

Université de Sherbrooke

Interprétation et traduction de l'implicite dans *A Student of Weather*, d'Elizabeth Hay

Par

MARIE-CHRISTINE GENEST

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

NICOLE CÔTÉ, directrice de recherche
PATRICIA GODBOUT, membre du comité
DOMENICO BENEVENTI, membre du comité

Maîtrise en Littérature canadienne comparée
Faculté des lettres et sciences humaines



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-91708-4

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-91708-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Nicole Côté
Patricia Godbout
Domenico Beneventi

Interprétation et traduction de l'implicite dans *A Student of Weather*, d'Elizabeth Hay
Marie-Christine Genest

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Côté, directrice de recherche
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)
Patricia Godbout, membre du jury
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrooke)
Domenico Beneventi, membre du jury
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrooke)

Interprétation et traduction
de l'implicite dans
A Student of Weather, d'Elizabeth Hay

Résumé

Elizabeth Hay, aujourd'hui auteure à succès au Canada anglais, publiait son premier roman en 2000, *A Student of Weather*, qui s'est attiré une foule de critiques élogieuses. Malgré son succès du côté anglophone, le roman n'a jamais été traduit en français et reste inconnu du lectorat québécois. Dans une prose d'une grande splendeur, Hay propose avec *A Student of Weather* un roman d'oppositions et de paradoxes, où l'Est et l'Ouest du territoire canadien deviennent les symboles de pôles opposés d'une histoire d'amour impossible. Ce qui fait la richesse de ce roman est sans contredit sa valeur implicite, ses non-dits, ses silences d'une grande éloquence du point de vue tant du récit que de la narration et des personnages. Dans l'optique d'une traduction en français, le roman doit être interprété en profondeur par le traducteur afin qu'il comprenne toute la portée de sa valeur implicite, pour ainsi effectuer la traduction la plus juste possible. Une recherche qui tente de construire des ponts entre différentes disciplines, notamment la traductologie, la littérature, la linguistique, la stylistique et la culture, dans l'objectif avoué de traduire l'implicite, présente des défis évidents. En effet, comment traduire ce qui n'est pas formellement exprimé? Comment traduire l'implicite d'un texte comme *A Student of Weather*, qui en est chargé? À cette fin, ma recherche s'effectuera en deux temps. Tout d'abord, j'offrirai une définition de la notion d'implicite ainsi que son interprétation dans le roman. Suivra une typologie des difficultés de traduction, identifiées et analysées en catégories distinctes. En tenant compte des éléments d'analyse établis, j'effectuerai enfin une traduction en français de la première partie du roman *A Student of Weather*.

Mots-clés : Elizabeth, Hay, Student, Weather, Implicite, Traduction, Littéraire, Stylistique, Interprétation.

TABLE DES MATIÈRES

1. Remerciements	6.
2. Introduction	7.
3. <i>A Student of Weather</i> : Interprétation	12.
3.1 Définition de l'implicite	12.
3.2 L'implicite dans le roman <i>A Student of Weather</i>	19.
3.1.1 L'implicite du récit : les symboles et les contrastes	
3.1.2 L'implicite de la narration : l'inconscient des personnages	
3.1.3 L'implicite des personnages : les noms et les réflexions cachées	
3.3 La traduction de l'implicite dans <i>A Student of Weather</i>	39.
3.2.1 L'implicite du récit : traduire le symbole du titre et du mot «weather»	
3.2.2 L'implicite de la narration : traduire les métaphores	
3.2.3 L'implicite des personnages : traduire les prénoms?	
4. Traduction de <i>A Student of Weather</i> : Typologie.....	48.
4.1. Introduction.....	48.
4.2 LE RÉCIT	48.
4.2.1 Noms propres	48.
4.2.2 Références.....	50.
4.2.2.1 Naturelles	51.
4.2.2.1.1 Plantes	
4.2.2.1.2 Animaux	
4.2.2.1.3 Sols	
4.2.2.1.4 Température	
4.2.2.2 Culturelles.....	56.
4.2.2.2.1 Culture populaire	
4.2.2.2.2 Événements historiques	
4.2.2.3 Intertextuelles.....	61.
4.2.2.3.1 Biblique et religieuse	
4.2.2.3.2 Littéraire	
4.2.2.3.3 Contes de fées et contes populaires	
4.2.3 Notes de bas de page	74.
4.2.4 Structure, Rythme, Syntaxe.....	76.
4.2.4.1 Étoffement	76.
4.2.4.2 Expressions et néologismes	77.
4.2.4.3 Structure des phrases	79.

4.3 LA NARRATION	81.
4.3.1 Temps des verbes	81.
4.3.1.1 présent	
4.3.1.2 passés	
4.3.2 Récits emboîtés	87.
4.3.2.1 Passages anecdotiques	
4.3.2.2 Rêves	
4.3.3 Mises en abyme	92.
4.3.4 Niveau de langue	94.
4.3.5 Aphorismes	96.
4.3.6 Manifestations directes du narrateur	98.
4.4 LES PERSONNAGES	99.
4.4.1 Images et Figures de style	99.
5. Traduction d'un extrait de <i>A Student of Weather : L'élève du temps</i>	106.
6. Conclusion	196.
7. Bibliographie	200.

1. Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont tout d'abord à celle qui a accepté de m'épauler dans la réalisation de ce long projet; celle qui a cru en moi et qui m'a toujours été d'une grande écoute, d'un soutien constant et d'une disponibilité infinie dans chacune des étapes du travail. Nicole Côté, ma très chère directrice, je n'aurais pu avoir été mieux dirigée par quelqu'un d'autre que vous. Mille mercis pour votre persévérance, votre honnêteté et votre immense bonté. Ce mémoire de maîtrise est le résultat d'un grand travail d'équipe auquel je ne serais jamais arrivée sans vous. Merci à mon père qui, malgré le découragement et les difficultés occasionnels, m'a fait comprendre l'importance de la patience et de la persévérance. Merci à tous les gens de mon entourage qui m'ont encouragée dans ce projet, ne serait-ce qu'en croyant à la pertinence de rédiger un mémoire de maîtrise en traduction littéraire.

2. Introduction

Elizabeth Hay est une auteure canadienne née en 1951 à Owen Sound, en Ontario. Après avoir vécu notamment à Ottawa, à Yellowknife et à New York, Hay a publié son premier roman, *A Student of Weather*, aux éditions McLelland & Stewart en 2000. Bien que peu connu au Québec, le roman a trouvé une telle reconnaissance auprès de critiques canadiennes anglaises qu'il a été classé au rang des finalistes du prestigieux prix Giller¹. L'intrigue du roman retourne en ce temps de crise économique qu'ont été les années trente, en Saskatchewan rurale, où vivent paisiblement Ernest Hardy, fermier veuf, et ses deux filles, Lucinda et Norma Joyce, jusqu'au jour où un jeune homme de l'Ontario, Maurice Dove, étudiant en météorologie, fait son apparition et bouleverse la vie des deux jeunes filles. *A Student of Weather* est un roman d'oppositions et de paradoxes, où l'Est et l'Ouest du territoire canadien deviennent les symboles de pôles opposés d'une histoire d'amour impossible, comme le mentionne Cindy McKenzie dans son article «Weathering Desire and Unrequited Love» : «this coming-of-age story integrates the romance between Norma Joyce and Maurice Dove into the familiar Canadian theme of the relationship between East and West by employing the setting of Saskatchewan as an image of dust and death and tough characters that contrasts sharply with lush, green Ontario, the paradise where apples grow and where people can afford to be careless².» Le roman de Hay est

¹ Cindy McKENZIE, «Weathering Desire and Unrequited Love», *Books in Canada*, Volume 30, Numéro 3, 2001, p. 14.

² *Ibid.*

riche en symboles (notamment en ce qui concerne le thème de la température), comme l'atteste McKenzie : «Stripped of illusions, Hay's survivors exhibit the results of the severe training of Prairie weather -the "prairie grit" that toughens its inhabitants and ensures their emotional survival. So, too, Hay's book survives its flaws largely because of the reader's interest in its extraordinary protagonist and because of Hay's erotic images of weather³.» (La portée de ces symboles dans le roman sera définie plus loin). Toutefois, malgré le succès considérable de *A Student of Weather* auprès du lectorat canadien-anglais, le roman n'a encore jamais fait l'objet d'une traduction en français et est pour ainsi dire inconnu auprès du lectorat québécois.

À la lecture du roman, j'ai pu y constater la présence d'un élément phare, qui me semblait à la source de la richesse symbolique, de l'éventail de symboles à analyser dans le roman : l'implicite. En effet, dans une œuvre littéraire où les personnages éprouvent de la difficulté à communiquer leurs sentiments, vivent dans un contexte de retenue constante (tant d'un point de vue matériel qu'émotionnel), sur un territoire pauvre et aride, et considèrent le travail comme seule voie vers la survie, le roman m'apparaissait comme truffé de non-dits entre les personnages, de sous-entendus, qui sont laissés à la compréhension du lecteur afin de lui permettre de saisir les personnages et les rapports qu'ils entretiennent. Par ailleurs, le roman regorge de métaphores, de figures de style et de symboles qui servent aussi à enrichir la présence des valeurs implicites dans le roman (qu'elles existent par le biais du récit, par des manifestations du narrateur dans l'intrigue,

³ *Ibid.*

ou encore par les propos des personnages). La présence de l'implicite dans ce roman de Hay était donc à la source de mon intérêt, voire de ma fascination, pour cette œuvre dont l'analyse pourrait être sans fin. Ce roman appartient à la tradition du réalisme (il effectue notamment des descriptions variées du quotidien des personnages, ainsi que du climat, de la végétation, des éléments de la nature et de la température dans lesquels ils baignent), tout en présentant une grande richesse stylistique et métaphorique. L'analyse littéraire du roman est donc de deux ordres: l'analyse d'ordre référentiel et l'analyse d'ordre métaphorique. Mes objectifs se sont donc tracés, dans un premier temps, de manière à analyser le roman en profondeur ; décortiquer chacun des éléments d'analyse du roman relatif à la définition de l'implicite, identifier et catégoriser les différentes formes d'implicite qui existent dans le roman en vue d'effectuer une traduction qui les tienne toutes en compte. Dans un deuxième temps, mes objectifs se sont orientés vers l'analyse de ma traduction du roman ; l'identification des particularités de traduction et leur catégorisation, en regard de l'implicite qui les caractérise.

En somme, je tente une analyse textuelle qui me servira de ligne directrice dans le but même de comprendre les dessous du roman de Hay afin d'en effectuer une traduction qui soit la plus juste possible. Mes objectifs se sont fixés dans l'intention de construire des ponts précis entre différentes disciplines parfois connexes, mais souvent étudiées individuellement. Les domaines de la traductologie, de la littérature, de la linguistique (notamment la notion d'implicite, qui en est issue), de la stylistique et de la culture sont des domaines dont l'analyse est pertinente dans un même cadre, sur un même sujet d'études (ici, le roman de Hay). Jeremy Munday écrit à ce sujet :

Just as linguistic analysis which does not consider the wider contextual factors is in some way deficient, so too are culturally oriented studies which rejects textual analysis. In my view, the two are complementary and a combination of the two essential for a fuller understanding of the role of translation. [...] The boundaries of the discipline should be stretched by both empirical study and theoretical reflection. Reflective commentaries and research projects are the most common means by which students and translators (trainee and professional) can participate in this endeavour⁴.

Munday affirme que l'analyse du rôle de la traduction ne peut que bénéficier de la combinaison de disciplines connexes; mes objectifs d'analyse dans l'étude du roman de Hay s'inscrivent donc dans cette lignée, dans le but de répondre à la question suivante : traduire l'implicite, comment y parvenir? Comment traduire ce qui n'est pas formellement exprimé? Comment traduire l'implicite d'un texte comme *A Student of Weather*, qui en est chargé? Il s'agit d'abord d'effectuer une définition concrète de la notion d'implicite en littérature. Ensuite, je me suis donné comme tâche d'identifier la présence des valeurs implicites, ou connotées, dans le roman, et de les analyser afin de circonscrire leur nature. Par la suite, j'en ai établi une nomenclature afin de les concevoir sous différentes catégories. La première partie de cette analyse, *l'interprétation*, vise donc ces objectifs. *L'interprétation* cherche d'abord à *identifier* l'implicite, le «non-dit» et le «sous-entendu», dans différents passages du roman, et ce en trois temps : il est tout d'abord question de la présence de l'implicite dans le récit du roman; ensuite, j'analyse l'implicite qui recouvre la narration du roman; enfin, l'implicite qui compose les dialogues et les

⁴ Jeremy MUNDAY. *Introducing Translation Studies : Theories and Application*, 3rd Edition, Londres, 2012, p. 298.

pensées conscientes des personnages du roman est identifié. Ensuite, l'*interprétation* se penche plus précisément sur la question de *traduire* l'implicite identifié précédemment dans le roman. Dans la deuxième partie de l'analyse, *Typologie*, il est question de catégoriser le roman selon les particularités de traduction qu'il pose. Afin de donner une certaine cohérence à cette analyse, elles seront catégorisées selon le même modèle que la partie précédente de l'analyse, soit «récit-narration-personnages». Je me propose en outre d'analyser ces particularités pour en saisir le sens, et ainsi, de justifier mes choix de traduction. À la suite des parties *Interprétation* et *Typologie* de l'analyse se trouve ma traduction de la première partie du roman *A Student of Weather* d'Elizabeth Hay.

3. *A Student of Weather* : Interprétation

3.1 Définition de l'implicite

L'implicite est une notion commune en littérature du fait de la polysémie des textes littéraires, mais avec le roman *A Student of Weather*, elle atteint le statut de leitmotiv. La notion de l'implicite a été étudiée avec beaucoup de finesse par la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni. Pour expliquer le concept même de l'implicite et de son rapport avec l'œuvre de Hay, il est pertinent de retourner d'abord à une autre notion, plus vaste: l'énonciation d'un discours. Kerbrat-Orecchioni affirme d'emblée que tout discours (peu importe sa nature) est porteur d'un message précis auquel son locuteur s'identifie :

La problématique de l'énonciation [...] peut être ainsi définie : c'est la recherche des procédés linguistiques [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans les messages (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui [...]. C'est une tentative de repérage et de description des unités, de quelque nature et de quelque niveau qu'elles soient, qui fonctionnent comme indices de l'inscription dans l'énoncé du sujet d'énonciation⁵.

La littérature va de pair avec cette notion d'énonciation, où le texte est alors porteur d'un discours et, par extension, de plusieurs messages. Au sujet des messages, Kerbrat-Orecchioni aborde, nous l'avons vu plus haut, les possibilités de messages implicites ou explicites. C'est ici qu'il est pertinent de marquer l'opposition entre ces deux notions. Alors que le principe d'explicite (dont il est possible de juger le sens,

⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'énonciation*, Paris, Masson & Armand Colin, 1997, p. 32.

similaire au principe de dénotation) recouvre «l'ensemble des traits de sens qui permettent la dénomination (encodage) et l'identification (décodage) d'un référent⁶», ou «l'ensemble des traits distinctifs à la fonction dénominative», son opposé, l'implicite (ou connotation), qui retiendra ici notre attention, recouvre davantage toutes les «valeurs sémantiques additionnelles⁷», ou les éléments de sens qui s'ajoutent à l'ensemble de ce qui est formellement dit, exprimé, exposé. Kerbrat-Orecchioni écrit, au sujet de l'opposition entre les discours explicites et implicites :

«[...] Parler explicitement, c'est 'to tell something'; parler implicitement, c'est 'to get someone to think something.' Mais comment amener quelqu'un à penser quelque chose, si ce quelque chose n'est pas dit, et présent quelque part dans l'énoncé? Pour nous, les contenus implicites sont également, d'une certaine manière, [...] dits⁸.» Au sujet de la connotation, Kerbrat-Orecchioni ajoute :

La connotation est seconde, mais non secondaire. Il est d'ailleurs difficile d'évaluer précisément son importance, car elle varie avec le type de discours tenu, et fait l'objet d'appréciations diverses : tantôt la connotation est valorisée, et même quelque peu fétichisée, comme refuge de la «poésité» et de la subjectivité langagière, tantôt on lui reproche d'être réfractaire à tout traitement scientifique, et on la suspecte de venir souiller le sens «propre» et altérer la pureté cristalline du sens structurel. [...] En enfreignant les règles ordinaires de la lisibilité, en pervertissant l'évidente simplicité du langage dénotatif, en faisant proliférer les sens en tous sens, la connotation déroute et retarde le travail du décodage : mais en même temps, elle se met au service de

⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*, Paris, Masson & Armand Colin, 1998, p. 21.

la dénotation, car en l'affectivisant, elle favorise l'adhésion au message, et en démultipliant le sens elle augmente son capital sémantique⁹.

Kerbrat-Orecchioni aborde ici la «perversion» de la simplicité du langage et de la multiplicité des sens qu'occasionne la connotation, qui rend difficilement saisissable le sens final, et qui retarde alors le décodage d'un message. Kerbrat-Orecchioni ne fait aucune mention du discours littéraire et de sa nature toujours polysémique, en ce qu'il se sert d'images et que, dépassant le référentiel, le contexte ancré dans la réalité désignée, son sens s'élargit pour s'appliquer à plusieurs contextes, qui se «contaminent» l'un l'autre par la connotation. Toutefois, selon la définition qu'elle fait de la connotation (vaste dans sa «prolifération de sens»), le discours littéraire, lui-même polysémique, peut aisément s'y retrouver. Bref, les notions d'implicite et de connotation, dans toute forme de discours, quelle que soit sa nature (ce qui comprend, par conséquent, les textes littéraires comme le roman de Hay), représentent ce qui n'est pas ouvertement et formellement dit, mais ce qui est plutôt suggéré à penser. Ainsi, tout discours implicite dans un énoncé ou un texte nécessite une interprétation de la part de celui qui reçoit le message. Toujours selon Kerbrat-Orecchioni, «interpréter un énoncé, c'est choisir dans le paradigme des significations qui sont susceptibles de venir l'investir celles qui apparaissent comme les meilleurs candidats possibles à la cohérence et à la pertinence - parfois même, en en "rajoutant" par rapport au projet d'encodage¹⁰.» Pour sa part,

⁹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 197-198.

¹⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*, Paris, Masson & Armand Colin, 1998, p. 299.

l'acte de traduire demande une interprétation préalable, et, dans le cas des textes littéraires, exige généralement que l'on tranche entre plusieurs interprétations, en raison de la nature polysémique du texte. La notion d'interprétation demeurerait donc très vaste, d'autant plus lorsqu'elle serait exécutée en réponse à un discours implicite.

Toutefois, Catherine Kerbrat-Orecchioni étudie les notions d'implicite et de connotation en parallèle, sans toutefois établir une distinction nette entre les deux concepts. Pour établir une définition de chacune des deux notions, il est pertinent de consulter le *Dictionnaire d'analyse du discours* de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau¹¹. Ceux-ci divisent la définition de «connotation» en deux branches : dans le domaine de la logique, où elle désigne la «compréhension» d'un concept, de même que l'ensemble des caractéristiques qui définissent ce concept; et dans le domaine de la linguistique, où elle recouvre l'ensemble des valeurs qui viennent s'ajouter à la dénotation d'un terme. Le terme de «connotation» est toutefois abordé, dans les deux cas, comme une valeur «secondaire», et «qui constitue un ensemble extrêmement flou et divers¹²». Quant à la notion d'«implicite», le *Dictionnaire* la définit comme pouvant être identifiée uniquement grâce à d'autres facteurs du texte, le contexte notamment. Par conséquent, le travail interprétatif que nécessite la circonscription de l'implicite consiste à combiner les informations de l'énoncé avec son contexte, afin de comprendre l'énoncé selon une cohérence liée au vraisemblable, le dénotatif faisant partie intégrante de ce contexte.

¹¹ Je remercie la professeure Karine Collette pour avoir attiré mon attention sur cet ouvrage.

¹² Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU. «Connotation» et «Implicite», *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 130.

Comme les deux notions, l'implicite et la connotation, sont similaires dans leur définition et que la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni associe un concept à l'autre, ils seront étudiés ici de concert.

La nature polysémique des textes littéraires fait souvent de ceux-ci des textes chargés de valeur implicite, de connotation, de non-dits. Anne Herschberg-Pierrot affirme en ce sens : «Des connotations stylistiques sont liées à l'emploi des traits syntaxiques et lexicaux qui connotent l'effet parlé dans la prose. [...]. Dans un texte littéraire, la connotation est rarement isolée du contexte lexical et énonciatif et des réseaux sémantiques constitués par le texte¹³.» La notion de contexte dans les œuvres littéraires qu'aborde Herschberg-Pierrot demeure certes un élément directement lié à leur nature polysémique. En effet, il semble que le contexte interne d'une œuvre littéraire puisse contribuer à définir les composantes des différents sens que peut prendre cette œuvre littéraire. Par extension, la notion de contexte interne est également incontournable dans le domaine de la traduction littéraire. Umberto Eco écrit à ce sujet :

La phrase que nous examinons est un texte et, pour comprendre un texte –à fortiori pour le traduire- il faut faire une hypothèse sur le monde possible qu'il représente. Cela signifie [...] qu'une traduction doit s'appuyer sur des conjectures, et c'est seulement après avoir élaboré une conjecture plausible que le traducteur peut commencer à faire passer le texte d'une langue à l'autre. Cela signifie que [...] le traducteur doit choisir l'acception ou le sens le plus probable et le plus pertinent dans *ce* contexte et *ce* monde possible. [...] Ainsi, quand on traduit des textes, les termes linguistiques sont

¹³ Anne HERSCHBERG-PIERROT. *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 182-183.

comparables, et les éventuelles ambiguïtés peuvent être résolues à la lumière des contextes et en se référant au monde dont *ce texte donné* parle¹⁴.

Ainsi, afin d'identifier les valeurs implicites dans un roman comme *A Student of Weather* dans l'intention de le traduire, l'idée de retourner à son contexte est certes pertinent. L'intrigue du roman se déroule en Saskatchewan (province de grande étendue qui ne comportait que 800 000 habitants dans les années trente), en plein milieu rural. La petite population répartie sur un très large territoire (et l'isolement ainsi favorisé), les difficultés du climat extrême (canicules en été, grands froids en hiver), les temps durs de la crise économique et les valeurs de l'époque, qui privilégiaient le travail et les groupes comme la cellule familiale au détriment des besoins individuels, sont tous des éléments qui constituent un terrain propice à l'intériorisation des individus peu loquaces, peu portés à s'épancher. C'est d'ailleurs pour décrire ce type de population que l'auteur Northrop Frye a utilisé, dans la conclusion de l'ouvrage collectif *A Literary History of Canada, 1st Edition* (dirigé par Carl F. Klinck), l'expression «Garrison mentality», ou «mentalité de garnison» :

Small and isolated communities surrounded with a physical or psychological 'frontier,' separated from one another and from their American and British cultural sources: communities that provide all that their members have in the way of distinctively human values, and that are compelled to feel a great respect for the law and order that holds them together, yet confronted with a huge, unthinking, menacing, and formidable

¹⁴ Umberto ECO. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Bernard-Grasset, 2006, p. 51-55.

physical setting – such communities are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality¹⁵.

De par le choix de positionner ses personnages dans un environnement pour ainsi dire désertique, aux climats extrêmes et dans un contexte social pénible, Hay semble donc explorer la «mentalité de garnison» pour représenter l'intériorité de ses personnages en accordant une grande importance à l'implicite dans son roman. Certes, il est de la nature du texte littéraire de ne pas tout dire, de plutôt suggérer. Toutefois, certains textes littéraires sont particulièrement troués de silences très éloquentes : c'est le cas de *A Student of Weather*. Le roman est construit sur des éléments (souvent des détails, en apparence anodins) s'attachant notamment aux personnages, à leurs paroles, à leurs actions, à leurs pensées, à leur environnement et à leur entourage, qui sont révélés sans être expliqués. C'est au lecteur d'analyser la pertinence de ces détails dans le roman, la vérité qu'ils cachent, la profondeur qu'ils recouvrent. Le roman est donc tissé de non-dits, de sous-entendus, de matière inexpliquée; c'est ce que Kerbrat-Orecchioni identifie comme implicite, ou connotation. Les notions d'implicite et de connotation sont des éléments fort pertinents à étudier dans le contexte d'une éventuelle traduction.

3.2 L'implicite dans le roman *A Student of Weather*

Maintenant qu'a été cerné le concept de l'implicite selon les définitions offertes par Kerbrat-Orecchioni, il convient de passer à l'étape suivante de l'analyse du roman

¹⁵ Northrop FRYE. «Conclusion», *Literary History of Canada 1st Edition*, dirigé par Carl F. Klinck, Toronto, Anansi, 1975, p. 227-228.

de Hay, en identifiant les différentes manifestations de l'implicite dans le roman au moyen de quelques exemples. L'implicite du roman sera analysé et abordé selon trois grandes catégories : l'implicite du récit, l'implicite de la narration et l'implicite des personnages.

3.2.1 L'implicite du récit : les symboles et les contrastes

Pour débiter cette analyse, il semble essentiel de décrire l'importance que peut revêtir la notion d'implicite dans la valeur des symboles. À l'étude d'un roman comme *A Student of Weather*, qui regorge de symboles visant à exprimer implicitement des idées abstraites (nous verrons plus loin en quoi), il est tout d'abord essentiel de poser une définition claire du sens et de la pertinence des symboles dans un récit.

Anne Herschberg-Pierrot soutient : « Sans entrer dans l'histoire des distinctions entre l'allégorie et le symbole, on dira que le symbole est l'incarnation d'une idée abstraite. [...] Un récit ou une argumentation peuvent utiliser des symboles, mais le symbole n'implique pas en soi de narrativité¹⁶. » Herschberg-Pierrot résume la définition du symbole comme la « personnification d'un abstrait », et ce, au-delà même du cadre narratif (le symbole appartiendrait donc, selon elle, au cadre du récit). Tzvetan Todorov, pour sa part, considère que :

Un texte ou un discours devient symbolique à partir du moment où, par un travail d'interprétation, nous lui découvrons un sens indirect. [...] On exige, en principe, que le texte lui-même nous indique sa nature symbolique, qu'il

¹⁶ Anne HERSCHBERG-PIERROT. *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 199.

possède une série de propriétés récupérables et incontestables, par lesquelles il nous induit à cette lecture particulière qu'est l'«interprétation». Nous commençons par la réponse, la réaction interprétative, mais nous remontons à la question, posée par la symbolique du texte même¹⁷.

Selon Todorov, c'est donc par l'interprétation que peut commencer le décodage d'un texte porteur de symboles, comme l'interprétation est à la source même de l'identification de l'implicite dans un texte. Afin d'identifier les premiers symboles de *A Student of Weather*, et, par conséquent, ses premières valeurs implicites, c'est au récit même qu'il faut tout d'abord retourner. L'utilisation du mot «récit», dans le cadre de cette analyse, sera effectuée selon la définition qu'en donne Gérard Genette et la distinction qu'il établit entre le «récit» et la «narration», le premier étant selon lui «le discours, oral ou écrit, qui raconte l'ensemble des événements racontés¹⁸», le second étant «l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de le raconter¹⁹». Le récit du roman *A Student of Weather* recouvre une certaine profondeur implicite en positionnant ses symboles derrière des détails anodins; ces symboles peuvent donc facilement passer inaperçus si le lecteur favorise une lecture strictement référentielle. La symbolique principale dans le récit de *A Student of Weather* se structure selon les nombreux contrastes qui foisonnent dans le roman. Tout d'abord, le roman est fortement marqué par les oppositions symboliques de l'intérieur et de l'extérieur. En effet, l'intériorité des

¹⁷ Tzvetan, TODOROV. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

¹⁸ Gérard GENETTE. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

personnages, constamment en lien avec l'extériorité de leur environnement saskatchewanais, sont deux éléments importants du roman qui se complètent par leur opposition. Pierre Nepveu définit ainsi le concept d'intériorité: « [...] dans un sens physique, spatial : habitations, lieux de réclusions ou de sédentarité, paysages intimes, chambres et villes; et dans un sens psychique : espace subjectif, expérience non fusionnelle d'une pensée séparée du monde et cherchant à l'appréhender, résistance à l'appel du lointain [...].²⁰» Je me servirai de cette définition dans mon analyse de l'espace du roman. L'intériorité dans son espace physique a son importance pour les personnages du roman, sédentaires et à l'abri dans leur maison recluse de la Saskatchewan; l'intériorité dans son espace psychique trouve aussi sa place au sein des personnages du roman, puisque ceux-ci (particulièrement Norma Joyce) se construisent des espaces subjectifs, des univers intérieurs dans lesquels ils vivent en solitaire et prennent plaisir à se réfugier. Les personnages de Norma Joyce et de Lucinda semblent également avoir leurs pièces de prédilection dans la maison, là où elles se sentent bien et en sécurité et où leur univers intérieur prend tout son sens (pour Lucinda, il s'agit de la cuisine, où elle s'affirme déjà indirectement en tant que ménagère; pour Norma Joyce c'est l'ancien bureau de sa défunte mère, la «weather room» ou chambre du temps, dans laquelle elle se réfugie, y retrouvant ses souvenirs, et où elle laisse s'accumuler la poussière). L'occupation des personnages dans différentes pièces de la maison est donc un exemple important du

²⁰ Pierre NEPVEU. *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 8.

concept d'intériorité tel que défini par Nepveu, où l'espace physique cerne un espace psychique particulier.

Margaret Atwood aborde, elle aussi, le concept du rapport entre l'intériorité et l'extériorité en littérature dans son célèbre essai *Survival : a Thematic Guide to Canadian Literature* :

Nature's poetry is seldom just about Nature. [...] Landscapes in poems are often interior landscapes; they are maps of a state of mind. Sometimes the poem conceals this fact and purports to be objective description, sometimes the poem acknowledges and explores the interior landscape it presents. The same tendencies can be present in the descriptive passages of novels [...].²¹

L'extériorité de l'espace des personnages, les paysages des Prairies et ses climats extrêmes, sont également décrits tout au long du roman avec habileté afin d'illustrer le rapport constant entre l'intériorité des personnages et leur monde extérieur, l'environnement qui caractérise l'intrigue de leur existence teintée d'un sentiment de solitude et de vide (dans un paysage vidé de presque tout élément), ce qui constitue un exemple de cohérence liée à l'implicite dans le roman.

Au fil du roman, l'environnement des personnages change mais demeure également chargé de forts contrastes : la lointaine ruralité de la Saskatchewan du début du vingtième siècle, en pleine crise économique, par opposition à l'urbanité d'Ottawa, constitue déjà un fort contraste. Ce contraste, un élément structurant du récit, se mue par

²¹ Margaret ATWOOD. *Survival : a Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, McLelland & Stewart, 1996, p. 49.

la suite en une opposition entre l'urbanité provinciale d'Ottawa des années trente et celle, cosmopolite, de New York, métropole de l'Amérique avant-gardiste. La famille Hardy voit ses filles, Lucinda et Norma Joyce, naître et grandir dans la campagne de la Saskatchewan²². Ce n'est pas un hasard si le récit choisit cet environnement pour les premières années de vie des deux jeunes filles (notons que, dans la première partie du roman, sur laquelle cette analyse se penche, les personnages de Norma Joyce et de Lucinda ont respectivement huit et dix-huit ans). Malgré le milieu difficile qu'est la Saskatchewan, ses climats extrêmes et son contexte social (sans oublier les drames qui se déroulent au sein de la famille Hardy, comme le décès de la mère et du frère jumeau de Norma Joyce) l'espace qu'est la Saskatchewan symbolise la nature et le silence, mais aussi la jeunesse, les premières années de la vie, lorsque tout est possible et qu'on a «toute la vie devant soi»; l'espace de la Saskatchewan se présente donc également comme un symbole de l'ouverture des personnages face à un avenir qui correspond à leur idéal, leur croyance qu'elles deviendraient ce à quoi elles aspiraient durant leur jeunesse. Ce faisant, l'intériorité dont il était question plus haut fleurit chez les deux sœurs investissant d'affect leur avenir. C'est également dans cet environnement reflétant l'intériorité que Lucinda et Norma Joyce tombent amoureuses du même homme, Maurice Dove. Ainsi, l'espace de la ruralité pourrait donc, par extension, être également le symbole du premier amour de jeunesse, de l'amour naïf, ouvert à toutes les possibilités et à toutes les promesses.

²² Plus précisément, dans le village fictif de Willow Bend, dont le nom s'inspire visiblement du village de Willow Bunch, une communauté jadis francophone, au sud de la Saskatchewan.

Ce n'est que plus tard, à l'âge adulte, que les deux sœurs déménagent avec leur père au cœur d'Ottawa, et que Norma Joyce décide de partir et de demeurer dans la même ville que Maurice Dove. C'est à Ottawa que Maurice croise Lucinda sans la reconnaître, et c'est à New York qu'il fait un enfant à Norma Joyce avant de l'abandonner à son sort pendant sa grossesse. Les deux sœurs vieillissent dans une certaine nostalgie teintée d'amertume, jusqu'à ce que Lucinda meure prématurément (avant ses trente ans) dans un accident de voiture, accident qui laisse toutefois la possible interprétation d'un suicide²³. Un passage du roman révèle implicitement la nostalgie de l'espace rural, d'un certain retour à la jeunesse et à la nature (lors d'un dialogue entre Norma Joyce et son père): «In the kitchen he stood looking out at the rain. She stood beside him and said, "I can't see the rain without feeling grateful", and he snorted, "We're not in Saskatchewan anymore."»²⁴. Ici, les propos d'Ernest font référence à l'abondance de la pluie à Ottawa (ce à quoi il ne semble pas habitué, puisque la Saskatchewan est un territoire très sec). Bien qu'Ernest ne cherche pas à se montrer ouvertement nostalgique, son attitude prouve

²³ En effet, le roman laisse volontairement planer un mystère entourant la mort de Lucinda. Celle-ci, approchant de la trentaine, célibataire et à la santé très fragile, fait un rêve où elle a une relation intime avec une autre femme, un rêve qui semble la troubler au réveil, puis elle prend la voiture pour faire une promenade et percute un arbre dans des circonstances nébuleuses. Un tel passage laisse supposer une foule de possibilités : Lucinda pourrait-elle avoir des pulsions homosexuelles non-avouées qui la conduisent à une mort volontaire? Ou son évidente dépression brouille-t-elle ses repères d'identité au point qu'elle veuille en finir avec la vie? La mort de Lucinda n'est-elle simplement qu'un accident? Les pistes concernant ce point précis sont infinies. Toutefois, je ne m'y aventurerai pas plus loin, puisque la présente analyse ne s'articule pas spécifiquement autour du rapport sexe-genre des personnages, mais plutôt autour l'implicite qui les définit. Par ailleurs, la mort de Lucinda n'a lieu qu'à la seconde partie du roman, et cette analyse se concentre surtout la première partie. Malgré tout, cette spécificité dans l'implicite entourant Lucinda me semblait être digne de mention.

²⁴ Elizabeth HAY. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 287.

implicitement le contraire. Ainsi, il serait possible d'identifier l'environnement de la grande ville, représenté par Ottawa et New York, comme le symbole de la vie adulte, de l'enfance perdue (ou la naïveté perdue, la désillusion et le désenchantement), de l'absence de nature et de silence; ces cités deviennent donc symboliques de la nostalgie, des espaces urbains chaotiques, ainsi que de l'amour raté, de l'amour déchu, de l'amour désillusionné. Par extension, il serait donc possible d'affirmer que les contrastes de la vie rurale et de la vie urbaine, dans le roman, sont les symboles respectifs (et implicites) de l'innocence et de l'expérience. Néanmoins, même lorsque les personnages vont vivre en ville, la «mentalité de garnison» est tangible en ce que le personnage de Norma Joyce, à New York, vit en huis clos, dans un espace minuscule avec son enfant, à qui d'ailleurs elle semble peu attachée, et tisse des liens plutôt particuliers avec ses collègues de travail. Pendant ce temps, Lucinda et Ernest vivent dans une amertume teintée de nostalgie non-avouée (qui sera fatale à Lucinda à un certain moment). Ainsi les personnages, qu'ils vivent en milieu rural ou urbain, créent des rapports avec autrui où la communication n'apparaît pas comme une priorité.

