherche à se distinguer, rien ne fait signe en direction de quelque chose comme une identité ou une œuvre : *les banlieues ne se représentent pas*.

5. Dans le champ de la littérature, le siècle dernier a fait peu de cas des banlieues. Si les zones rurales restent associées à une tradition régionaliste ou pastorale qui perdure, c'est bien autour du foisonnement de formes et d'expériences des villes que l'écriture a concentré son génie. Les banlieues sont perçues comme autant d'espaces de la marge, dont le manque d'historicité et de contrastes paraît peu propice au développement des enjeux qui irriguent les grandes tendances de l'histoire littéraire nord-américaine. Volontiers associées à l'existence confortable d'une classe moyenne encombrée de ses objets, les banlieues peinent à intéresser la représentation. De fait, à en croire les romans de Sinclair Lewis (*Babbitt*, 1922) ou de Richard Yates (*Revolutionary Road*, 1961), par exemple, la banlieue n'aurait été qu'un décor voué à servir une vaste entreprise satirique. Dans ces récits, l'écriture se concentre sur des existences quelconques, ni plus extraordinaires, ni plus médiocres que les autres, qui fuient les villes par goût de la sécurité et de la stabilité. Quant à l'espace mis en scène, il tend invariablement à se fondre dans un modèle générique. « [Z]ones

7 L'idéal se développe en réponse à l'industrialisation des villes nord-américaines. Les premières formes suburbaines sont un compromis permettant à une élite fortunée de fuir des villes denses et polluées tout en continuant de profiter des opportunités économiques et technologiques que les centres urbains rassemblent (Robert Fishman résume le paradoxe à l'aide de la formule suivante : « Every true suburb is the outcome of two opposing forces, an attraction toward the opportunities of the great city and a simultaneous repulsion against urban life », *Bourgeois Utopias*, 26). Dans les années 1850, ces enclaves sont pensées comme de grands parcs bucoliques dessinés avec soin par quelques grands noms de l'architecture et des arts du paysage. Les premiers exemples sont Llewellyn Park, dans le New Jersey (Alexander Jackson Davis) et Riverside, dans l'Illinois (Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux). S'il est entendu que ces banlieues sont le privilège des classes dominantes, elles n'en contribuent pas moins à faire évoluer les sensibilités : au lendemain de la Guerre de Sécession, le logement individuel qu'accueille une vaste étendue de pelouse est devenu, pour la bourgeoisie américaine, l'incarnation d'un idéal nouveau. La démocratisation progressive de cet idéal repose sur un paradoxe radical. Lorsque les premières formes de banlieues voient le jour au XIX^e siècle, l'Amérique est un continent ouvert, virtuellement infini. Généreusement espacées le long des lignes de chemin de fer, les enclaves préservent la qualité semi-rurale sur laquelle repose l'idéal. Porté par le développement de l'automobile, l'incroyable succès de la forme au XX^e siècle tend à combler l'espace disponible, mettant à mal l'idéal à mesure qu'il se réalise. Par ailleurs, si elle permet à l'ensemble des classes moyennes d'accéder au mode de vie suburbain à partir des années 1920 et, surtout, au cours de la période d'après-guerre, l'uniformisation croissante du modèle dégrade l'idéal, qui ne devient guère plus qu'un stéréotype, à savoir une représentation collective figée. Pour un exposé exhaustif de l'évolution historique des banlieues aux États-Unis, voir en particulier l'étude classique de Kenneth Jackson, *Crabgrass Frontier*, ainsi que la synthèse actualisée de Dolores Hayden, *Building Suburbia*.

indécidables flottant à la surface de l'Amérique»⁸, espaces de la demi-mesure et du non-remarquable, les banlieues ne suscitent guère plus que l'indifférence ou le mépris.

6. Dans les années 1950, toutefois, John Cheever fait des banlieues de New York l'espace unifié de ses nouvelles. Ainsi, tandis que le recueil *The Enormous Radio and Other Stories* (1953) n'inclut qu'une nouvelle consacrée à la banlieue, le volume suivant, *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories* (1958), est entièrement organisé autour des banlieues bourgeoises longeant l'Hudson River. Comme ces millions d'Américains qui renoncent aux villes pour leur préférer les banlieues, les Cheever quittent leur petit appartement new-yorkais pour s'installer dans le Westchester au cours du printemps 1951. Cheever n'ignore pas le défaut qui semble condamner les banlieues à l'indistinction – manque de reliefs et de contours, de capacité à rassembler, déficit de signes adressés, absence, en réalité, de tout ce qui autorise la lente conversion de l'ordinaire en propre. Néanmoins, à l'inverse de ses contemporains, l'auteur travaille moins à construire une vaste fresque critique qu'il n'entend interroger le potentiel narratif et poétique d'espaces qui inquiètent l'écriture et en déplacent les enjeux. Publiée à titre posthume, la correspondance de Cheever définit la banlieue comme un espace marqué par le défaut, mais elle révèle également une volonté de dépasser cet écueil afin de faire du non-remarquable un lieu de la littérature nord-américaine :

*Everything is quiet here and unexceptional. I gave Random House a hundred pages of the novel on Friday and now I wait nervously for the telephone to ring; but it will probably never ring and if they should call the conversation can't come as a surprise since I've planned it exhaustively. "We like some of it," they say, or "We like the way you handle the material, but we don't like the material" [...]. I think that the material is exceptional but I base my opinion on the fact that it is unlike anything that Random House has printed in the last couple of years.*⁹

Entre 1951 et 1964, celui que la critique a surnommé « le Tchekhov des banlieues »¹⁰ consacra à ces espaces unanimement jugés trop « communs » une petite vingtaine de nouvelles et deux romans, contribuant à leur redonner une forme de saillance.

7. Ainsi, l'écriture de John Cheever répond moins à un projet de saisie mimétique qu'elle n'entend dévoiler un espace qui se refuse à apparaître. Nouvelle après nouvelle, l'auteur travaille en effet à déranger l'univocité dans laquelle inattentions et lectures collectives du réel semblent devoir enfermer l'espace des banlieues.

8 J-C. Bailly, *La Phrase urbaine*, 67.

9 J. Cheever, *The Letters of John Cheever*, 151 (je souligne).

10 J. Leonard, « Cheever to Roth to Malamud », 112.

8. Le motif liminaire de l'intrusion permettra dans un premier temps de dégager la force de rassemblement du lieu commun. Confrontée à une extériorité qui la menace, la communauté des personnages se rassemble autour de ses lieux communs : la banalité s'organise en un discours qui enferme l'espace dans une proximité prévenant le jaillissement de toute forme de surprise ou d'événement. Dans un deuxième temps, l'étude du descriptif tâchera de mettre au jour les hésitations d'une écriture confrontée à un espace pensé, précisément, pour passer inaperçu. En effet, dans les nouvelles de Cheever, le descriptif ne se contente pas de construire un cadre référentiel : il travaille à interroger le caractère secrètement événementiel d'espaces où il n'y aurait, selon la formule récurrente des personnages, « rien à voir » (« There's nothing to see! »)¹¹. En instillant du jeu au cœur de ce qu'une lecture collective avait figé en stéréotype, l'auteur dispose l'espace sur un mode pluriel et événementiel. Il apparaîtra ainsi, dans un troisième temps, qu'en dérangeant les lieux communs qui saturent le discours des banlieues, l'écriture dépasse la seule critique du modèle pour *inventer* ce dernier : elle travaille moins à « saisir » l'espace des banlieues qu'à en dévoiler la discrète force poétique.

« A nice house with a garden » : espace et sens commun

9. En faisant du lieu commun un *terrain d'entente*, l'ancienne rhétorique prête au déjà-pensé et au déjà-dit un rôle de cohésion sociale. Expression d'une sagesse collective, la doxa est pensée comme un bien commun. En opérant un renversement sémantique radical, la modernité a appauvri le sens du lieu commun : l'opinion partagée que valorisaient les Anciens est devenue simple redite, la disponibilité du lieu commun s'est muée en un défaut¹². Toutefois, si, de l'Antiquité à nos jours, le lieu commun porte ce nom, c'est qu'il ne cesse d'interroger ce qui permet de rassembler les hommes autour du non-remarquable. Jour après jour, bavardages, rumeurs, clichés et idées reçues construisent un discours de la banalité qui dessine secrètement les contours d'un territoire partagé.

11 J. Cheever, *The Stories of John Cheever*, 159. Les références aux nouvelles apparaîtront dans le corps du texte, entre parenthèses.

12 Il faut attendre la deuxième moitié du XVII^e siècle pour que commence à s'opérer ce renversement. La pensée subjectiviste adresse une critique ferme à la rhétorique en général et au lieu commun en particulier. Ainsi, le cartésianisme répudie la vraisemblance pour ériger la vérité en valeur absolue. La rhétorique est alors perçue comme un artifice qui s'interpose entre le sujet et la vérité. L'examen critique des préjugés qu'opère le siècle des Lumières puis la promotion inédite de la subjectivité créatrice portée par le mouvement romantique radicalisent la critique du lieu commun engagée par le XVII^e siècle. À l'autonomie du sujet cartésien s'ajoute une nouvelle exigence d'expressivité individuelle. Le champ d'action de la rhétorique est alors progressivement réduit à une fonction ornementale, et non plus argumentative, c'est-à-dire à la seule *elocutio*. Sur ce renversement sémantique, dont nous héritons, voir notamment T. Sallenave, *La Parole impropre*, 105-112.

Or, ce territoire n'est jamais le fait d'une écoute ; il s'impose comme un *a priori*. De fait, le lieu commun est toujours « déjà là »¹³. Il est, comme l'écrit Maurice Blanchot au sujet du quotidien, « ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir »¹⁴. En somme, s'il rassemble les hommes en érigeant la banalité, le trivial ou le non-remarquable en vecteurs de reconnaissance, le lieu commun le fait dans l'indifférence.

10. Dans les nouvelles de John Cheever, les formes de la banalité que charrie le discours collectif sont moins des motifs récurrents intégrés à une pratique représentative qu'ils ne participent au travail de création de l'espace littéraire. En organisant la banalité en un discours définissant des régimes de visibilité et d'opacité, l'écriture redonne au lieu commun l'efficacité que lui prêtait la période antique. En creux, elle dévoile l'existence d'un réseau de normes, de règles implicites et d'attentes, que fait ponctuellement affleurer le motif récurrent de l'intrusion.

11. S'il court dans la plupart des nouvelles que Cheever consacre aux banlieues, le motif qui donne son titre au recueil de 1953 (*The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*) est travaillé avec une insistance particulière dans « The Country Husband » (1954) et « The Brigadier and the Golf Widow » (1961). Ainsi, la proximité thématique de ces nouvelles, qui mettent toutes deux en scène l'intrusion de la violence de l'Histoire au sein de l'espace préservé des banlieues, témoigne de la cohérence du propos de Cheever au cours des années 1950¹⁵. Dans l'incipit de « The Country Husband » l'avion à bord duquel voyage Francis Weed doit atterrir d'urgence dans un champ, en marge des villes. Si la référence à la Chute s'impose, l'appareil devient également un avatar de la « machine dans le jardin » qu'évoquait Leo Marx. En effet, il convient de lire le motif comme ce qui confronte l'idéal pastoral américain à la puissance de l'Histoire (« expose the pastoral ideal to the pressure of change—to an encroaching world of power and complexity or, in a word, to history »)¹⁶. Or, Cheever prolonge le motif, qu'il autorise à glisser de la ville vers la banlieue. Lorsque Francis rejoint New York, où il emprunte le train qui, chaque soir, le ramène à Shady Hill, la fluidité avec laquelle la phrase opère le déplacement d'un espace à l'autre souligne combien l'événement est condamné à s'effacer derrière un quotidien qui, déjà, semble devoir reprendre ses droits :

13 B. Bégout, *Lieu commun*, 9.

14 M. Blanchot, *L'Entretien infini*, 357-358.

15 Dans son étude, Véronique Béghain démontre que la récurrence des motifs de l'intrusion et du décroissement est constitutive du caractère indéterminé de l'espace des banlieues. Travaillant à « dire sur tous les tons l'impossibilité même du *hortus conclusus* », le décroissement et le débordement construisent la banlieue de Cheever comme « un espace intermédiaire ou encore mitoyen, marge dont le propre est de résister à la bipolarisation et de demeurer dans une indétermination salutaire ». V. Béghain, *John Cheever*, 30-31.