Les personnages des deux sœurs, Lucinda et Norma Joyce, incarnent elles aussi, toujours implicitement, des contrastes. Bien qu'elles soient toutes deux amoureuses du même homme, les deux sœurs sont symboliquement opposées de bien des manières. Lucinda et Norma Joyce sont, en apparences, la beauté pure opposée à l'apparence très quelconque, voire ingrate (Lucinda, une jolie blonde aimable, alors que Norma Joyce est une brunette maladroite peu avenante et peu avantagée par la nature), le sentiment d'assurance opposé à la réserve, l'ouverture opposée à l'isolement. La vie et la mort sont

également représentées par les deux sœurs. Toutefois, paradoxalement, c'est Lucinda qui incarne la mort (du moins, la perte rapide de sa jeunesse, de sa beauté et de sa vivacité) et Norma Joyce la vie, car Lucinda devient dépressive et meurt prématurément alors que Norma Joyce poursuit sa vie adulte de manière autonome, seule avec son fils, au cœur de la grande ville. Par conséquent, les deux personnages incarnent eux aussi l'opposition «innocence-expérience», puisqu'au départ, Lucinda représente l'expérience face à Norma Joyce encore enfant, mais une fois qu'elles sont adultes, Norma pourra se considérer comme celle qui détient le plus d'expérience : elle vivra et travaillera dans une grande ville d'un autre pays et fera l'expérience de la maternité, puis vivra jusqu'à un âge avancé, contrairement à sa sœur.

Finalement, les personnages des deux sœurs, bien qu'elles-mêmes opposées l'une à l'autre, créent ensemble une autre opposition avec le personnage de Maurice Dove. Si les deux sœurs sont issues de l'Ouest canadien au rude climat, où le dur labeur est la seule voie vers la réussite, où la retenue, l'humilité et le sens de l'économie (financière, matérielle et émotionnelle) sont des règles d'or sociales, Maurice Dove est issu de la capitale canadienne, le Canada urbain et moderne, où les richesses naturelles abondent (Maurice fait fréquemment référence aux pommiers, aux nombreux cours d'eau et à la richesse de la végétation et du climat de sa ville natale) et où l'éducation est accessible. En effet, personne dans la famille Hardy ne possède de grande instruction (sauf peut-être Florida May, la défunte mère de Norma Joyce, qui était institutrice), contrairement à Maurice, étudiant, dont la culture générale est étendue (il est bilingue, il joue du piano et parle régulièrement de météorologie, de botanique, de cinéma, d'Histoire et de littérature)

et qui apprend de nombreuses choses aux sœurs Hardy. Par conséquent, Maurice est issu d'une classe sociale plutôt élevée, en opposition aux sœurs Hardy qui sont issues de la classe moyenne agraire (en temps de Crise économique, leur père est propriétaire de son domaine et la famille ne manque de rien, ils ne sont donc pas complètement «pauvres»; cependant, ils ne peuvent se permettre de luxes, y compris celui de poursuivre des études poussées, et le travail doit passer avant tout, pour des raisons financières certes, mais aussi d'honneur. Par ailleurs, si Maurice choisit de ne prendre aucune des deux jeunes filles pour épouse malgré qu'elles soient toutes deux amoureuses de lui, la différence des classes sociales n'y est sans doute pas étrangère, puisque Maurice semble accorder une grande importance aux apparences et se considérer supérieur à ceux qui appartiennent à une classe inférieure à la sienne). De plus, si Maurice est de nature bavarde, extravertie et semble en pleine capacité de ses moyens, il n'en est pas de même pour les sœurs Hardy, qui sont plutôt réservées et introverties, qui se réfugient dans leurs univers secrets respectifs, qui n'appartiennent qu'à elles-mêmes. L'arrivée de Maurice Dove dans la vie des deux jeunes filles est d'autant plus percutante qu'il incarne tout ce que les deux jeunes filles ne sont pas. Il représente donc un idéal en ce qu'il ne leur ressemble en aucun point.

L'implicite trouve tout d'abord sa place dans le roman de Hay par le biais de différents symboles, qui se structurent selon les oppositions des personnages et de leur environnement; des éléments qui construisent la représentation d'une profondeur implicite dans le roman. L'implicite dans le récit du roman de Hay jouit néanmoins d'un espace plutôt large et vaste; afin de clarifier la présence de l'implicite dans le roman, il est pertinent de s'arrêter sur sa présence dans la narration.

3.2.2 L'implicite de la narration : les monologues intérieurs et l'inconscient des personnages

Il s'agit maintenant d'identifier l'implicite à même la narration de *A Student of Weather*. Cette analyse fait l'usage du mot «narration» selon la définition qu'en a fait Gérard Genette, soit, «l'acte réel ou fictif qui produit le discours», ou «le fait même de raconter [ce discours]²⁵.» Il est nécessaire d'identifier le type de narration dans le roman à l'étude, et d'en définir les aspects, afin de relever avec justesse l'implicite qui s'y concentre. Dans l'objectif de définir les particularités de la narration de *A Student of Weather*, il est pertinent de se pencher sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte. Selon les définitions de Vincent Jouve, auteur de la *Poétique du roman*, la narration de *A Student of Weather* présenterait une focalisation zéro, ou «narrateur omniscient» : «Le narrateur, n'ayant pas à adapter ce qu'il dit au point de vue de telle ou telle figure, ne pratique aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur. Le seul point de vue qui, en focalisation zéro, organise le récit est celui du narrateur omniscient²⁶.» La narration du roman *A Student of Weather* est donc essentiellement omnisciente dans la mesure où le narrateur a accès à l'intérieur, aux pensées inconscientes, au monologue intérieur de chacun des personnages, bien qu'il n'en révèle jamais la totalité. L'omniscience de la narration se réserve également la liberté d'exposer ou non toute information quant aux coordonnées spatio-

²⁵ Gérard GENETTE. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

²⁶ Vincent JOUVE. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 33.

temporelles qui définissent le roman, mais qui peuvent échapper à la conscience des personnages. Le choix de faire appel à un narrateur omniscient pour lier l'intrigue du roman est pertinent puisqu'il laisse une certaine liberté à l'implicite dans la narration.

Joëlle Gardes-Tamine écrit à ce sujet :

On voit bien quelles sont les limites et les inconvénients du monologue intérieur. Ce pseudo-réalisme de la conscience, qui est en fait tout aussi artificiel que n'importe quelle autre forme romanesque, prive le temps d'une de ses dimensions importantes. On soulignera par ailleurs que le personnage qui exprime directement ses pensées sans la médiation apparente d'un narrateur ne peut évidemment relater que ce dont il est conscient. Tout accès à la vie souterraine de l'inconscient se trouve ainsi éliminé [...] ²⁷.

Bien que la narration de *A Student of Weather* soit omnisciente, et que tous les personnages soient, à leur tour, plus ou moins les objets de cette omniscience, les incursions dans l'inconscient du personnage de Norma Joyce sont plus fréquentes que pour les autres personnages. Par conséquent, à travers la narration omnisciente de ce roman, l'implicite trouvera sa place dans les pensées inconscientes des personnages, dans la description de leur environnement, du temps qui passe - et qu'il fait - sur leur existence. Puisque le narrateur peut accéder à loisir aux pensées conscientes et inconscientes des personnages et de leur espace, c'est à lui que reviennent le choix et la façon d'en révéler le contenu au lecteur. Dans cette perspective, qui était similaire à celle que prenait le récit du roman, le narrateur se concentre sur l'implicite des personnages et tout ce qui les entoure, n'en révélant jamais trop et laissant l'interprétation au lecteur.

²⁷ Joëlle GARDES-TAMINE. *La stylistique : 2^e édition*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 125.

In early November Lucinda dreamt that her hair had gone grey. She was brushing it off the back of her neck and saw that underneath, it was as silvery as the underside of willow leaves, or the pearly interior of a peanut shell, or the dusty mildew-shine of lilac leaves in the summer. She woke up to the newly fallen snow on the rooftops of the outbuildings and barn, reached for the hand mirror on the chest of drawers, and was reassured²⁸.

Cet extrait est un exemple parmi tant d'autres où le narrateur révèle le contenu des rêves des personnages. L'extrait décrit le rêve de Lucinda, donc le plus profond de son inconscient, puis, l'action reprend, sans que le lecteur ait l'explication exacte de la raison pour laquelle le narrateur mentionne que Lucinda rêve, dans une certaine crainte, que ses cheveux deviennent gris. C'est donc à l'implicite qu'il faut retourner : Lucinda est une très belle jeune fille qui accorde certainement une grande importance à son apparence, car son statut de sœur aînée privilégiée est aurolé de sa beauté; elle accepte d'être une femme traditionnelle, elle demeure au service de tous (sa sœur, son père) en attendant passivement l'arrivée d'un amoureux. En somme, sa beauté, une caractéristique physique (donc innée), demeure son principal atout en l'absence d'études ou de travail valorisants. Elle serait donc, sans aucun doute, encline à craindre de voir sa beauté vieillir et se faner. En ce sens, l'extrait révèle Lucinda dans son côté plus superficiel, mais aussi le plus vulnérable, puisqu'elle croit n'avoir que sa beauté en capital, et craint (non sans raison, si l'on considère son rapport avec Maurice) qu'en la perdant, elle perdra toute chance de trouver l'amour. Toutefois, la principale concernée n'en a pas pleinement conscience et le récit continue sans que l'histoire s'en voie modifiée; toutefois, le lecteur comprend

²⁸ Elizabeth HAY. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 82.

davantage l'identité du personnage, sans même que celui-ci n'ait eu à parler (plus tard dans le roman, le lecteur comprendra que la représentation de ce genre de rêve sert également de prémonition au personnage, qui verra très tôt, avant l'âge de trente ans, sa beauté se faner. En ce sens, un tel rêve est un symbole de la mort). Entre autres stratégies de représentation de l'implicite par le narrateur, celui-ci fait également le choix de poser des questions que les personnages ne formulent jamais eux-mêmes, comme c'est le cas dans l'extrait suivant (alors que Norma Joyce et Maurice écoutent sur disque un opéra, *Madama Butterfly*, où la diva se suicide après que son amant a épousé une autre femme): «After it finished she said, “I wouldn't have killed myself.” “That's good to know”, he said with a smile. “I'm glad to hear that.” But he didn't ask her what she would have done²⁹.» Il s'agit d'un extrait fort et représentatif de l'implicite qui émane de la narration du roman. Dans ce passage, la dernière phrase du narrateur s'attarde sur une question qui n'est pas posée, sur des mots qui ne sont pas prononcés. Pourquoi le narrateur soulève-t-il donc cette question si, dans la réalité des personnages, elle n'«existe» pas concrètement? Peut-être parce qu'il sous-entend qu'inconsciemment, Maurice ne porte aucun intérêt à Norma Joyce et à ses opinions personnelles. Par extension, le lecteur peut donc en conclure que Maurice ressent une indifférence inconsciente face à Norma Joyce et à l'amour qu'elle lui porte (Maurice est bien conscient des sentiments de la jeune fille à son endroit), et qu'il serait ennuyé de devoir entendre que celle-ci, contrairement à la diva dans l'opéra, ne se suiciderait pas et continuerait plutôt à vivre dans les éternels

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

sentiments qu'elle ressent pour son amant (ironiquement, cette situation en dit bien long sur l'avenir de Norma Joyce, qui vivra ces sentiments envers Maurice des années plus tard). Enfin, les références intertextuelles du roman, souvent présentées intégralement par le narrateur, ne sont pas à négliger dans la représentation de l'implicite. En effet, le narrateur pourrait seulement évoquer ses références intertextuelles par leur titre (comme il le fait pour le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon). Toutefois, le narrateur choisit généralement d'aller jusqu'à citer des passages d'œuvres littéraires réelles (qui ont toutefois fait l'objet d'une médiation): «Maurice had been reading Arthur Waley's *Translations from the Chinese*. "*Peacocks shall fill your gardens; you shall rear / The roc and phoenix, and red jungle-fowl, / Whose cry at dawn assembles river storks / To join the play of cranes and ibises; / Where the wild-swan all day / Pursues the glint of idle king-fishers. / O Soul come back to watch the birds in flight!*"³⁰» Outre que ce passage est empreint d'exotisme, pourquoi donc le citer, pourquoi ce poème en particulier, et pourquoi le joindre à la narration même du roman alors qu'il aurait pu n'être que mentionné? L'extrait du poème nomme différentes sortes d'oiseaux connus pour leur exotisme (notamment le paon, la pintade, l'ibis, la grue, le cygne et le phœnix, oiseau imaginaire qui renaît de ses cendres) en plein envol; sa présence dans le roman pourrait s'expliquer par le fait que Maurice accorde une grande importance à la liberté, à la légèreté, aux grands espaces (lui-même portant le nom d'un oiseau); une importance qui se manifesterait plus tard dans le rapport de Maurice avec Norma Joyce. Par ailleurs, tous

³⁰ *Ibid.*, p. 106.

les oiseaux mentionnés dans cet extrait sont réputés pour leur grâce et leur beauté, ce qui peut en dire long sur l'importance que Maurice accorde à la beauté, à sa beauté, ce qui inscrit Maurice comme un personnage narcissique. Toutefois, ces propos ne sont jamais concrètement révélés par le narrateur du roman, ce qui les renvoie à la valeur implicite de la narration. La place importante occupée par l'implicite dans la narration du roman se situe au-dessus de l'existence des personnages et elle peut en révéler les aspects qui vont au-delà de leur conscience. Toutefois, la présence de l'implicite dans le roman, outre qu'elle se situe dans le récit ainsi que dans la narration, se retrouve également au cœur des personnages et de leur conscience. Voyons de quelle façon.

3.2.3 L'implicite des personnages : les noms et les réflexions cachées

Comme l'explique Vincent Jouve, les personnages d'un roman ont différentes fonctions pour faire avancer le récit, servir l'intrigue et donner à un roman l'atmosphère recherchée.

Il existe différentes façons d'appréhender le personnage comme élément de sens. [...] Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (susitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique.) [...] C'est en analysant la façon dont se combinent dans une figure particulière un certain nombre de fonctions (rôles actantiels) et une identité psychologique et sociale (rôles thématiques) qu'on dégagera avec plus de sûreté la signification d'un personnage³¹.

³¹ Vincent JOUVE. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 67-68.

Dans *A Student of Weather*, les personnages auraient, entre autres mandats, celui de consolider l'implicite. *A Student of Weather* est porteur d'implicite de trois manières: d'abord, dans les symboles et les contrastes inscrits dans le récit et qui entourent les personnages et leur environnement ; ensuite, dans la narration omnisciente du roman, qui construit également des représentations de l'implicite en opérant des choix précis et en dosant avec justesse ce qu'elle révèle au lecteur au sujet de l'inconscient des personnages et de leur environnement; enfin dans les personnages du roman, qui sont également porteurs d'implicite jusque dans leurs prénoms et patronymes.

En effet, les prénoms et patronymes des personnages sont porteurs de sens. Ainsi, le prénom «Lucinda» signifie en latin «lumière», alors que les prénoms «Norma» et «Joyce» découlent respectivement des mots «normale» et «joie». Ce n'est pas un hasard si les personnages portent ces prénoms : à première vue, Lucinda représente implicitement la beauté resplendissante et la personnalité lumineuse, alors que Norma Joyce, bien que portant un nom faisant référence à la joie, renvoie à une certaine normalité, une certaine neutralité. Il y aurait également un parallèle ironique à faire entre le prénom de Norma Joyce et le nom véritable d'une icône réelle de la beauté féminine : Norma Jean, alias Marilyn Monroe (le nom porté par la petite brunette du roman serait ainsi un rappel ironique des atouts physiques de la féminité dont elle est dépourvue). Lucinda et Norma Joyce seraient donc, de par leurs prénoms, le bonheur ensoleillé et les petites joies simples. Toutefois, une telle interprétation des noms n'est pas étrangère à une certaine ironie, puisque le lecteur comprend au fil de sa lecture que, bien que Lucinda projette l'image d'une jolie et gentille jeune fille équilibrée, le prénom en référence à la lumière

est en réalité porté par une jeune femme terriblement sérieuse et d'une grande discipline, plutôt austère et pas toujours tendre envers sa petite sœur, qui tombe éventuellement en dépression et meurt prématurément. En revanche, malgré que Norma Joyce projette l'image d'une petite fille laide et indisciplinée, son prénom, qui renvoie à la normalité, est porté par une enfant qui deviendra une femme forte, responsable et indépendante. Le troisième personnage principal, Maurice Dove, porte également un nom plutôt révélateur, quoiqu'ironique également, «dove» signifiant «colombe», symbole de la paix, et de l'amour fidèle (alors que, paradoxalement, le jeune homme deviendra source de discorde entre les deux sœurs). Maurice Dove sera loin d'incarner l'amour et la fidélité au cours du roman (le lecteur comprendra qu'il se comporte de manière irresponsable avec les deux sœurs et que, plus tard, il fuira ses responsabilités de père); il sera néanmoins l'objet de l'affection fidèle des deux sœurs, plus particulièrement de Norma Joyce, qui nourrira des sentiments passionnés pour Maurice dès son enfance.

Les personnages dialoguent également entre eux de la valeur des noms qu'ils portent, par exemple lorsque Norma Joyce apprend que Maurice va se marier : “Did she tell you his wife’s name?” “Louise. [...] Louise Hunt. From Long Island. She’s a violinist.” “Louise Hunt. Well, it won’t work.” “Why not?” “Dove and Hunt. A bad combination.”³². Si «dove» renvoie à l'amour et la paix, le mot «hunt» signifie «chasse, chasser». Il est donc possible de voir dans ces noms de famille une certaine opposition, le mot «dove» faisant référence à l'amour, la paix et la fidélité, et le mot

³² Elizabeth HAY. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 220.

«hunt» retournant à l'action de la destruction violente de l'Autre dans une absence de compassion. Norma Joyce constate tout de suite cette opposition (opposition tout de même ironique, puisque, si aux yeux de Norma Joyce, Maurice endosse la valeur symbolique de la colombe, le lecteur y voit le contraire), sans pour autant expliquer réellement en quoi cette opposition la touche.

En outre, les personnages sont également porteurs d'implicite en ce qu'ils pensent beaucoup plus qu'ils ne se parlent. Les personnages s'expriment généralement par de courts dialogues, des phrases simples, mais qui dissimulent une profondeur. Dans le rapport que les personnages entretiennent les uns avec les autres, l'implicite s'identifie de différentes façons. Par exemple, la complicité silencieuse de Maurice et de Lucinda, au début du roman (alors que Maurice discute avec Norma Joyce), est chargée d'implicite : «“That's why I'll never have a wife.” This with a wink at Lucinda who has just come into the kitchen. Lucinda smiles. She understands. His attentions to the small girl are a tribute to herself³³.» Ce court extrait révèle donc que, à travers le silence, Maurice et Lucinda partagent une certaine complicité qui n'est pas étrangère à une attirance mutuelle, et que leur complicité exclut la jeune Norma Joyce et ses sentiments pour Maurice. Paradoxalement, celui-ci avoue ouvertement qu'il ne pourrait jamais se marier, alors qu'il ne semble pas complètement indifférent à Lucinda, une dissonance qui ne présage rien de bon pour les événements qui surviendront dans le roman. Toutefois, les personnages ne font aucune mention de ces éléments; le rapport de Lucinda et de Maurice est inscrit dans

³³ *Ibid.*, p. 59.

l'ambiance du moment, dans le silence, dans l'implicite. Un autre type d'implicite se révèle à travers les personnages, lorsque ceux-ci s'expriment par des paroles neutres, sans prise de position, qui cachent en réalité de lourds sentiments. «“Are you happy together? You and Louise?” “Louise and I are *married*” he said, wanting to forestall any more questions of that kind. But he said *married* as if he were saying *cement*; and she formed her own hopeful conclusions³⁴.» Dans cet extrait, Maurice utilise des mots neutres, des mots retournant aux faits, en guise de réponse à la question de Norma Joyce, ce qui lui permet de ne pas prendre position, donc, d'échapper à la question en n'y répondant qu'à moitié. Pourtant, ces paroles neutres expriment implicitement à quel point le mariage semble lui peser (comme du «ciment», par exemple) et à quel point il désirerait en sortir, mais les conventions sociales l'en empêchent et Norma Joyce comprend ce qu'il en est réellement, probablement par le ton de la voix de Maurice, quoique rien n'en soit dit explicitement.

Enfin, l'implicite entre les personnages tient également parfois à une opposition entre ce que les personnages disent ou font, et ce qu'ils pensent. Par exemple, lorsque Lucinda tombe en dépression, Norma Joyce prend extérieurement bien soin de sa sœur aînée, alors qu'en réalité, elle se réjouit secrètement de son sort : «Norma Joyce watched her sister lie in bed from morning to evening. [...] “You're so good,” Lucinda said, accepting the cups of tea Norma Joyce offered. Even her father said one morning, “Thank you for looking after your sister.” “Don't thank me,” and she meant it. What a

³⁴ *Ibid.*, p. 257.

marvellous release to have Lucinda out of the picture. How efficient and quick Norma Joyce became. A fairy tale truth, after all, that the youngest, most hapless child only comes into his own after the older brothers are out of the way³⁵.» Norma Joyce prend donc soin de sa sœur malade, mais se réjouit secrètement d'avoir «toute la place» pour grandir, prendre une certaine maturité, s'attirer la reconnaissance de son père et de sa sœur maintenant vulnérable et affaiblie. Pourtant, évidemment, elle n'en dit rien ni à sa sœur, ni à son père, et ses pensées demeurent réprimées, inscrites parmi les nombreux autres éléments implicites résidant entre Lucinda et Norma Joyce.

Il est donc possible d'identifier les valeurs implicites du roman *A Student of Weather* dans trois différents cadres du roman. On a vu précédemment que l'implicite réside tout d'abord dans le récit (notamment dans les contrastes et les symboles qui habitent l'environnement des personnages et leur réalité en général), dans la narration (qui a accès à l'inconscient des personnages et choisit de ne jamais trop en révéler) et dans les personnages (qui ne révèlent pas toujours ce qu'ils pensent véritablement). Maintenant que ces valeurs de l'implicite ont été identifiées, il est pertinent de se pencher sur la question de la traduction de cet implicite. Par conséquent, il convient de relever les différentes difficultés de traduction potentielles de *A Student of Weather* afin d'identifier des solutions à ces difficultés.

³⁵ *Ibid.*, p. 117-118.

3.3 La traduction de l'implicite dans *A Student of Weather*

Il a été déterminé dans la première partie de l'analyse que *A Student of Weather* est fondamentalement construit sur l'implicite et sur la connotation, sur ce qui n'est pas dit. Par conséquent, il est essentiel, pour la traductrice d'un tel roman, de porter une attention toute particulière aux potentielles difficultés de traduction, liées à l'implicite, qui peuvent s'y retrouver. La première étape était forcément de comprendre le sens même du concept d'implicite et de connotation, avant d'examiner ce concept sous différents angles du roman (soit le récit, la narration et les personnages). L'étape suivante consiste à identifier, plus concrètement, des exemples de difficultés que peuvent poser les valeurs implicites de *A Student of Weather* dans une traduction. En somme, c'est ici que se recourent plus concrètement les différentes disciplines, d'abord définies et analysées individuellement : les études littéraires, textuelles et stylistiques dans leur lien avec la notion linguistique qu'est l'implicite, s'étudient en rapport à la traduction littéraire.

It has now become a commonplace to say that translation studies is an interdiscipline. For some, this is a sign of its immaturity, of its insecure position, balanced uneasily between linguistics and literary or cultural studies. From the consilience point of view, however, it is precisely this interdisciplinarity that is the strength of the field. As an interdiscipline, modern translation studies announces itself as a new attempt to cut across boundaries in the search for a deeper understanding of the relations between texts, societies and cultures³⁶.

³⁶ Andrew CHESTERMAN. «Consilience and Translation Studies», *New Tendencies in Translation Studies*. Göteborg, Göteborg University, 2005, p. 20.

Comme l'explique Andrew Chesterman, la traduction nécessite d'être étudiée en tant qu'«interdiscipline». Dans le cas du roman de Hay, l'étude de la traduction sera jumelée avec les disciplines de la littérature, de la stylistique, de la linguistique, etc. Il convient de se questionner quant à la manière d'effectuer cette étude multidisciplinaire, afin d'effectuer une traduction qui rende justice au texte plutôt que de lui nuire, qui demeure fidèle à son sens et à sa forme, tout en évitant les erreurs langagières qui varient considérablement d'une langue à l'autre. Cette seconde partie de l'analyse se penchera donc sur la traduction de certains exemples d'implicite dans le roman de Hay (toujours dans le cadre récit-narration-personnage), et élaborera des stratégies afin de traduire avec fidélité le roman et les difficultés potentielles qu'il présente.

3.3.1 L'implicite du récit : traduire le symbole du titre et du mot «weather»

La présence implicite du mot «weather» ainsi que le thème de la température est considérable dans le roman. La météorologie est certes le domaine d'études de Maurice Dove; cependant le mot «weather» est également porteur de plusieurs sens connotatifs, notamment celui de l'imprévisibilité (qui caractérise les personnages), des contrastes (qui coexistent dans la réalité des personnages) ainsi que de l'accumulation. L'accumulation est un symbole du mot «weather», tout particulièrement lorsque le roman fait mention de la «weather room», ou «chambre du temps», de Norma Joyce (anciennement le bureau de sa défunte mère, où Norma Joyce prend plaisir à se recueillir, à collectionner les objets qu'elle trouve et à laisser s'accumuler la poussière). Patricia Godbout, professeur titulaire du programme de traduction à l'Université de Sherbrooke, interprète le symbole de la «weather room» du roman comme la «construction d'un espace poétique par effet

d'accumulation³⁷». La «weather room» (et son symbole d'accumulation) revêt donc une importance considérable dans le roman puisqu'elle est chargée d'un fort potentiel poétique, où la poussière peut symboliser le passage du temps (ainsi qu'un désir inconscient de la part de Norma Joyce de conserver intact l'ancien espace de sa mère depuis la mort de celle-ci), alors que l'accumulation d'objets de toutes sortes indiquerait un désir de s'inscrire dans différents fragments d'existence croisées au hasard. Par conséquent, le mot «weather» recouvre différents sens et symboles, d'ordres différents, l'un très poétique et l'autre essentiellement technique. En anglais, le sens recouvert par le seul mot «weather» trouve sa portée, qu'elle soit d'ordre technique ou de nature poétique. Toutefois, le mot peut être traduit de plusieurs façons en français : météo, météorologie, température, temps, etc. Certes, le terme «météo» est de nature plus technique que le mot «temps», plus évocateur, porteur d'un double sens (celui du temps météorologique et celui du temps chronologique) et offrant par conséquent un plus fort potentiel implicite que «météo». Au sujet des synonymes recouvrant des aspects différents de la réalité désignée dans deux langues, Vinay et Darbelnet précisent : «Il arrive en effet qu'une des deux langues possède deux synonymes dont l'un est technique et l'autre d'usage courant, alors que l'autre langue ne dispose que d'un terme, qui s'emploie par conséquent et dans le langage technique et dans la langue usuelle³⁸.» Pour un traducteur littéraire, il convient de

³⁷ Propos tenus par Patricia Godbout lors de la présentation du projet de ce mémoire devant jury, le 16 décembre 2011.

³⁸ J.P. VINAY, et J. DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1984, p. 65.

se demander quel équivalent français de «weather», terme récurrent dans *A Student of Weather*, est à privilégier dans le cadre de la traduction du roman. Après les multiples lectures et analyses du roman, il semble qu'il n'est pas recommandable de se contenter d'un seul équivalent français pour produire une traduction qui respecte l'implicite du roman. Le sens français du mot «weather» dépend ainsi du contexte interne. Par exemple, dans le passage suivant : «He was a student too, sent out from Ottawa to study the weather³⁹», le mot «weather» est traduit par «météo» ou «météorologie», qui renvoie au sens technique d'un domaine d'études. Néanmoins, dans un passage qui fait mention de la «weather room», comme celui-ci : «Dust fell from every direction, and over time the corner turned into a dust sculpture, a shrine of sorts. For a while a spider, as still as a little grey glove, lived in one corner of this weather room⁴⁰», le mot «weather» serait traduit par «temps», dégageant plus de potentiel littéraire et implicite que «météo». Dans le contexte d'une traduction, la langue française permet de varier les termes synonymes qui ne sont exprimés qu'en un seul mot dans la langue originale. C'est alors le contexte du passage à traduire qui doit révéler le meilleur choix de mot à faire. Vinay et Darbelnet écrivent que :

L'un des soucis majeurs du traducteur est de s'assurer que sa traduction transmet le contenu de l'original sans rien en perdre, toute perte, de sens ou de tonalité, en un point du texte, devant en principe être récupérée ailleurs grâce au procédé de compensation. [...] Il faut cependant considérer que le bon traducteur ne traduit pas seulement les mots, mais la pensée qui est

³⁹ HAY, Elizabeth. *A Student of Weather*, McLelland & Stewart, Toronto, 2000, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*

derrière et que pour cela, il se réfère constamment au contexte et à la situation⁴¹.

Quant à la traduction française du titre du roman, le mot «météo» pourrait être mis de côté pour son caractère trop technique; par conséquent, il est probable que le titre crée un jeu de mots avec «temps» dont le potentiel littéraire est non seulement intéressant, mais permet également un double sens implicite : le temps météorologique et le temps chronologique. Par conséquent, utiliser le mot «temps» dans le titre permettrait à la valeur implicite du roman d'être préservée dans la traduction en français.

3.3.2 L'implicite dans la narration : traduire les métaphores

La narration de *A Student of Weather* construit souvent des images métaphoriques qui font appel à la richesse des sonorités : «He turned to the little girl with the eyes that didn't let up. Blue eyes, and questions out of the blue⁴²». Une telle image enrichit la narration et permet de décrire implicitement la personnalité d'une jeune fille curieuse, qui aime poser des questions et créer des discussions. Cette image implicite fait usage d'une répétition, celle du mot «blue», ce qui crée une figure de style intéressante et, par conséquent, contribue à la richesse littéraire du texte. Considérant que l'expression «out of the blue» signifie «à l'improviste», ou «à brûle-pourpoint», «spontanément», «sans détour», mais qu'elle n'a pas d'équivalent qui renvoie à la couleur bleue en français,

⁴¹ J.P. VINAY et J. DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1984p. 163.

⁴² *Op. cit.* p. 4.

comment rendre l'image qui définit fondamentalement le personnage? Ce type de problème pourra être contourné en évitant de créer une image «prisonnière» de celle du texte original, puisque le résultat de la traduction pourrait en souffrir, ce qui aboutirait à une traduction «forcée». Il semble que la tâche principale d'un traducteur soit de traduire tout d'abord le sens des mots, des images et, par conséquent, de l'implicite: en somme, il doit retourner à sa créativité afin de construire une image équivalente, bien qu'elle doive dans ce cas s'éloigner quelque peu de l'image d'origine. La traduction de ce passage du roman pouvait donc être travaillée afin de créer une équivalence dans la répétition ainsi que dans le potentiel littéraire de l'image, tout en conservant l'idée implicite. Par exemple : «Il se tourna vers la jeune enfant avec des yeux insistants. Des yeux clairs et des questions claires». L'idée de la spontanéité, suggérée par l'expression «out of the blue», est conservée ici par la juxtaposition de l'image des «yeux clairs» (qui suggèrent le regard d'un enfant curieux et attentif aux réponses) et de celle des «questions claires» (qui suggèrent des questions directes, posées spontanément, par une enfant désireuse d'apprendre), la répétition étant conservée grâce au mot «clair». En somme, le texte original présente un adjectif qualificatif («blue eyes»), alors que, dans le texte traduit, cet adjectif est remplacé par un substantif qui appartient à une expression idiomatique à valeur adjectivale.

3.3.3 L'implicite des personnages : traduire les prénoms?

Dans la première partie de l'analyse, les personnages ont été abordés dans la perspective où ceux-ci sont porteurs d'implicite, notamment dans leurs pensées et leurs paroles. Toutefois, ceux-ci sont également porteurs d'implicite dans le prénom qu'ils

portent et qui les caractérisent de près ou de loin. Ainsi, comme on l'a vu plus haut, si «Lucinda» est un prénom qui signifie «lumière» et que la jeune fille qui le porte dans le roman de Hay est, à première vue, d'une beauté lumineuse (aux cheveux blonds et au teint clair), le prénom «Norma Joyce» comporte ironiquement une similitude très forte avec «Norma Jean» (véritable nom de Marilyn Monroe, symbole de la beauté féminine), alors que la jeune fille qui le porte dans le roman est d'apparence quelconque, aux traits ordinaires, voire un peu «étranges». Par conséquent, l'implicite qui habite les prénoms des personnages est révélateur de leur personnalité, de manière mimétique ou ironique. Il en va de même pour le nom de famille des deux jeunes filles («Hardy», qui en anglais renvoie à la solidité, à la robustesse, à la force; des caractéristiques certes applicables aux deux jeunes filles, de différentes manières, en raison de l'environnement géographique et climatique ainsi que du contexte socio-économique dans lesquels elles ont grandi) ainsi que celui du jeune Maurice («Dove» renvoyant à un oiseau symbolisant la paix et l'amour, des valeurs dont Maurice est ironiquement dépourvu). Dans le contexte d'une traduction, il est pertinent de se demander de quelle façon traduire les valeurs implicites de tels noms, afin que celles-ci soient comprises du lecteur. Différents choix s'offrent; toutefois, il semble qu'il conviendra le mieux, par souci d'authenticité, de conserver tous les noms originaux des personnages. Il semble que l'idée de faire porter des noms français à des personnages de souche anglophone, qui sont nés et vivent en Saskatchewan (lieu fortement marqué dans le roman et majoritairement anglophone) briserait l'authenticité des personnages en rapport avec leur espace et leur culture anglophones. Par ailleurs, on peut présumer que le public-cible, celui du Québec, connaît suffisamment l'anglais pour absorber ces sens connotatifs. Néanmoins, le prénom Maurice est d'origine française et il

est dit que Maurice a des racines francophones - il prononce notamment quelques mots en français dans le roman -, le bilinguisme et le biculturalisme étant fréquents chez les habitants d'Ottawa; Maurice est donc marqué par l'hybridité et se présente d'autant plus comme un étranger face à l'uniformité de la famille Hardy. Par conséquent, il semble que la valeur de l'implicite dans le nom des personnages soit plus conservée dans l'authenticité des noms originaux que dans une tentative de créer de nouveaux noms, qui porterait atteinte aux valeurs authentiques ou «exotiques» du roman.

Cette première partie de l'analyse s'est penchée sur les trois différentes catégories qui recouvrent l'implicite dans le roman: le récit, la narration et les personnages. Il a été établi que le récit crée l'implicite en attribuant une importance symbolique aux éléments généraux du roman (éléments contrastés): les caractéristiques physiques et psychologiques des personnages et les aspects fondamentaux de leur environnement. La narration, quant à elle, s'attarde davantage à l'implicite qui caractérise l'inconscient des personnages tel que présenté dans leurs rêves, leurs craintes et leurs affections, en n'en révélant que l'essentiel afin que le lecteur tire ses propres conclusions. Enfin, les personnages sont également porteurs d'implicite, car ils refusent d'exposer au grand jour une partie de leurs pensées et sentiments en les dissimulant derrière des silences révélateurs ainsi que des paroles neutres; leurs pensées s'inscrivent même parfois en porte-à-faux de ces paroles et sentiments.