16 L. Marx, *The Machine in the Garden*, 24.

In Philadelphia, Francis Weed got a train to New York. At the end of that journey, he crossed the city and caught, just as it was about to pull out, the commuting train that he took five nights a week to his home in Shady Hill. (326)

Le trajet épouse dès lors un mouvement de retour à l'ordinaire qui prend acte de l'incompatibilité entre l'Histoire et le songe semi-pastoral des banlieues :

Trace listened to the story, but how could he get excited? Francis had no powers that would let him recreate a brush with death—particularly in the atmosphere of a commuting train, journeying through a sunny countryside where already, in the slum gardens, there were signs of harvest. (326)

La parole serait ainsi une « force » définissant des régimes de visibilité et d'invisibilité. Or, le discours de Francis se situe du côté de l'inefficacité (« Francis had no powers ») : il ne parvient pas à s'inscrire en tant que récit dans l'espace confortable des banlieues. De fait, lorsque le personnage rejoint le domicile familial, la scène de retour héroïque – à laquelle les références à la guerre qui traversent l'incipit avaient préparé le lecteur – est empêchée. Le témoignage de Francis est étouffé par les disputes ordinaires et les paroles convenues du quotidien (« “Wash your hands, everyone. Dinner is ready” », 327), autant de clichés¹⁷ qui saturent la représentation et renvoient l'accident en marge du récit. En outre, le décrochage du récit au présent (« Francis had not finished his sentence about the plane crash before Henry plants a kick in Louisa's behind », 327) , les ellipses (« “The Plane from Minneapolis...” », 327) puis le glissement du discours direct au discours indirect (« Francis says loudly that he has been in a plane crash and that he is tired », 327) s'attachent à dire le rejet de l'événement, étouffé par le déjà-dit et le déjà-vu, hors de la scène de la représentation. De même, bien loin d'inviter le souvenir de la guerre, pourtant toute proche, au sein de l'espace domestique, le vocabulaire martial qui parcourt la scène (« war cries » ; « chieftains » ; « combatants » ; « headquarters », 327) en nie au contraire la violence en la confondant avec de banales chamailleries enfantines. Or, c'est bien cette mémoire que l'accident a fait ressurgir (« “It's just like the Marne,” someone said », 326). En somme, en s'organisant en bavardage, la banalité empêche l'événement de s'inscrire dans l'espace préservé de la banlieue.

12. En définissant ce qui doit, ou non, entrer dans la sphère du dicible, le discours de la banalité redevient, dans la fiction cheeverienne des années 1950, une parole efficace : il définit des régimes de visibilité et d'invisibilité et, partant, d'inclusion et d'exclusion. Au cours de l'une des

¹⁷ Forme spécifique du lieu commun, le cliché renvoie à « l'usure de l'expression verbale », c'est-à-dire à la matérialité de la phrase (R. Amosy et A. Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, 12). Le lieu commun, précise Ruth Amosy, « n'a pas *a priori* de cadre linguistique et peut se dire dans une description comme dans un récit éculé ou une formule banale » (R. Amosy, *L'Argumentation dans le discours*, 102). En ce sens, clichés, stéréotypes et idées reçues ne sont que des réalisations particulières du lieu commun.

nombreuses soirées mondaines qui rythment la vie de la communauté de Shady Hill, Francis croit reconnaître l'une des femmes qui furent tondues au lendemain de la guerre. GI déployé en Europe une dizaine d'années auparavant, le personnage a assisté à la scène d'humiliation. Le souvenir permet dès lors de rappeler combien ces femmes furent sacrifiées sur l'autel d'une reconstruction symbolique¹⁸ : en se rassemblant contre l'ennemi désigné, la communauté entend reconstruire ce que la violence de la guerre a rompu. Ainsi, la femme que reconnaît Francis est, au sens le plus strict, un lieu commun. Ce statut est d'ailleurs prolongé par une double identité (« the prisoner » devient « the maid ») qui souligne d'une part combien la communauté de Shady Hill tend, elle aussi, à se construire en se rassemblant *contre* ce qu'elle rejette et, d'autre part, l'impératif de passer sous silence la violence de l'Histoire. C'est ce que suggèrent les commentaires du narrateur à l'issue de la scène :

The people in the Farquarsons' living room seemed united in their tacit claim that there had been no past, no war—that there was no danger or trouble in the world. In the recorded history of human arrangements, this extraordinary meeting would have fallen into place, but the atmosphere of Shady Hill made the memory unseemly and impolite. (331)

Le lieu commun affleure ici comme une forme de communion tacite autour d'une vérité (« united in their tacit claim ») qui, se faisant passer pour nécessaire et éternelle, ne tolère aucune remise en question (« unseemly and impolite »). Le jeu des subordonnées souligne en effet une telle entreprise de confiscation de la parole qui, à nouveau, renvoie Francis à son propre mutisme : « He could not tell anyone » (331). Le seul discours autorisé à circuler au sein de l'espace de Shady Hill est bien celui, hégémonique, que définit le sens commun. Or, celui-ci repose sur un jeu d'illusion linguistique : en passant sous silence les blessures qui menacent l'unité de la communauté, le langage commun « oriente le regard *ailleurs*, là où il ne se passe rien »¹⁹. Ainsi, le syntagme « the maid », parfaitement intégré aux rituels et au discours mondains de Shady Hill, dissimule la charge historique portée par le groupe nominal « the prisoner », confiné au sein de rares instances de focalisation interne. De même, les lieux de l'Histoire sont habillés d'une forme de pudeur discursive : « Nelly said that the maid had come through an agency, and that her home was Trenon, in Normandy—a small place with a church and a restaurant that Nellie had once visited » (330). Ainsi, les mots de la communauté travaillent à recouvrir les béances de l'Histoire commune. En

18 Il faut en effet reconnaître au symbole une vertu de rassemblement. En s'appuyant sur le mot grec *symbolon*, morceau de poterie brisé lors d'une séparation et destiné à servir de signe de reconnaissance, Jean-Luc Nancy rappelle que « [l]a vertu propre du symbolique est de faire *symbole*, c'est-à-dire lien, ajointement, et de donner figure à cette liaison, ou de faire *image* en ce sens ». J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, 79.

19 C. Rosset, *Le Réel et son double*, 19.

organisant la parole en lieu commun, la communauté se garde d'une extériorité qui en menace les fondements.

13. L'évolution du contexte national et international pousse John Cheever à radicaliser de telles stratégies. À partir des années 1960, en effet, la vision de l'auteur s'assombrit. Le développement sans précédent des banlieues uniformes d'après-guerre menace la banlieue légèrement archaïque de Shady Hill. Publiée dans le contexte de paranoïa nucléaire qui s'empare des États-Unis à la fin des années 1950, « *The Brigadier and the Golf Widow* » organise le récit autour d'un abri antiatomique, enterré sous une pelouse impeccable, réduction métonymique de l'idéal du vaste jardin. Version extrême de la machine, la menace de la bombe que représente l'abri renferme toute la violence de l'Histoire, qui s'inscrit désormais au cœur de l'espace et des récits. Véritable boîte de Pandore permettant à Cheever de retravailler le motif de l'intrusion (un mari infidèle donnera la clé de l'abri à une autre femme), l'abri doit être rejeté hors de la scène de la représentation. Ainsi, le narrateur révèle que Mrs. Pastern, la propriétaire, a disposé sur l'abri de petites statues afin de détourner les regards de ce qu'il représente : « *It bulks under a veil of thin, new grass, like some embarrassing fact of physicalness, and I think Mrs. Pastern set out the statuary to soften its meaning* » (498). Dès lors, la valeur du statuaire s'inverse. La statue ne sert plus à marquer un territoire afin d'en faire un lieu de mémoire. Elle témoigne au contraire d'une nécessité de lisser toute dissonance. Or, bien loin de remplir leur fonction de trompe-l'œil, les petites statues révèlent ce qu'elles sont censées dissimuler. En ce sens, elles font écho au travail du discours dans la nouvelle, qui vise moins l'inscription de formes de mémoire ou d'expérience que la dissimulation ou l'effacement.
14. Ce que la présence des statues annonce discrètement, c'est la menace de transformation de l'abri antiatomique en pierre tombale et, partant, le retournement du jardin en cimetière (« *the shelter looks a little like a tomb* », 511). Or, c'est ici encore en faisant appel au discours de la banalité que le personnage tente de se garder d'une telle menace. Contre la puissance de l'Histoire, en effet, Mrs. Pastern jardine. Littéralement, d'abord : elle tente de faire reflourir son jardin en couvrant de fleurs et de statues ornementales le monticule qui trahit la présence de l'abri. Mais, par ailleurs, l'entreprise est toute discursive. Ainsi, lors de la visite d'un évêque venu s'enquérir de l'abri, Mrs. Pastern s'essaie à faire reflourir le jardin en convoquant en discours des motifs pastoraux disparus. À la manière de l'illusionniste, le personnage travaille à détourner l'attention en orientant les regards vers un espace où il n'y aurait rien à voir, sinon l'évidence d'un jardin prototypique de banlieue :

The abundant cycle of bloom was nearly over; there was nothing to see but chrysanthemums. "I wish you could see it in the spring, especially in the late spring," she said. "The star magnolia is the first to bloom. Then we have the flowering cherries and plums. Just as they finish, we have the azalea, the laurel, and the hybrid rhododendron. I have bronze tulips under the wisteria. The lilac is white."

"I see that you have a shelter," the bishop said.

"Yes." She had been betrayed by her ducks and gnomes. "Yes, we have, but it's really nothing to see. This bed is all lily of the valley, all this bed. I feel that roses make a better cutting than an ornamental garden, so I keep the roses behind the house. The border is fraise des bois. So sweet, so winy."

"Have you had the shelter long?"

"We had it built in the spring," said Mrs. Pastern. "That hedge is flowering quince. Over there is our little salad garden. Lettuce and herbs. That sort of thing." (506)

Le foisonnant jardin est ainsi porté au seuil de l'évanouissement par le cycle des saisons. Métaphoriquement, celui-ci renvoie à la violence que représente l'abri et qui expose la retraite pastorale au risque de la finitude. Or, en invoquant la puissance de création du langage (« I wish you could see »), Mrs. Pastern emprunte à l'auteur son pouvoir performatif afin de se garder de cette menace. Tout, dans son discours, n'est qu'artifice. Ainsi, la récurrence des opérations de fléchage provoque autant d'apparitions dans l'esprit du lecteur (« *the azalea, the laurel, and the hybrid rhododendron* »), stratégie par ailleurs précisée par la multiplication des attributs et des épithètes. En outre, la récurrence des pronoms « we » et « our » redistribue la logique argumentative du lieu commun dans l'ensemble du passage : en incluant une communauté de sujets à son discours, le personnage en renforce l'autorité. L'évidence partagée retrouve en ce sens la force argumentative que lui prêtait l'ancienne rhétorique. Lorsque l'évêque tente de rediriger l'attention vers l'abri, le personnage travaille de plus belle à saturer le discours d'un foisonnement de motifs pastoraux, de fleurs et de fruits : « The bed is *all* lily of the valley, *all* this bed ». La syntaxe fait écho à ces excès : constructions en chiasmes ou en épanadiploses faisant passer les fleurs de position thématique à rhématique, démultiplication du référent par hyponymes (« our little salad garden. Lettuce and herbs »), adjectifs traduisant un refus de clore le discours, de rendre la parole à l'autre (« So sweet, so winy »). En somme, ce que cette dispersion de la parole, cette langue organisée en bavardage dit en biais, c'est le refus de parler de – le refus de voir – l'abri et ce qu'il représente. Or, comme les petites statues dénoncées dès l'incipit, le discours de Mrs. Pastern révèle, précisément, ce qu'il entend dissimuler : en se disposant autour d'un secret, la parole en désigne le lieu avec précision.

15. Ainsi, le défaut que la parole met en scène se révèle être le symptôme d'une secrète connivence : il est la trace visible d'une lecture collective tacite définissant ce qui doit être autorisé,

ou non, à rejoindre la sphère du visible. Si le sens général du lieu commun a donc changé, sa force argumentative est restée intacte. En définissant des parts au sein d'un espace commun, le discours de la banalité renoue avec l'efficacité du lieu commun antique, qui permettait de définir un territoire partagé. Néanmoins, si les Anciens pensaient ce terrain d'entente comme préalable à la confrontation des idées, les lieux communs de la banlieue s'épuisent dans leur seule fonction de rassemblement : ils n'ouvrent sur aucune parole contradictoire. Au travers du discours de la banalité, la communauté enferme l'espace dans une proximité prévenant le jaillissement de toute forme d'événement.