La seconde partie de l'analyse, quant à elle, s'est penchée sur les potentielles difficultés de traduction de l'implicite dans le roman de Hay. Des exemples de difficultés de traduction ont été soulevés, notamment en ce qui concerne le récit (le titre et la valeur

implicite du mot «weather»), la narration (qui construit souvent des métaphores pour définir implicitement des éléments du roman) et les personnages (en ce qui concerne les valeurs implicites des noms qu'ils portent et leurs dialogues). Maintenant que le roman a été analysé dans le cadre de l'implicite qui le caractérise, que cet implicite a été divisé en différentes catégories, exemples à l'appui, il convient de passer à la seconde partie de l'analyse, c'est-à-dire l'analyse de ma traduction du roman de Hay, avec les différentes particularités de traduction qu'il a fallu identifier, analyser et catégoriser, afin de justifier mes choix de traduction.

4. Traduction de *A Student of Weather* : Typologie

4.1 Introduction

La traduction du roman *A Student of Weather* regorge de particularités de tous ordres. Le roman est un texte riche en références culturelles, en images, en figures de style, en récits emboîtés, etc. Il est pertinent d'analyser ces particularités, de les catégoriser et de les théoriser afin d'aiguiser la fidélité de la traduction. Cette partie de l'analyse se concentre sur ces particularités de traduction, qui sont réparties en différentes sous-catégories selon leur ordre et leur type, toujours dans la perspective du récit, du narrateur et des personnages.

4.2. LE RÉCIT

4.2.1 Noms propres

Dans la traduction, les noms propres sont conservés en langue originale afin d'ancrer l'intrigue et de permettre au récit de conserver ses origines. C'est ce que Vinay et Darbelnet appelleraient un «emprunt» s'il ne s'agissait pas de noms propres. En général, il semble que les traductions tendent à ne pas traduire les noms propres; toutefois, la question s'avère pertinente dans un contexte où les noms propres sont rattachés à un sens symbolique par la connotation, comme c'est parfois le cas en littérature. Le passage suivant représente une énumération de différentes sortes de pommes : « “They had Snows”, she expounded. Spys. McIntosh Reds. Pippins. Strawberrys. Tallman Sweets.

Golden Russets⁴³.» En français, les noms des pommes ne sont pas tous traduits (notamment la McIntosh, la Tallman et la Spy), ce qui justifie le choix de ne pas leur apposer un nom francophone inventé dans la traduction. Les noms de ces pommes n'existant pas tous en français (et puisque les francophones utilisent, eux aussi, le nom anglophone de ces pommes pour les désigner), je ne prendrai pas la responsabilité de le faire, puisque personne ne reconnaîtrait les variétés. La traduction d'un tel passage ira donc en ce sens : « “Il y avait de la Fameuse”, expliqua-t-elle. De la Spy. De la McIntosh. De la Reinette. Des pommes-fraises. Des Tallman. Des Reinettes dorées.» La figure de style de l'extrait original, l'énumération, est également conservée dans l'extrait traduit; puisqu'elle est chargée de valeur implicite dans la mesure où l'énumération suggère l'abondance et la richesse du sujet (dans ce cas-ci, la profusion légendaire de pommes en Ontario, un fruit inexistant dans le territoire aride de la Saskatchewan) L'énumération est une figure de style qui revient aussi dans l'exemple suivant.

Nous avons déjà mentionné que le roman est de facture réaliste. Afin de laisser au récit cet effet de réel, de le laisser conserver son authenticité, le choix de laisser les noms propres intacts se justifie également dans ce passage, où sont inscrits des noms de villages : «Towns have dried out except for their names : Swift Current, Gull Lake, Maple Creek, Willow Bend⁴⁴.» Même si ces villages représentent de minuscules points sur la carte du sud-ouest de la Saskatchewan, le choix de garder leurs noms originaux permet de

⁴³ Elizabeth HAY. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 2.

situer l'action à l'époque de l'intrigue et d'ancrer le récit dans une réalité historique. Parmi ces villages, le seul nom qui soit en partie imaginaire est Willow Bend (qui s'inspire du village de Willow Bunch, en Saskatchewan), et c'est dans ce village que vivent les personnages. Ce choix pourrait justifier le côté fictif de l'intrigue.

La figure de style des deux extraits précédents, l'énumération, est également conservée dans les extraits traduits; elle est porteuse d'implicite en ce qu'elle renvoie à une quantité d'éléments (qu'il s'agisse de pommes, chéries comme des trésors par Norma Joyce parce qu'elles n'existent que dans l'Est du Canada à l'époque, ou encore de villages, dont les noms sont porteurs de nostalgie en ce qu'ils renvoient à une époque où le sud de la Saskatchewan était encore bien irrigué) qui manifestent un souci de précision, du détail, de l'insistance quant à la richesse des ressources naturelles d'une Saskatchewan d'avant le *Dust-Bowl* et celle du sud de l'Ontario.

4.2.2 Références

Afin de plonger le lecteur dans la culture de l'époque du roman, le récit regorge d'éléments référentiels de toutes sortes, qui tissent une très forte présence de l'implicite. Le récit bâtit son univers référentiel en utilisant différents éléments (choses, plantes, température) et différents faits culturels afin d'offrir une riche caractérisation. Les références se divisent en trois ordres : les références d'ordre naturel, les références d'ordre culturel et les références d'ordre intertextuel.

4.2.2.1 Références naturelles

Les références dites naturelles désignent toute référence du récit à un élément de la nature. Ces références dans le récit ont pour objectif d'ancrer la réalité du monde référentiel de la Saskatchewan, qui à l'époque du roman était l'une des provinces les plus rurales du Canada. Ces références ont également un objectif symbolique; elles décrivent une réalité qui n'a en apparence pas de lien avec l'intrigue ni les personnages, mais qui crée un lien implicite avec eux (comme Margaret Atwood le mentionne dans la citation donnée plus haut).

4.2.2.1.1 Plantes

Certains passages du récit offrent des références directes à la botanique, en énumérant certains types de plantes et en en décrivant les propriétés. C'est que le personnage de Maurice s'intéresse à la botanique (il deviendra d'ailleurs, des années plus tard, le directeur d'un jardin à New York) et en discute avec Norma Joyce, qui l'écoute attentivement.

He outlines their tough, light, flexible existence. The stems, or culms, are usually hollow with a series of solid joints from which a leaf branches out. The leaf's lower part is a split sheath and wrapped tightly round the stem so it won't tear in the wind, and the stem itself slips easily out of the wind's grasp. The undersides of the leaves have very few pores; in dry weather they roll up like waterproof tubes to hold in every precious drop of water vapour⁴⁵.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

Dans ce passage, la description botanique est d'une précision clinique. D'une part, elle est révélatrice de l'écoute attentive que Norma Joyce accorde à Maurice (qui lui raconte ces faits en détail); d'autre part, un tel passage est une extension de la notion d'implicite en raison de sa référence à la sécheresse, à l'eau et à l'humidité. En effet, l'extrait fait mention de la capacité d'adaptation des feuilles à la sécheresse; un fait intéressant qui crée un lien avec l'environnement des personnages, qui doivent eux aussi s'adapter à un milieu particulièrement sec. La capacité d'adaptation des plantes devient ainsi le reflet de la grande capacité d'adaptation, physique et psychique, des personnages.

Il trace les contours de leur existence à la fois dure, légère et flexible. Les tiges, ou chaumes, sont généralement creuses et pourvues d'une série de nœuds solides desquels une feuille se détache. La partie la plus basse de la feuille présente une gaine séparée, enveloppée solidement autour de la tige afin qu'elle ne se détache pas au vent, et la tige elle-même glisse facilement hors de portée du vent. Le dos des feuilles n'a que quelques pores; par temps très sec, les feuilles s'enroulent comme des tubes à l'épreuve de l'eau afin de retenir chaque goutte précieuse de vapeur d'eau.

4.2.2.1.2 Animaux

Les références aux animaux sont variées dans le récit original du roman. Ces références n'ont pas nécessairement pour objectif de représenter la réalité de la faune canadienne des années trente; elles ont plutôt un objectif symbolique, qui est d'identifier des comportements animaux précis dont les personnages peuvent être dotés, ou, ironiquement, dépourvus. Les références aux animaux sont donc, elles aussi, chargées d'implicite. «She learns that giraffes browse on acacia leaves, their skin smelling of honey as a consequence. They're able to go without water for long periods of time and they're strangely silent, never uttering a sound when startled, not even moaning in pain during the

agonies of death⁴⁶». Un tel passage révèle la nature toujours curieuse de Norma Joyce, mais est également un symbole de comportements propres aux personnages issus d'un milieu rural en pleine crise économique : le silence, la résignation et la capacité d'adaptation. Si la girafe peut passer de longues périodes sans eau, il en est de même pour les personnages, qui vivent dans un climat où l'eau est rare. Cette comparaison se double d'une autre comparaison implicite, celle des individus comme Lucinda et Norma Joyce qui peuvent se passer d'amour durant de longues périodes, dans la mesure où l'eau est associée à l'amour, en tant que source de vie. Si la girafe n'émet jamais un son de surprise ou de douleur, la situation est similaire pour les personnages, pour qui la communication n'est pas nécessairement facile, et pour qui les émotions, les sentiments et les pensées doivent être vécus dans le silence. «Elle a appris que les girafes broutent les feuilles d'acacia, et que par conséquent leur peau dégage des arômes de miel. Elles passent de longues périodes sans eau et sont étrangement silencieuses, n'émettent jamais un son lorsqu'elles sont surprises, ne gémissent jamais de douleur même à l'agonie.»

4.2.2.1.3 Sols

Le récit présente également des références aux sols des Prairies canadiennes dans les années trente. Là où l'environnement des personnages est caractérisé par un climat aride aux températures extrêmes, les sols sont souvent peu fertiles, ce qui, dans un contexte de crise économique, ne favorise pas l'abondance pour les fermiers. «Will the

⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

summer be like last year, when the crop was gone by the end of June, and it stayed so hot that by the middle of August it was still over a hundred degrees? Or like the year previous to that, when every day was hotter than the day before and whatever grain came up burnt black in July⁴⁷?» Un tel passage marque certes la chaleur extrême qui ruine les récoltes et caractérise l'environnement lourd des personnages; il est également implicite dans la mesure où il est énoncé de manière à révéler un sentiment de fatalité, comme si les habitants de Willow Bend étaient habitués à vivre de maigres récoltes, et que leur vie était donc caractérisée par la résignation, voire la misère. «L'été sera-t-il comme l'année dernière, quand les cultures étaient finies à la fin juin, et que le temps était resté si chaud qu'à la mi-août, il faisait toujours plus de cent degrés? Ou comme l'année précédente, lorsque chaque jour était encore plus chaud que le précédent, et que les grains qui avaient levés se retrouvaient calcinés en juillet?»

4.2.2.1.4 Température

Le thème de la température a une importance capitale dans le récit. Il s'agit d'un thème dont les références sont constantes et porteuses de différents symboles : les émotions, les contrastes extrêmes, l'imprévisibilité, le mouvement, la capacité d'adaptation, l'absence de maîtrise de l'environnement. Dans le récit, la température peut être un sujet de curiosité, d'études, de rêves, de résignation. Le thème de la température peut être abordé dans le récit de différentes manières, dans différents objectifs implicites.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

«Hot meets cold, and what follows is wind, rain, sap, and dew. The sharper the contrast the more there is to see. The more quickly something cools off, for instance, the more dew it collects; a blade of grass gets wetter than a paved road. In the same spirit, when three freezing nights coincide with three warm spring days, buckets of sap flow down the sides of excited trees⁴⁸.» Cet extrait explique les réactions d'abondance créées par deux températures extrêmes confrontées l'une à l'autre. Ici, le chaud confronté au froid a pour réaction de créer du vent, de la pluie, de la sève; tous des éléments dont l'environnement des personnages est dépourvu. Un tel extrait (où c'est Maurice qui, encore une fois, informe Norma Joyce de ces réalités) est implicitement porteur de convoitise, de l'idéal de voir un jour l'eau et la sève couler à flots; un idéal qui demeure néanmoins utopique dans un climat aussi aride que celui du Sud de la Saskatchewan des années trente. «Le chaud se heurte au froid, et entraîne le vent, la pluie, la sève et la rosée. Plus le contraste est fort, plus le mouvement est visible. Plus une chose refroidit vite, plus elle amasse de rosée; un brin d'herbe devient alors plus humide qu'une route pavée. Dans le même esprit, lorsque trois nuits de gel coïncident avec trois chaudes journées de printemps, la sève coule des arbres pleins de vie dans de grands seaux.» Par ailleurs, l'opposition dans cet exemple du chaud et du froid de la température extérieure n'est pas étrangère à la réalité même des personnages, où les sentiments «brûlants» de Norma Joyce envers Maurice se butent constamment, tout au long du roman, à la réponse «glaciale, sèche» de Maurice en regard de ces sentiments.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

4.2.2.2 Références culturelles

Les références culturelles du roman représentent tout renvoi à des éléments de culture dans lesquels la réalité de l'intrigue du roman peut se retrouver. Afin de bien décortiquer les références culturelles du roman pour en analyser tout le potentiel implicite, il est nécessaire d'en faire un découpage en deux branches : les références culturelles d'ordre général (ordre qui englobe toute référence à la culture populaire) et celles d'ordre historique.

4.2.2.2.1 Références culturelles d'ordre général

Les références culturelles d'ordre général sont celles qui renvoient à la culture populaire d'où l'intrigue est issue. Par exemple, le roman regorge de passages où sont mentionnées des personnalités réelles, qui existaient dans les années trente, comme celui-ci : «She should be written up in the paper along with Bing Crosby's diet and Lana Turner's legs⁴⁹.» Les deux individus mentionnés ici sont des personnalités connues : Bing Crosby est un chanteur et acteur américain (1903-1977) et Lana Turner est une actrice américaine (1921-1995). Leur mention dans le journal dont il est question renvoie aux articles de journaux à potins qui s'arrêtent sur des détails de la vie privée des artistes (qu'il s'agisse de la diète d'un chanteur populaire ou des jambes d'une actrice connue pour ses rôles de séductrice). Toutefois, la mention de ces artistes, dans le roman, tient implicitement à la curiosité de Norma Joyce, qui est fascinée par le cinéma, la culture de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

son temps et tout ce qui l'entoure. L'extrait sera donc traduit de façon à conserver les noms des personnalités originales, qui ont réellement existé et qui étaient fort populaires à l'époque où se déroule le roman : «Son nom devrait figurer dans les journaux, entre la diète de Bing Crosby et la finesse des jambes de Lana Turner.»

D'autres extraits, comme celui-ci, font référence à la culture musicale de l'époque du roman : «*Night and Day*, he thinks, and goes to the piano. In the sitting room, against the wall, is the Mason and Risch [...]. He plays Cole Porter while the sisters stand on either side of him⁵⁰». Cet extrait fait référence à Maurice qui joue un morceau de piano (sur un instrument de marque canadienne, Mason and Risch, qui a connu son apogée dans les années 1950), «*Night and Day*», du compositeur et parolier américain Cole Porter (1891-1964). À l'origine, cette chanson d'amour a été écrite en 1932 pour une comédie musicale, *A Gay Divorce*, qui porte sur la rencontre et la perte de l'amour. Cette référence culturelle dans le roman de Hay est donc très chargée implicitement, puisque Maurice joue la pièce au piano, les deux sœurs (toutes deux amoureuses de lui) à ses côtés. La chanson s'inscrit donc dans la réalité des personnages ; comme la pièce d'où elle est issue, la chanson est le symbole d'une déclaration d'amour qui n'aura jamais de suite. Elle sert de prémonition à ce qui suivra pour les deux jeunes filles, soit que Maurice les quittera et qu'elles se retrouveront seules face à leur amour perdu. L'extrait sera donc traduit de manière à conserver le titre original de la chanson, ainsi que le nom de son compositeur et la marque de l'instrument de musique, puisqu'ils sont tous trois issus du monde

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

référentiel : «*Night and Day*, pense-t-il, et se dirige vers le piano. Dans le salon, contre le mur, se trouve le Mason and Risch [...]. Il joue Cole Porter, les deux sœurs de chaque côté.»

Certaines références culturelles dans le roman s'inscrivent dans une culture plus générale, qui touche tout peuple de culture anglo-saxonne, comme celui-ci : «At night she lies in her bed belting out *Good King Wenceslas* until Lucinda comes to the foot of the stairs and says HUSH⁵¹». Cet extrait fait référence au chant de Noël populaire d'origine britannique (écrit aux alentours de 1850), bien connu dans la culture anglo-saxonne. Il est révélateur de la part de Norma Joyce qu'elle chante cette chanson, qui fait référence à Saint Étienne (le premier martyr de la chrétienté); la chanson représente implicitement les événements à venir dans le roman (soit l'arrivée de Maurice, qui expliquera à Norma Joyce l'histoire de ce saint en lui révélant qu'il porte «Étienne» comme deuxième nom et qu'il est né le jour de la Saint-Étienne, le 26 décembre, jour férié dans certains pays anglo-saxons). Bien que la chanson soit connue dans différentes cultures anglophones, elle ne l'est pas autant dans la culture canadienne-française. Puisque la chanson ne connaît pas une seule traduction officielle en français et par souci d'authenticité, le choix le plus pertinent me semble de laisser le titre original, de cette manière : «La nuit, elle s'allonge dans son lit et chanter à tue-tête *Good King Wenceslas*, jusqu'à ce que Lucinda, au pied de l'escalier, lui lance un «Chuuuut!»

⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

4.2.2.2 Références culturelles d'ordre historique

Les références culturelles de cet ordre recouvrent tous les passages où il est question d'un fait historique qui n'a, en apparence, pas de lien précis avec l'intrigue, mais dont le sens crée un parallèle implicite avec le récit. «He tells about the time the Seminole Indians noticed an unseasonable blooming of sawgrass and moved north and west of the Everglades [...]. He tells about the whole civilisations lost to the weather, about a city near the Tigris and Euphrates buried under silt and uncovered after thousands of years [...]»⁵². » Dans ce passage, c'est Maurice qui raconte à Norma Joyce ces événements sur la météo et l'Histoire, et elle l'écoute attentivement. Il s'agit d'un extrait fort en implicite puisqu'il représente la curiosité de Norma Joyce sur ce type de sujets, mais aussi toute l'attention et l'admiration qu'elle voue au jeune homme. En outre, le sujet des températures extrêmes est abordé, sujet qui représente une réalité dans l'espace des personnages, qui est une métaphore de leurs comportements et leurs émotions, ce qui peut même être synonyme de danger pour eux (dans la mesure où plus d'un membre de la famille Hardy y laissera sa vie). Ce passage révèle une figure de style, la répétition («He tells»), afin d'accentuer la quantité d'histoires racontées par Maurice (qui prend certes plaisir à être écouté), un détail porteur d'implicite qui se doit d'être conservé dans la traduction. «Il raconte l'histoire des Indiens Séminoles qui avaient remarqué une floraison hors-saison de marisque et avaient migré au Nord et à l'Ouest des Everglades [...]. Il raconte que des civilisations entières ont été perdues par les températures extrêmes,

⁵² *Ibid.*, p. 16.

notamment une ville près du Tigre et de l'Euphrate, enterrée sous le limon par un déluge, puis découverte des milliers d'années plus tard [...].»

À certains moments du roman, Maurice lit des récits historiques à Norma Joyce, qui non seulement l'écoute attentivement, mais crée elle-même des ponts entre ce qui lui est raconté et sa propre vie, comme dans l'exemple suivant :

He read aloud from Marco Polo's travels, and right away she liked the Tartars because they knew so much and travelled so far, restless people in light mobile tents of felt who endured the utmost privations by moving. For the Tartars, nine was the magical number. She was nine. Marco Polo was seventeen when he went to Cathay with his father and his uncle. [...] The Khans wouldn't let them go and she understood why. She wouldn't have let him go either⁵³.

Ici, il est question du marchand italien Marco Polo (1254-1324) et de ses nombreux voyages vers l'Orient, alors qu'il n'avait pas encore vingt ans. Ce passage est révélateur d'implicite dans le mesure où le récit aborde un sujet historique et y ajoute la perception des personnages sur ce sujet, en plus de créer un lien entre le sujet historique et les personnages («For the Tartars, nine was a magical number. She was nine.»). Norma Joyce, encore enfant, effectue des liens entre sa réalité et les histoires qui lui sont racontées. Ainsi, à ses yeux, Maurice est comme Marco Polo car il a beaucoup voyagé et connaît beaucoup de choses. Par ailleurs, puisqu'elle est amoureuse de lui, il est essentiel à sa vie; elle s'associe donc aux Khans qui vivaient une vie rude et qui devaient obtenir une certaine satisfaction à garder avec eux un homme raffiné comme Marco Polo. Un

⁵³ *Ibid.*, p.85

implicite à la limite de l'explicite réside dans la fin de l'extrait, «The Khans wouldn't let them go and she understood why. She wouldn't have let him go either.» Le «him» dont il est question est très certainement Maurice, ce qui associe directement ce personnage à celui de Marco Polo (un *très jeune* voyageur étranger) et qui révèle la pertinence de ces références historiques : le lecteur est amené implicitement à faire un parallèle entre ces histoires et la vie des personnages du roman.

Il lui fit la lecture, la faisant voyager avec Marco Polo; rapidement, elle s'était mise à aimer le peuple des Tartares, car ils en savaient tellement et voyageaient si loin, des gens agités dans de légères tentes mobiles de feutre, qui enduraient les plus extrêmes privations lorsqu'ils se déplaçaient. Pour les Tartares, neuf était un chiffre magique. Elle avait neuf ans. Marco Polo avait dix-sept ans lorsqu'il s'était rendu à Cathay avec son père et son oncle. [...] Les Khans n'avaient pas voulu les laisser partir; elle comprenait pourquoi. Elle ne l'aurait pas laissé partir non plus.

4.2.2.3 Références intertextuelles

Les références intertextuelles du récit englobent toute référence à un auteur, à un texte littéraire qui existe réellement; à une image prise dans un texte littéraire réel. Ces références sont nombreuses dans le roman de Hay et il convient d'en saisir le sens afin de faire des choix éclairés en vue d'effectuer une traduction juste. Traduire l'intertextualité en littérature est d'ailleurs une tâche complexe, à propos de laquelle Geneviève Roux-Faucard écrit :

Si l'intertextualité intervient pour conditionner différents aspects du sens et de l'effet communiqués par le texte, on peut facilement imaginer que, dans le cas d'une lecture différée et, plus encore, dans celui d'une traduction, la réception du texte par un lecteur réel éloigné des caractéristiques du lecteur implicite va changer notablement les conditions du jeu intertextuel. Est-il possible de traduire un texte sachant qu'une partie du sens et de l'effet se construit en

fonction d'autres textes? Si «l'intertextualité parle d'une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants», peut-on traduire un texte écrit dans cette langue, dont le dictionnaire est toute une bibliothèque? La question ne comporte pas de réponse simple : elle suggère plutôt de rechercher les différents facteurs qui rendent l'opération facile ou difficile, voire possible ou impossible⁵⁴.

Dans le cas du roman de Hay, il convient par conséquent d'effectuer les recherches nécessaires à la compréhension des références intertextuelles, pour ensuite les catégoriser et les analyser. En somme, les références intertextuelles sont divisées en trois groupes : celles d'ordre biblique ou religieux, celles d'ordre littéraire et celles de l'ordre des contes. Il s'agit de contes destinés à une lecture essentiellement enfantine, qui se situent traditionnellement dans la culture populaire parce qu'ils étaient à l'origine des contes oraux.

4.2.2.3.1 Références bibliques et religieuses

Les références bibliques et religieuses recouvrent toute référence à la Chrétienté, ou encore à un personnage, un extrait ou une image issue des textes de la Bible. Il n'est dit nulle part dans le roman que la famille Hardy est une famille particulièrement religieuse ou très orientée vers la prière (malgré qu'il soit mentionné que Lucinda va parfois à la messe), mais il s'agit très certainement d'une famille dont les valeurs sont conservatrices, du moins lors de leur vie en Saskatchewan, car lorsqu'ils déménagent à la ville, la famille semble s'émanciper des principes conservateurs, et les références religieuses y deviennent

⁵⁴ Geneviève ROUX-FAUCARD. «Intertextualité et traduction», *Meta*, vol. 15, no 1, 2006, p. 102.

pratiquement inexistantes. Norma Joyce fait beaucoup de lectures bibliques, dont les références récurrentes servent de métaphores au récit, qui en acquiert une profondeur symbolique en créant des sous-récits emboîtés, récits qui n'excluent pas l'ancrage du récit principal dans une culture particulière : «Norma Joyce came first, bringing [...] Hurlbut's *Story of the Bible*⁵⁵». Ce passage fait référence au clerc américain Jesse Lyman Hurlbut (1843-1930). Le fait que Norma Joyce descende à la cuisine pour rejoindre Maurice avec ce livre dans les mains est une forme d'implicite; en effet, Norma Joyce veut fièrement montrer à Maurice ses lectures et ses connaissances. Issu de l'église anglicane, Hurlbut s'est spécialisé, au tournant du vingtième siècle, dans l'écriture de textes bibliques destinés aux enfants. Malgré le succès de ses livres aux États-Unis et au Canada, il semble que ses œuvres n'aient jamais été traduites en français, pour la simple et bonne raison que les francophones ne sont pour la plupart pas anglicans, mais catholiques. C'est la raison pour laquelle je conserve le titre de l'ouvrage en langue originale, de cette manière : «Norma Joyce l'y rejoignait la première, apportant [...] *Story of the Bible* de Jesse Lyman Hurlbut.» Dans l'extrait traduit, une explicitation a été créée (le nom de l'auteur y est inscrit au complet, alors que le texte original se contente d'inscrire le nom de famille). Cette explicitation de la référence est nécessaire, comme il est probable que les lecteurs francophones ne connaissent pas cette version de la Bible, qui n'a jamais été traduite en français et qui doit aujourd'hui être rare en anglais, étant donné sa date de parution.

⁵⁵ Elizabeth HAY *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 7.

Certaines références bibliques s'inscrivent dans le récit de manière plus précise, par exemple, lors des passages où Norma Joyce lit des extraits de la version pour enfants de la Bible de Jesse Lyman Hurlbut : «Jacob [...] kneels before Isaac. He rests his head and arms in his father's laps. Isaac – thin old arms outstretched above his son's head – has a white beard and an old, old face. Off the corner, crafty Rebekah smiles like a witch⁵⁶.» Il s'agit d'un passage d'une version simplifiée de la Bible qui permet au lecteur de faire un lien implicite avec la vie des personnages du roman. Dans l'*Ancien Testament* (le chapitre 27 de la Genèse), Isaac est marié avec Rebecca, qui donne naissance à deux frères, Esaü et Jacob. Si Isaac préfère Esaü (l'aîné) pour sa force physique et sa capacité à ramener le gibier, Rebecca préfère Jacob pour sa profondeur et sa sagesse. Dans l'extrait de Hurlbut présenté plus haut, Rebecca sourit car elle veut aider Jacob à s'appropriier la bénédiction qu'Isaac devait donner à Esaü⁵⁷. La Bible ne fait aucune mention du «sourire de sorcière» de Rebecca (dans la version biblique de cet extrait, l'accent est surtout mis sur la place que Jacob s'est appropriée au sein de la famille, alors que l'extrait de Hurlbut insiste concrètement sur la tromperie de Jacob pour usurper le droit d'aînesse). Toutefois, le lecteur comprend qu'il faut établir un parallèle entre cet extrait de Hurlbut et la famille Hardy, où Jacob est à rapprocher de Norma Joyce, pensive, curieuse et calme; où Esaü se retrouve dans Lucinda, pragmatique, rigide et efficace; où Isaac est représenté par leur père Ernest qui préfère Lucinda à Norma Joyce, contrairement à Rebecca, sans doute

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷ Société Biblique Française. *La Bible Traduction Œcuménique (TOB)*, «Esaü et ses parents», chapitre 27, Ancien Testament, Genèse, 2004, p. 47.

l'image de feu leur mère Florida May, très complice avec Norma Joyce. Dans ce passage, les prénoms des personnages bibliques sont essentiellement les mêmes qu'en français, ce qui justifie le choix de traduire ainsi : «Jacob [...] s'agenouille devant Isaac. Il pose sa tête sur les genoux de son père. Isaac (avec ses vieux bras minces tendus au-dessus de la tête de son fils) a une longue barbe blanche et un visage de vieillard. Dans le coin de l'image, l'astucieuse Rebecca sourit comme une sorcière.»

Certaines références religieuses sont énoncées dans le récit par le biais des personnages qui discutent entre eux, par exemple, lorsque Norma Joyce demande à Maurice qui était Saint Étienne. «St. Stephen? They stoned him to death. He was the first Christian martyr. [...] I was born on the Feast of Stephen. Maurice Stephen Dove, at your service⁵⁸.» L'extrait suivant fait donc référence au premier martyr de la chrétienté, Saint Étienne. L'implicite réside ici dans le fait que Maurice, en plus de connaître l'histoire de ce saint, se trouve à être né le jour de la Saint-Étienne et à avoir «Étienne» pour deuxième nom, ce qui crée une association directe et ironique entre le personnage religieux considéré à l'origine du culte des saints, et le personnage de Maurice, qui semble se considérer lui-même comme une sorte de saint. Il s'agit par conséquent de la première manifestation implicite du narcissisme de Maurice dans le roman. Par ailleurs, les mots «at your service» sont également porteurs d'implicite en ce qu'ils sont eux aussi ironiques, puisque Norma Joyce et Lucinda auront l'occasion de se rendre compte après plusieurs années que Maurice n'est au service de personne, sinon strictement de lui-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

même. En français, le saint «St Stephen» s'appelle «Saint Étienne»; il est donc pertinent de traduire le prénom de cette manière. «Saint Étienne? Il a été lapidé à mort. Le premier martyr de la chrétienté. [...] Je suis né le jour de la Saint-Étienne. Maurice Étienne Dove, à votre service.»

Le récit principal égrène également d'autres récits bibliques truffés d'images qu'il convient de décortiquer pour en comprendre l'implicite : «It's a bit like Christmas. What will be in your weather stocking, today? Oh joy. A plague of sawflies. Children grew up never tasting an apple and thinking Ontario was heaven⁵⁹. » Dans cet extrait, deux références bibliques sont présentes, l'une plus explicite que l'autre. La première réside dans le passage «A plague of sawflies», qui renvoie indirectement aux dix plaies d'Égypte de l'Exode, livre issu de *l'Ancien Testament* : un passage biblique qui décrit les châtements de Dieu envers le pharaon égyptien. L'image de la plaie de mouches décrite dans la Bible, associée ici au climat extrême qu'est celui du sud de la Saskatchewan, est une image implicite qui sous-entend que la Saskatchewan serait presque comme un endroit honni de Dieu, où les conditions sont difficilement viables. La deuxième référence biblique se retrouve dans la dernière phrase, «...never tasting an apple and thinking Ontario was heaven.» Le récit fait une association de deux images, celle de la pomme et du paradis, ce qui revient à associer deux éléments phares des écrits de la Genèse sur le jardin d'Éden. Le passage associe donc, implicitement, l'Ontario au paradis terrestre (où les pommes sont abondantes), ce qui laisse sous-entendre que les enfants de la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

Saskatchewan grandissent en étant exclus d'un endroit où la vie est belle, tout en n'étant pas exposés aux tentations interdites (représentées par ces pommes que les enfants ne connaissent pas). L'extrait est donc traduit ainsi : «C'est un peu comme Noël. Quelles surprises seront cachées dans votre bas du temps, aujourd'hui? Ah, quelle joie! Une plaie de mouches à scie... Les enfants grandissaient sans jamais connaître le goût d'une pomme et croyaient que l'Ontario était le paradis.»

4.2.2.3.2 Références littéraires

Le récit du roman effectue parfois des références claires à des textes littéraires par le biais des lectures des personnages.

What a sad story *Maria Chapdelaine* is. For Lucinda it's almost peaceful in its sadness; there's nothing to be done. But for Norma Joyce, the story is unbearable. "Will she ever be happy? Will Maria ever be happy again?" "I suppose not", says Lucinda. "Not if you mean happy the way she was before Francois died." "I wish she could be happy." And a few minutes later, "But what is there to make her happy? There's nothing to make her happy." "There's the church", says Lucinda. "There's the land. She'll have children. She'll have to work so hard she won't have time to think⁶⁰."

La référence intertextuelle est celle du roman de Louis Hémon, une œuvre phare de la littérature québécoise, publiée en 1913 et traduite en anglais par W.H. Blake en 1921. L'œuvre raconte l'histoire d'une jeune fille de quinze ans vivant sur une terre avec sa famille et qui se fait courtiser par trois hommes différents. Le seul des trois qu'elle

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

aime est François Paradis, qui fait de la traite et voyage avec les Indiens. Il meurt de froid un hiver dans la forêt, et Marie se voit obligée de choisir un des deux autres prétendants (l'un attaché à la terre, l'autre à la ville), alors qu'elle n'aime ni l'un ni l'autre. Le roman évoque par ses thèmes une histoire d'amour perdu, d'une vie consacrée au travail de la terre (puisqu'elle épousera le laboureur pour rester près de sa famille, dont la mère est morte), de la résignation d'un peuple aux conventions de son époque. La perception qu'ont les sœurs Hardy de ce roman est donc fortement révélatrice de leur propre personnalité. Lucinda, pour qui les histoires tristes sont tout d'abord belles, semble accueillir l'histoire d'une manière plutôt passive, apaisée et romantique, tout en accordant la solution vers une vie heureuse à l'église et au travail. Lucinda est donc une femme de devoir, tant spirituel que matériel. Norma Joyce, moins passive, semble refuser de voir le personnage de Maria s'abandonner à la résignation, et considère l'histoire inacceptable. La référence intertextuelle marque donc implicitement le récit au sujet de l'avenir des deux jeunes filles, qui vivront la perte de leur premier amour, Maurice, Lucinda tombant en dépression et Norma Joyce devenant une femme forte et indépendante. Le récit original ne laisse pas savoir au lecteur si les deux sœurs lisent le roman en version originale ou traduite (on peut supposer qu'elles lisent la traduction anglaise, puisque nulle part dans le roman il n'est indiqué que les sœurs lisent le français). Dans la traduction du roman, il est donc pertinent de faire abstraction de ce détail (comme le fait le récit original) et de traduire ainsi le passage :

«Quelle triste histoire que celle de *Maria Chapdelaine*. Pour Lucinda, l'histoire est presque apaisante dans sa tristesse; il n'y a rien à faire. Pour Norma Joyce toutefois, l'histoire est insupportable. "Pourra-t-elle seulement être heureuse un jour?", demande-t-elle à sa sœur. "Maria sera-t-elle

heureuse à nouveau?” “Je crains que non”, répond Lucinda. “Du moins, elle ne sera jamais heureuse comme elle l’était avant la mort de François.” “J’aurais voulu qu’elle soit heureuse.” Et après quelques minutes : “Mais qu’est-ce qui pourrait la rendre heureuse? Rien au monde ne pourrait la rendre heureuse.” “L’église”, répond Lucinda. “La terre. Elle aura des enfants. Elle devra travailler si fort qu’elle n’aura même pas le temps de réfléchir.”».