L'ouvert d'une fenêtre

16. Les lieux communs sont, à bien des égards, une parole paradoxale. S'ils circulent, c'est pour mieux figer l'espace et les choses dans une lecture collective qui se fait passer pour nécessaire. Ainsi, au fil des récits que Cheever publie dans les années 1950, les figures de la prétérition et de l'ellipse, les instances de discours indirect, les variations sur l'incapacité à communiquer, à raconter ou à témoigner s'attachent à délimiter les béances d'un discours soumis à la logique centripète et totalisante du lieu commun. Parole, expérience et mémoire sont invariablement soumises à la force de rassemblement d'un sens commun qui prévient l'émergence de toute forme de contre-discours. Or, Cheever entend moins répondre à cette logique en installant l'espace comme décor qu'il n'interroge la possibilité d'ouvrir des événements au cœur de ce que l'accumulation des lectures collectives avaient figé en stéréotype.
17. D'abord publiée en juillet 1952 dans les pages du *New Yorker* puis, l'année suivante, dans le recueil *The Enormous Radio and Other Stories*, « The Cure » annonce la petite dizaine de nouvelles situées dans la banlieue de Shady Hill, pour la plupart rassemblées dans le recueil de 1958. En effet, les motifs de l'intrusion et du voyeurisme autour desquels s'organise le récit mettent en place une tension entre la construction d'un espace pensé pour prévenir l'émergence de toute forme d'événement et l'écart qui interroge et dérange ce processus. Ainsi, dans un premier temps, la narration à la première personne installe l'espace dans une proximité telle qu'elle tend à effacer tout relief. Le descriptif vise alors moins l'émergence de formes qu'il ne travaille au contraire à fondre l'espace dans l'indistinction :

I turned on a light in the living room and looked at Rachel's books. I chose one by an author named

Lin Yutang and sat down on a sofa under a lamp. Our living room is comfortable. The book seemed interesting. I was in a neighborhood where most of the front doors were unlocked, and on a street that is very quiet on a summer night. All the animals are domesticated, and the only night birds that I've ever heard are some owls way down by the railroad track. So it was very quiet. I heard the Barstow's dog bark, briefly, as if he had been waked by a nightmare, and then the barking stopped. Everything was quiet again. Then I heard, very close to me, a footstep and a cough. (157)

La construction de la banlieue est sobre et rigoureuse : chacune des actions du narrateur, chacune des qualités attribuées à l'espace est isolée au sein d'une proposition indépendante. Les relations prédicatives minimalistes font l'économie de toute forme de surprise ou de saillance. Ici, nul besoin de regarder pour voir : le narrateur reconnaît plus qu'il ne décrit. De vagues référents sont à peine effleurés par le jeu des articles et des pluriels ou résumés par des saisies synthétiques (« most of the front doors » ; « All the animals »). Enfin, les seuls événements perçus se détachent d'une toile silencieuse derrière laquelle se replie l'espace à mesure qu'il se déploie : « very quiet on a summer night » ; « So it was very quiet » ; « Everything was quiet again ». En faisant du silence un événement formel, la répétition travaille paradoxalement à donner une forme de visibilité à un défaut de saillance et, in fine, à en faire une caractéristique de la banlieue.

18. En mettant en scène l'intuition d'une présence au cœur de cette trame indifférenciée, l'ellipse temporelle (« Then ») ouvre un écart qui dérange le processus même de construction de l'espace. C'est alors la transparence de la représentation qui est troublée :

I felt my flesh get hard—you know that feeling—but I didn't look up from my book, although I felt that I was being watched. Intuition and all that sort of thing may exist, but I am happier if I discount it, and yet, without lifting my eyes from the book, I knew not only that I was being watched but that I was being watched from the picture window at the end of the living room, by someone whose intent was to watch me and to violate my privacy. Sitting under a bright lamp, surrounded by the dark, made me feel defenseless. (157-158)

Motif classique du texte réaliste, la fenêtre n'est plus utilisée comme cadre justifiant le déploiement d'un discours descriptif²⁰ mais pour signaler un retournement de la scène descriptive. Le motif du voyeurisme inverse en effet l'orientation prototypique de la fenêtre (habituellement tournée vers les paysages du monde naturel ou la scène historique des villes), signalant une volonté d'ouvrir des événements au cœur du non-événementiel et du non-remarquable. Les deux tirets cadratins qui entourent l'incise figurent cette déchirure. Ainsi, alors que le narrateur sent se poser sur lui un regard, c'est vers le lecteur qu'il se tourne : « —you know that feeling— ». L'adresse à la deuxième

20 P. Hamon, *Du descriptif*, 205.

personne déconstruit la transparence de l'appareil fictionnel pour installer le lecteur dans une position de voyeurisme. C'est, du reste, ce que met en place la répétition de la tournure passive (« I was being watched ») qui, en effaçant l'origine des regards, pointe du doigt l'activité de lecture. En révélant le lecteur à sa propre présence, Cheever s'appuie sur l'ouverture du texte au hors-texte afin de déranger la construction d'un espace qui s'apprêtait à s'installer dans l'indifférence. En ce sens, « The Cure » signale le tournant d'une écriture qui, confrontée à des espaces anonymes et dépouillés, doit s'intéresser à l'insignifiant, non pour esthétiser l'espace, mais simplement pour déranger l'univocité dans laquelle la proximité l'avait jusqu'alors enfermé. Or, l'entreprise se heurte à une résistance. « “Get the hell away from here! [...] There's nothing to see!” » (159), s'écrie le narrateur. En replongeant l'espace dans le régime du non-remarquable, en rejetant la possibilité même de l'événement, le narrateur vise ainsi à prévenir une intrusion vécue sur le mode d'une perte (« violate » ; « defenseless »).

19. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à mettre en danger l'illusion sur laquelle repose le discours littéraire afin de dévoiler les ressources d'une écriture confrontée à la force d'indistinction du lieu commun. Au seuil de la nouvelle « The Five-Forty-Eight » (1954), il met en abyme ce retour du discours sur ses propres modes de représentation. Tandis que le personnage focalisateur quitte son bureau pour rejoindre un train de banlieue, son regard s'arrête sur la vitrine d'une boutique :

It was a decorator's or an auctioneer's. The window was arranged like a room in which people live and entertain their friends. There were cups on the coffee table, magazines to read, and flowers in the vases, but the flowers were dead and the cups were empty and the guests had not come. In the plate glass, Blake saw a clear reflection of himself and the crowd that was passing, like shadows, at his back. Then he saw her image—so close to him that it shocked him. (236)

Posée au seuil de la nouvelle, la vignette se détache du récit pour devenir un espace de réflexion sur les modalités de mise en description de l'espace. De l'autre côté de la vitrine se dessine en effet l'un des salons de banlieue que s'apprête à rejoindre le personnage. Dès lors, le motif du décorateur (« a decorator's ») déborde la seule diégèse pour renvoyer à la figure de l'auteur. En posant les yeux sur le reflet de son ancienne maîtresse, élément perturbateur du récit (« *Then he saw her image* »), le personnage donne corps à la transparente vitrine, fine membrane séparant l'objet représenté du sujet percevant. Un hiatus est alors ménagé dans le jeu fluide du dispositif mimétique, et le mouvement de la description devient particulièrement évocateur. Ce simulacre d'espace domestique est dans un premier temps entièrement perçu par le truchement d'une série de concepts abstraits. Il est saisi de manière globale, interprété avant même d'être regardé : « The window was arranged like a room in

which people live and entertain their friends ». Puis, l'œil trouve de nouveaux points de repères ; il trace des contours nets, retranche et élague ; la voix se contente alors de poser en discours l'existence des référents prototypiques d'un salon de banlieue via la structure THERE + BE : « There were cups on the coffee table, magazines to read, and flowers in the vase ». Enfin, cette saisie schématisante est renversée ; ce qui vient d'être construit est déconstruit par la négation et les vertus de la conjonction qui, ré-ouvrant le discours, ménage des interstices entre les signes. Ainsi, la réalité décrite n'est plus présentée comme un ensemble organique, mais comme une suite *discrète* d'objets : « but the flowers were dead and the cups were empty and the guests had not come ». Le mouvement de cette description – du global au particulier, de la synthèse au fragment – témoigne d'une conscience des processus de réduction stéréotypique qui gouvernent toute perception. Mieux, il dit la confiance de l'auteur en la capacité des mots à délier ce type de vision.

20. Vitrines et fenêtres fonctionnent donc moins en tant que *topoi* descriptifs²¹ qu'elles ne permettent à l'écriture de revenir sur ses propres modalités d'énonciation. Ainsi, bien loin de viser l'effet de vraisemblance ponctuel, le descriptif instille du jeu dans l'espace rigide des banlieues. Régulièrement utilisé par l'auteur pour mettre en place la scène des nouvelles, le récit itératif répond d'une logique similaire. Organisé en deux temps, l'incipit de « O Youth and Beauty! » (1953) ouvre d'abord une fenêtre sur la langueur d'une fin de soirée bourgeoise avant de transformer le salon de banlieue en un espace de jeu :

At the tag end of nearly every long, large Saturday-night party in the suburb of Shady Hill, when almost everybody who was going to play golf or tennis in the morning had gone home hours ago and the ten or twelve people remaining seemed powerless to bring the evening to an end although the gin and whiskey were running low, and here and there a woman who was sitting out her husband would have begun to drink milk; when everybody had lost track of time, and the baby-sitters who were waiting at home for these diehards would have long since stretched out on the sofa and fallen into a deep sleep, to dream about cooking-contest prizes, ocean voyages, and romance; when the bellicose drunk, the crapshooters, the pianist, and the woman faced with the expiration of hope all expressed themselves; when every proposal—to go to the Farquarsons' for breakfast, to go swimming, to go and wake up the Townsends, to go here and go there—died as soon as it was made, then Trace Bearden would begin to chide Cash Bentley about his age and his thinning hair. The chiding was preliminary to moving the living-room furniture. Trace and Cash moved the tables and the chairs, the sofas and the fire screen, the woodbox and the footstool; and when they had finished, you wouldn't know the place. Then if the host had a revolver, he would be asked to produce it. Cash would take off his shoes and assume a starting crouch behind a sofa. Trace would fire the weapon out of an open window, and if

21 *Ibid.*, 174.

you were new to the community and had not understood what the preparations were about, you would then realize that you were watching a hurdle race. Over the sofa went Cash, over the tables, over the fire screen and the woodbox. It was not exactly a race, since Cash ran it alone, but it was extraordinary to see this man of forty surmount so many obstacles so gracefully. There was not a piece of furniture in Shady Hill that Cash could not take in his stride. (210)

Le vocabulaire est attendu. Il dresse grossièrement le tableau des mœurs et coutumes d'une banlieue bourgeoise des années 1950 (« party » ; « golf » ; « tennis » ; « gin » ; « whiskey » ; « baby-sitters »). Le narrateur crée l'attente en s'appuyant sur une litanie de lieux communs organisés en catalogue, autant de *topoi* que le travail de la détermination ancre dans le champ du déjà-vu (« *the bellicose drunk, the crapsshooters, the pianist, and the woman faced with the expiration of hope* »). La subordination, la coordination et les tirets cadratins s'entremêlent pour forger la syntaxe labyrinthique d'une soirée qui peine à arriver à son terme. La vision est globalisante, un peu blasée (« nearly every » ; « almost everybody » ; « everybody » ; « all » ; « every »). Les répétitions et séquences anaphoriques (« when ») diluent le temps dans une chronologie fantomatique et répétitive, lorsqu'elles ne renvoient pas franchement à un désir d'ailleurs (« here and there » ; « to go here and to go there » ; « to go [...], to go [...], to go »).

21. Contrepied à une telle litanie, la deuxième partie du paragraphe met en scène un mouvement d'arrachement à cette torpeur qui ranime l'écriture. Comme dans les deux exemples précédents, l'adverbe « Then » annonce un tel retournement. Ainsi, l'auteur substitue à une syntaxe non située, abstraite, une syntaxe du mouvement, qui tend à imiter la course de saut d'obstacles. La répétition est remplacée par le jeu des polyptotes, dont l'alternance rythmique génère des enjambements dynamiques – des sauts – d'une phrase à l'autre : « then Trace Bearden would begin to *chide* Cash Bentley about his age and his thinning air. The *chiding* was preliminary to *moving* the living room furniture. Trace and Cash *moved* the tables and the chairs ». La syntaxe de la course, qui inverse l'ordre canonique de la phrase en antéposant les compléments (« Over the sofa went Cash »), souligne un renversement formel. En bouleversant l'organisation de l'espace avant d'autoriser son personnage à s'élever au-dessus de ce qui l'encombre, Cheever transforme la langueur du récit itératif en une occasion ludique. À la simple succession d'objets, figés dans la linéarité de la phrase se substituent de nouveaux paradigmes. Dès lors, l'incipit signale le retournement d'une écriture qui s'attachera moins à installer un décor pensé comme préalable au déploiement du récit qu'à produire de l'expérience à partir du matériau stéréotypé des banlieues.