D’autres références intertextuelles se manifestent de manière plus indirecte dans le roman, c’est-à-dire qu’elles se glissent tout naturellement dans le récit, sans être clairement identifiées. «This is her evening and her morning, the rotting-away looseness of milk-sodden bread that follows the slimy lumpiness of oatmeal porridge. She puts the pudding into her mouth and gags. Oh the horror⁶¹.» Ici, la référence intertextuelle tient dans «Oh the horror», un passage célèbre de la nouvelle *Heart of Darkness* (publiée en 1899 et traduite par Jean-Jacques Mayoux à la fin des années 80 sous le titre *Au cœur des ténèbres*) de l’auteur anglais Joseph Conrad (1857-1924). La nouvelle, qui raconte l’histoire d’un marchand en périple au cœur de l’Afrique noire, évoque l’éloignement d’un homme de la civilisation, un retour vers ses aspects les plus primitifs, sauvages et menaçants. Au moment où le personnage sombre dans la folie, ses derniers mots sont «The horror, oh the horror!» (dans la traduction française : «L’horreur, oh l’horreur!»). Le récit de Hay crée donc un parallèle ici entre le dégoût que Norma Joyce ressent pour son repas fade (symbole même de sa routine sans vie dans laquelle elle est enlisée) et un déclin existentiel. Mon choix de traduction consiste donc à rendre la référence la plus

⁶¹ *Ibid.*, p. 5

authentique possible -sans chercher à l'expliciter, puisqu'elle ne l'est pas dans le récit original- tout en ne négligeant pas le sentiment de dégoût éprouvé par Norma Joyce: «C'est ainsi que sont scandés soirs et matins, par la pourrissante et lâche texture du pain détrempé de lait qui suit les gluants grumeaux du gruau à l'avoine. Elle conduit le pouding à sa bouche et éprouve un haut-le-cœur. Oh, l'horreur.»

Le récit présente également des extraits d'œuvres littéraires authentiques. Ainsi, le personnage de Maurice cite à Lucinda un passage du poème «What is so rare as a day in June» de l'écrivain américain James Russel Lowell (1819-1891): «Whether we look, or whether we listen / We hear life murmur, or see it glisten / 'Tis enough for us now that the leaves are green / No matter how barren the past may have been⁶²». La présence d'un tel extrait dans le récit tient dans l'idée implicite que Maurice est une personne cultivée qui prend plaisir à impressionner autrui par ses connaissances; par ailleurs, la signification du poème est implicitement reliée à l'environnement des personnages. En effet, l'extrait du poème fait référence à un passé aride qui laisse place à une flore riche, symbole de la vie, possible à voir où à entendre si on y porte attention. Le poème symboliserait donc implicitement un message d'espoir pour la famille Hardy, aux liens familiaux parfois tendus. Après de nombreuses recherches, j'en suis arrivée à la conclusion que le poème n'avait jamais été traduit en français. Il me semblait pourtant nécessaire de l'inscrire également dans ma traduction afin que les lecteurs comprennent le sens du poème et sa portée implicite dans le récit. J'ai donc effectué une traduction du poème et j'ai inscrit sa

⁶² *Ibid.*, p. 55

référence en note de bas de page, avec les vers originaux, afin d'indiquer qu'il s'agit strictement du poème traduit par moi-même, et non du poème préalablement traduit par un autre traducteur. «Peu importe qu'il faille regarder ou ouïr/ entendre murmurer la vie ou la voir luire/ le vert des feuilles parvient à nous combler/ si stérile qu'ait été le passé.» La traduction conserve les rimes «A-A-B-B» du poème, ainsi que la référence au «nous», les figures d'opposition (regarder ou ouïr, entendre ou voir), les références à la flore ainsi qu'au passé. Dans le roman, les personnages mentionnent le titre du poème; je l'ai donc identifié dans son titre traduit : «Quoi de plus rare qu'un jour de juin», avec la référence en bas de page vers le titre original. En réponse à ce poème récité par Maurice, Norma Joyce cite un passage du poème «Rain» de l'écrivain écossais Robert Louis Stevenson (1850-1894) : «The rain is raining all around; It falls on field and tree; It rains on the umbrellas here; And on the ships at sea⁶³.» Norma Joyce, en citant ce poème, marque ainsi sa culture personnelle grâce à sa curiosité et ses lectures. Le poème récité par Norma Joyce marque aussi son désir implicite de se sentir complice de Maurice, comme si elle voulait se rapprocher de lui en agissant comme lui; comme si elle avait trouvé en Maurice une âme sœur, car depuis le décès de sa mère, personne dans la famille ne partage avec elle le plaisir de la lecture. Le poème, qui fait référence à la pluie et l'eau, est également un symbole implicite de l'environnement des personnages, un territoire très sec où la pluie se fait rare et où l'eau devient un symbole de richesse, d'abondance, autant que de vie comblée par l'amour, source de vie. Dans le cas présent, le processus de traduction est le

⁶³ *Ibid.*

même : mes recherches m'ayant amenée à conclure que ce poème n'a jamais été traduit en français, j'ai effectué moi-même la traduction du poème afin de laisser comprendre au lecteur le sens du poème et sa valeur implicite, tout en identifiant son auteur et en citant le poème en version originale en bas de page. «*La pluie pleut tout autour; Tombe sur les arbres et la terre; Ici il pleut sur les parapluies; Et sur les navires de la mer*». La traduction du poème conserve les rimes du texte original (A-B-C-B), tout conservant les références à la pluie, la mer, la terre.

4.2.2.3.3 Contes de fées et contes populaires

Le troisième type de références intertextuelles est celui des contes de fées et des contes populaires. Ces types de contes sont des récits très concentrés, qui mettent en scène les difficultés de la vie, de la naissance à la mort, et souvent dans le contexte de la famille face à un étranger (souvent un homme) qui pourrait devenir un membre de famille par alliance. Les références aux contes de fées et aux contes populaires viennent presque toutes de Norma Joyce, ce qui n'est pas surprenant, car c'est une enfant et elle adore ce type de récits. L'insertion des contes dans le roman effectue également un parallèle avec la vie des personnages. «The deep snow in the winter of 1938 made her feel as if she were inside someone else's childhood : Hansel and Gretel coming upon the sugar house, Maurice Dove coming out of the wind and snow⁶⁴.» Il s'agit d'un passage qui souligne l'aspect surréaliste de la saison dans laquelle Norma Joyce vit. Le récit crée ici un lien

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

implicite entre les personnages du conte des frères Grimm (vulnérables, abandonnés, à la recherche d'un toit) et le personnage de Maurice Dove (également à la recherche d'un toit à son arrivée chez les Hardy, mais beaucoup moins vulnérable que ce que Norma Joyce voudrait croire). La comparaison est donc effectuée dans l'esprit de Norma Joyce. Il faut prendre conscience de cet implicite lors de la traduction, sans toutefois l'explicitier, puisque ce n'est pas le cas en version originale : «La neige profonde en cet hiver 1938 l'amenait à se sentir comme si elle se trouvait dans l'enfance de quelqu'un d'autre : Hansel et Gretel qui se dirigeaient vers la maison de sucre, Maurice Dove qui sortait tout droit du blizzard.»

D'autres références aux contes de fées et aux contes populaires sont exprimées dans le récit, qui posent des questions directes au lecteur pour l'amener à comprendre le parallèle entre le conte mentionné et la réalité des personnages du roman : «Framed by the black walnut chair, lost in thought, her sewing forgotten in her lap, she could have been the wishful queen in the old fairy tale. Remember the ebony frame around the snow-white linen on which the drop of blood so tellingly falls⁶⁵?» La référence n'est pas clairement identifiée, mais la dernière phrase de ce passage fait allusion à un autre conte des frères Grimm, *Blanche-Neige et les sept nains*, dans lequel la reine coud, perdue dans ses pensées; assise près de la fenêtre dont le cadre en bois d'ébène est couvert de neige; elle se pique le doigt et voit une goutte de sang tomber sur la neige en rêvant d'avoir une fille qui aurait les qualités de ces éléments qui l'entourent. L'allusion ainsi faite crée un lien

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

avec le personnage de Lucinda, elle-même assise en train de coudre, perdue dans ses pensées, rêveuse et pleine de désirs. Le lecteur n'a pas l'information quant aux désirs de Lucinda, mais l'information sous-entend qu'elle rêve d'une autre vie, fort probablement d'amour, qui demeure le rêve principal de toutes les princesses et reines des contes. Le récit révèle donc la réceptivité de Lucinda face à l'arrivée d'un homme dans sa vie, de qui elle tomberait amoureuse, ce qui expliquerait ses sentiments pour Maurice, qu'elle imagine en tant qu'époux et père de ses enfants. Il est donc essentiel de traduire la référence tout en n'explicitant rien : «Encadrée par la chaise en noyer noir, perdue dans ses pensées, son ouvrage de couture oublié sur ses genoux, elle aurait pu être la reine pleine de désirs d'un vieux conte de fées. Qui ne se souvient pas du cadre d'ébène qui entourait la toile blanche comme neige, sur laquelle tombe la troublante goutte de sang?...»

4.2.3 Notes de bas de page

Dans certains textes littéraires, les notes de bas de page offrent la possibilité d'explicitier les informations, notamment quant aux références. «But in the meantime she pictures herself running away to the apple-strewn east like Claudette Colbert running lickety-split to Clark Gable⁶⁶». Dans cet exemple, la note de bas de page pourrait rendre des informations sur les deux individus mentionnés : «Acteurs américains des années 1920 à 1940, reconnus notamment pour leurs rôles dans le film *It happened one night*, de Fred

⁶⁶ *Ibid.*, p. 2.

Campra, sorti en 1934». Néanmoins, dans l'idée de suivre toute la force implicite du récit, mon choix s'arrête à ne pas expliciter ces références dans la traduction, qui ne le sont certes pas dans le récit original. Cet extrait est donc traduit de manière à conserver l'implicite des références: «Mais pendant ce temps, elle s'imagine s'enfuir vers l'Est tapissé de pommes, comme Claudette Colbert courant vers Clark Gable.» Par conséquent, les notes de bas de page me servent à commenter les passages en français dans le texte. C'est le cas par exemple de ce passage: «They were alone in the kitchen. He had poured her a small cup of coffee, a demi-tasse he called it⁶⁷.» Ce passage est donc ainsi traduit : «“Ils étaient seuls dans la cuisine. Il lui versa une petite tasse de café, une demi-tasse, comme il le disait.” NDLT : en français dans le texte.» De nos jours, le mot «demi-tasse» existe dans le lexique de la langue anglaise. Toutefois, il s'agit d'un gallicisme et il est possible de croire que ce mot n'existait pas encore dans le lexique de la langue anglaise à l'époque des années trente; dans les deux cas, le mot témoigne très certainement des origines francophones de Maurice. Aussi la note de bas de page est-elle conservée pour souligner la racine française de ce mot, l'intention d'exotisme et de sophistication urbaine évoquée par le personnage, fier de ses origines canadiennes-françaises. Les notes de bas de page me servent également à inscrire la référence de poèmes réels, d'auteurs véritables, qui n'ont jamais été traduits en français mais que je traduis moi-même pour permettre au lecteur de comprendre le sens de ces poèmes (il en était question plus haut, dans les références intertextuelles littéraires). Dans de tels cas, la note de bas de page me sert donc

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

à inscrire le nom de l'auteur du poème, son titre original ainsi que le poème en version originale.

4.2.4 Structure, rythme, syntaxe

La structure du récit original, son rythme et sa syntaxe, ont une valeur précise qui n'est pas à négliger lors du processus de traduction. Le récit a son style bien à lui qu'il est pertinent de respecter. Cette structure se divise en trois branches : l'étoffement, les néologismes et la construction des phrases.

4.2.4.1 Étoffement

Dans le récit, certains passages sont très bien écrits mais ne pourraient être traduits littéralement en français, puisque leur message ne serait pas rendu de manière authentique. Il convient alors d'ajouter, à la traduction de ces passages, une légère précision pour obtenir l'effet recherché dans la version originale. Il s'agit d'un procédé que Vinay et Darbelnet appellent l'étoffement, et qu'ils définissent comme une «variété d'amplification appliquée aux prépositions françaises qui ont besoin d'être étoffées par l'adjonction d'un adjectif, d'un participe passé ou même d'un nom, alors que les prépositions anglaises se suffisent à elles-mêmes⁶⁸.» Le roman de Hay présente aussi de tels passages qui doivent être étoffés : «As little as you have, you could have even less⁶⁹.» Traduit littéralement, un tel passage deviendrait: «Si peu que tu aies, tu pourrais avoir

⁶⁸ Jean-Paul VINAY et Jean DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1984, p. 9.

⁶⁹ Hay, Elizabeth. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, 2000, p. 38.

encore moins»; une telle traduction nuit au message, n'étant pas idiomatique. L'étoffement permet d'amener une précision et de traduire de cette manière : «Si peu que l'on eût, on pouvait toujours en avoir moins encore». Un autre exemple est ce passage : «No help to be had from here, but when did Norma Joyce ever asked her father for help⁷⁰?» Ici, une traduction littérale ne serait pas suffisante pour rendre le message. L'étoffement et une modulation judicieuse permettent donc, dans cet exemple, de transformer la voix passive de la phrase originale en voix pronominale, la voix passive étant beaucoup moins fréquente en français qu'en anglais, et ainsi d'apporter une précision nécessaire à la compréhension du message de la phrase : «Elle ne s'attend pas à recevoir son aide, mais Norma Joyce a-t-elle jamais demandé de l'aide à son père?». Cet exemple n'est ainsi pas seulement un étoffement au sens même où l'entendent Vinay et Darbelnet; il s'agirait d'un changement de point de vue (de la voix passive à la voix pronominale) qui constitue une modulation.

4.2.4.2 Expressions et néologismes

Le récit du roman présente souvent des associations de mots récurrentes qui créent des expressions propres au contexte du récit. Il est impératif d'être attentif à ces expressions, afin d'en saisir la force implicite et de les traduire fidèlement. Voici deux exemples d'une expression qui revient à plusieurs reprises dans le récit. «Her own voice is low. "A whiskey tenor" he teases⁷¹». «"You're welcome", she said in her whiskey

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹ *Ibid.*, p. 19

tenor⁷².» L'expression «whiskey tenor» est une expression vieillie formulée ici pour désigner la voix basse de Norma Joyce, sans doute rauque, comme celle de chanteurs à la voix éraillée par l'alcool. L'expression sera utilisée comme métonymie pour désigner la jeune fille, un détail qui n'est pas à négliger dans l'identification de l'implicite; Norma Joyce serait désignée par cette expression à quelques reprises dans la mesure où sa voix est particulière, plus basse que celle d'une fille de son âge, ce qui représente un autre élément qui la singularise, voire qui la marginalise. Dans la traduction d'une telle expression, il convient d'effectuer un étoffement pour en conserver le sens, tout en conservant la même formulation lorsque cette expression revient (comme le fait le texte original) : «Sa propre voix est plutôt basse. “Une voix ténor éraillée” la taquine-t-il.» «De rien», avait-elle répondu de sa voix de ténor éraillée.» Un autre exemple est celui-ci : «For a while a spider, as still as a little grey glove, lived in one corner of this weather room⁷³.» L'expression «weather room» revient plusieurs fois dans le récit et désigne l'ancien bureau de la mère de Norma Joyce, une chambre où Norma Joyce aime se réfugier, y déposer les objets qu'elle trouve et y laisser s'accumuler la poussière. L'association de ces deux mots, dans le roman, symbolise le côté «vivant» de la chambre. La traduction doit donc rendre cette association de mots le plus fidèlement possible : «Une araignée, aussi immobile qu'un petit gant gris, avait vécu dans un coin de cette chambre du temps.» Dans cette traduction, le mot «temps» vient par ailleurs créer un

⁷² *Ibid.*, p. 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 9.

double sens intéressant, celui du temps météorologique et celui du temps chronologique, qui n'était pas présent dans la version originale mais qui reste pertinent dans la version traduite, dans la mesure où la «chambre de l'accumulation» est un effet du temps qu'il fait (selon la symbolique du récit original), mais aussi du temps qui passe.

4.2.4.3 Structure des phrases

Le récit original a un rythme propre et une syntaxe qui le caractérise. Ces aspects formels du récit sont également porteurs d'implicite puisqu'ils peuvent appuyer diverses informations sur la réalité des personnages et de leur environnement (par exemple, dans un passage où il sera question de la température, qui connaît tous les extrêmes, de longues phrases et une énumération peuvent être révélatrices de la réalité décrite). Le récit débute ainsi : «Some nights she still goes over every detail, beginning with the weather and proceeding to the drop of blood on the old sheet—her quick wish for a man with straight white teeth and red lips—and then his arrival. His voice outside, her hand on the coin of frostbite on his cheek, his gift of an apple⁷⁴». Le passage présente une phrase longue, une énumération de plusieurs éléments inscrits dans les souvenirs de Norma Joyce adulte. La phrase est très complexe, non seulement syntaxiquement, mais par son association d'idées d'ordre métonymique. C'est comme un condensé (la métonymie procède par condensation) du récit, que Norma Joyce a fabriqué, des séjours de Maurice en Saskatchewan, en commençant, comme dans les contes, par un vœu, qui se matérialise

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1.

parce qu'elle-même décide de voir en Maurice cet homme attendu. L'énumération ici, avec son association lâche d'idées, sert la syntaxe d'un récit poétique, libre mais condensé. Ce rythme et la longueur des phrases doivent être respectés. «Certains nuits, elle passe en revue chaque détail, à commencer par la température et en continuant avec la goutte de sang sur le vieux drap - le vœu rapide d'un homme aux dents blanches et droites et aux lèvres rouges - un homme et puis son arrivée. La voix de l'homme, dehors; sa main à elle déposée sur la pièce d'engelure de sa joue; le cadeau d'une pomme.» Le style doit demeurer très simple, à l'image de la syntaxe simple du récit original, comme pour refléter la simplicité volontaire des gens de la Saskatchewan rurale de l'époque.

Il est pertinent de se pencher également sur la structure des phrases du discours direct des personnages, dont les personnalités sont diverses. Lucinda et son père Ernest ont en général des propos lapidaires, car ils sont souvent moins loquaces que Norma Joyce et Maurice. Durant la fête nocturne qui se déroule chez les Hardy et qui réunit les habitants du village, on découvre des personnages très différents les uns des autres, et leur langage devrait le refléter en traduction, comme dans l'original. Ainsi, Maurice et Norma Joyce aiment exprimer leurs points de vue et poser des questions : «And Maurice, seated at the kitchen table, says "I think a warm hand is best. A warm hand for frostbite. A dark room for snowblindness. I spent three days lying in a dark room once, that's how bad my eyes were. But I was lucky. I could have been lost for good." [...] "Do you think Maria [Chapdelaine] will ever be happy again?"⁷⁵». D'autres personnages, comme Ernest ou

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

encore les invités à la fête, s'expriment leurs points de vue dans une structure différente : « “What’s the drama? To see how bad things can get?”[...] “All I know is you got to do with what you’ve got.”⁷⁶» Ici, la structure du discours est plus directe, le langage est plus courant, ce qui indique que les personnages proviennent de milieu différents. Cette diversité du discours direct est implicitement révélatrice des personnalités diverses des personnages; il faut donc conserver cette diversité dans la traduction. «Maurice, assis à la table de la cuisine, dit : “Je crois qu’une main chaude est ce qu’il y a de mieux. Une main chaude pour une engelure. Une chambre sombre pour guérir la cécité des neiges. Une fois, j’ai déjà passé trois jours couché dans une chambre sombre, c’est dire dans quel état étaient mes yeux. Mais j’ai été chanceux. J’aurais pu devenir aveugle pour de bon.” [...] “Crois-tu que Maria pourra un jour être à nouveau heureuse?”» «“Où est le drame? De voir jusqu’où les choses peuvent aller?” [...] “Tout ce que je sais, c’est qu’il faut faire avec ce qu’on a”».

4.3 LA NARRATION

4.3.1 Temps des verbes

Malgré le contexte du roman de Hay qui renvoie à une époque lointaine, celle des années trente, la narration du roman se veut très contemporaine. Le fond de l’histoire se passe dans les années trente, bien que les temporalités soient emboîtées : le récit est principalement celui de la jeunesse de Norma Joyce, mais la narration s’effectue depuis

⁷⁶ *Ibid*, p. 74-75.

une temporalité très différente, contemporaine; la narration crée de temps à autre des bonds depuis ce temps zéro de la narration (les années trente), des prolepses, dirigées vers un avenir déjà accompli. La narration est donc riche et chargée d'éléments implicites dont l'analyse est pertinente. Le premier élément de cette narration à analyser est par conséquent le temps des verbes, qui nécessitent d'être respectés dans traduction du roman.

Le présent (*simple present*) est utilisé dans le narration de quatre façons : premièrement, dans les dialogues, ce qui va de soi : «“Or maybe you're wrong. After all, what do you really know? Not a damn thing⁷⁷.”» Le présent des verbes ici peut difficilement être remis en question, puisqu'il s'agit d'un dialogue : «“Ou peut-être que tu te trompes. Après tout, qu'est-ce que tu connais réellement de la vie? Rien du tout.”» Deuxièmement, la valeur du présent est celui utilisé dans l'âge adulte du personnage de Norma Joyce, alors qu'elle se remémore ses souvenirs. Voici une phrase qui montre bien la superposition des perspectives dans le passé : «The sound carried easily up to the small dark child she used to be and remembers being⁷⁸.» De par le temps présent du verbe «remember», ce passage révèle bien que Norma Joyce est adulte et que la narration du roman est en fait un ensemble de ses souvenirs, certains présentés au présent comme si la Norma Joyce adulte retournait pêcher, dans ce temps révolu, ses souvenirs et en faire des petites vignettes au présent. Ce présent semble faire avancer ces scènes choisies au premier plan, et faire se dérouler l'action au fur et à mesure, comme si Norma Joyce elle-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1.

même vivait ces choses pour la première fois et qu'elle n'avait pas idée de la suite. Il convient donc de ne pas omettre ce mélange de passés et de présent à valeur de passé dans la traduction : «Le bruit se rendait trop bien jusqu'à la délicate enfant brune qu'elle était et se souvient avoir été.» Troisièmement, le présent est utilisé dans les aphorismes du texte (il en sera question plus loin), ou passages idéologiques exprimés par le narrateur lui-même qui renvoient à une certaine généralité. «You hear about women like this, who decide within seconds they're going to marry the man they've just met. It makes you think that boldness counts for more than beauty, and persistence count for even more⁷⁹». Ces passages inscrivent une idéologie, celle de la sagesse populaire, à laquelle les personnages du roman souscrivent; le «you» ainsi utilisé en anglais renvoie non pas à une personne en particulier, mais à un «soi» général. Il convient donc de ne pas le traduire par «Tu». «Il est fréquent d'entendre parler de ces femmes qui prétendent avoir su en quelques secondes qu'elles allaient épouser l'homme qu'elles venaient tout juste de rencontrer. Cela rend songeur de penser que la hardiesse compte plus que la beauté, et que la persévérance compte encore davantage.» L'implicite réside dans ce passage dans la mesure où le lecteur est amené à comprendre comment Norma Joyce, considérée comme une jeune fille peu avantagée par la nature, cherchera à faire preuve de hardiesse et de persévérance pour conquérir l'homme que, visiblement, elle espère épouser un jour. Quatrièmement, le présent est utilisé dans bon nombre de passages du roman, qui représentent certes le passé de Norma Joyce, mais dont elle se souvient de manière si précise qu'on croirait qu'ils se

⁷⁹ *Ibid*, p. 26

déroulent dans l'immédiat. Le lecteur est ainsi ramené à cette époque, peu lointaine, dans l'esprit du personnage. «So transparent. She actually thinks these stealthy intrusions will draw him closer. She even quotes a phrase he has written down – “You must believe in yourself before you can accomplish anything” - as if she's thought of it on her own. We have a special bond. We think the same way⁸⁰.» Ce passage est entièrement au présent, alors que dans les faits il appartient au passé de Norma Joyce maintenant adulte. Toutefois, s'il est écrit au présent, c'est de manière à rendre actuel et vivant le sentiment amoureux (à sens unique) de la jeune fille, qui était très fort à l'époque, et qui l'habite encore d'une manière bien réelle. Il convient donc de respecter cette particularité lors de la traduction. «Si transparente. Elle croit réellement que ces intrusions furtives le rapprocheront d'elle. Elle cite même une phrase qu'il a écrite, “Il faut croire en soi et il est alors possible d'accomplir tout ce que l'on désire”, comme si elle l'avait elle-même écrite. ‘Nous avons un lien spécial; nous pensons de la même façon’.»

Le passé (qu'il soit simple, composé, plus-que-parfait ou imparfait), qui, somme toute, a une importance moins grande que le présent dans la narration, est utilisé en deux temps. Premièrement, il est utilisé pour décrire une action passée, dont la durée peut être déterminée ou non, notamment dans les passages anecdotiques du roman (voir plus bas pour les passages anecdotiques et récits emboîtés, qui ont leur catégorie à part). C'est le cas par exemple de l'anecdote au sujet d'une ancienne petite amie de Maurice : «She slid into his booth, blushing, she lifted her cup with hands that shook so badly the coffee

⁸⁰ Ibid., p. 27.

spilled. Later he described her to a friend and laughed, pleased with himself and boastful⁸¹.» Ici, le temps de verbe est au passé pour illustrer qu'il s'agit d'une anecdote appartenant au passé de Maurice (bien avant sa rencontre avec la famille Hardy). Ces passages anecdotiques sont chargés d'implicite car ils en disent long sur les personnages; dans ce cas-ci, le narrateur amène le lecteur à comprendre que Maurice, même plus jeune, appréciait l'idée d'être agrandi dans le regard d'autrui et se délectait d'une satisfaction de lui-même dans un certain narcissisme, ce qui est fort révélateur de son attitude envers les sœurs Hardy. Il convient donc de traduire un tel passage ainsi : «Elle s'était glissée jusqu'à sa table, avait rougit, puis levé sa tasse de ses deux mains, qui tremblaient tellement que le café s'était renversé. Plus tard, il avait décrit la scène à un ami et avait ri, satisfait de lui-même et vantard.»

Deuxièmement, le passé est utilisé dans la narration en tant que marqueur temporel. En effet, il arrive que certains passages des souvenirs de Norma Joyce adulte (qui, nous l'avons vu, sont la plupart du temps inscrits au présent pour marquer l'immédiateté de ces souvenirs) soient, eux aussi, inscrits au passé. Ces passages seraient donc des marqueurs temporels, servant de temps à autre à rappeler au lecteur qu'il s'agit de moments passés et l'obligeant à prendre une distance critique avec le texte. C'est ce que Harald Weinrich considère être l'opposition entre le monde commenté et le monde raconté, dont le récit se sert pour modifier la situation de communication : «En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part

⁸¹ *Ibid.*, p.32.

une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible⁸²». Un passage du roman, comme celui-ci : «Without fail she rested from two until three every afternoon, sometimes reading a book, sometimes not⁸³», démontre une action passée, mais qui renvoie également à une certaine habitude, une routine inscrite dans les souvenirs de Norma Joyce adulte. Il convient donc de respecter, là encore, la valeur du verbe au passé utilisé, le *simple past* : ce verbe n'offre pas d'arrière-plan ou d'avant-plan, comme le français, mais, associé à un contexte comme «every afternoon», permet de traduire par l'imparfait, puisque ce dernier temps sert entre autres à décrire des habitudes ou rituels : «Elle ne manquait jamais de se reposer de quatorze à quinze heures les après-midis; parfois elle lisait.». On remarque d'ailleurs que, les participes présents étant des temps contextuels, ils prennent toujours la valeur du temps du verbe principal de la phrase dans laquelle ils se trouvent; cela permet également de traduire le participe présent «reading» par un imparfait.

Quant au futur, il est utilisé lorsque le narrateur décrit un bref moment anecdotique de la vie à venir d'un personnage; un avenir qui existe tel que le narrateur le décrit, puisqu'il parle depuis cet avenir. Ce futur simple n'est donc pas un avenir hypothétique comme il l'est habituellement : «There will come a time when Norma Joyce will stand in an Ottawa doorway and give vent to her bullying mood – hurrying her son along, criticizing him for the way he is dressed – and Lucinda will say : “You're exactly like

⁸² Harald WEINRICH. *Le temps*. Paris, Seuil, 1973, p. 30.

⁸³ Elizabeth HAY. *A Student of Weather*, Toronto, McLelland & Stewart, p. 37.

him. You don't see it, but you are.”⁸⁴» Ce passage révèle au lecteur un moment de la vie adulte de Norma Joyce (lorsqu'elle habitera Ottawa avec le fils que lui fera Maurice). Évidemment, la Norma Joyce enfant ignore complètement cet avenir; ce passage ne peut donc pas représenter les souvenirs d'elle-même dans son enfance. C'est le narrateur qui livre au lecteur cette information. Il convient donc de les inscrire au futur simple et de respecter ce temps dans la traduction : «Viendra un temps où Norma Joyce se tiendra dans le cadre d'une porte à Ottawa et déchargera son humeur brutale (ordonnant à son fils de se dépêcher, le critiquant pour sa façon de s'habiller), et Lucinda lui dira : “Tu es exactement comme lui. Tu ne le vois pas, mais tu es comme lui.”»

4.3.2 Récits emboîtés

Outre la pluralité des perspectives temporelles dans la narration, qui font du roman une œuvre concrètement inscrite dans la littérature contemporaine (malgré le contexte de l'intrigue qui renvoie à une époque lointaine), un élément enrichit grandement la narration du point de vue de l'implicite et reste pertinent à analyser : la présence de récits emboîtés. En effet, la narration décrit la réalité de la famille Hardy dans les années trente, mais s'entrecoupe elle-même de passages qui ne font pas partie de l'intrigue, mais qui sont tout de même très révélateurs des personnages, de leur personnalité, de leur avenir, et ce, au-delà de tout ce dont ils peuvent avoir conscience. C'est le cas par exemple lorsque la narration décrit les rêves des personnages. Dans un contexte de traduction, les récits

⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

emboîtés doivent être identifiés afin de permettre au lecteur de comprendre le rythme de la narration et d'en retirer tous les éléments implicites, qui seront pertinents à la compréhension du roman avant sa traduction. Les récits emboîtés sont analysés en deux catégories distinctes : les passages anecdotiques (appartenant souvent au passé des personnages) et les rêves des personnages.

4.3.2.1 Passages anecdotiques

Un peu plus tôt dans cette analyse, les passages anecdotiques ont été brièvement abordés selon les temps de verbe qu'ils favorisaient. Ils seront expliqués plus en détails ici. Les passages anecdotiques sont fréquents dans le roman; l'intrigue principale est alors mise en suspens pour laisser place à des anecdotes du passé, des histoires lointaines vécues par les personnages. Ces histoires n'ont pas de lien direct avec l'intrigue principale, mais permettent de voir les personnages sous un autre angle que celui de l'intrigue principale. En d'autres mots, ils enrichissent la caractérisation : ils évitent ainsi une description directe, favorisant plutôt l'implicite par le biais de récits emboîtés, satellites du principal récit. «This graceful bending down to domestic work endeared him to women and gave them a sense of security. It was deceptive, even to himself. He didn't consider it aggressive, for instance, to have taken a discarded girlfriend out one final time so that he could watch her hands tremble. This happened during his second year at McGill [...]»⁸⁵.» Ainsi est introduit le passage anecdotique où il est révélé que Maurice, quelques

⁸⁵ Ibid., p. 31-32.

années plus tôt, avait accepté de revoir une ancienne petite amie une dernière fois non pas par amour pour elle, mais pour se voir agrandi à travers ses yeux amoureux et aux dépens de la misère émotive de cette dernière, matérialisée par le tremblement de ses mains. Le passage est introduit non sans d'importantes informations sur le personnage, qui se veulent des indices sur les rapports implicitement narcissiques que Maurice entretient avec les gens qui l'aiment. («It was deceptive, even to himself».) Par ailleurs, l'anecdote en dit long sur l'autosatisfaction qui habite Maurice. L'anecdote vient donc implicitement définir Maurice, afin que le lecteur comprenne que son rapport avec la famille Hardy est essentiellement teinté de narcissisme. «Cette gracieuse capacité de se plier au travail domestique le faisait apprécier des femmes et leur donnait un sentiment de sécurité. C'était un sentiment trompeur, même pour lui. Par exemple, il considérait inoffensif d'avoir invité à sortir une dernière fois sa copine, qu'il avait abandonnée, afin de voir ses mains trembler. C'était arrivé durant sa deuxième année à McGill [...]».

D'autres passages anecdotiques enrichissent la caractérisation de la famille Hardy; ces passages permettent également au lecteur d'avoir un regard élargi sur cette famille, et de comprendre ce qui donne à cette famille ses particularités. En somme, un autre exemple de passage anecdotique est celui où le lecteur apprend le décès accidentel du frère jumeau de Norma Joyce : «She opens her eyes and her brother is at the foot of the bed. He was only two, not entirely steady on his feet and much too curious that autumn Monday seven years ago. [...] Florida May sent the twins outside to play on the porch

[...]»⁸⁶ Le passage est ainsi introduit; il permet au lecteur de comprendre que le petit garçon est mort brûlé par un seau d'eau bouillante et qu'Ernest, à partir de ce moment, soupçonnera toujours Norma Joyce d'être responsable de la mort de son jumeau, le seul garçon de la famille Hardy. La narration d'un tel événement, qui appartient clairement au passé, crée une coupure avec l'intrigue principale, mais est implicitement révélatrice de bien des éléments : l'attitude renfermée d'Ernest, la perte pour Norma Joyce d'une partie d'elle-même, la lutte contre un sentiment de culpabilité imposé par son père, le sentiment de deuil et de résignation qui pèse sur la famille (ajouté au contexte extérieur, celui de la Saskatchewan isolée pendant une longue sécheresse, le «Dust-Bowl», en temps de crise économique). «Elle ouvre les yeux et voit son frère au pied du lit. Il n'avait que deux ans, n'était pas encore parfaitement stable sur ses pieds et était beaucoup trop curieux en ce lundi d'automne, il y a sept ans. [...] Florida May avait envoyé les jumeaux dehors, jouer sur la véranda [...]»

4.3.2.2 Rêves

La deuxième catégorie de récits emboîtés dans la narration du roman est celle des rêves des personnages. Il s'agit d'un autre type d'interruption dans l'intrigue principale qui sert à révéler ce que les personnages portent au plus profond de leur inconscient, et qui se manifeste par leur rêves. Leurs rêves, toutefois, ne sont jamais explicités au lecteur, ce qui lui permet de déceler tout l'implicite qui y réside et ainsi de comprendre les

⁸⁶ *Ibid.*, p. 56-57.

personnages au-delà de leur propre conscience. «The thought was a dream suddenly remembered. She was in a large room with two tall windows; she went to the first window and looked out at a garden in flower, she went to the next window and the same garden was buried under snow⁸⁷». Ici, Lucinda rêve qu'elle voit à une fenêtre un jardin d'été et, à une autre fenêtre, le même jardin, l'hiver. Un rêve en apparence inoffensif mais qui est implicitement symbolique de l'avenir réservé à cette belle et lumineuse jeune fille qui, en vieillissant, perdra tous ses avantages (sa beauté et son sens du devoir), tombera en dépression et mourra prématurément. Il s'agit donc d'un rêve qui laisse planer le présage de la mort. «La pensée était un rêve dont elle se souvenait subitement. Un rêve où elle était dans une large pièce qui s'ouvrait sur deux grandes fenêtres; elle se rendait à la première fenêtre et regardait dehors un jardin en fleurs; elle regardait à l'autre fenêtre et voyait le même jardin enseveli sous la neige.» À certains moments, les personnages discutent ensemble de leurs rêves, sans toutefois prendre le temps de les décortiquer (une particularité qui laisse donc planer l'implicite sur ces passages) : «“Lucinda? What did you dream about last night?” Lucinda stopped for a moment. “A yellow house” she said. “It was almost all verandah, and it had a brand new kitchen.” “I dreamt about Indians being gunned down.” “I like my dream better”, shaking the towel she'd retrieved off the floor. “Yours sounds awful⁸⁸”.» Dans ce passage sont énoncés les éléments de rêve des deux sœurs Hardy. Si l'une rêve à une vie calme, heureuse, ensoleillée dans une jolie

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

maison et une cuisine neuve (un endroit de prédilection pour une ménagère), l'autre rêve plutôt de confrontation, d'action. Et comme Norma Joyce a le teint sombre et les cheveux noirs, peut-être s'associe-t-elle aux Indiens, que les autres (innommés dans le rêve, incarnant indirectement la famille de Norma Joyce) ne veulent pas de sa différence, qu'ils considèrent bizarre, voire sauvage. Quant à Lucinda, la présence de la véranda dans la maison de son rêve indique un désir implicite de la vie extérieure, une envie de sortir de son milieu étriqué, tout en conservant un lien très fort à son foyer et aux êtres qui lui sont chers. Ce bref passage dans la narration est, lui aussi, implicitement révélateur puisqu'il expose des rêves qui représentent bien les deux sœurs, tout en opposant celles-ci (l'une est travaillante, obéissante et aspire à la stabilité et à la paix; l'autre est curieuse, récalcitrante, et sera amenée à faire preuve de courage et de détermination). «“Lucinda? À quoi tu as rêvé, la nuit dernière?” Lucinda s'immobilisa pour un moment. “Une maison jaune”, répondit-elle. “Elle était presque entièrement véranda, et avait une belle cuisine neuve.” “J'ai rêvé à des Indiens qui se faisaient abattre.” “Je préfère mon rêve”, répliqua-t-elle en secouant la serviette qu'elle avait fini par récupérer. “Le tien a l'air horrible”».