L'or du commun

22. En se laissant traverser par de multiples failles, les récits de Cheever soumettent les lieux communs à un processus de scission interne qui les ouvre progressivement à eux-mêmes. En donnant à voir les déchirures qui empêchent le territoire de la communauté de se rassembler en œuvre, indifférente et fidèle à l'attente, les nouvelles installent l'espace dans l'inachèvement. Dès lors, l'écriture fait du lieu commun, entendu comme une vaste évidence partagée, un espace ouvert à la disposition des singularités.

23. Les jeux d'échos qui structurent les nouvelles reformulent et diffusent cette volonté d'ouvrir le lieu commun à son espacement. Ainsi, lorsque Francis se replie dans son jardin au début de « *The Country Husband* », c'est d'abord une nature résiduelle qui est mise en tableau. À la grande promesse américaine se substituent de vagues clichés témoignant d'une usure générale des regards et des mots : « *It was a pleasant garden with walks and flower beds and places to sit* » (328). La syntaxe de la phrase pose un concept avant d'en inventorier le contenu. Le monde est moins regardé que résumé, confisqué par une parole faite d'adjectifs tièdes et de métaphores contraintes. Or, le motif est par la suite retravaillé à la faveur de la déchirure dont la conscience du personnage fait l'expérience (« *that moment when music breaks glass* », 331) :

He took her free hand, letting his fingers in between hers, climbed at her side the two concrete steps, and went up a narrow walk through a garden where dahlias, marigolds, and roses—things that had withstood the light frosts—still bloomed, and made a bittersweet smell in the night air. At the steps, she freed her hand and then turned and kissed him swiftly. Then she crossed the porch and shut the door. The porch light went out, then the light in the hall. A second later, a light went on upstairs at the side of the house, shining into a tree that was still covered with leaves. It took her only a few minutes to undress and get into bed, and then the house was dark. (332)

À la locution figée (« *flower beds* »), qui est comme la trace d'une lecture figée du monde dans la langue, se substitue une attention discriminante : « *a garden where dahlias, marigolds, and roses—things that had withstood the light frosts—still bloomed, and made a bittersweet smell in the night air* ». Dérangée par les tirets cadratins, la phrase revient sur sa propre énonciation pour installer le lecteur dans un rythme attentif à la nuance et à la variation. En outre, les phrases composées isolent chaque détail ; les coordonnants et les adverbes suivent les infimes mouvements d'un œil qui n'entend plus résumer le monde mais cherche bien à s'accorder à sa vibration. Ainsi, la discrétion du détail met fin à la sclérose du lieu commun pour accueillir l'intensité d'un rapport au monde. Dès lors, l'élément naturel ne sert plus le processus de construction d'une illusion pastorale tiède

– un lieu commun – mais, au contraire, tend à réinscrire l'espace des nouvelles dans un monde commun, à savoir ordinaire et ouvert au partage. Là où maison comme jardin paraissaient s'offrir comme autant d'évidences partagées, il y a désormais une foule de reliefs que l'œil ne parvient plus à saisir comme totalité. L'écriture *touche* donc le monde et le cliché s'en trouve *retouché*.

24. En somme, le lieu commun reformulerait moins le constat d'une évidence indépassable qu'il ne serait une condition de son dépassement. Le discours, s'il accepte de renoncer à une partie de sa capacité à faire œuvre de l'espace, autorise les choses à se disposer en foule, comme le prouve le narrateur de « O Youth and Beauty! ». Jusqu'alors centrée sur l'*hubris* de Cash Bentley, la narration s'écarte soudain (« Then », derechef) de la scène du récit pour dériver au cœur de la banlieue :

Then it is a summer night, a wonderful summer night. The passengers on the eight-fifteen see Shady Hill—if they notice it at all—in a bath of placid golden light. The noise of the train is muffled in the heavy foliage, and the long car windows look like a string of lighted aquarium tanks before they flicker out of sight. Up on the hill, the ladies say to one another, “Smell the grass! Smell the trees!” [...].

In the clubhouse on the hill, the first of the formal dances for the young people begins around nine. On Alewives Lane sprinklers continue to play after dark. You can smell the water. The air seems as fragrant as it is dark—it is a delicious element to walk through—and most of the windows on Alewives Lane are open to it. You can see Mr. and Mrs. Bearden, as you pass, looking at their television. Joe Lockwood, the young lawyer who lives on the corner, is practicing a speech to the jury before his wife. “I intend to show you,” he says, “that a man of probity, a man whose reputation for honesty and reliability...” He waves his bare arms as he speaks. His wife goes on knitting. Mrs. Carver—Harry Farquarson's mother-in-law—glances up at the sky and asks, “Where did all the stars come from?” She is old and foolish, and yet she is right: Last night's stars seem to have drawn to themselves a new range of galaxies, and the night sky is not dark at all, except where there is a tear in the membrane of light. (215)

Précédée d'un intervalle typographique, la séquence s'ouvre sur une ellipse. « Then » instancie du temps volé. Par ailleurs, le décrochage au présent situe la séquence hors du temps du récit. La ligne narrative se fige, le narrateur s'éloigne du récit pour que se dispose l'espace d'un écart. Ce qui s'annonce, c'est une déchirure (« tear ») : une parenthèse est ménagée au cœur du récit. La première phrase, qui procède par rebonds, par jeux de répétitions et de variations, souligne une volonté de déranger la linéarité du récit : là où le langage de la répétition servait la construction d'un espace émoussé, il entend désormais en refondre les modalités de partage. La structure présentative « it is » traduit le retrait du sujet percevant au profit de la chose offerte en partage. La prospérité lumineuse de Shady Hill souligne en effet combien le monde extérieur peine à percevoir la banlieue, aveuglante par son évidence même. L'image de la retraite pastorale (« The noise of the train is

muffled in the heavy foliage ») souligne l'imperméabilité de l'espace commun aux regards des passagers et aux bouleversements que suggère la métaphore classique du train. L'auteur, pourtant, nous a déjà invités à dépasser l'image de retraite pastorale que renvoie la banlieue et, partant, à abandonner la posture, lointaine et périphérique, qu'occupent les passagers du train. En effet, si la focalisation est d'abord centrée sur ces derniers, et donc sur un point de vue externe à la banlieue, elle s'inverse lorsque la machine disparaît à l'horizon, tandis que l'œil du lecteur se retrouve au cœur de l'espace délimité par une végétation foisonnante. C'est une description de type impressionniste qui se déploie alors. Les sonorités sont choisies pour former de délicates combinaisons de plosives, de voyelles et de diphtongues aiguës ; l'espace est animé par la parole des habitants, dont les reprises au discours direct sont rythmées par le jeu des fricatives ; la rencontre des isotopies de l'eau et de la lumière, enfin, annonce l'effet enveloppant à venir.

25. Dans le deuxième paragraphe, la prose invite en effet le lecteur à parcourir un espace presque organique. Les références aux odeurs épaisses d'une chaude nuit d'été, les décrochages à la deuxième personne, les instances de discours direct et les incises plongent le regard au cœur de la banlieue. La récurrence du pronom personnel « you » rappelle évidemment les intrusions de « The Cure ». Or, cette fois, le lecteur est autorisé à investir un regard qui laisse l'espace se disposer tout autour. L'œil est placé au cœur de l'espace, non pour intervenir, mais simplement pour constater : entrevoir, avant qu'ils ne disparaissent dans le soir, des fragments organisés en foule, à peine devinés au travers de l'embrasure des fenêtres et des instances de discours direct. Cette forme de narration doit arrêter l'attention : bien qu'omniscient, le narrateur paraît renoncer pour un temps à son pouvoir totalisant pour se contenter de transcrire des bribes de conversations, par ailleurs tronquées par les points de suspension, ou de jeter de discrets regards par l'entrouvert d'une fenêtre afin de collecter quelques images furtives. Ce qui se donne à voir, c'est donc le retrait d'un centre au profit de marges qui jamais ne se réunissent dans un tout, le retrait de la conscience unificatrice du récit au profit d'une foule de détails dont elle ne parvient plus – dont elle ne cherche même plus – à faire la synthèse. La discrétion du narrateur devient donc une manière de décentrement : la voix s'oublie en tant que centre et laisse se disposer l'espace. Dès lors, le récit enchâssant tend à devenir l'espace d'une scène ouverte, qui dispose tout autour des impressions et des récits à peine effleurés. Les incidents – et non plus les événements, mot qui fait signe vers la rationalité d'une suite d'actions finies – ne sont plus assujettis au récit principal. Ils préservent leur autonomie et leur force inchoative. Toujours prêtes à éclore, à peine suggérées, de nouvelles lignes de fuite, d'autres tempos, d'autres vies, d'autres récits traversent le récit. La banlieue est excentrée en son cœur et

c'est dans cette absence de centre que l'espace parvient à se disposer, non plus en suivant le cadre défini par le consensus, mais sur un mode pluriel. En ouvrant ainsi l'espace, Cheever dispose un monde : non plus *le* monde que construit la communauté, mais *un* monde réinscrit dans l'ouvert du monde commun.

26. Ainsi, les nouvelles que John Cheever publie entre 1951 et 1964 travaillent à transformer un défaut du dire en une ressource disponible. Il s'agirait donc moins de chercher le sens du lieu commun du côté d'une hypothétique unité que dans les failles, les hésitations et la réserve du discours. Devenu une scène ouverte à la disposition des singularités, le récit s'engage à retravailler la langue commune. Celle-ci n'est plus ce qui, approprié par le sens commun, fige le monde dans le consensus mais, au contraire, un « espace de délimitation et d'écartement » qui « garantit la possibilité de référer à un monde en devenir (c'est-à-dire le monde réel) non sur le mode d'un étiquetage fini, mais en tant qu'il s'y produit quelque chose »²². Le discours n'est plus simplement ce qui parle (le « ça parle » du lieu commun), mais ce qui « prouve non seulement qu'on parle mais qu'on *peut* parler, entretenir la parole, lui faire accomplir le frayage référentiel qui justifie son existence de fait »²³. Le discours littéraire, parce qu'il est un art du langage, nous donne les moyens d'une authentique refonte de nos modes de perception et d'énonciation. Il bâtit, en ce sens, un « lieu commun », à savoir un espace « de redéfinition radicale des distances, c'est-à-dire des possibilités de *contact* avec les choses »²⁴. En nous offrant des outils à même de déceler les fondements argumentatif du discours, c'est à de telles entreprises de redéfinition de la portée du langage littéraire que la rhétorique des Anciens semble nous convier.

Œuvres citées

AMOSSY, RUTH. *L'Argumentation dans le discours*. 2000. Paris : Armand Colin, 2010.

AMOSSY, RUTH, ET ANNE HERSCHBERG-PIERROT. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.

BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE. *La Phrase urbaine*. Paris : Seuil, 2013.

BÉGHAIN, VÉRONIQUE. *John Cheever : l'homme qui avait peur de son ombre*. Paris : Belin, 2000.

22 L. Jenny, *La Parole singulière*, 31-32.

23 *Ibid.*, 42.

24 M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, 43.

- BÉGOUT, BRUCE. *La Découverte du quotidien*. Paris : Allia, 2005.
- BÉGOUT, BRUCE. *Lieu commun : le motel américain*. Paris : Allia, 2014.
- BLANCHOT, MAURICE. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- CHEEVER, JOHN. *The Letters of John Cheever*. Ed. BENJAMIN CHEEVER. Londres : Vintage, 1992.
- CHEEVER, JOHN. *The Stories of John Cheever*. New York : Alfred A. Knopf, 1978.
- FISHMAN, ROBERT. *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*. New York : Basic Books, 1987.
- GOYET, FRANCIS. « Aux origines du sens actuel de “lieu commun” ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 49 (1997) : 59-74.
- HAMON, PHILIPPE. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- HAYDEN, DOLORES. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. New York : Pantheon Books, 2003.
- JACKSON, KENNETH. *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. Oxford : Oxford University Press, 1985.
- JENNY, LAURENT. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.
- LEONARD, JOHN. « Cheever to Roth to Malamud ». *Atlantic Monthly* 231 (Juin 1973) : 112-116.
- MACÉ, MARIELLE. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011.
- MARX, LEO. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Londres : Oxford University Press, 1964.
- NANCY, JEAN-LUC. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 1996.
- PIETRA, RÉGINE. « Lieux communs ». *Littérature* 65 (1987) : 96-108.
- ROSSET, CLÉMENT. *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*. 1976. Paris : Gallimard, 1984.
- SALLENAVE, THIBAUT. *La Parole impropre*. Paris : Éditions du Cerf, 2019.