4.3.3 Mises en abyme

En plus de la présence des récits emboîtés, la narration du roman laisse aussi sa place à une autre particularité : les mises en abyme. Ces mises en abyme représentent en fait une métaphore de la narration aux récits emboîtés, ou aux «récits dans un récit», et sont également des symboles implicites de l'espace même des personnages. Les mises en abyme ne sont pas à comprendre au sens littéraire, mais renvoient plutôt à des images

d'objets emboîtés les uns dans les autres. «From under the bed came her wooden box, from inside the box a small package in brown wax paper, from inside the package a heel of fruitcake so moist and rich [...]»⁸⁹ Ce passage révèle la cachette secrète de Norma Joyce où elle conserve différents trésors, dont la nourriture. La mise en abyme illustrée par la «boîte dans une boîte» vient ici éclairer la personnalité de Norma Joyce (qui accorde une valeur importante aux objets et désire conserver tout ce qu'elle trouve), ainsi que le contexte économique du roman (où la nourriture n'est jamais abondante et où n'importe quel type de nourriture, un dessert de surcroît, est d'autant plus convoité par une jeune enfant). Cette manie qu'a Norma Joyce de faire de la nourriture un trésor a aussi un aspect symbolique, qui représente l'apaisement de la faim d'affection et d'attention depuis la mort de sa mère (d'ailleurs, Norma Joyce collectionne des objets; les collections d'objets peuvent être perçues comme des objets transitionnels, comme un remplacement de la mère chez l'enfant par un objet qui demeurera avec lui et qu'il peut maîtriser, contrairement aux morts de sa famille, un frère jumeau et une mère partis sans crier gare). «De sous son lit, elle retira sa boîte de bois et y prit un petit paquet enveloppé de papier de cire, puis de cet emballage sortit un reste de gâteau aux fruits, si moelleux et riche [...]» Dans d'autres passages, la mise en abyme est personnifiée par des objets pour illustrer les échelles de son monde : «A series of intimacies and isolations like Russian dolls : the drawing, her sister, the room, the world, the room, her sister, the drawing»⁹⁰.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁰ *Ibid.*, p.47.

Une telle mise en abyme offre un regard panoramique qui se pose sur le dessin de Norma Joyce pour ensuite s'élargir de plus en plus, et pour se ramener de nouveau vers l'intime, le dessin de la jeune enfant. Cette mise en abyme dans la narration ramène l'attention du lecteur à l'espace des personnages, tant «intérieur» (le dessin de la jeune sœur dans la chambre) qu'«extérieur» (le monde). Un tel extrait vient rappeler l'importance de cette dualité dans le roman, l'intériorité et l'extériorité des personnages étant constamment en lien et s'emboîtant comme le font des poupées russes. «Une série d'intimités et d'isolations qui s'emboîtent comme des poupées russes : le dessin, sa sœur, la chambre, le monde, la chambre, sa sœur, le dessin.»

4.3.4 Niveaux de langue

Un roman contient plusieurs niveaux de langue : la narration peut être de niveau soutenu, et les personnages présentent habituellement divers niveaux de langue, qui servent leur caractérisation. Dans le contexte d'une traduction, il est impératif d'identifier ces niveaux de langue, qui représentent un élément majeur d'une narration et influencent son rythme et sa structure. Dans la narration du roman, le niveau de langue oscille entre un niveau littéraire, très soutenu (qui contient de nombreuses images) et courant; la traduction obéit donc à cette particularité. Les passages de niveau soutenu s'identifient lorsque le narrateur décrit l'inconscient des personnages, comme ici dans un rêve fait par Lucinda : «She was brushing it off the back of her neck and saw that underneath, it was as silvery as the underside of willow leaves, or the pearly interior of a peanut shell, or the dusty mildew-shine of lilac leaves in the summer. She woke up to the newly fallen snow on the rooftops of the outbuildings and barn, reached for the hand mirror on the chest of

drawers, and was reassured⁹¹.» De nombreuses images servent à décrire une réalité précise de l'inconscient d'un personnage; dans le cas présent, le passage est donc de niveau soutenu. «Elle dégagea sa nuque à l'aide de sa brosse à cheveux, et vit que les cheveux du dessous étaient aussi argentés que l'envers des feuilles de saule, ou que l'intérieur nacré des écales d'arachides, ou que la moisissure luisante et poudreuse des feuilles de lilas à la fin de l'été. Elle se réveilla devant une neige fraîchement tombée sur les toits des bâtiments de ferme au loin, étira le bras jusqu'à son petit miroir sur la commode et se sentit rassurée.» Le niveau de langue passe à un registre courant lors des dialogues des personnages, où la pensée est comprimée, comme dans la langue parlée, puisque les personnes sont face à face : «She asked him, "How do you see things moving in your mind?" "What do you see moving in your mind?" "You think red and there it is, it's nowhere, it's just in your mind." "Yes", he said, and he marvelled too. "I dreamt about snakes last night." "That was your fever." "I hate snakes."»⁹² Les dialogues dans le roman sont généralement ceux de personnes jeunes, enfants ou jeunes adultes; il est donc naturel que leurs dialogues soient écrits dans un niveau de langue courant. Un niveau de langue soutenu ne cadrerait pas avec ces personnages (qui sont issus de la classe moyenne et mènent une vie très simple), comme un niveau de langue populaire ne serait pas naturel non plus dans la bouche de ces personnages, conscients des bonnes manières et plutôt conservateurs. «Elle lui demanda : "Comment vois-tu les choses

⁹¹ *Ibid.*, p. 82.

⁹² *Ibid.*, p. 84.

bouger dans ta tête?” “Qu’est-ce que tu vois bouger dans ta tête?” “Par exemple, tu penses à du rouge, et il est là, il est nulle part, seulement dans ta tête.” “Oui”, dit-il, et il s’en étonna aussi. “J’ai rêvé à des serpents cette nuit.” “C’est à cause de ta fièvre.” “Je déteste les serpents.»

4.3.5 Aphorismes

Plus tôt dans cette analyse étaient expliqués brièvement les aphorismes et leur présence dans le roman. Les aphorismes consistent en fait en des passages idéologiques où le narrateur émet un constat qui concerne les personnages mais qui renvoie aussi à une certaine généralité, à des valeurs acceptées par la société. Les aphorismes sont donc une manière pour le narrateur de parler des personnages et de leur environnement avec un certain recul et dans un grand implicite, sans expliquer le lien qu’il crée entre ses propos et les personnages ou leur environnement. «Trees and rivers attract rain. Elusive men attract women. Fairy tales attract children⁹³. » Ici, le narrateur montre comment des éléments de tout ordre (qu’il s’agisse des arbres, des hommes ou des contes de fées) peuvent avoir une force d’attraction, une influence sur d’autres éléments. L’aphorisme ainsi créé par la narration laisse voir un lien implicite que seul le lecteur peut déceler. Ces propos sur les différents pouvoirs d’attraction n’est pas sans rappeler celui de Norma Joyce face à Maurice (un homme «elusive»), ainsi que le côté rêveur et curieux de Norma Joyce (qui est passionnée par les contes de fées et les histoires). Toutefois, la narration

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

n'explique en rien ces liens, ce à quoi la traduction doit bien sûr obéir. «Les arbres et la rivière attirent la pluie. Les hommes mystérieux attirent les femmes. Les contes de fées attirent les enfants.» Outre que les aphorismes permettent de définir certains personnages (comme lors du passage précédent), dans d'autres passages, ils apportent des précisions implicites sur le rapport entre deux personnages. «You hear about woman like this, who decide within seconds they're going to marry the man they've just met. It makes you think that boldness counts for more than beauty, and persistence counts for even more⁹⁴». Ici, c'est de Norma Joyce et de ce qu'elle ressent pour Maurice dont il est question. Un tel passage permet à la narration de laisser supposer que Norma Joyce croit comprendre, à ce moment précis, qu'elle épousera Maurice malgré qu'elle le connaisse encore peu. Le passage sous-entend également que, malgré son apparence peu flatteuse, la jeune fille est dotée de hardiesse et de persévérance et qu'elle en fera usage dans sa relation avec Maurice afin de le «gagner». C'est un passage où la narration laisse aussi planer une certaine ironie, dans la mesure où elle suppose des événements qui ne se produiront jamais. «Sa petite main se tendit pour le revendiquer. Il est fréquent d'entendre parler de ces femmes qui prétendent avoir su en quelques secondes qu'elles allaient épouser l'homme qu'elles venaient tout juste de rencontrer. Cela rend songeur de penser que la hardiesse compte plus que la beauté, et que la persévérance compte encore davantage.»

⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

4.3.6 Manifestations directes du narrateur

En dépit des aphorismes, qui se veulent des manifestations indirectes du narrateur (ces principes servant d'arguments d'autorité pour justifier le tour qu'il donne à l'histoire), le narrateur du roman se manifeste de manière plus directe dans certains passages, lorsqu'il expose son opinion ou encore qu'il intègre cette opinion à celle des personnages (de manière très subtile). «She's a woman who lets her children eat as much or as little as they want, not that she's a pushover, not at all⁹⁵». Ici, le narrateur se manifeste en nuancant ses propos au sujet d'un personnage (la mère d'une amie de Norma Joyce) et il insiste sur cette nuance («not at all»). Il cherche ainsi à exprimer implicitement que le personnage laisse ses enfants faire leurs propres choix, tout en étant une femme de caractère. Le narrateur cherche sans doute également à teinter son opinion qu'a le personnage sur elle-même, sans toutefois chercher à ridiculiser la jeune mère, qui se montre d'une grande bonté et d'une certaine intelligence. «Elle est une femme qui laisse ses enfants manger autant ou aussi peu qu'ils le désirent; ce n'est pas qu'elle se laisse mener par le bout du nez, non, pas du tout.»

D'autres passages du roman présentent des manifestations du narrateur qui peuvent aller jusqu'à remettre en question la crédibilité d'un des personnages. «“That's why I'm here”, he says. “Weather catastrophes are my field and this is the nearest catastrophe.” It is?⁹⁶» Ici, le narrateur peut supposer qu'il cache une ironie derrière

⁹⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

l'admiration de Norma Joyce, qui écoute béatement les affirmations de Maurice. Toutefois, la présence de cette question vient implicitement suggérer que le narrateur souligne l'absurdité de l'admiration de Maurice, comme si cette admiration était un élément de plus dans l'opportunisme de Maurice pour attirer l'attention sur lui-même. «“C'est la raison pour laquelle je suis ici”, dit-il. “Les catastrophes météorologiques sont mon domaine d'études et celle-ci est la plus près de nous.” Vraiment? ».

4.4 LES PERSONNAGES

4.4.1 Images et figures de style

Dans le but de définir en profondeur les personnages et leur environnement, le roman leur associe des figures de style précises. Ces figures de style se catégorisent selon des règles précises, comme le domaine littéraire les théorise. Afin de suivre l'essence de l'implicite du roman, cet implicite qui caractérise les personnages, il est nécessaire d'identifier ces figures de style et de les respecter lors de la traduction.

«At five o'clock they have potato soup, buttered bread, glasses of milk, bread pudding: a white meal in a white weather [...]. This is her evening and her morning, the rotting-away looseness of milk-sodden bread that follows the slimy lumpiness of oatmeal porridge. She puts the pudding into her mouth and gags. Oh the horror⁹⁷». Cet extrait est une image symbolique, où il est décrit implicitement que Norma Joyce ressent un dégoût face au repas ainsi qu'à la molle texture des aliments, comme si elle pourrissait sur place

⁹⁷ *Ibid.*, p. 5.

à l'image de cette description peu alléchante du repas. Par ailleurs, le terme «white weather» est également une image symbolique pour évoquer la saison hivernale; une image qui crée un parallèle entre l'hiver et le repas, fade et sans grande nouveauté. L'expression «white weather» gagne toutefois à être étoffée dans la traduction. Le reste du passage est traduit de manière à conserver les impressions de dégoût ressenties par Norma Joyce. «À cinq heures, ils prennent un potage de pommes de terre, de pain beurré, de verres de lait, de pouding au pain : un repas blanc dans un temps blanc de neige [...]. C'est ainsi que sont scandés soirs et matins, par la pourrissante et lâche texture du pain détrempe de lait qui suit les gluants grumeaux du gruau à l'avoine. Elle conduit le pouding à sa bouche et éprouve un haut-le-cœur. Oh, l'horreur».

«The wide plain of southwestern Saskatchewan rolls away to the east forever and away to the west, but not so far, before rising into a cold dry Scotland⁹⁸». Ce passage est une métaphore, qui établit un rapprochement comparatif entre un objet concret et une image plus abstraite. Le passage en question décrit en fait la prairie de la Saskatchewan, non un quelconque paysage écossais; toutefois, l'Écosse plus froide et plus sèche qu'elle ne l'est réellement est ici évoquée afin de donner une image implicite des Prairies au lecteur, un objet de comparaison qu'il peut utiliser pour visualiser le paysage décrit. L'Écosse, un pays souvent nuageux, pluvieux et venteux, aux sols souvent arides (des landes et peu de forêts) peut être similaire au climat des Prairies où habitent les personnages, un climat rigoureux, difficile, qui teinte la vie des personnages. Toutefois, comme la raison de la métaphore n'est pas explicitée, il convient donc d'en faire de

⁹⁸ *Ibid.*, p. 3.

même dans la traduction. «La large plaine du Sud-Ouest de la Saskatchewan s'étend indéfiniment vers l'Est, et s'étend aussi vers l'Ouest, mais pas aussi loin, avant de s'élever et de devenir une Écosse froide et sèche.»

«Soon she'll go downstairs and say good morning to Lucinda [...] but in the meantime she pictures herself running away to the apple-strewn east [...]»⁹⁹. Ce passage se veut une antithèse, qui consiste à construire deux images de sens opposés dans la même phrase. Dans cet exemple, l'antithèse repose sur les notions d'intérieur (étroit) et d'extérieur (vaste), ainsi que sur les notions d'Est (nommé) et d'Ouest (innommé). L'implicite réside dans les perceptions de Norma Joyce, confinée à une vie routinière au creux d'une maison, mais dont les limites du territoire extérieur sont proportionnelles à son âme romantique, à son désir de liberté et à son rêve de voir un jour l'Est. «Bientôt, elle descendra au rez-de-chaussée, saluera Lucinda [...], mais entre-temps, elle s'imagine s'enfuir vers l'Est tapissé de pommes [...]».

«He tells warm weather stories, describing his first hurricane, trees stripped of leaves and bark [...] He tells about the time the Seminole Indians had noticed an unseasonable blooming [...]. He tells about whole civilisations lost to the weather¹⁰⁰.» Ce passage comporte une anaphore, ou la répétition d'un terme (ou expression en début de phrase ou de syntagme) pour y mettre l'accent. Ici, c'est le «he tells» qui est répété, ce qui suggère implicitement l'insistance de Maurice à raconter de nombreuses histoires, au

⁹⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

grand plaisir de Norma Joyce qui l'écoute attentivement : ainsi le lecteur peut voir dans ce comportement le plaisir égocentrique qu'a Maurice d'attirer l'attention. Cette répétition est donc importante dans la caractérisation de Maurice et il convient de la conserver dans la traduction. «Il raconte des histoires de temps chauds, décrit le premier ouragan auquel il avait assisté, les arbres dont les feuilles et l'écorce s'arrachaient [...]. Il raconte l'histoire où des Indiens Séminoles avaient remarqué une floraison hors-saison [...]. Il raconte l'histoire de ces civilisations perdues par des températures extrêmes [...].»

«My sister goes for days without saying word, then all of a sudden she'll question you to death¹⁰¹». Cet exemple tient de l'hyperbole, ou une exagération dans le choix des mots. Ce passage est chargé d'implicite dans la mesure où Lucinda exagère ses propos, en déclarant que sa sœur reste silencieuse pendant «des jours» et questionne ensuite «jusqu'à la mort». Lucinda est caractérisée de manière à dénoncer l'attitude de Norma Joyce envers Maurice, qu'elle juge grotesque. Ce passage suggère également que Lucinda (timide, réservée et amoureuse de Maurice) est consciente des sentiments de Norma Joyce envers lui et qu'elle ressent un brin de jalousie envers sa sœur, qui n'hésite pas à parler ouvertement à Maurice. L'exagération des propos de Lucinda est donc une autre forme d'implicite qui permet de caractériser la relation entre Lucinda et Norma Joyce face à Maurice; cette figure de style est donc fort pertinente dans le texte. «Ma sœur passe des journées entières sans ouvrir la bouche, et puis, tout à coup, elle pose des questions jusqu'à ce que mort s'en suive.»

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

«Glorious golden-red hair, slender shoulders, measured quickness, an apparently serene energy that seems almost Chinese, and beyond vanity as she poured coffee, served porridge¹⁰²». Ce passage présente une énumération, ou assemblage de qualificatifs qui tient ici au fait que Lucinda semble si pleine de qualités qu'il en devient presque «essoufflant» de les énumérer. Lucinda paraît donc aux yeux du lecteur comme une jeune fille très belle, adroite, humble, minutieuse et délicate. L'implicite réside toutefois dans l'idée que ces belles qualités décrites s'inscrivent strictement dans les apparences de la jeune fille, qu'elles ne sont visibles que d'un point de vue extérieur, ce qui ne garantit pas qu'elles décrivent réellement Lucinda. Le mot «apparently» est donc très important puisqu'il vient rappeler cette nuance. L'énumération, ainsi que le mot-clé dans l'implicite de ce passage, sont donc conservés dans la traduction : «Une magnifique chevelure dorée aux reflets roux, des épaules délicates; elle montrait une vivacité contenue, une énergie en apparence sereine, presque orientale, bien loin de la vanité, lorsqu'elle versait le café, servait le gruau.»

«He was twenty-three and apparently at ease with himself¹⁰³». Ce passage est un euphémisme, ou formulation adoucie d'une idée forte. Dans cet exemple, l'euphémisme tient au fait que Maurice est certes à l'aise avec lui-même en apparence, mais dans les faits, il est beaucoup plus que cela : il est égoïste et narcissique. Ces traits de caractère sont d'ailleurs confirmés dans le passage qui suit cette phrase, où il est révélé que Maurice avait un jour accepté de revoir sa copine simplement pour la voir trembler

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 31.

devant lui, heureux de son propre pouvoir sur elle. Dans la phrase ci-haut, le mot «apparently» vient suggérer que Maurice serait à l'aise avec lui-même aux yeux de Norma Joyce (un trait qu'elle admire chez lui), mais l'implicite réside dans l'idée qu'il caractérise Maurice, quelques lignes plus loin, comme un être égocentrique. Les mots «at ease with himself» créent donc une ironie de par leur euphémisme. «Il avait vingt-trois ans et semblait bien dans sa peau.»

«He tells his tiny audience-with-the-huge-earlobes that the barometer drops¹⁰⁴.»

Ce passage insère une antithèse (soit l'opposition des mots «tiny» et «huge») et marque également une périphrase, soit le remplacement d'un terme par une expression qui le définit. Dans cet extrait, c'est Maurice qui parle encore à son «public», en l'occurrence la jeune Norma Joyce (qui avait déjà été identifiée dans le texte comme ayant de grands lobes d'oreille). L'implicite réside dans le fait que Norma Joyce est décrite de cette manière puisque c'est ainsi que Maurice la perçoit; une jeune enfant à l'apparence physique très étrange, mais qui lui accorde une grande attention, qui accepte d'être son public de manière exclusive et à chaque fois qu'il le désire, ce qui, pour lui, n'est pas à négliger. La périphrase effectue également une caractérisation implicite du narcissisme de Maurice, de l'apparence particulière de Norma Joyce (qu'il remarque plus que son intériorité, ses qualités de caractère) et de l'attention qu'elle porte au jeune homme. «Il révéla à son public aux énormes lobes d'oreilles que le baromètre chutait.»

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.20.

Pour conclure cette partie typologique de l'analyse et avant de passer à la traduction intégrale de la première partie du roman, il convient de faire un bref résumé de l'analyse faite jusqu'ici. La première partie de cette analyse, l'interprétation du roman *A Student of Weather*, s'est d'abord attachée à identifier l'implicite dans différents passages du roman, dans le cadre du récit, de la narration et des personnages du roman. L'interprétation s'est ensuite penchée plus précisément sur la question de traduire l'implicite identifié précédemment dans le roman. Dans la deuxième partie de cette analyse, la typologie du roman, il a été question de catégoriser les particularités de traduction que le roman pose. Les catégories principales de ces particularités de traduction ont été établies selon le même modèle que la partie précédente de l'analyse, soit selon les trois cadres que sont le récit, la narration et personnages. Ces catégories se recoupent ensuite en de nombreuses sous-catégories, telles que la typologie les a établies.

5. Traduction d'un extrait du roman

A Student of Weather

L'élève du temps

de Elizabeth Hay

Traduit de l'anglais canadien par Marie-Christine Genest

Pour Rhoda Barrett

et

Ben Fried

I

«Mais lorsqu'il y a deux sœurs, l'une est toujours plus laide et plus maladroite que l'autre; l'une est toujours moins brillante que l'autre, l'autre est plus volage. Même lorsque toutes les qualités du monde sont réunies chez l'une, comme c'est le cas la plupart du temps, elle ne saura être heureuse car l'autre, comme une ombre, suivra ses succès avec des yeux verts d'envie.»

LYDIA DAVIS, *Break It Down*

Certaines nuits, elle passe en revue chaque détail, à commencer par la température et en continuant avec la goutte de sang sur le vieux drap - le vœu rapide de l'arrivée d'un homme aux dents blanches et droites et aux lèvres rouges - un homme et puis son arrivée. La voix de l'homme, dehors; sa main à elle déposée sur la pièce d'engelure de sa joue, le cadeau d'une pomme.

Tout le monde disait que c'était du temps comme dans l'Est; la neige et la glace étaient si épaisses dans le froid champêtre qu'elle avait toujours en tête cet air de Noël. Elle avait demandé à son père et à sa sœur qui était Saint Étienne; comme d'habitude, ils l'ignoraient. L'absence de vent, une certaine douceur dans l'air, une certaine profondeur; le temps, plutôt que de frapper en diagonale, tombait tout droit. Les gens prétendaient que la neige tombait de cette façon en Ontario. Puisque je ne peux me rendre en Ontario, c'est l'Ontario qui est venu à moi, pensait-t-elle.

Tout était silencieux, à l'exception de cette maudite cuillère contre ce maudit chaudron. C'était Lucinda qui préparait du gruau au rez-de-chaussée. Il était très tôt et le bruit montait facilement jusqu'à la délicate enfant brune qu'elle était et se souvient avoir été. Elle entendit son père descendre, elle l'entendit parler à Lucinda, elle entendit la

cuillère reprendre son raclement circulaire de malchance pour lequel elle ne connaissait qu'un antidote. Son mince bras blanc serpentait sur le côté du lit.

De la lumière entrait dans la chambre. Elle entrait par la fenêtre à quatre carreaux donnant sur l'Est, aux contours rembourrés de bandelettes de draps, toutes les fenêtres de la maison étant semblablement isolées contre la température. La lumière tombait sur la commode, la chaise droite, le lit double dont un côté était vide et l'autre occupé, mais pas tant que ça, elle était si petite, et la lumière changea de teinte, passant du marron à une blancheur semée de gros grains, comme un écran de cinéma avant que le film ne commence. Dans cette lumière de début de film, ses petits doigts étaient occupés.

De sous son lit elle retira sa boîte de bois, et dans la boîte prit un petit paquet enveloppé de papier de cire, et de cet emballage, en sortit un reste de gâteau aux fruits, si moelleux et riche que lorsqu'elle en prit un morceau, il laissa derrière lui un tapis de miettes dorées.

Bientôt, elle descendra, saluera Lucinda en gardant les lèvres pincées afin que sa sœur ne puisse sentir son haleine, mais en attendant, elle s'imagine fuyant vers l'Est tapissé de pommes, comme Claudette Colbert courant vers Clark Gable.

Mille neuf cent trente-huit. La neige fait changement, après la poussière. Il y a eu des périodes où la poussière était tombée de manière si contenue que lorsqu'elle se levait le matin, un ovale blanc aux contours de sa tête apparaissait sur sa taie d'oreiller. Les villages se sont asséchés, mais leurs noms évocateurs de cours d'eau demeurent : Swift

Current, Gull Lake, Maple Creek, Willow Bend¹⁰⁵. Les serviettes d'hôtel sont si minces que le nez d'un voyageur les traverse.

Cette région favorise presque tous les extrêmes. Les hivers les plus glaciaux, les étés les plus suffocants, les jours les plus longs et les plus courts, les sols les plus riches et les plus pauvres, les vues les plus panoramiques sur les cieux les plus simples, les pluies les plus rares, les vents les plus forts, la meilleure lumière et la pire poussière dans ce meilleur et pire des mondes. Pile ou face. La large plaine du Sud-Ouest de la Saskatchewan s'étend indéfiniment vers l'Est, et s'étend aussi vers l'Ouest, mais pas aussi loin, avant de s'élever et de devenir une Écosse froide et sèche. Le type de paysage que l'on peut balayer du doigt, une surface plate en apparence, mais qui, en réalité, n'est pas tant plate que presque égale, et c'est le «presque» qui en fait toute la beauté, et l'«égale» qui l'expose aux températures les plus violentes. Gelées en juin, tornades en juillet, averses de grêle en août, et sécheresse l'année durant.

C'est un peu comme Noël. Quelles surprises seront cachées dans votre bas du temps, aujourd'hui? Ah, quelle joie! Une plaie de mouches à scie...

Les enfants grandissaient sans jamais connaître le goût d'une pomme et croyaient que l'Ontario était le paradis.

¹⁰⁵ NDLT : Voici les noms tels qu'ils apparaîtraient en français : Rivière-au-Courant, Petit Goéland, Crique-aux-Érables, Courbe-aux-Saules.

Au petit déjeuner, Lucinda échappe son couteau. Son père lève les yeux, irrité, mais s'adoucit lorsqu'il voit qui est à blâmer. Bien sûr, Norma Joyce le remarque tout de suite.

Mais ce n'est pas suffisant. Elle se sent obligée de déclarer : «Ce n'était pas moi, cette fois!» dans un ton de solide insistance. Une enfant au poing constamment levé. Qui doit faire savoir à tous que rien ne lui échappe. Qui doit mettre tout le monde mal à l'aise.

Elle a huit ans. Affligée d'une puberté prématurée, marquée par les poils de son corps, aussi sensible à la température extérieure que peut l'être un poisson. Le soir, elle s'allonge dans son lit et chante à tue-tête *Good King Wenceslas*, jusqu'à ce que Lucinda, au pied de l'escalier, lui lance un «Chuuuut!». Par la suite, il n'y a plus que le son de la pédale qui monte et descend sous le pied pantouflé de Lucinda. Celle-ci coud et des poils foncés apparaissent sur Norma Joyce. Le matin, Norma Joyce se regarde et a l'impression d'être cousue de bord en bord, avec de minces fils qui dépassent, par une enfant maladroite ou un adulte mal intentionné. Elle joue avec les buissons de poils sous ses bras.

Les deux sœurs lisaient *Raiponce*. Lucinda était juchée sur le côté du lit, Norma Joyce, couchée sur le dos, bras nus, mains derrière la tête à cause de la chaude température d'été; Lucinda s'interrompt dans sa lecture et se pencha pour observer. Elle toucha la région sombre sur l'aisselle de sa sœur (la peau aussi douce que de la poudre de talc); les doigts de Norma Joyce vinrent toucher cette région.

Huit ans et toutes ses dents de lait. Quelque chose de hors saison. Une enfant qui bondissait droit devant elle en une sorte de prématurité qui serrait la gorge; l'agressivité de l'été, la perte de l'air léger du printemps. Elle était un feuillage au mauvais endroit, un fouillis de mauvaises herbes qui poussaient derrière le dos de quelqu'un.

C'est la fin de l'après-midi; tout le monde est à l'intérieur. Elle est assise à la table de cuisine, absorbée dans *La famille Flopsaut*; Ernest remplit la bouilloire («flottant sur du thé» devrait se lire sur son épitaphe); Lucinda, dans la chaise berçante, raccommode des chaussettes sur un œuf de bois. Elle s'étire jusqu'à son sac à chiffons et en sort un morceau de vieux tissu.

-Norma Joyce? Tiens, fais ton ourlet.

Elles sont là, toutes les deux, assises dans la cuisine en ce moment paisible avant qu'il n'arrive. Lucinda, belle et bonne, l'interrompant dans sa lecture, considérant qu'elle est dans le droit de le faire puisque tout ce qu'elle voit est un tout petit livre dans les mains d'une toute petite enfant disproportionnée, dont le front ferait honte à Elizabeth première, dont les lobes d'oreille pourraient lui servir d'oreiller, dont les paupières gonflés pourraient endormir une armée. Tout ce qu'elle voit est une enfant qui ne veut jamais aider.

«Je *déteste* la couture», est la seule réponse qu'elle obtient, aussi simple que passionnée, dont le but n'est pas d'insulter, mais qui est tout de même insultante.

-Ne parle pas de haine un dimanche, rétorque Lucinda en tendant alors à sa sœur une aiguillée de fil.

«Oh, Norma, par pitié...» dit doucement Lucinda quelques minutes plus tard, avant de laisser à nouveau tomber sa chaussette. Les deux sœurs regardent la grosse goutte de sang s'étendre sur le pauvre drap et prendre la forme d'un oiselet rouge contre le fond blanc.

Le ciel s'alourdit. De gros flocons de neige. Puis le vent. Le premier blizzard de l'année met un terme au calme du temps. Pendant douze heures, la neige poudreuse comme de la farine souffle en diagonale. À cinq heures, ils prennent un potage de pommes de terre, du pain beurré, des verres de lait, du pouding au pain : un repas blanc dans un temps blanc de neige, à la suite duquel Lucinda saisit la lanterne et sort pour se rendre à la remise, non sans s'être tout d'abord retournée pour parler de cette voix d'institutrice qui la caractérise.

«Reste assise jusqu'à ce que ton pouding soit terminé. Norma Joyce, tu m'écoutes?...»

Ernest s'assied dans la chaise berçante et sort sa pipe. Elle ne s'attend pas à recevoir son aide, mais Norma Joyce a-t-elle jamais demandé de l'aide à son père? C'est ainsi que sont scandés soirs et matins, par la pourrissante et lâche texture du pain détrempé de lait qui suit les gluants grumeaux du gruau à l'avoine. Elle conduit le pouding à sa bouche et éprouve un haut-le-cœur. Oh, l'horreur.

C'est alors que, comme la chance le permet parfois, survient la délivrance. Elle entend des voix. Celle de Lucinda et celle d'un homme. Elle enfle son manteau, ses mitaines, et sort. Elle trouve sa sœur sur la galerie, qui d'un bras contre sa poitrine tient du petit bois (des vieux piquets de clôture recyclés et coupés en bois d'allumage) et de sa main libre tient la lanterne haute afin que le grand étranger soit bien visible.

Il sort tout droit du vent et de la neige, ses yeux curieux sur la belle Lucinda, une pièce ronde d'engelure sur la joue. Pendant un instant, les deux sœurs regardent son visage rassuré et souriant, puis il monte les marches pour se présenter à elles. Juste avant de les atteindre, il se penche pour secouer la neige de son pantalon. À ce moment, Norma Joyce fait un pas en avant. Elle enlève sa mitaine et dépose sa main chaude sur la joue du jeune homme.

Examinant cette petite fille étrange, il dit : «La plupart des gens se seraient contentés de dire : “Hé, tu as une engelure”».

Une fois à l'intérieur, il éponge la neige fondante sur ses cheveux et sa nuque, puis sort de son sac à dos une pomme de l'Ontario. Il la frotte contre sa chemise de flanelle, la dépose sur la table de cuisine et s'excuse de ne pas en avoir d'autres à offrir. Il s'appelle Maurice Dove.

Elle se souviendra de cette pièce d'engelure, blanche et dure. Elle est comme de la cire congelée et prend une teinte rose de gomme à effacer dans la cuisine réchauffée. Elle se souviendra y avoir touché une seconde fois, une fois l'engelure devenue brûlante et boursouflée, avant de déclarer, non sans une considérable satisfaction, que cette partie du corps serait désormais la première à geler. «Elle gèlera *chaque fois*», affirme-t-elle.

Il veut savoir si *toutes* les petites filles sont aussi sanguinaires. Elle ne peut répondre. Elle savoure le triomphe de l'avoir amené, presque malgré lui, à détourner sur elle son attention.

* * *

Deux sœurs tombèrent dans le même puits et ce puits s'appelait Maurice Dove. Il resta deux semaines et revint deux autre fois cette année-là. Par trois fois, elles furent submergées de sa superbe présence.

Le soir, assis à la table de la cuisine, un châle rouge délavé sur les épaules, il écrivait dans son cahier ou lisait jusqu'à ce que les autres le rejoignent un à un. Norma Joyce l'y rejoignait la première, apportant un livre de Beatrix Potter ou encore *Story of the Bible*, de Jesse Lyman Hurlbut; Ernest arrivait ensuite de l'étable; puis Lucinda venait depuis l'étage où elle avait plié les draps. La maison semblait plus chaleureuse lorsqu'il était là et la cuisine brillait grâce à de nouvelles sources de lumière : la seconde lampe à huile à côté de l'évier; la lampe d'Aladin, à la lumière encore plus vive que la précédente, sur la table; le collet blanc de Lucinda et les peignes en écaille de tortue dans ses cheveux, la cuillère supplémentaire à côté de la théière brune émaillée; l'anneau au doigt de Maurice, qui se déplaçait sur les pages du papier blanc ligné.

«C'est un diamant?» demande la fillette. Il sourit. «Rien ne t'échappe, n'est-ce pas?», dit-il en tendant une main qu'elle reverrait plus tard dans un film mettant en vedette Marlon Brando; une main carrée aux longs doigts fuselés, une main qui travaille dehors mais dotée d'un savoir-faire profondément intérieur.

Il est entré, apportant avec lui une odeur de nature et de voyage, et la voilà qui tend la main pour toucher cet anneau doré incrusté d'un petit diamant en forme d'étoile. Son majeur est rugueux et taché d'encre, ses ongles usés...mais une bague en diamant. Il doit être riche.

Elle mémorise toute sa personne dans ses moindres détails. Chaque centimètre de ses cheveux bruns, épais et souples; de ses yeux bleus et de la pâleur de sa nuque; de ses hanches étroites et de ses pieds pantouflés; de ses longs doigts plats et agiles. Qu'il feuillette les journaux ou retire des objets de son sac, il use de ses doigts comme un pianiste qui n'est pas censé le faire.

Le matin, il se lève avant tout le monde, «pour faire de l'été», dit-il, en ajoutant du charbon dans le vieux poêle et en moulant le café dans le moulin plaqué au mur. À partir de la petite quantité qu'il possède, il en fait pour tout le monde et se verse une demi-tasse, qu'il hume longuement et voluptueusement.

Norma Joyce lui dit : «On dirait que tu respires l'arôme des fleurs.»

Il détendait les autres et les amenait à parler; c'était là son plus grand don. Il réussissait à animer une conversation pétrifiée, et si l'on n'était pas de pierre, si au contraire on était impressionnable, alors on devenait de l'argile entre ses mains.

«Dis-moi un secret», dit-il à Norma Joyce.

Ils étaient seuls dans la cuisine. Il lui versa une petite tasse de café, une demitasse¹⁰⁶, comme il le disait, et y ajouta une généreuse portion de sucre. Elle était dans sa chaise, celle qui était près du mur, ce qui rendait difficile de se lever sans recevoir un coup de main.

Elle répondit : «J'ai une pièce spéciale.»

Il attendit, toute ouïe.

«Personne n'y entre à part moi.»

«Ici?» demanda-t-il. «Ou très loin?»

«Je te la montre si tu veux.»

C'était la pièce qui donnait sur le hall d'entrée, le bureau jadis utilisé le soir par sa mère, qui adorait les livres et qui, assise confortablement, corrigeait les devoirs des deux ou trois élèves à qui elle enseignait l'anglais, la chimie ou les mathématiques. Une pièce paisible dans les teintes de bleu et de gris. La fenêtre donnait sur l'est. Les rideaux étaient d'un chintz bleu délavé; les murs étaient tapissés d'un motif aux rayures bleues et grises séparées par des lignes blanches; le bureau de sa mère, à gauche de la fenêtre, présentait une surface usée, mais propre et bien ordonnée. Depuis le cadre de la porte, Norma Joyce avait l'habitude de regarder la courbe du dos et l'angle de la tête de sa mère absorbée par son travail, sachant qu'elle finirait par se retourner, lui sourire et lui tendre les bras. Elle sentait l'encre et le parfum *Evening of Paris*, cette charmante femme qui, tous les

¹⁰⁶ En français dans le texte.

dimanches, en appliquait quelques gouttes derrière les oreilles, et même derrière celles de Norma Joyce. Pendant le reste de la semaine, elles se reniflaient mutuellement le cou afin de voir laquelle des deux garderait la senteur le plus longtemps (c'était Norma Joyce, car sa peau retenait la fragrance, comme toute forme d'humidité).

Sa mère s'appelait Florida May. Florida May avait l'habitude de prendre Norma Joyce par la main pour monter l'escalier avec elle vers la chambre que Norma Joyce partageait avec Lucinda. À mi-chemin dans le corridor, une échelle permettait de poursuivre la montée jusqu'à une trappe qui menait au grenier sans fenêtres, là où des tuyaux minces, noirs et tout en coudes, branchés au poêle à bois et à l'appareil de chauffage du salon, se rejoignaient pour se frayer un chemin à travers le ciel des Prairies.

Cela commença par un petit bol bleu. C'était arrivé à l'été qui avait suivi la mort de sa mère. Norma Joyce l'avait trouvé contre le mur de la grange et elle l'avait déposé sur le plancher, à côté du bureau de sa mère (Une institutrice, dit un jour Maurice à Lucinda. Cela explique ton nom), et l'avait laissé se remplir de poussière. Elle l'avait ensuite posé sur le guéridon et y avait minutieusement déposé, tout autour, les objets trouvés qu'elle collectionnait dans ses errances : une petite chaussure; une tétine de bébé; des petits morceaux de bois, de verre, de métal, de vaisselle; de petits crânes et de petits os; des petites pierres lisses; des boutons; des bouts de fil et de ficelles. La poussière tombait de toutes les directions, de sorte qu'avec le temps, le coin s'était transformé en une sculpture de poussière, une sorte d'autel. Une araignée, aussi immobile qu'un petit gant gris, avait vécu dans un coin de cette chambre du temps.

«Ça ne m'embête pas, du moment que tu la redéposes exactement au même endroit», dit Norma Joyce à Maurice lorsqu'elle le vit prendre la petite chaussure.

Un seul pouce de différence et elle partageait la perturbation de l'objet. Il y avait une exactitude dans son installation que tout voleur aurait compris.

Son sens de l'ordre s'opposait à celui de Lucinda. Pour Lucinda, l'ordre était effacement; pour Norma Joyce, accumulation. Chaque objet avait sa place sur une étagère, une table ou dans quelque recoin, tout comme sa biographie, que Norma Joyce

écrivait dans son cahier secret. Elle y identifiait chaque bout de ficelle, de bouton coloré ou de tesson de porcelaine; elle y écrivait le nom de l'objet, l'endroit et le moment de la trouvaille. Sa pierre préférée était un caillou noir et lisse qu'elle avait trouvé à l'été 1937 derrière le puits Hayden. Elle le montra à Maurice, dont le niveau d'intérêt fut amplement suffisant, puis le redéposa dans son moule de poussière en pensant qu'elle aimerait bien en faire tout autant avec sa propre tête tous les soirs. Cependant, Lucinda était toujours à secouer les oreillers, lisser les draps, épousseter partout dans la maison, sauf là. Lucinda n'entrait jamais dans cette pièce. D'un accord tacite, cette pièce avait été laissée à Norma Joyce comme on met de côté un petit morceau de fruit ou de sucre pour une guêpe.

«Tu es une vraie étudiante», dit Maurice à Norma Joyce, et ce fut le premier compliment qu'elle reçut depuis la mort de sa mère.

Il était étudiant également, dépêché d'Ottawa pour étudier la météo. À Willow Bend, les gens disaient : «*C'est bien Ottawa, ça, de nous envoyer un garçon*». Mais ils ne purent résister à son charme, ce qui lui permit d'entendre parler de nombreuses choses, dont la ferme des Hardy. Les gens disaient : «*Tu es venu pour apprendre tout de la météo, alors dis-nous pourquoi c'est toujours Ernest Hardy qui reçoit la pluie.*»

Cette ferme à l'Est de Willow Bend aimait l'humidité, c'était un point de rosée dans un champ sec, une petite colline qui attirait la pluie et la neige alors que rien ne semblait tomber ailleurs, où que ce soit. Zeus n'avait-il pas déjà pris la forme d'une pluie d'or? Peut-être que la beauté de Lucinda fascinait la pluie. Ou alors - cette pensée lui vint plus tard - peut-être que la petite sœur, sombre et imprévisible, était la source du temps qu'il faisait.

C'était le lendemain de son arrivée. Le 7 janvier 1938, l'année d'une lune bleue en janvier et puis d'une autre en mars. Lucinda, suivant une vieille habitude, mit la table en déposant les tasses et les bols à l'envers afin de les protéger de la poussière. Norma Joyce attaqua son gruaud et, à sa grande déception, entendit Maurice dire à Lucinda qu'en effet, il accepterait un deuxième bol avec plaisir, merci Lucinda.

Alors elle demanda avec agressivité : «Qui était saint Étienne?»

Il se tourna vers la petite fille au regard sans répit. Yeux clairs et questions claires.

«Saint Étienne? Il a été lapidé à mort. Le premier martyr de la chrétienté. Et tu sais qui a tenu les manteaux des hommes qui l'ont lapidé?»

Elle secoua la tête.

-Saint Paul. À l'époque où il était encore connu sous le nom de Saül de Tarse, avant qu'il ne voie la lumière.

-Comment tu sais cela?

-Je suis né le jour de la Saint-Étienne. Maurice Étienne-Dove, à votre service, avec un sourire en direction de Lucinda.

-Je suis née le 29 mars 1929, répondit Norma Joyce.

-Je m'en souviendrai, dit-il, et elle le crut; ce fut sa première erreur. Il ajouta : «On dit qu'il souffrait d'atroces migraines.»

-Des migraines? répondit Lucinda en levant rapidement le regard sur lui.

-La lumière qui l'avait aveuglé. Des maux de tête.

-Je sais, répondit-elle.

-Tu veux parler de la lumière qui lui est apparue sur le chemin de Damas?, demanda Norma Joyce, bien qu'elle sût parfaitement que c'était effectivement ce qu'il

voulait dire. Elle ne connaissait pas beaucoup les saints, mais tout le monde connaissait le chemin de Damas.

-Oui, répondit-il en avalant une bouchée de gruau. Alors qu'il avait sur lui cette lettre qu'il n'a jamais pu remettre.

-Quelle lettre?

-Norma...

-Quelle lettre?

-Norma Joyce, laisse notre invité manger en paix. Puis, en soulevant la cafetière pour en verser une tasse à Maurice, Lucinda ajouta : Ma sœur passe des journées entières sans ouvrir la bouche, et puis, tout à coup, elle pose des questions jusqu'à ce que mort s'ensuive.

-Ça ne m'embête pas», répondit-il. Mais ses mots n'apportèrent pas le réconfort qu'ils promettaient car il était très occupé à regarder Lucinda.

Il était descendu au rez-de-chaussée en se demandant si la lumière du jour pouvait révéler un défaut, mais non, plus la lumière du jour était forte, plus belle elle était. Une magnifique chevelure dorée aux reflets roux, des épaules délicates, une vivacité contenue, une énergie en apparence sereine, presque orientale, bien loin de la vanité, lorsqu'elle versait le café, servait le gruau et coiffait sa sœur, en prenant deux fois plus de temps que lorsqu'elle le faisait pour elle-même : une tresse qu'elle enroulait deux fois autour de sa tête.

Ses mains irritées, gercées, elle les traitait comme des enfants qui testent la patience de leurs parents. Minutie, rapidité, pragmatisme, et le couvercle retournait sur le pot de Vaseline jaune foncé.

L'attitude de Lucinda envers Maurice n'était guère différente. Elle n'avait jeté qu'un coup d'œil à sa bouche en bouton de rose, à sa silhouette élancée et maigre et à sa chaude odeur, avant de détourner le regard. Elle effectuait un retrait afin de prendre

l'ajustement nécessaire. Elle avait donc raté la conversation matinale où Norma Joyce avait appris tant de choses surprenantes. Il connaissait leur oncle d'Ottawa. Il savait exactement où habitait leur oncle Dennis, car la rue où Maurice vivait était parallèle à la sienne. Dans son cahier de notes, il traça une série de lignes, Carlyle, puis Fulton, et Woodbine, une ligne tracée en pointillé sur la droite, et le canal, représenté par une courbe sur la gauche.

«Il connaît oncle Dennis!» s'était exclamée Norma Joyce.

L'intérêt de Lucinda s'éveillerait au moment où Maurice s'apprêterait à les quitter. Elle était comme ça : elle tirait soigneusement sur chaque nœud, aplatissait le papier d'emballage, conservant tout pour une réutilisation future, y compris sa propre anticipation. Elle semblait préférer l'anticipation, liée au devoir, à l'avoir.

Lumineuse Lucinda. Elle se levait avant l'aube, allumait une lampe et nettoyait les cheminées de verre des quatre autres lampes avant de se mettre au travail, aussi infatigable dans sa progression que les elfes qui travaillent dur quand tout le monde dort. Le temps qu'il faisait rendait sa tâche herculéenne en remplissant tous les coins de poussière et en asséchant les eaux du décor, mais elle se montrait à la hauteur du défi, comme elle était presque aussi grande que Maurice et qu'elle jouissait d'une vision des Prairies, qui pouvait percevoir un tout petit point à l'horizon. Rien ne lui échappait. Les murs, les étagères, le plafond et le plancher, le poêle noir et lustré, la carte du Canada au-dessus de la machine à coudre à pédale, la table sans nappe cirée. car elle ne pouvait les supporter, la chaise berçante de noyer noir et le fauteuil qui meublait jadis la salle d'attente du cabinet de dentiste de l'oncle Dennis, qui vivait en une fastueuse pré-retraite près du canal, disait-il, et tous imaginaient l'eau, débordante, s'écoulant sans fin.

Dans le coin de la cuisine (comme Norma Joyce le constatera à nouveau un jour, dans les minuscules appartements de Manhattan) se trouvait une innovation d'Ernest qui datait des jours où il voyait encore grand : un bain transporté par conteneur de chez Eaton à Winnipeg, recouvert d'émail blanc à l'intérieur, peint vert foncé à l'extérieur, agrémenté de quatre pieds évasés. Un tuyau, attaché au conduit de renvoi, passait sous le plancher

pour se rendre à la cour arrière; un abri de bois encastré servait aussi d'étagère pour les seaux à eau et les seaux à lait. Tous les samedis, Lucinda chauffait l'eau pour les bains et s'étonnait de la peau lisse et du teint olivâtre de sa sœur. D'où venait-elle donc, cette enfant intacte dont la peau ne se fissurait jamais, dont les cheveux ne s'emmêlaient jamais, qui n'avait jamais mal aux dents?

Sa propre haleine sentait le clou de girofle; c'était un vieux remède que d'appuyer un clou de girofle contre la dent douloureuse comme une pensée consolante, et pendant un moment elle cessa son époussetage et se laissa tomber dans une chaise. Les gens disaient d'elle qu'elle était une merveille; personne ne pouvait la toucher, personne ne pouvait poser un doigt sur elle; c'était la plus belle femme du sud-ouest de la Saskatchewan et la meilleure ménagère. La pensée était un rêve dont elle se souvenait subitement. Un rêve où elle était dans une large pièce qui s'ouvrait sur deux grandes fenêtres; elle se rendait à la première fenêtre et regardait dehors un jardin en fleurs; elle regardait à l'autre fenêtre et voyait le même jardin enseveli sous la neige.

Le rêve était si limpide, même en ce moment où elle se berçait, qu'elle s'attarda au sentiment étrange de voir l'été d'une fenêtre et l'hiver de l'autre.

«À quoi tu penses?, demanda Norma Joyce, étonnée de voir sa sœur assise et perdue dans ses pensées.

-J'ai fait un rêve si étrange la nuit dernière, et Lucinda poursuivit en racontant son rêve à sa sœur.

-Luce? J'ai fait exactement le même rêve!»

Une coïncidence qui aurait pu les rapprocher, mais qui ne le fit pas. Lucinda se sentit irritée, bien qu'elle n'eût su dire pourquoi... entretenir une rivalité avec sa sœur était la dernière chose qui lui serait venue à l'esprit. Une erreur fréquente chez les sœurs aînées.

Elle caressa les bras de la berceuse, laissa courir ses doigts dans les sillons de chaque côté et remua d'autres images, mais qui provenaient d'un état de veille. Elle pensa

à tous ces gens qui avaient jadis agrippé ces mêmes bras de fauteuil, appréhendant leur entrée dans la salle du dentiste, son oncle.

Encadrée par la chaise de noyer noir, perdue dans ses pensées, son ouvrage de couture oublié sur ses genoux, Lucinda aurait pu être la reine pleine de désirs dans un vieux conte de fées. Qui ne se souvient pas du cadre d'ébène qui entourait la toile blanche comme neige, sur laquelle tombait la troublante goutte de sang?...

* * *

Les murs du salon sont couverts de tapisserie fleurie, blanchie par le nettoyage de Lucinda, un été d'anxiété. À travers le blanc, comme des poils incarnés, on voit le bleu à peine visible de ce qui a jadis été des roses. Lucinda touche au mur comme elle toucherait à n'importe quoi (pour enlever la poussière) puis, la main sur le côté, elle frotte les bouts de ses doigts contre son pouce, comme un chien qui se gratte l'oreille.

Elle connaît le plaisir d'un linge humide sur une table collante, d'une brosse à effacer sur un tableau, d'un fer chaud sur une surface froissée. Le plaisir de l'ordre, de la routine, du travail.

Des rangs de tricot sans fin, de l'époussetage sans fin, des seaux d'eau sans fin créent la forme de ses jours et les apaisent, son énergie est une jarre magique qui ne se vide jamais jusqu'à ce qu'elle casse. Elle avait quinze ans lorsque les migraines avaient commencé et leur mode d'irruption ne changerait jamais, ni la surprise qu'elle en ressentait. Un sentiment de bien-être l'apaisait, la trompait, ouvrait grandes les portes aux hordes de zigzags lumineux qui galopaient jusque dans ses yeux. La douleur était toujours une surprise.

Ernest battait les œufs. Norma Joyce mettait la table sans que personne ne lui demande. Lucinda s'étendait sur le lit, dos à la fenêtre, sur laquelle elle avait accroché une

couverture noire. Après vingt-quatre heures nauséuses, elle s'endormait enfin d'un sommeil profond, puis se réveillait fraîche et nettoyait comme une furie.

«Une chevelure à la Titien», dit Maurice à Lucinda. Le compliment la fait consulter le dictionnaire, où elle trouve les mots *Tishri*, *Tissu*, *Ticino*; trop timide pour lui demander de l'épeler. Des années plus tard, en entendant un guide à la Galerie d'Art Nationale dire *Titien*, elle le suivra jusqu'au bout de sa visite jusqu'à ce qu'il écrive le nom pour elle. À la bibliothèque, elle scrutera durant un long moment l'illustration de *La Vénus d'Urbain*, frappée par le contraste entre la nudité chaleureuse de la femme et les lourds vêtements de la servante, et se remémorera la vue de l'été et de l'hiver depuis la chambre de son rêve.

Comme tout bon invité, Maurice connaît une foule d'histoires.

Il raconte à la famille l'histoire de la chute de Cole Porter, l'année précédente, et la lettre de condoléances que sa mère lui avait envoyée puisqu'elle avait déjà travaillé comme responsable de l'ambiance au Schubert Theatre sur Broadway. Maurice dit : «Vous voyez, ma passion pour la météo est arrivée tout naturellement.»

Il raconte des histoires de temps chauds, décrit le premier ouragan dont il a été témoin, enfant, en Floride; les arbres dont les feuilles et l'écorce s'arrachaient, la pluie comme un mur d'un vert laiteux, et par la suite, dans les branches ravagées, les oiseaux tropicaux, soufflés par les vents depuis les Caraïbes. Il raconte l'histoire des Indiens Séminoles qui avaient remarqué une floraison hors-saison de la marisque et avaient migré au Nord et à l'Ouest des Everglades lorsque les lièvres et les rats migraient dans la même direction, et que les oiseaux avaient cessé de chanter et les avaient suivi ; une semaine plus tard, un mur d'eau avait tout balayé. Il raconte que des civilisations entières ont été perdues par les températures extrêmes, parle d'une ville près du Tigre et de l'Euphrate, enterrée sous le limon, puis découverte des milliers d'années plus tard, il parle de corps momifiés qui émergent du sable d'Asie avec des lambeaux de soie soudés à la peau, pour être de nouveau ensevelis par le sable porté par le vent.

«C'est la raison pour laquelle je suis ici, dit-il. Les catastrophes météorologiques sont mon domaine d'études, et celle-ci est la plus rapprochée.»

Vraiment ?...

Subitement, Norma Joyce se voit la vedette d'un accident de grande ampleur. Son nom devrait figurer dans les journaux, entre la diète de Bing Crosby et la finesse des jambes de Lana Turner.

Néanmoins, l'entrain de Maurice ne plait pas à tous dans la maison. Ernest le regarde et ne peut s'empêcher de penser au fait qu'il n'est qu'un *jeune*. Un *étudiant*. Un *crétin de l'Est*.

Ernest Rupert Hardy. Discret, trapu, compact, courtois envers les étrangers, de mauvaise humeur à la maison. Il a en commun avec Lucinda les cheveux blonds, le teint pâle et un amour inépuisable pour le travail (les gens diront de lui qu'il *adorait travailler*), et en commun avec Norma Joyce, un cœur indiscipliné.

Il ne peut entrer dans une pièce sans se faire remarquer, un homme trop blessé et ambitieux pour jamais se retirer avec grâce, demeurer en arrière-plan, un homme

chanceux, mais plein de ressentiment, car la chance lui vole une partie de la compassion qu'il considère mériter. Toujours, il a besoin d'une tasse de thé, d'une marque de respect, la reconnaissance de son importance, cet homme complaisant qui regarde par la fenêtre comme le général Eeyore qui, depuis son abri, fixe son coin de terre. Morose, isolé, apitoyé sur son sort et entêté.

Florida May Lamb déposait des fleurs sur la pierre tombale de sa mère lorsqu'Ernest l'avait vue pour la première fois. Il aurait dû saisir l'allusion. C'était en 1919, l'année de la grippe espagnole, à l'époque où il fallait détacher des planches des vérandas pour combler répondre à la demande de fabrication des cercueils. Venu dans l'Ouest pour acheter une terre et se tailler une place, et capable de reconnaître une bonne chose lorsqu'il la voyait, il avait épousé Florida May l'année même et il l'aimait, certes, mais sans doute jamais autant que son grand frère Dennis. L'oncle Dennis était de douze ans l'aîné d'Ernest; un célibataire prospère, un homme méticuleux aux cheveux ondulés; il était venu rendre visite à son frère en 1925 et avait ressenti un coup de foudre pour la région et son absence d'encombrement, ce coin de pays qui n'offrait qu'un immense ciel bleu et une prairie si enlevante, si ouverte que le dentiste avait lancé un «ah!».

Dennis avait promis de les rejoindre dans les cinq ans si Ernest conservait une large bande de terre non labourée, afin qu'ils puissent y planter des vergers. Nous serons les premiers à prouver que c'est possible, avait-il dit. Ainsi la ferme des Hardy était-elle composée d'une importante portion de prairie vierge, qui faisait toute la différence.

Quatre ans plus tard survenait le krach boursier de 1929. Au lieu de venir lui-même, l'oncle Dennis avait envoyé des meubles ainsi que des barils de pommes et des livres de gâteaux aux fruits; puis, lors d'un hiver infortuné, une petite boîte de venaison séchée.

«La poussière retourne à la poussière», aimait marmonner Ernest en regardant par la fenêtre. Puis, à voix basse, «*Français*», lorsque Maurice Dove avait le culot de boire du café en soirée plutôt que du thé.

Maurice ne laisse pas ce genre de situation l'importuner. Il se dit qu'il faut être comme un bouchon de liège sur l'eau, ne pas se laisser abattre par les gens pénibles. Un entrain hérité de sa mère. Elle était la responsable de l'ambiance. Ses parents avaient quitté le Québec pour aller travailler dans les manufactures de coton au Massachussets quand elle avait trois ans. Elle était l'aînée d'une famille de neuf enfants; un dixième était en route lorsqu'elle avait pris la décision de partir pour New York, à l'âge de dix-sept ans. C'était là qu'elle avait fait la rencontre du timide Walter Dove, qui travaillait pour la compagnie de textile de son père à Montréal et se rendait parfois à New York en raison de son travail. Il séjournait alors toujours au Ritz-Carlton, prenait ses repas dans la salle à manger et commandait le même repas tous les soirs : un *fish and chips* et un bol de crème glacée à la vanille. Un soir, lors de la représentation du *Prince Étudiant*, il vit Annette Tremblay trébucher dans sa longue robe de chiffon vert et ses yeux s'allumèrent.

Walter avait ramené à la maison une mariée dont la haine de l'hiver lui donnait l'excuse qu'il avait besoin pour partir. Adieu, *l'hiver. Au revoir*¹⁰⁷, les poires. Ils s'étaient sauvés en Floride, où, un an plus tard, Maurice naissait à la frontière des Everglades.

Enfant, il passait ses journées à regarder les oiseaux, à voler leurs œufs et à examiner les plantes. À l'âge de neuf ans, il fut si abasourdi de voir que sa mère ne connaissait pas le nom des mauvaises herbes dans leur jardin qu'il conçut pour elle un ouvrage intitulé *La botanique des Dove*. À dix ans, il lisait *Le voyage du Beagle*. À ses onze ans, son grand-père mourut et, un an plus tard, il vivait à Ottawa pour être plus près

¹⁰⁷ En français dans le texte.

(sans l'être trop) de sa vieille grand-mère qui habitait Montréal. À cette époque, un manteau de vison avait réconcilié Annette avec l'hiver.

Elle dit à son fils : «Ottawa est la ville de la chance car elle a été construite là où trois rivières se rencontrent, et toi, tu es un garçon chanceux car tu fais partie d'une famille de trois. Ne te laisse *jamais* écraser par une grande famille. Je suis sérieuse. N'aie jamais d'enfants avant d'avoir cinquante ans.»

Il n'en a pas l'intention. Le trottement de petits pieds n'est pas ce qu'il entend dans sa tête. C'est plutôt une voix qui dit : «Applaudissons tous très fort Maurice Dove!» et un vaste public se lève à ses pieds. Il ne peut retenir un sourire en raison de la bêtise ânonnée par cette voix, mais aussi du plaisir qu'elle lui procure.

Cette voix, Norma Joyce l'entendra encore lorsqu'elle verra Gene Kelly au cinéma. Une voix étrange, légère et enrouée, qui l'excite comme les couches de papiers de soie qui enveloppent un cadeau. Sa propre voix est plutôt basse.

«Une voix de ténor éraillée», la taquine-t-il.

Elle le fixe d'un regard dur, puis lui adresse un sourire si large qu'il en aperçoit sa plus étrange caractéristique physique : ses gencives ont la couleur du Coca-Cola. L'effet est frappant. Son visage s'éclaircit alors que ses gencives apparaissent brunes comme celles de Jock, le vieux chien de Maurice.

Night and Day, pense-t-il, et se dirige vers le piano. Dans le salon, contre le mur, se trouve le *Mason and Risch*, que les parents de Florida May leur ont fait livrer de l'Ontario. Il joue Cole Porter, les deux sœurs de chaque côté. Norma Joyce, nullement intimidée, si directe dans son admiration que personne ne la prend au sérieux, et Lucinda, toute en retenue, mais qui a la beauté de son côté.

* * *

Maurice tire de sa poche le petit baromètre de laiton que sa mère lui a offert à son douzième anniversaire. Il révèle à son tout petit public aux énormes lobes d'oreille que quand le baromètre chute, la sensation de somnolence et les rêves s'accroissent, l'eau monte dans les puits, les moustiques piquent davantage, les poissons mordent moins à l'hameçon. Certaines personnes sont des baromètres, dit-il. Certaines personnes sont sensibles à la température; la plupart des enfants, par exemple.

«Je suis comme ça, réplique Norma Joyce.

-Comme quoi?, demande Lucinda.

-Je sais d'avance ce qui va se produire. Je prévois que quelqu'un va dire quelque chose, et cette personne le dit. Ou alors, quand je lis un livre, je crois que quelque chose va se produire et ça se produit.

-Tu veux dire que tu regardes les images avant de lire.

-Ce n'est pas ce que je veux dire.»

Lucinda rit et l'importance de la revendication se perd dans les mesquines régions de l'insulte donnée et reçue.

Mais Norma Joyce sait ce qu'elle sait. Un baromètre peut prédire la température douze heures à l'avance; elle aussi. Elle sait beaucoup de choses.

«Je sens l'odeur des concombres quand il n'y en a pas, dit-elle. Je sens leur odeur et je sais que la température va changer.

-Parfois, ajoute-t-elle fermement, je vois mon frère avant une tempête.»

L'aiguille s'immobilise dans la main de Lucinda, la tasse de thé dans la main d'Ernest s'arrête en pleine ascension et Maurice attend une explication qui ne viendra qu'à sa seconde visite.

* * *

La neige profonde en cet hiver 1938 l'amenait à se sentir comme si elle se trouvait dans l'enfance de quelqu'un d'autre : Hansel et Gretel qui se dirigeaient vers la maison de sucre; Maurice Dove qui sortait tout droit du blizzard. Elle se souvient de la rapidité avec laquelle il avait conquis tout le monde, apprenant sur l'un en interrogeant l'autre: de Lucinda, que la chance d'Ernest était à la fois trop grande et trop petite, et qu'il ne voulait jamais en parler.

«Il n'en a jamais assez mais il en a toujours : un peu de récoltes, de fourrage pour le bétail, alors que presque tous les autres n'ont rien. Ils nous croient tous chanceux parce que nous obtenons douze boisseaux de blé de la jachère d'été, et tout ce qu'ils obtiennent, c'est du chardon. Mais l'argent ne paie même pas le transport.»

De la chance qui était une malchance (tout comme sa chance avec Maurice, pense-t-elle aujourd'hui). Dehors, il y avait la prairie, ses lignes simples qui changeaient d'une manière à rendre gris n'importe qui, du jour au lendemain, mais leur ferme était différente. Leur ferme était un oasis, avec sa colline qui attirait la pluie, ses acres qui n'avaient jamais connu la charrue, ses récoltes de blé modestes mais contingentes, son jardin, avec lequel pourtant Lucinda avait des difficultés, son puits profond qui ne manquait jamais d'eau. L'été, la délimitation entre les tons de vert et de brun était presque magique. Au-delà du vert se trouvait le royaume de la poussière dans lequel elle vagabondait, petite fille sous un nuage noir.

Les voisins demandaient à son père comment il y arrivait : Quel est votre secret? Incapables de dissimuler une jalousie pire que le mauvais temps, ce temps dans leurs yeux. Parfois il lançait un regard menaçant à sa petite fille, avant de leur remémorer ses propres tragédies en s'informant à propos de leur femme et de leurs enfants. La chance tourne, disait-il, tout comme le temps, sans rime ni raison.

Et ainsi il accueillait les scientifiques venus des fermes expérimentales d'Ottawa, de Swift Current et de Medicine Hat. Laissons-les s'attribuer tout le mérite, pensait-il. Laissons-les en prendre pour leur grade.

«Sa réputation le rend irritable», disait Lucinda. «Ne souligne pas ses succès et ne le critique pas non plus. Amène-le à se sentir à son aise, et alors, il parlera.»

Maurice était très habile dans de telles situations. (Cela n'a jamais été le cas pour Norma Joyce. Même aujourd'hui, revenue pour se montrer capable d'au moins un acte de loyauté, elle ne peut satisfaire aux demandes de son père comme l'ont toujours fait Lucinda et Maurice.)

Ils étaient en train de souper. Maurice saisit la théière et dit, avec tout le naturel et le respect du monde, comme s'il connaissait Ernest depuis toujours : «Ernie, laissez-moi remplir votre tasse.»

Ernie. C'était ça. Son frère l'appelait ainsi, tout comme Florida May.

Norma Joyce avait cinq ans lorsque sa sœur avait retiré les couvertures du lit de sa mère et lissé les draps du dessous avant que leur père n'étende sur le lit la femme au visage bleu dans sa robe de chambre d'un rose délavé. Ils avaient remonté les couvertures. Ils s'étaient attardés sur les couvertures. Puis, leur père avait tenté de fermer les yeux de leur mère, mais les paupières étaient restées immobiles.

Lucinda avait entraîné Norma Joyce au rez-de-chaussée. Elle avait fait du thé. Elle y avait ajouté deux cuillères à thé de sucre plutôt qu'une. Elle avait caressé la tête de sa

petite sœur comme on caresse celle d'un chien, donnant et recevant du réconfort alors que son esprit est ailleurs. C'était en 1934. Lucinda avait quatorze ans.

Ce soir-là, Mme Hayden avait suggéré de déposer des sous sur les paupières de leur mère. Mme Hayden était Anglaise; en Angleterre, la coutume voulait que des souverains soient déposés sur les yeux des décédés. On changeait également leurs habits, tous les après-midis à seize heures. Bien que Mme Hayden eût perdu un de ses enfants de la pneumonie et un autre de la diphtérie, et bien que, pendant plus de trois ans, il ne lui fût pas possible de trouver ses plants de rhubarbe sous les congères de poussière, elle se rendait à son garde-robe chaque après-midi pour enlever de son cintre de bois une de ses robes, la bleue ou la violette. L'effet était celui d'une boîte aux lettres qui produirait une lettre tous les jours.

Norma Joyce avait aperçu les sous en se faufilant dans la chambre. Les yeux de sa mère étaient ornés et semblaient en paix. Elle s'était rapprochée et avait pu voir que la pièce de droite était du côté pile, et celle de gauche, du côté face (1930, date encerclée d'une vigne de feuilles d'érable); un œil irait ainsi en Ontario, et l'autre, en Angleterre. Un œil verrait les érables, l'autre, le roi.

Elle était remontée une seconde fois afin de glisser dans la main de sa mère affamée le morceau de pain qu'elle avait conservé du souper. Mais la main était trop rigide et si froide. Elle avait glissé le pain dans la poche de la robe de chambre.

Sa mère était morte d'un étouffement causé par un morceau de venaison séchée qu'elle avait mangé en cachette pendant la nuit. Désormais, Norma Joyce serait surveillée pour son côté sournois et grondée parce qu'elle engouffre la nourriture. Elle se sentirait sournoise. Même lorsqu'il n'y aura aucune raison de se sentir ainsi, même lorsque personne ne sera à la maison, elle se sentira toujours sournoise.

Seule dans la maison avec son sentiment d'abandon à l'interdit, elle touche les choses, ouvre les tiroirs, mange. Des poignées de raisins secs. De minces tranches de gâteau, des lamelles de viande tranchées avec soin afin d'échapper à l'œil de Lucinda. Une théière bue d'un trait.

L'accès silencieux à tout, voilà ce qu'elle aime. Elle se rend dans la chambre de son père et enfile les robes de sa mère, toujours suspendues du côté droit du placard. Elle s'étend sur le lit. Elle sourit. Lorsqu'elle sourit, ses mains semblent plus légères. Elles se soulèvent comme de petits nuages. Comme la crampe dans sa poitrine. Elle disparaît et de nombreuses pensées intéressantes lui viennent en tête.

Une petite fille satisfaite de très peu de compagnie.

Le printemps de ses trois ans, sa mère avait descendu de l'étagère un merveilleux petit livre. Elle avait assis Norma Joyce sur ses genoux et ensemble, elles avaient posé les yeux sur les photos délicates des laitues et des pelouses. P-E-L-O-U-S-E, épelait sa mère en caressant de l'index le lavis de vert pâle. Depuis la fenêtre, elle voyait des rafales de neige en oblique depuis des jours.

Les photos la réparaient. Ses yeux avaient été abîmés et ils étaient maintenant réparés. Deux ans plus tard, peu de temps après le décès de sa mère, elle avait remarqué quelque chose de nouveau. Non seulement un mot ici et là prenait un sens, mais des phrases entières; elle pouvait lire le livre-du début à la fin.

Elle n'en souffla pas mot. Lorsque son père ou Lucinda la regardaient, ce qui n'arrivait pas souvent, elle fixait avec énergie Madame Flopsaut la lapine courir sur une pelouse bornée sur la gauche par un muret de pierres et sur le devant par un autre mur, au-delà duquel s'étendait une grande maison de ferme peinte dans des teintes de jaune crème et de gris pâle. Elle se dirigeait vers la porte et entra. Le long corridor était sombre et silencieux et sentait le beurre. Il s'ouvrait sur un salon au plancher recouvert de tapis, puis au bas d'une marche se trouvait une grande cuisine où une assiette chaude de scones

refroidissait sur la table, à côté d'un pot de crème épaisse un jour décrit en détail par sa mère toujours affamée. Pas un bol de gruau en vue.

Trois ans plus tard, Lucinda disait à Maurice : «Elle ne sait pas lire. Elle nous parle à peine. Nous ne savons pas quoi faire d'elle.

-Elle me parle, à moi.

-Tout le monde te parle.»

Ils se sourirent. Lucinda était heureuse d'avoir quelqu'un à admirer, et Maurice était heureux d'être l'objet de cette admiration.

«Elle refuse d'aller à l'école. Je ne cesse de lui dire qu'elle devrait y aller, mais elle n'entend pas raison.»

Cette dernière phrase exprimée avec la satisfaction de l'enseignante qui classe son élève bonne dernière : celle-ci est une cause perdue. Lucinda avait cette manière. Une compétence à juger rapidement, aussi enchantée par l'échec que par le succès.

Norma Joyce avait entendu la conversation. Elle se trouvait dans le salon, pelotonnée sur le sofa, pour mieux entendre. (Elle aimait une chose à la fois : une saveur, une texture, un attribut ; une voix non diluée par l'apparence; la radio lui semblait toujours plus intéressante que la télévision, mais le cinéma était tout autre chose.) Elle entendit Maurice dire : «Tu ne devrais pas t'inquiéter. Je suis sûr qu'elle a toute sa tête.»

Toute ma tête, pensa-t-elle, est dans ma chambre du temps.

Dans cette chambre, sur le bureau, se trouvait une photo au cadre ovale. «Ta mère?» avait demandé Maurice, saisissant le cadre et l'approchant de son regard pour y voir une femme qui ne ressemblait d'aucune façon à Norma Joyce, sinon par le front haut et large. «Comment était-elle?»

«Grande. Plus grande que mon père. Elle écrivait une lettre par jour.

-Je serais fier d'écrire une lettre *par année*.

-Elle adorait le courrier, dit Norma Joyce avant de prendre le cadre des mains de Maurice et de le polir avec son mouchoir. Elle disait qu'une lettre par jour était encore meilleur qu'une pomme par jour, et elle adorait les pommes. Elle m'avait dit que, là où elle avait grandi, toutes les sortes de pommes existaient.

«Ça devait être en Ontario.

-Près de Barrie, confirma-t-elle, et elle le fixa pour voir s'il savait de quel endroit il s'agissait. Il fit un signe de tête et elle continua. «Il y avait de la Fameuse», expliqua-t-elle. «De la Spy. De la McIntosh. De la Reinette. Des pommes-fraises. Des Tallman. Des Reinettes dorées. Il y avait aussi un pressoir à cidre. On tournait la manivelle aussi souvent qu'on le voulait et le cidre sortait d'un bec verseur jusque dans un seau. Une fois, elle en avait tellement bu que ses proches l'avaient trouvée dans le réservoir pour faire bouillir la sève, où elle dormait à poings fermés. Une autre fois, elle était tombée endormie dans le carré d'asperges.»

«Quelle sorte de pommes tu préfères?

-Les Reinettes, je crois. Ou les Spys.

-Tu devrais te décider.

-Tu le sais, toi?

-Je n'ai jamais goûté à une Reinette.

-Je t'en apporterai une, à ma prochaine visite.»

À la regarder dépoussiérer la photographie de sa mère avec tant de tendresse et de possessivité, il s'était souvenu de sa paume chaude sur sa joue le soir de son arrivée. Il avait été déconcerté par la laideur de la jeune fille, qu'il avait reconsidéré, le lendemain matin, comme de l'inélégance, quand elle s'était tenue dans le cadre de la porte de sa chambre et l'avait fixé longuement et intensément; puis, au petit déjeuner, il l'avait simplement trouvée étrange, et maintenant, il la découvrait intéressante.

Sa petite main se tendit pour le revendiquer. Il est fréquent d'entendre parler de ces femmes qui prétendent avoir su en quelques secondes qu'elles allaient épouser l'homme qu'elles venaient tout juste de rencontrer. Cela rend songeur de penser que la hardiesse compte plus que la beauté, et que la persévérance compte encore davantage.

* * *

Elle traverse sa chambre et personne ne s'en rend compte, car elle prend mentalement note de l'emplacement de chaque objet pour le remettre exactement au même endroit. Le sac à dos penché vers la gauche sur la chaise, son rabat abaissé sans être attaché. Le petit cahier de notes dans la pochette droite, à l'envers, le dos vers la fenêtre. L'écriture aussi petite et soignée que celle de sa mère. Une étoile à côté d'un café à Swift Current. «D'excellentes torsades». C'est ainsi qu'il découvre qu'elle n'a aucun problème de lecture.

Alors qu'elle lève la tête de son grua, elle lui demande ce qu'est une *torzade*.

«*Torsade*, rectifia-t-il. Pourquoi?

-Je me demandais.

-Une sorte de beigne. Long et tortillé plutôt que rond. Je t'en achèterai un, un jour.»

Il dit à Lucinda de ne pas s'inquiéter, que sa sœur en connaît sans doute bien plus qu'elle ne le croit.

Si transparente. Elle croit réellement que ces intrusions furtives le rapprocheront d'elle. Elle cite même une phrase qu'il a écrite, «Il faut croire en soi et il est alors possible d'accomplir tout ce que l'on désire», comme si elle l'avait elle-même écrite. Nous avons un lien spécial; nous pensons de la même façon.

Elle voit le mot «belle» souligné, juste à côté du nom de Lucinda, écrit dans la marge son propre nom avant de l'effacer grossièrement.

Dans le sac à dos, elle trouve trois paires de bas de laine grise, trois sous-vêtements, deux camisoles, une seconde chemise de flanelle, un deuxième pantalon de laine, une trousse de rasage en cuir qui contient un rasoir à lame Sheffield au manche noir, un cuir à rasoir, le bol à rasage Yardley et le blaireau, ainsi qu'une brosse à cheveux marron, une brosse à dents blanche, un tube de dentifrice Squibb et des ciseaux à ongles.

Tous les matins, elle suit le chemin régulier que trace son rasoir à l'évier de la cuisine où il se rase, enchantée par un rituel qui se termine toujours de la même façon : il suspend la serviette avec soin sur la barre et remplit la tasse de la jeune fille, «comme ça nous sommes quittés».

Sa vigilance est trop intentionnelle pour être de la paresse, peu importe ce qu'en disent Lucinda et Ernest; trop absorbée, trop voluptueuse, trop satisfaite.

Elle regarde Lucinda pour voir ce que Maurice voit et se sent rassurée. Lucinda est toujours Lucinda. Regardez-la faire des scones. Voilà la toile cirée, le rouleau à pâte, le bol, un peu de farine. Elle remonte ses manches, dégage la surface de la table de cuisine. Aucune miette ne risque de s'échapper. Pas le moindre grain de farine ou la moindre petite boule de pâte n'a de chance d'échapper à ces doigts fanatiques. À la fin, chaque ustensile est gratté jusqu'à en devenir si propre, chaque pouce de ces mains travaillantes est frotté si vivement, paume contre paume, que sa sœur ahurissante n'a même pas besoin de laver. Est-ce ainsi que se comporte une femme amoureuse?

Lucinda coupe le pain en tranches d'une épaisseur monotone, essuie les miettes tombées sur la table et les recueille dans un pot, frotte les pommes de terre dans un seau d'eau, puis récupère l'eau pour la réutiliser une fois la terre déposée au fond. Ne s'assoit jamais sans un travail d'aiguille entre les mains. Ne se plaint jamais. Aussi heureuse d'être à l'intérieur que Norma Joyce l'est d'être à l'extérieur : le progrès de la petite fille (dans ses explorations extérieures) n'est pas moins complexe que le petit point de Lucinda. Comme un vieux chien, Norma Joyce possède un itinéraire qu'elle respecte fidèlement, vérifiant en chemin que le peigne aux dents brisées est toujours dans sa boîte de métal au pied d'un poteau de la clôture, que le Nouveau Testament écorné se trouve toujours sous une pierre, que la vieille bouteille brune se cache toujours sous un buisson d'amélanchier qui ne donne plus de fruits. Et comme un chien, elle identifie ses trésors, attache des morceaux de laine trouvés aux fils de fer des clôtures en hiver ou aux caraganas feuillus en été, enterre ce que le vent déterre, possédée par un degré de ruse qu'elle-même ne comprend pas. Elle prétend ne pas savoir coudre, puis, des années plus tard, se fera un vêtement parfait pour se sauver de la maison.

Elle cache des choses, puis s'expose elle-même à se faire surprendre, ajoutant ainsi un certain drame à tout ce qu'elle fait.

Un certain drame, une certaine innocence.

Lucinda lui fait porter des bas doublés et des sous-vêtements longs en laine qu'elle a encore plus de raison de détester que la plupart des enfants, puisqu'elle ne sent jamais le froid et ne tombe jamais malade. Le jour où elle désobéit, elle laisse une preuve de sa rébellion à la vue de tous en allant au lit : un tas mou de vêtements sur le plancher de sa chambre. Tout le monde peut ainsi voir ses sous-vêtements d'été parmi ses bas d'hiver.

Lucinda les a vus.

Elle rapporta le délit à son père, qui approcha la situation à son habitude. Dépasser la mesure. Il attendit que Maurice ait quitté la maison. Puis, il demanda : «Quel est ton deuxième nom?», les yeux rivés sur son journal.

«Kathleen, souffla-t-elle presque comme un murmure.

-Tu es sûre? demanda-t-il, levant les yeux vers elle. Tu es bien sûre que ce n'est pas Sournoise?

Pas de réponse.

-Viens ici.»

Avec le premier coup était venu involontairement le jet d'urine, suivi de l'humiliation de laver le plancher et ses vêtements. (Plus tard, on lui fera laver toute la vaisselle de la maison, mais pour une raison bien différente.)

Il est vrai que Norma Joyce est sournoise. Pourtant, elle se dit qu'elle ne peut être si mauvaise puisqu'elle est si ouverte au sujet de ce qu'elle cache.

Comme une parcelle d'été dans l'hiver, elle n'attendait que de se faire surprendre, cherchait à se faire punir. Du moins, c'était ce que croyait Lucinda. C'était ce que tout le monde croyait, sauf Norma Joyce, qui se cramponnait à la vertu en ne cachant pas ses traces.

Lucinda avait mis le gâteau de Savoie de la veille hors de portée de sa sœur. «Un morceau pour celle qui a mangé tout le gâteau aux fruits? Je ne crois pas.»

C'était arrivé le lendemain de la fin de la première visite de Maurice. On était le 20 janvier. Le souper était terminé, la neige tombait, Ernest allumait sa pipe.

«Je n'ai pas mangé *tout* le gâteau aux fruits.

-Tu as mangé tout ce qui en restait.

-Non.

-Ah non?

-Pas *tout* ce qui en restait.

-Tu veux dire qu'il t'en reste encore de caché quelque part?»

Lucinda avait un sens de la justice typique de la Grande Dépression en ce qui concernait la nourriture. Le vol du gâteau aux fruits annulait le droit à la portion de gâteau de Savoie, tout simplement. Elle se le répétait vertueusement.

«Tu dois apprendre que c'est mal de voler.

-Je n'ai pas *volé*.

-Oui, tu as volé.

-Tu n'as aucune preuve.

-Si, j'en ai une. Je le vois dans tes yeux.»

Norma Joyce continuait de prendre un petit morceau chaque matin avant le déjeuner (elle aimait les aliments sucrés le matin plus qu'à n'importe quel autre moment de la journée), mais elle prenait une feuille du cahier de Maurice pour se récurer les dents avant de descendre à la cuisine. C'était le summum de l'extravagance que de se brosser les dents *avant* le repas ainsi qu'après, même si elle n'avait pas de brosse à dents; elle utilisait son doigt et un verre d'eau salée.

«Tu aimes *réellement* le gruau?» demanda-t-elle un matin à Maurice comme il finissait son deuxième bol.

Il regarda le petit visage sérieux de la fillette qui désirait entendre un «non», mais il pouvait difficilement dire qu'il n'aimait pas le gruau de Lucinda. Il répondit plutôt que, lorsque sa petite sœur venait de naître, il avait demandé à sa mère pourquoi elle passait le bébé d'un sein à l'autre, et sa mère lui avait répondu que c'était parce qu'elle avait du lait dans un sein et du gruau dans l'autre. Ernest était dans la grange lorsque Maurice raconta la blague; Lucinda éclata de rire. «Tu as une sœur?» demanda-t-elle.

«J'avais une sœur. Elle est morte bébé.

-Comme mon frère», dit Lucinda, une assiette à demi-essuyée dans ses mains.

Mais Norma Joyce ne voulut pas changer de sujet. «Qu'est-ce que tu n'aimes pas? Quelle nourriture *détestes*-tu?

-Je ne suis pas fou des carottes. Et je ne serais pas malheureux de ne plus jamais regarder une courge. Et toi, qu'est-ce que tu détestes manger? Qu'est-ce que tu adores?

-Ma sœur adore le gâteau aux fruits», dit sèchement Lucinda.

Maurice regarda Lucinda, mais retourna rapidement le regard de Norma et lui fit un clin d'œil à *elle*. Cher Maurice. Comme elle l'aimait.

Il avait vingt-trois ans, semblait bien dans sa peau et était de toute évidence à l'aise dans une cuisine, où ses mains fines et compétentes étaient sensibles à toute tâche incomplète. Cette gracieuse capacité de se plier au travail domestique le faisait apprécier des femmes et leur donnait un sentiment de sécurité. C'était un sentiment trompeur, même pour lui. Par exemple, il considérait inoffensif d'avoir invité à sortir une dernière fois sa petite amie du secondaire, qu'il avait abandonnée, afin de voir ses mains trembler. C'était arrivé durant sa deuxième année à McGill : il s'était coupé en se rasant, avait presque échoué à un examen de sciences physiques, s'était fait rejeter par une jeune femme de troisième année, alors il s'était consolé en allant retrouver l'amoureuse qu'il avait laissé

tomber une fois son diplôme en poche. Elle avait aussi déménagé à Montréal et trouvé un emploi dans une pharmacie.

Il lui avait téléphoné. Ils s'étaient entendus pour se rencontrer le lendemain, durant sa pause du matin; ils iraient au café en face de la pharmacie.

Il était arrivé tôt. De sa banquette près de la fenêtre, il l'avait regardée sortir, attendre au feu de circulation et traverser la rue enneigée. Elle portait le même manteau d'hiver qu'au secondaire, du tweed gris pâle avec un col de velours noir usé, et le même béret noir. Elle s'était glissée sur la banquette, avait rougi, puis levé sa tasse de ses deux mains, qui tremblaient tellement que le café s'était renversé. Plus tard, il avait décrit la scène à un ami et avait ri, satisfait de lui-même et vantard.

Il ne l'avait plus rappelée.

Maintenant, il est là avec Lucinda et sa petite sœur. Il les aide à effectuer les tâches domestiques sans la moindre pointe d'autosatisfaction, un jeune homme de belle apparence aux mains fines et aux manières attentionnées et décontractées.

Un soir, il trouve Norma Joyce penchée au-dessus son épaule. Il lit *Nouveau Manuel de Botanique* de Gray; il lui montre les petites illustrations d'herbes en fleurs. Ses plantes favorites, dit-il, car elles survivent à n'importe quelle température.

«Pas celle d'ici.

-Oui, cette température aussi. Ce à quoi elles ne peuvent survivre, c'est à la charrue.»

Ses longs doigts courent de haut en bas sur le papier aussi mince que celui de la Bible (*Graminée* pour les herbes, *chaume* pour les tiges, *inflorescence* pour les grappes de fleurs), pendant qu'il explique que les herbes sont les plantes les plus simples et les plus nécessaires du monde. Presque chaque céréale est une herbe, ainsi que la canne à sucre, le riz et le bambou. Pourtant, ce sont les plantes les plus difficiles à identifier. Il faut remarquer les moindres détails, avoir la patience de Job.

Élyme à chaumes rudes, barbon de Gérard, schizachyrium à balais, foin odorant, deschampsie, pâturin des prés, panic capillaire, boutelou gracieux, brome cilié, panic à longues feuilles, panic raide, faux-sorgho penché, fétuque, glycérie du Canada, quenouille géante, stypa, turions, aiguille, glycérie flottante, Spilanthès acmella, sporobole engainé, agrostis maritime, agrostis géant.

Il trace les contours de leur existence à la fois dure, légère et flexible. Les tiges, ou chaumes, sont généralement creuses et pourvues d'une série de nœuds solides desquels une feuille se détache. La partie la plus basse de la feuille présente une gaine séparée, enveloppée solidement autour de la tige afin qu'elle ne se détache pas au vent, et la tige elle-même glisse facilement hors de portée du vent. Le dos des feuilles n'a que quelques pores; par temps très sec, elles s'enroulent comme des tubes à l'épreuve de l'eau afin de retenir chaque goutte précieuse de vapeur d'eau. Aussi magnifiquement conçues, dit-il avec un clin d'œil, que les jambes habiles de Claudette Colbert. Fines, douces, relâchées et ouvertes en temps de floraison, pubérulentes.

«C'est quoi, ce mot?

-De la même racine que «puberté». Qui est recouvert de poils fins ou de duvet.»

Le fin duvet du monde. Voilà son écriture mesurée qui traverse la page, comme des herbes égales. Herbe de brize intermédiaire, herbe de dactyle pelotonné, herbe d'éragrostis. Du grec «Éros», dieu de l'amour, et «agrostis», une herbe. «Souvent persistantes après leur chute», disait le livre d'un ton prophétique, «les espèces du Vieux monde ont longtemps été considérées comme des herbes d'amour.»

«Tu as vu ce film?, demande-t-elle.

Maurice sourit. Il aime cette façon dont son esprit passe du coq à l'âne, dans ce cas-ci, les jambes fines de la grande actrice.

-*It happened one night?* Je l'ai vu deux fois.

-Tu as aimé?

-Bien sûr. Toi, tu l'as vu?

-Ma mère m'y a emmenée. Pour mes cinq ans.»

C'avait été le cadeau final de Florida May; son cadeau le plus parfait, cette sortie au Eagle Theatre de Swift Current; pendant les semaines qui avaient suivi, Norma Joyce était restée éveillée sur son oreiller, revoyant chaque scène du film dans sa tête

Durant l'été, Maurice espère mettre la main sur des herbes sauvages des prairies pour démontrer à quel point elles ont bien survécu à la sécheresse. Darwin, avait-il dit, avait fait pousser quatre-vingt-deux plantes à partir d'une boule de boue sur la patte d'une perdrix, et il voulait faire quelque chose de semblable.

«Tu resteras avec nous.

-Ah bon?» répond-il, et il la regarde avec le pétitement amusé que peu de gens se voient offrir par Éros, le dieu de l'amour.

* * *

Elle a son propre souvenir des herbes. Cinq ans et couchée sur le dos dans les longues herbes hautes derrière la grange, le soleil de juin qui frappait depuis un ciel sans nuages, jusqu'à ce qu'une chaleur d'un autre ordre la secoue par ondes. Elle demeura couchée ainsi pendant un certain temps, à respirer les arômes des herbes chaudes, sensible aux houles de deux températures, celle du dedans et celle du dehors, mariées d'une façon qu'elle savait, même à l'âge de cinq ans, surtout à l'âge de cinq ans, sexuelle.

Oui, dira-elle plus tard, j'ai atteint mon apogée sexuelle à l'âge de cinq ans.

Maintenant, ses doigts suivent ceux de Maurice, tracent le contour de ces charmantes herbes en les nommant. Il sent son souffle dans son cou, elle est si proche, et à son retour en mai, elle se souvient du nom de chacune des plantes. Une élève parfaite.

La poussière soulevée par le vent faisait penser à la poudre de talc, mais en vérité, cette poussière était si rude qu'elle faisait saigner. Le bout des doigts se craquelait, les joues se fendillaient, les talons des pieds devenaient trop fragiles pour la marche. Un matin ou un autre, un adulte devrait demander à un enfant de boutonner sa chemise.

Norma Joyce était immunisée contre tout cela, avec sa peau au teint olivâtre comme un puits inépuisable. Les lobes d'oreilles larges et doux comme des jaunes d'œuf contre son oreiller, elle comptait les gouttes de sang sur l'oreiller déserté à ses côtés. Voilà ce qui se produit lorsqu'on fait du gruau, pensait-t-elle. Lucinda était déjà à la cuisine à mélanger avec son haïssable cuillère.

Le mois de mars tirait à sa fin. Les pires des mois de tempêtes de poussière, avril et mai, étaient à venir, quand la poussière arrachait la peinture sur les voitures, se déposait sur la nourriture en plein repas, pénétrait dans la bouche pendant le sommeil, étouffait le bétail dans les champs et arrachait des cris aux enfants perdus. Tant de poussière, et soufflée si loin qu'elle atteignait les navires au beau milieu de l'Atlantique.

Parfois, elle joignait son effort à la tempête. Lançant une poignée de terre, elle regardait le vent l'emporter jusqu'à ce qu'il n'en reste plus. Au revoir, disait-elle. *Arrivederci*, chéri.

À l'intérieur cohabitaient des odeurs sèches et des odeurs humides. Étendue sur le lit, elle y portait une attention méticuleuse, en attendant de voir si autre chose que du gruau s'annonçait. Les odeurs sèches de la peinture qui s'écaille, du bois qui se soulève, de la peau qui se desquame, présentant ainsi une perpétuelle blafarde teinte de clair de lune, les odeurs humides du gras de poulet que l'on frottait pour le faire pénétrer dans la peau des chevilles et des pieds, des gants de coton imbibés de citron et de glycérine, et de la forte odeur d'urine, la nuit, dans le pot de chambre sous le lit de son père.

Maurice, lui, avait l'arôme d'un billet de banque. Adouci par le voyage, riche, rassurant. Elle n'avait aucun problème à se souvenir de son visage et aucune hésitation à prononcer son nom.

«As-tu écrit à Maurice? demanda-t-elle à sa sœur. Quand crois-tu qu'il compte revenir? Quel était le nom de sa sœur? L'a-t-il dit? Est-ce que Maurice l'a dit?»

«Qui considères-tu comme le plus bel homme? Maurice ou Joel McCrea? Lucinda? Lequel des deux? Maurice ou Clark Gable?»

«Qui est le plus riche? Lucinda, qui est le plus riche : Maurice ou Oncle Dennis?»

-Maurice faisait semblant d'être riche, répondit Lucinda, ayant en tête l'image de ses mains abîmées par le travail malgré sa bague.

-Non, relança Norma Joyce après un moment de réflexion, il faisait semblant de ne pas l'être.»

L'extérieur s'invitait à l'intérieur comme un intrus. Comme l'insolent M. Rodolphe qui, avec une «toux grasse», «s'étalait sur le petit fauteuil à bascule» du petit

salon de madame Trotte-Menu. Seule Lucinda aux blanches mains acceptait la situation avec calme. Elle ne manquait jamais de se reposer de quatorze à quinze heures les après-midis; parfois elle lisait. Elle lisait maintenant *Maria Chapdelaine*, trop familière avec cette façon qu'avait la température de mettre en place la base d'une tragédie; le temps ensoleillé et sec si parfait pour la fenaison qu'il semblait se présenter comme une bénédiction, puis qui perdurait indéfiniment.

Une demi-heure de lecture, une demi-heure les yeux clos, puis elle se leva. Inspirée par Mme Hayden, elle retira sa jupe longue et brune et enfila une robe adroitement retaillée dans l'une des robes de sa mère, agrémentée d'un chandail et de bas épais, vêtements qu'elle ajoutait ou enlevait selon la température. Un signe certain de richesse était de posséder des vêtements pour toute saison. Un signe certain de pauvreté était de ne posséder aucun vêtement, sinon ceux que l'on portait à tour de rôle. Tout le monde connaissait des sœurs qui allaient à l'école chacune leur tour car elles partageaient la même robe, ainsi que des frères célibataires qui allaient à l'église à tour de rôle car ils partageaient le même manteau. On pratiquait le raccommodage et le rapiéçage jusqu'à ce que le vêtement soit *lourd* du peu qu'il en restait.

Si peu que l'on eût, on pouvait toujours en avoir moins encore. Telle était la leçon des années trente. Le presque-rien déclinait à l'infini.

Le travail était la solution. Lucinda le proclamait haut et fort, et Norma Joyce prétendait ne pas l'entendre. Elle sortait afin de s'éloigner de la préparation des repas, du balayage, du lavage, du raccommodage, de l'eau à tirer du puits, de l'épuisement, du faire avec. À vingt et une heures, Lucinda ralentissait et Norma Joyce réapparaissait alors, car c'était le rituel de la fonte du gras. Dans une casserole sur le poêle, Lucinda déposait une cuillerée de gras de poulet de la couleur de petits citrons. Une fois la graisse fondue, Lucinda retirait ses chaussures et ses bas et frottait avec ce gras liquéfié sur ses pieds, ses jambes, ses avant-bras et ses coudes. Norma Joyce ne se lassait jamais de l'aperçu du haut et du bas : les avant-bras luisants et humides sous le coude; tout blancs et en train de peler au-dessus du coude, en attente de transformation. Sa sœur accordait une attention toute

particulière aux coudes, depuis que Mme Hayden lui avait mentionné que le nombre de plis sur les coudes était une preuve infaillible de l'âge de la personne.

Lucinda conservait la lotion qu'elle fabriquait avec du jus de citron et de la glycérine pour ses mains. Elle était collante et si aigre-douce que Norma Joyce en prenait une gorgée dès qu'elle le pouvait. Lucinda enfilait les gants de coton, jadis blancs, de sa mère. Elle enfouissait ses cheveux dans un grand mouchoir qui, noué à chaque coin, créait un dôme, puis se mettait au lit.

Un matin du mois de mars, très tôt, Norma Joyce regarda des Indiens se faire abattre avec une précision infaillible. C'étaient des femmes. Elles sortaient de leurs tentes dans la nuit silencieuse, où elles faisaient des cibles parfaites, parées de gousses d'ail qui brillaient dans le noir. Pourtant, il n'y avait ni sang, ni souffrance, ni crainte. Seulement ces colliers d'ail scintillants dans le noir et les femmes qui tombaient au sol l'une après l'autre.

Norma Joyce se réveilla et se rendit à la fenêtre. Sur la corde à linge, les draps brillaient au clair de la pleine lune. La lune devait être pleine, car elle était lumineuse. Elle ferma les yeux. *Faites que Maurice vienne. Faites-le revenir avec de nombreux présents.* Elle ouvrit les yeux et quelque chose se posa sur la corde à linge, plus bas.

Ses souliers reposaient au pied du lit. Elle les emporta en bas de l'escalier, dans la cuisine, où elle les enfila, dégagea son manteau du crochet sur le mur et sortit. Une brise légère. Cette odeur de concombre dans l'air froid. Plusieurs petits cailloux au pied des marches.

Elle était douée pour lancer des balles de neige, des cailloux. Trois oiseaux s'envolèrent mais deux tombèrent de leur branche avant de se faire attraper par les mains affamées d'une jeune fille. Elle les transporta dans la maison, tête en bas, comme un gros bouquet, et dans la vive lumière blanche du gros globe de la lampe d'Aladin. elle les dessina.

Lucinda descendit.

«C'est bien», dit-elle en lui donnant de petites tapes dans le dos.

Puis elle sortit pour aller décrocher les draps de la corde à linge, et une fois de retour dans la maison, Norma Joyce cessa de dessiner pour l'aider. Plier les draps était la seule tâche domestique qu'elle appréciait. Lorsqu'elles eurent terminé, Lucinda, ô bonheur, prépara des scones pour le déjeuner d'anniversaire. Le souper était réglé : on mangerait des poules des Prairies, gracieuseté de Norma Joyce. On était le 29 mars; Norma Joyce fêtait son neuvième anniversaire.

«Lucinda? demanda-t-elle. D'où proviennent les rêves?

-Qui sait? Je ne saurais dire», répondit-elle sans interrompre son travail.

Les draps et les serviettes, soigneusement pliés et empilés sur le coin de la table, sentaient le frais.

«Lucinda?» Lucinda était penchée pour récupérer un objet à côté du poêle.
«Lucinda?

-Quoi encore?

-À quoi tu as rêvé, la nuit dernière?»

Lucinda s'immobilisa pour un moment. «À une maison jaune», répondit-elle.
«Elle était presque entièrement véranda, et avait une belle cuisine neuve.

-J'ai rêvé à des Indiennes qui se faisaient abattre.

-Je préfère mon rêve, dit-elle en secouant la serviette qu'elle avait fini par récupérer. Le tien a l'air horrible.

-Il n'était pas horrible. Seulement, je me demande si c'est un bon signe ou un mauvais signe.»

Une demi-heure plus tard, Ernest descendait les rejoindre. Sans un mot, il se rendit à l'étable pour veiller aux vaches. Il revint, but une première tasse de thé, puis une seconde. Après quoi, il s'éclaircit la voix et dit qu'il y avait de la pluie dans l'air.

«Je sais», répondit Norma Joyce.

Elle le sait. Tous les matins, il fait face à une jeune fille qui ne correspond en rien à ce qu'il veut voir en lui-même, à un moi qui ne correspond en rien à ce qu'il veut voir tout court et, déçu malgré qu'il soit Ernest Hardy, il est encore plus déçu *d'elle* pour n'être pas comme lui. Une nulle dans tout ce qu'elle entreprend, alors qu'il peut improviser la réparation la plus improbable et la réussir, et pourtant échouer malgré tout, sa ferme étant aussi loin du succès expérimental dont il avait rêvé que sa seconde fille l'est de la première. «Si tu peux lire, tu peux cuisiner, si tu peux lire, tu peux coudre», lui a-t-il dit. «Mais bien sûr, tu ne peux pas lire, n'est-ce pas?»

Elle trouve son refuge dans l'intimité. En secret, elle lit, dessine, collectionne des objets, elle attend que quelque chose se produise, autre que: *Remue-toi. Va aider ta sœur. Pour l'amour de ta défunte mère, ESSAIE!*

Autre chose que les demandes de la compétente Lucinda: «Veux-tu mettre la table?» ou «Veux-tu faire la vaisselle?»

Non, elle ne *veut* pas mettre la table. Non, elle ne *veut* pas faire la vaisselle. Elle peut le faire, mais elle ne *veut* pas le faire.

Quelque chose d'autre que de se sentir forcée, pas d'être utile, elle sait qu'elle doit être utile, mais d'avoir à dire qu'elle aime ça.

«Je sais», et Ernest a envie de lui arracher son cahier. Ce qui l'agace le plus, c'est qu'elle sait tout et ne termine rien. Toujours une dernière gorgée de lait dans son verre, un morceau de viande dans son assiette, un bout de pain. «Termine ton déjeuner», lui dit-il deux fois, jusqu'à ce que, avec un «désolée» murmuré, elle s'exécute.

Il croit que le «désolée» lui est adressé. En fait, il s'adresse à la mère affamée, planant au-dessus de son épaule.

«La peau de ma mère était douce comme de la crème», dira Norma Joyce à Maurice lors de sa prochaine visite. «Elle utilisait la crème Pond pour le visage. Elle ne jurait que par cette crème.» Puis, après un moment : «Crois-tu que tout le monde va se noyer?»

Ils se trouvent dans le salon et examinent une toile représentant deux bateaux sur le point d'entrer en collision dans une mer agitée. «Je crois que c'est à prévoir. Les marins ne savent pas nager. Ni les fermiers.

-J'aimerais apprendre à nager.

-Je te montrerai lorsque tu viendras dans l'Est.

-Je vais y aller? Tu le crois vraiment?

-Certainement, un jour.

-Quand?

Il rit.

-Ça, je ne saurais dire.

-Essaie.

-Dans cinq ans?

-Et tu m'apprendras à nager?

-Je ferai bien plus que ça. Je te ferai visiter. Je te montrerai le Château Laurier, le canal, les sentiers des castors sous la colline du Parlement. Je t'emmènerai faire du canot sur l'Outaouais. Je te ferai une visite complète. Ce sera amusant.»

Mais pour l'instant, elle est seule, petite fille dont c'est l'anniversaire, blottie sous l'afghan bleu et vert dans le fauteuil près du piano, le livre des récits bibliques de Hurlbut posé sur les genoux, ouvert sur l'image du sournois Jacob avec sa mère sournoise en arrière-plan. Son père et sa sœur sont dans la cuisine. «Elle devrait être à l'école», entend-elle son père dire. «Il est temps qu'elle apprenne à lire.»

La flamme d'une allumette, le grattement de la cheminée de verre déposé dans le pied de métal de la lampe à l'huile. Un son qui rappelle celui des cuisses de sauterelles pour qui est en train de lire la Bible.

Sa sœur répliqua : «Ce qu'elle fait dans la maison, c'est trois fois rien.

-Elle devrait être à l'école.

-Oui, elle le devrait. Et se faire des amis. Elle n'a jamais eu d'amis. Je me demande si elle en aura jamais.»

Jacob porte une ceinture rouge sur sa tunique jaune pâle, et une toison blanche sur ses épaules et ses bras. Il s'agenouille devant Isaac. Il pose sa tête et ses bras sur les genoux de son père. Isaac (avec ses vieux bras minces tendus au-dessus de la tête de son fils) a une longue barbe blanche et un très vieux visage. Dans le coin de l'image, l'astucieuse Rebecca sourit comme une sorcière.

Elle lit : Esaü était un homme des bois qui adorait la chasse; il était endurci et son corps était couvert de poils. Jacob était de nature pensive et silencieuse; il demeurait à la maison, dormait sous une tente et s'occupait des troupeaux de son père. Isaac aimait Esaü plus qu'il n'aimait Jacob, car Esaü apportait à son père le produit de sa chasse; Rebecca, pourtant, aimait bien Jacob, car elle voyait qu'il était sage et avait le goût du travail bien fait.

D'un caractère tranquille, Jacob était l'allié de sa mère, qui l'appréciait.

L'afghan bleu et vert avait été fait par sa mère. Florida May l'avait fait l'année de son décès, toujours heureuse de s'en départir pour prendre sa cadette sur ses genoux. Lors du cinquième anniversaire de naissance de Norma Joyce, elles étaient assises dans la cuisine et regardaient la pièce s'assombrir en début d'après-midi. Elles écoutaient les bâtiments extérieurs gémir et craquer au vent. Les lampes étaient allumées, le beurre recouvert.

Une centaine de vents différents dans les Prairies, avait dit sa mère à la dame venue d'Angleterre. Le vent n'arrête de souffler qu'à la veille d'une tempête. Puis, on voit un mouvement léger dans l'herbe, ou des tourbillons de poussière dans le chemin. Une collectionneuse, la dame venue d'Angleterre, une botaniste qui prétendait qu'il y avait deux mille espèces de fleurs sauvages dans les Prairies. Si abondantes, si variées, tant de choses légèrement parfumées. Selon elle, ce qu'elle voyait et que les autres avaient raté étaient les fleurs à l'intérieur des herbes.

Tout devint très silencieux. Elle caressait les joues douces de sa mère et imaginait un gâteau blanc, orné de glaçage blanc, posé sur une table à la nappe blanche. Un anniversaire blanc. Et un film. Plus que tout, elle souhaitait voir un film.

Sa mère aurait dû être dehors à aider Ernest, Lucinda et l'ouvrier saisonnier, mais elle était restée à l'intérieur, à bercer sa petite fêtée et à réfléchir aux caravanes d'Indiens que la vieille Mme Beck lui avait décrites, traversant le sud de la Saskatchewan cinquante ans plus tôt. Maintenant, des files de réfugiés se déplaçaient à nouveau, mais sans visage peint ni plumes dans les cheveux. Non, ils ne formaient pas une file de couleur comme un

long jardin désespérant. Ils n'étaient que des fermiers épuisés qui se dirigeaient vers le Nord pour rejoindre la forêt, ou vers l'Ouest pour trouver les vergers, ou l'Est pour regagner l'Ontario.

Florida May portait ses chaussons de satin rose pour faire plaisir à sa petite fille, «et seulement parce que c'est ton anniversaire, ils ne sont pas si confortables tu sais», glissant ses pieds dans les mules aux talons plats, ornées de petites fleurs brodées qui apparaissaient et disparaissaient comme ses pieds se berçaient d'avant en arrière. Les deux plus beaux objets du monde, «et oui, Norrie», elle se souvient avec exactitude les mots de sa mère, «ils seront à toi lorsque tu seras grande».

La porte de la cuisine avait claqué derrière les autres, et la tempête avait frappé la maison avec une grande force.

Elle avait duré une heure.

Après, on pouvait mordre la poussière. On la sentait entre ses dents. Elle était dans les brosses à dents, si on en avait une.

Sa mère disait : «Les Indiens ne seraient-ils pas heureux de voir ce que nous sommes devenus. Nous devons être tout un spectacle.»

Elle avait transmis à sa fille toute menue l'idée que l'histoire apprenait qu'il fallait attendre son tour, pour ce que cela valait, une idée qui n'a fait que se renforcer lorsque Lucinda s'était appropriée les mules de satin.

* * *

Norma Joyce a neuf ans et un jour. Au déjeuner, elle annonce son intention et sait, sans même lever la tête, que son père et sa sœur ont échangé un regard de soulagement.

Lucinda dit : «Tu auras besoin d'une portion supplémentaire de gruau pour te rendre à l'école.

-Non. Je n'en aurai pas besoin.»

Une semaine plus tard : «C'est ce qui arrive lorsqu'on n'avale pas un déjeuner convenable.» Mais Lucinda prend soin d'elle, elle lui lit même des histoires au milieu de la nuit lorsque la fièvre l'empêche de dormir.

Quelle triste histoire que celle de *Maria Chapdelaine*. Pour Lucinda, l'histoire est presque apaisante dans sa tristesse; il n'y a rien à faire. Pour Norma Joyce toutefois, l'histoire est insupportable.

«Pourra-t-elle *seulement* être heureuse un jour?», demande-t-elle à sa sœur. «Maria sera-t-elle heureuse à nouveau?

-Je crains que non», répond Lucinda. «Du moins, elle ne sera jamais heureuse comme elle l'était avant la mort de François.

-J'aurais voulu qu'elle soit heureuse.»

Et après quelques minutes : «Mais qu'est-ce qui pourrait la rendre heureuse? Rien au monde ne pourrait la rendre heureuse.»

«L'église», répond Lucinda. «La terre. Elle aura des enfants. Elle devra travailler si fort qu'elle n'aura même pas le temps de réfléchir.»

«Ce n'est qu'un livre», ajoute Lucinda. «N'oublie pas ça. C'est seulement un livre.» Et puis : «Norma Joyce! Cesse de te gratter!»

Trente-trois ans plus tard, Norma Joyce aura toujours la cicatrice de cette égratignure. Juste entre ses deux sourcils noirs.

Elle retourne à l'école. Trois semaines ont passé et Lucinda demande à Ernest s'il croit que c'est intentionnel. Norma Joyce a ramené des poux à la maison.

Ainsi donc, le printemps 1938, c'est la sensation des doigts de Lucinda qui parcourent son cuir chevelu, un torticolis (à force d'avoir à garder la tête penchée vers l'avant), la patience infinie de Lucinda, qui examine chaque cheveu, jusqu'à ce qu'enfin Norma Joyce secoue la tête pour se libérer, refuse de se soumettre. (Un jour, elle sera assise exactement de la même façon, ses longs cheveux tombant sur son visage afin de les laisser sécher dans la chaleur d'un soleil épanoui, à demi-endormie, à peine consciente d'un bourdonnement qui augmentera lentement de volume, puis, radicalement, de poids. Un chapeau bruyant se déposera sur sa tête et continuera à descendre, horrible dans son avancée au fond de ses cheveux. Ses cris ramèneront Lucinda, qui dira «Oh, Seigneur», à partir de quoi elle comprendra exactement dans quel pétrin elle sera.)

Mais pour l'heure, quelque chose d'autre intervient. Les yeux de Lucinda se mettent à clignoter. Trop sableux, trop irrités pour un travail méticuleux, quel qu'il soit. Elle s'en va au lit avec *Anne aux pignons verts* et pleure jusqu'à ce ses yeux soient moins douloureux.

Norma Joyce se retrouve seule avec ses grattements et ses gribouillis. Elle remplit les marges de son cahier de motifs denses et complexes.

«Dans ton cahier d'école?» proteste Lucinda lorsqu'elle redescend.

«Regarde», réplique Norma Joyce en pointant du doigt les lettres de l'alphabet au centre des tourbillons de feuilles d'arbres.

Cette nuit-là, Lucinda dit à Ernest : «Au moins, elle sait se distraire», soulagée de constater que des choses se passent dans le crâne surdimensionné de sa sœur. Une série

d'intimités et d'isolations qui s'emboîtent comme des poupées russes : le dessin, sa sœur, la chambre, le monde, la chambre, sa sœur, le dessin.

Norma Joyce s'est faite une amie. Ginny Gallot vit à un mile de l'école de Willow Bend. Norma Joyce, pour sa part, vit à trois miles de l'école, dans la même direction. Elles reviennent de l'école à pied, s'arrêtent chez Ginny, où Mme Gallot a le premier volume du *Larousse du XXe siècle*¹⁰⁸ sur l'étagère de la cuisine.

Énorme et trop volumineux pour être soulevé par des enfants, il doit être saisi par Mme Gallot, qui le descend et montre aux enfants l'arc des grandes lettres d'or travaillées dans le cuir vert, la bordure de feuilles et de fleurs dorées, le groupe de trois silhouettes dorées au milieu qui soulèvent un coquillage en l'air, duquel se déversent des flots d'eau dorée.

«Mon héritage», dit Mme Gallot dans un rire presque sans amertume.

Les cinq autres volumes sont allés aux cinq autres enfants. Elle a eu le premier, *A-Carl*, car son nom était Amélie.

Et à l'intérieur?

À l'intérieur se trouvent des pages lisses de petits caractères noirs, avec ici et là une splendide page en couleurs. Ces pages-là, Ginny les connaît par cœur. D'abord, les algues en forme de magnifiques dentelles vertes, bronze, violette et rouges. Puis, la page

¹⁰⁸ En français dans le texte.

des acrobates qui créent des formes tout aussi surprenantes : trois frères vêtus de jaune en équilibre l'un sur l'autre, tête contre tête, un homme vêtu de blanc debout sur un cheval blanc qui tient en l'air une femme vêtue d'une robe blanche, un violoniste en smoking qui joue sur une échelle tenue debout entre ses élégants genoux, et chaque configuration est disposée sur la page comme des oiseaux sur un tapis, chacun dans son propre cadre noir. (Lorsqu'elle était jeune fille, au Québec, dit Mme Gallot, elle et ses frères se balançaient d'un arbre à l'autre tout autour de la maison sans même jamais toucher le sol. C'est dire qu'il y en avait, des arbres! Et c'est dire à quel point on était agiles! Et puis, le plus merveilleux, c'étaient deux pages d'arbres feuillus avec des illustrations adjacentes de troncs, de fleurs, de feuilles et de fruits. La première forêt de Norma Joyce, et c'est un parc français d'arbres illustrés!

Elle dit : «Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau. Pas même Beatrix Potter.»

Les arbres sont si immobiles, si imperturbables malgré le vent, si majestueux, si nets.

«Est-ce qu'ils sont peints à l'aquarelle? demande-t-elle, sachant que c'est impossible.

-Non, ce sont des gravures.

-Des gravures?

-Il s'agit de graver l'image dans une plaque de métal, puis d'imbiber la plaque d'encre et enfin, d'imprimer l'image sur du papier. Tu ne verras pas ces arbres-là au Canada, même moi, je ne les reconnaîtrais pas.

-J'aimerais que ma mère puisse les voir.»

Alors, Mme Gallot donne un autre biscuit au gingembre à l'enfant orpheline de mère; Norma Joyce perd sa toute première dent de lait, c'est une dent du haut, au milieu.

«Fais un vœu!» dit Ginny. «Fais un vœu!»

«Tiens.» Mme Gallot lui tend une assiette à beurre afin qu'elle y dépose sa dent.
«Dommage. J'avais espéré que tu resterais à souper.

-Je reste à souper.»

Et elles descendent dans la cave sombre, où des douzaines de choux blanchis par l'hiver pendent comme un rang de perles entre les solives du plancher. Mme Gallot râpe finement un chou, y ajoute un oignon et sa propre mayonnaise, et Norma Joyce en reprend deux fois. Mme Gallot insiste pour qu'elle en reprenne, mais «seulement si tu veux», car elle est une femme qui laisse ses enfants manger autant ou aussi peu qu'ils le désirent; ce n'est pas qu'elle se laisse mener par le bout du nez, non, pas du tout. Par exemple, elle demande à Norma Joyce ce qu'elle veut faire lorsqu'elle sera grande. La charmante Ginny n'a pas d'aspirations particulières, c'est ce qui préoccupe sa mère.

Norma Joyce répond vouloir être peintre, ce à quoi Mme Gallot répond positivement. «Comme ta mère», dit-elle. «Et comme moi. Je voulais être peintre aussi.

-Ah, oui?»

Norma Joyce retire son cahier d'écriture de son sac d'école et montre à Mme Gallot son alphabet dans les feuilles et ses oiseaux morts.

«Imagine, Ginny. Une peintre.» Son regard passe de Ginny à Norma Joyce.

«Vous allez regarder mes dessins?»

-Oui, mademoiselle.»

Mme Gallot les regarde pendant un long moment, puis déclare : «Je suis désolée», en secouant la tête. «Je suis désolée, Norma Joyce. Mais je ne vois pas ce qu'il y a de mal à ces dessins.»

Des propos pour lesquels elle reçoit un sourire aux gencives brunes (moins une dent).

«Tiens», dit Mme Gallot, «Je sais ce qu'on va faire».

Elle prend la dent sur l'assiette et elles sortent, Mme Gallot, Ginny et Norma Joyce, sous le chaud soleil et se rendent à la grange grise surmontée d'un coq rouillé. Les deux enfants regardent Mme Gallot utiliser la force de son bras droit pour lancer la dent de Norma Joyce haut dans les airs, jusque sur le toit de la grange.

«Rien n'est impossible», dit Mme Gallot. «J'y crois toujours.»

Ramené à cette étrange famille constituée d'un père et de ses deux filles, l'une belle et appliquée, l'autre sombre et délibérément inutile, Maurice gravit les marches de la galerie et entre dans la cuisine la plus propre qu'il ait vu depuis son départ de l'Ontario. Plancher bien récuré, vaisselle reluisante, une carte sur le mur comme une douce rose trop ouverte et dehors une soudaine tempête de neige.

La tempête s'est levée si rapidement que Lucinda, de retour d'une messe d'après-midi dite par un pasteur de passage dans l'école du village, accepte de se faire ramener chez elle par un voisin et rentre à la maison en secouant la neige de sur son chapeau. Elle lève la tête et voit Maurice à la table de la cuisine avec Norma Joyce, tout sourire, à ses côtés. C'est le 24 mai, et c'est sa seconde visite.

C'est un homme qui n'arrive jamais sans cadeaux. Une boîte de cigares pour Ernest, un petit pot de crème Pond pour Lucinda, un ensemble d'aquarelle pour Norma Joyce.

«Tu es un régal pour les yeux, dit-il à Lucinda, et la petite sœur brune ne s'en soucie presque pas, tant elle est heureuse qu'il soit de retour.

-Toi aussi, Maurice Dove.

-Tu reviens de l'église.»

Oui, elle a été à l'église. Pour le bien que cela lui procure. Elle n'a pas entendu de sermon intéressant depuis que le jeune pasteur maigrichon est venu de Toronto à cheval. Quel était son nom? Celui qui lisait du Shakespeare dans ses temps libres. Papa? Tu te souviens?

«Le jeune étudiant. Oui.

-Quel était son nom?»

Ernest secoue la tête, il se souvient du garçon, mais pas du nom. Quelle allure étrange il avait, ce jeune homme à la tête inclinée, comme si le poids de son cerveau passait du pied droit au pied gauche. Et cette voix rude et criarde de l'Est. «Pas Toronto. Le Nouveau-Brunswick.» Mais c'était la même chose pour un habitant de l'Ouest. C'était à l'Est.

«Il était intéressant, dit Lucinda, à mon avis du moins. Il a raconté l'histoire de l'enfant prodigue, mais il a pris le parti du frère aîné.

-Celui qui était resté à la maison, dit Maurice.

-Oui. Il voulait savoir quelle leçon nous pourrions tirer de lui.

-Je n'avais jamais vraiment pensé à lui. Je me suis toujours identifié à l'enfant prodigue.

-Et moi, à son aîné.»

La giboulée de neige était passée, laissant tout, dedans et dehors, suspendu dans une nouvelle lumière. Ernest envoie Norma Joyce à la remise chercher du petit bois; Ernest, lui, se rend à la grange. Maurice et Lucinda se retrouvent seuls.

«Tu as été occupée? lui demande-t-il. Tu es toujours occupée. Dis-moi. Qu'as-tu fait de bon, Lucinda?

-J'ai lu les épîtres de saint Paul, répond-elle avec un sourire lourd de sous-entendus, en absence de tout autre lettre.

-Je suis désolé. La prochaine fois. Je te le promets.»

Ce soir-là, il sort sa boîte d'aquarelle bosselée et se met au travail à la table de cuisine. Norma Joyce l'observe, immobile comme une Indienne. Elle aurait pu être Robinson Crusoé qui repère les contours d'un navire.

Elle ouvre sa propre boîte de métal laquée noire toute neuve. Le couvercle à charnières s'ouvre sur une palette destinée au mélange des seize pastilles de couleurs, un tube de noir ivoire, un autre de blanc chinois. Ces couleurs bien à elle désormais, comment pourra-t-elle ne pas rester liée à Maurice, malgré tout ce qui arrivera?

Ils travaillent l'un à côté de l'autre pendant une demi-heure, jusqu'à ce que Lucinda les interrompe en apportant des tasses de chocolat, si chaud que Norma Joyce se brûle la langue.

«Comment quelque chose peut-t-il être noir *ivoire*?» Elle est furieuse. Sa langue ébouillantée l'a mise en colère.

«Quoi?

-Noir ivoire, dit-elle en pointant le tube. Noir *ivoire*.

-Un oxymore, répond-il. Un mot que tu apprendrais si tu allais à l'école.

-J'y vais, maintenant, à l'école. C'est vrai. Dis-lui, Lucinda.

-Elle va à l'école maintenant.

-Je ne le crois pas.

-C'est vrai, dit-elle avec insistance. J'y vais tous les jours, ajoute-t-elle, et perd le pétilllement dans les yeux du jeune homme.

-C'est un terme qui se contredit, explique Maurice. Comme "petit tyran", "grosse crevette", "douce tristesse".

-Ou "puits à sec"», ajoute Ernest. Ses premiers mots depuis une heure. Il boude dans sa chaise, se sentant rejeté et peu fier pour se sentir ainsi, et ne pouvant s'empêcher maintenant de relâcher son humeur dans la pièce.

«C'est parfait», dit Lucinda, «c'est le meilleur que nous ayons trouvé jusqu'à maintenant», faisant ainsi ce qu'elle fait tous les jours : épousseter l'énorme égo blessé de son père, en prendre soin, l'entourer, le caresser, fredonner à ses oreilles. Encourager ce grand navet d'égo afin qu'il ne grandisse jamais, cet homme, mais qu'il reste plutôt dans l'embrasement de la porte à exsuder ses humeurs, jusqu'à ce que tout ait la même odeur de navet, la même saveur de navet.

Viendra un temps où Norma Joyce se tiendra dans le cadre d'une porte à Ottawa et déchargera son humeur brutale (ordonnant à son fils de se dépêcher, le critiquant pour sa façon de s'habiller), et Lucinda lui dira : «Tu es exactement comme lui. Tu ne le vois pas, mais tu es comme lui.»

Au petit matin, la neige a disparu. Maurice se rend à pied avec les deux sœurs jusqu'au lit du ruisseau dans la coulée, où ils vont pique-niquer avec un dîner préparé par Lucinda : du thé froid, des œufs cuits dur, du pain frais beurré. Dans l'après-midi, le vent se lève, mais il s'apaise à la tombée de la nuit. C'est à ce moment que Lucinda étend le linge sur la corde. Partout ailleurs au sud-ouest de la Saskatchewan, d'autres femmes font de même. Au lever du jour, elles rapportent le linge dans la maison.

Norma Joyce s'éloigne un peu avec son papier, son crayon et son œuf cuit dur, alors elle n'entend pas Maurice demander à Lucinda : «Mais tu dois bien garder quelque chose dans ta tête, non? L'image de quelque chose de mieux?

-Toi et Norma Joyce. Les questions n'arrêtent pas.» Mais elle sourit.

«N'est-ce pas? poursuit-il. Tu n'es pas satisfaite que les choses soient ainsi?

-Bien sûr que non.

-Quelle est ta vision du bonheur, alors?

-Ma vision du bonheur.»

Et parce qu'il n'offre ni excuse ni explication, Lucinda lui donne une réponse.

Elle regarde au loin, vers le château d'eau octogonal, et voit une maison aux abords d'un lac. Elle a un jardin planté de pommiers et des rosiers, et une pelouse. Elle se voit sur la pelouse, Maurice à ses côtés.

Elle dit : «Une maison près de l'eau. Un verger plein de pommiers.

-Ton père m'a parlé de pommiers.

-Lui et l'oncle Dennis devaient planter des vergers. Là-bas», et elle se tourne pour embrasser d'un geste de la main la pente douce qui fait face au sud.

Lucinda est très belle. Elle croit avoir toute la vie devant elle. Elle croit que la seule erreur qu'elle peut commettre est de se montrer trop enthousiaste.

«Des pommiers te rendraient heureuse?

-Des pommiers me rendraient heureuse.

-Juste des pommiers, rien d'autre?»

Question posée simplement pour l'amener à dire ce qu'elle veut vraiment, mais elle considère la question comme une critique et n'offre aucune réponse.

Le lendemain, le petit Mickey Gallot se tient debout dans le chemin, abasourdi, comme frappé de stupeur, son chandail collé aux épaules. Il gravit les marches d'entrée à toute vitesse et crie : «Maman! Regarde!»

Mme Gallot, qui fait du repassage, dépose sa main chaude sur les épaules humides de son fils. Elle le suit dehors dans la pluie qui tombe doucement. Derrière eux, sur la véranda, deux chiots alarmés se font baptiser sur place. Finicky et Poop.

À un peu plus d'un mile de là, sur le même chemin, Lucinda dit à Maurice : «Tu as apporté la pluie.

-Je croyais avoir apporté la neige.

-Ça aussi», dit-elle avant d'esquisser un lent sourire complet qui frôle l'exagération. Ils sont assis sur la véranda, le regard vers l'Est, et il glisse sa main dans la sienne. «Nous, les gens de l'Est, on nous blâme pour tout». Puis il récite :

Peu importe qu'il faille regarder ou ouïr

Entendre murmurer la vie ou la voir luire

*Le vert des feuilles parvient à nous combler
Si stérile qu'ait été le passé.*

«Qu'est-ce que c'est? demanda-t-elle.

-James Russell Lowell. '*Quoi de plus rare qu'un jour de juin*¹⁰⁹.»

Lucinda se sent impressionnée. «Un homme qui se souvient des poèmes», dit-elle.
Puis, une voix se fait entendre derrière eux.

*La pluie pleut tout autour
Tombe sur les arbres et la terre
Il pleut sur les parapluies
Et sur les navires de la mer*¹¹⁰.

Maurice rit et saisit la main de Norma Joyce. «Bravo», dit-il.

«Tu connais celui-là?

-Robert Louis Stevenson», répond-il à la satisfaction de la jeune fille et à la sienne.
Les trois se tiennent maintenant par la main, observent la pluie tomber et le gazon verdir
sous leurs yeux.

¹⁰⁹ James Russel Howell, «What is so rare as a day in June»

Whether we look, or whether we listen;
We hear life mürmur, or see it glisten;
Tis enough for us now that the leaves are green;
No matter how barren the past may have been.

¹¹⁰ Robert Louis Stevenson , «Rain»

The rain is raining all around,
It falls on field and tree,
It rains on the umbrellas here,
And on the ships at sea.

-Nous devrions faire une fête, dit Lucinda. Nous devrions fêter. Samedi prochain. Tu seras toujours là? Je ferai un gâteau de Savoie.

-Si on disait deux?», répond Maurice.

La pluie attire tout le monde dehors. C'est comme regarder un film, cette façon qu'a le monde de se colorer et qu'ont les expressions de se transformer.

Tout le monde dort mieux. Ils se lèvent plus tard que d'habitude, ils rêvent plus que d'habitude, ils s'endorment en d'étranges endroits. Au milieu de l'après-midi, Lucinda trouve sa sœur profondément endormie sur le lit de Maurice; elle ne la dérange pas. Elle respecte le sommeil comme toute autre forme d'intimité; il ne lui traverserait jamais l'esprit, par exemple, d'écouter une conversation en cachette ou encore d'ouvrir du courrier qui ne lui est pas adressé.

Norma Joyce dort et fait ses rêves étranges. Elle regarde par la fenêtre au moment où une haute maison de verre bascule vers l'avant comme une femme qui culbuterait et tomberait face contre terre; elle retire une couverture hérissée de longs piquants pareils à des poils sous une loupe, elle fait trois rêves aquatiques de suite. Dans le premier rêve, elle marche sur l'eau alors que sur le rivage une chanteuse pleure l'obstacle que forment deux énormes planches lui barrant le chemin; dans le second rêve, elle traverse une rivière sur un pont interdit de passage; dans le troisième rêve, elle arrose trois fleurs très sèches, plantées en rangée. Elle verse tant d'eau sur le premier plant qu'il bascule; elle en verse moins sur les deux autres plants, qui réagissent bien. Ce n'est pas un jardin, mais un petit

bois comportant plusieurs ouvertures ainsi que des cultures étranges, comme ces trois fleurs en apparence sauvage plantées en rang. Un bois ombragé, un arrosoir à la main.

Elle ouvre les yeux et voit son frère au pied du lit.

Il n'avait que deux ans, n'était pas encore parfaitement stable sur ses pieds, mais était beaucoup trop curieux en ce lundi d'automne, il y a sept ans. Un jour de lessive, de l'eau qui chauffait dans la bouilloire de cuivre sur le poêle et dans le réservoir à côté du poêle. Florida May avait envoyé les jumeaux jouer sur la véranda; elle les entendait babiller pendant qu'elle transportait des seaux d'eau bouillante jusqu'à l'essoreuse dans le coin de la cuisine. Puis, elle avait entendu un cri d'appel à l'aide -la voix de Lucinda-, avait déposé le seau et s'était précipitée dehors.

Les journaux avaient fait référence à la «cuisine de la ferme» où l'accident s'était produit et aux brûlures graves du bambin. Les journaux avaient affirmé qu'il avait dû reculer contre le seau, dont l'eau bouillante s'était renversée sur son dos et ses jambes. C'était un lundi. Le jeudi suivant, il était décédé à l'hôpital de Willow Bend.

Ernest avait fabriqué le petit cercueil. Florida May était restée éveillée toute la nuit, à transformer sa robe de mariée de satin en une doublure rembourrée pour le fond et les côtés du cercueil. La fillette qui n'était plus une jumelle avait grimpé jusqu'au lit de sa grande sœur, et y était encore sept ans plus tard.

Le lendemain de l'enterrement, Joyce était devenue Norma Joyce. L'enfant décédé s'appelait Norman. C'avait été l'idée de sa mère.

Ernest se souvient du sourire éblouissant de son fils, un sourire comme celui du chat de Cheshire, quand il sortait à reculons de chaque pièce; un petit garçon qui aimait garder les gens à portée de la vue, un jeu auquel il devait jouer ce jour-là. Il avait vraisemblablement reculé pour se retrouver dans la dangereuse cuisine en poussant la porte moustiquaire.

Ernest se souvient, mais sa mémoire est obscurcie par le doute et le besoin de blâmer quelqu'un. Comment son fils avait-il pu tomber si subitement, sans incitation? S'agissait-il, par exemple, d'un défi lancé par sa jalouse petite jumelle? Ou d'une poussée qu'elle lui avait donnée?

Il voit même l'expression sur le visage de la petite. Le bout de ses tout petits doigts.

Certaines nuits, il se tient dans le cadre de la porte de la chambre et la regarde dormir aux côtés de sa sœur. Il la regarde et se sent démuné de toute capacité à aimer quoi que ce soit. Ses yeux se posent alors sur Lucinda, et il se sent rassuré.

* * *

«Les jumeaux contrôlent la température, lui dit Maurice, c'est du moins ce que croient les Indiens.» Ils peignent à la table de la cuisine; il lui a demandé de lui révéler un autre secret, ce qu'elle a fait.

«Je le vois assez fréquemment dit-elle, mais je ne vois jamais ma mère.

-À quoi ressemble-t-il?

-Il est comme moi. Mais il est beau.

-On ne sait jamais. Tu seras peut-être belle, un jour.»

Elle se lève.

«Tu crois vraiment?»

Non, il ne le croit pas vraiment. Mais il dit: «Ma mère dit que la plus belle femme qu'elle connaisse avait été un bébé sans attraits.

Elle réfléchit. «Je ne suis plus un bébé, moi.

-Non.

-Mais je suis quand même très petite.

-C'est tout aussi vrai.»

En cette semaine pluvieuse, il fait un rêve érotique après l'autre et se réveille alors avec des pensées incessantes pour la belle Lucinda. Il laisse sa petite sœur faire tout ce qu'elle veut. Elle veut brosser ses cheveux; il la laisse faire. Elle lui demande de lui faire la lecture; il s'exécute. Elle l'interroge sur l'Ontario, et il décrit un air si pur et doux qu'il a un arôme de sirop d'érable; des lacs profonds comme des bols de soupe; des ormes si grands et nombreux qu'ils créent une voûte verte contre le ciel; des maisons et leur véranda construites en forme de L pour créer un beau coude d'ombre. Il décrit des pommiers qui ploient sous le poids des fruits et des faîtes de collines recouverts de tant de bleuets que le sol lui-même est bleu.

Il raconte que sa mère et son père mangent dehors du début mai jusqu'au début d'octobre, son père nu-tête, sa mère portant un chapeau de paille blanc. «Une tradition des Dove, ajoute-t-il, de manger dehors jusqu'au premier gros gel.

-C'est ce que tu fais? lui demande-t-elle.

-Oui, bien sûr. C'est pour cette raison que je n'aurai jamais de femme.»

Des paroles qu'il prononce avec un clin d'œil à Lucinda qui vient tout juste d'entrer dans la cuisine.

Lucinda sourit. Elle comprend : les attentions du jeune homme envers la petite se veulent un hommage à elle-même.

Norma Joyce est étendue sur son lit et étudie son visage dans le petit miroir de poche de Lucinda. Dans cette position (couchée sur le dos, tenant le miroir au-dessus d'elle), son visage prend des traits asiatiques, aux yeux en amande. Elle pense : «Voici comment me verra un homme lorsqu'il s'approchera de moi au lit.». Elle pense : «Serait-il possible que je sois belle sans le savoir?...»

Ce sont les mêmes pantoufles, mais maintenant, ses chevilles nues attirent le regard de la jeune fille. Il se lave et se rase maintenant torse nu et elle voit le poil brun et frisé sur sa poitrine, d'une douceur inimaginable, et le rétrécissement de ses hanches. Lorsqu'il quitte la maison, elle examine ses pantoufles de cuir souple. Les semelles extérieures sont brillantes et sombres comme du verglas et les semelles intérieures sont toutes usées par les orteils.

Il n'y a pas que le temps qui ait changé. Elle a abandonné la feinte d'être incapable de lire. Elle a dorénavant toujours un livre ouvert, qu'elle transporte d'une chambre à

l'autre et lit à la vitesse vertigineuse des tricoteuses d'antan. Elle lit les *World books* de sa mère et sa grammaire, dont elle tire la même sorte de plaisir entendu que sa sœur trouve dans le travail répétitif. Elle apprend que les girafes broutent des feuilles d'acacia et que, par conséquent leur peau dégage des arômes de miel. Elles peuvent se passer d'eau pendant de longues périodes et sont étrangement silencieuses, n'émettent jamais un son lorsqu'elles sont surprises, ne gémissent jamais de douleur même à l'agonie.

Elle va à l'école tous les jours, munie d'un sandwich à la confiture et d'un scone aux raisins dans son plat à saindoux vide (les autres enfants emportent avec eux des sandwiches à l'oignon, à l'ail, à la mélasse; un petit garçon nommé Art apporte un pinte de lait et pas de nourriture du tout; une fillette appelée Flora mange pour deux, c'est du moins ce que les garçons prétendent en ricanant, et la ridiculisent à cause de sa sœur Daisy qui s'est mariée «obligée»; Daisy et Lucinda ont déjà été de grandes amies). Norma Joyce va voir Sa Majesté le Roi Georges VI au-dessus du tableau noir dans son uniforme de cérémonie et sa cape d'hermine.

«Il se tient si droit», dit-elle à Maurice, «et sa peau semble si lisse.»

Elle rend également visite à la jolie Mademoiselle Stevenson, originaire de l'Ontario. Qu'elle est chanceuse d'avoir une institutrice qui possède trois robes attrayantes : une robe en alpaca bleu marine, boutonnée sur le devant et ajustée à son avantageuse silhouette (la robe comporte aussi deux collets amovibles et deux paires de manchettes; blancs et caramels); une robe de crêpe bordeaux au col rond et blanc et au joli volant blanc qui s'étend en diagonale depuis l'épaule gauche jusqu'à la taille; et une robe en jersey rouge, bordée de satin noir et ornée d'une rangée de boutons noirs sur le devant. Mademoiselle Stevenson porte une de ces robes toute la semaine. Au début de la semaine, la robe est immaculée, mais à la fin de la semaine, elle est barbouillée de craie.

Revenant de l'école, Norma Joyce écrit «Maurice» encore et encore sur la poussière du chemin. À la maison, elle enlève les cheveux fins restés sur la brosse de

Maurice. Elle prend aussi l'un de ses mouchoirs et quelques petits brins de son tabac à pipe, et les conserve dans le coffret à cigares caché dans la boîte de bois sous son lit.

* * *

Les arbres et la rivière attirent la pluie. Les hommes mystérieux attirent les femmes. Les contes de fées attirent les enfants. Lorsqu'elle sort faire une promenade, Norma Joyce emporte un morceau de pain et se replonge dans la vieille histoire où les pierres brillent sous les arbres éclairés par la lune et où les miettes sont mangées par les oiseaux. Son vagabondage l'entraîne de maison abandonnée en maison abandonnée, où elle entre et ouvre les tiroirs et les placards, trouve des pinces à cheveux égarées, des boutons, et à l'occasion, une robe au style élaboré inutile sous ce climat, mais pas sous tous les climats; pas celui des épaules nues ou des tailles minces, ni celui des mules et des gants de chevreau, pas le climat de l'Ontario. Elle prend alors entre ses doigts cet Ontario doux et bruisant, le velours et le taffetas envoyés à l'Ouest lorsque la riche Toronto avait vidé ses greniers pour la Saskatchewan pauvre. Mme Hayden, lorsqu'elle était d'humeur amère, s'habillait d'une robe de soirée comportant trois jupons intégrés, aux relents de boule à mites, pour ensuite se rendre à l'étable traire les vaches. Mais Mme Hayden est partie. Elle et sa famille sont partis vivre dans la vallée de l'Okanagan, car tout ce qu'elle voulait, disait-elle, c'était d'étirer le bras pour cueillir une belle pêche bien mûre.

Norma Joyce trouve un petit tube de rouge à lèvres en laiton derrière une commode abandonnée dans l'une des chambres. C'est un trésor : il reste encore la moitié et il est d'un rouge profond. Elle le glisse furtivement dans sa poche pour un (infâme) usage ultérieur.

L'étable est silencieuse car tous les animaux sont partis. Elle aime bien les étables vides. Elle aime la façon dont la lumière passe entre les planches, si haut qu'on se trouve

non pas dans l'obscurité mais dans l'ombre, respirant l'odeur du foin et des animaux, rien d'autre, mais cette fois-ci, il y a autre chose. Sortie de nulle part, une main l'agrippe par la cheville et elle tombe à la renverse, sa tête heurtant le sol. Elle se surprend elle-même de ses cris. Je dois crier maintenant, et ils sortent de sa gorge comme une marée ondulante.

Il recule. «Désolé, désolé, désolé», dit-il en remontant ses pantalons et en rattachant la boucle de sa ceinture. «Je ne sais pas ce qui m'a pris.»

«Ça va», dit-elle, toujours couchée sur le plancher. «Mais va-t'en.»

Il part.

Depuis la porte de la grange, elle le regarde déguerpir sur la route. Jeune. Maigre. Des cheveux noirs huileux qui auraient bien eu besoin d'une coupe. Des bottes défoncées.

En plein milieu de l'après-midi... Ce n'est même pas le soir. Mais elle se considère chanceuse. Ce qui est arrivé à la pauvre Daisy Thompson aurait très bien pu lui arriver à elle aussi.

À mi-chemin de la maison, elle se souvient du rouge à lèvres. Elle fait demi-tour et voit le tube là, sur le sol de l'étable, bien en vue.

Tout comme elle le voit, lorsqu'elle entre dans la cuisine. Il est attablé devant une assiette de fèves et une tasse de thé. Il cesse de mastiquer lorsqu'il la voit, puis reprend avec énergie sa mastication. Il mâche la bouche grande ouverte; elle détourne le regard.

Maurice et Lucinda sont également à la table. Elle s'assied à côté de Maurice et fixe la table. Il s'en ira bientôt, ce jeune homme grasseux qui mange comme un porc. Maurice demanda à Lucinda si elle s'ennuyait de l'école; celle-ci répondit : «Pas beaucoup, pour être franche. Mais j'étais bonne.»

«Et toi, tu aimes l'école?» Maurice s'adresse maintenant à elle.

«J'aime les livres.

-Pourquoi?

-Ils sont jolis.

-Ils sont jolis?...

-Ils sont sûrs.

-Tu crois que les livres sont sûrs? Ils sont remplis d'idées dangereuses.

-Les livres ne sont pas dangereux.»

Le jeune homme gras se lève. Il marmonne un «merci» pressé.

Puis il sort.

«Ils sont intéressants, les livres», continue-t-elle. «Aujourd'hui, j'ai lu à propos des girafes. Elles n'émettent jamais un son. Tu le savais? Pas même lorsqu'elles se font déchirer en morceaux par les lions. Les gens crient, mais pas les girafes. Et elles n'ont pas besoin d'eau. Elles absorbent suffisamment d'humidité en mangeant des feuilles.»

«Comme les rats-kangourous» répliqua Maurice avec intérêt. «Dans les Great Sand Hills?»

Elle et Lucinda approuvent de la tête. Bien sûr qu'elles connaissent les grandes dunes de sable qui s'étendent à l'Ouest de Swift Current.

«Les rats qui y vivent, dit Maurice, sont petits et anguleux, mais leur pattes de derrière sont comme celles des kangourous; c'est pourquoi ils voyagent si facilement sur le sable.

-Ils ne boivent pas d'eau?

-*Jamais*. Ils survivent grâce à l'humidité qu'ils trouvent dans les graines sèches.»
Il fait un signe de tête. «Eh oui. Darwin les aurait bien aimées, ces bestioles.

-Darwin?, demande Lucinda.

-C'est la deuxième fois que tu mentionnes Darwin», dit Norma Joyce.

Maurice lui sourit. La mémoire de cette jeune fille l'impressionnera, le consternerà, toujours. «Ah bon?», et il leur raconte l'histoire de ce jeune homme sans but dont la vie fut changée à jamais à l'âge de vingt-deux ans, grâce à une lettre.

«Imagine si cette lettre s'était perdue, dit-il. Il ne serait pas parti sur le *Beagle*; il n'aurait pas pu élaborer ses théories ni écrire ses livres.

-Ils lui auraient écrit une autre fois, dit Norma Joyce.

-Peut-être.

-Mais si.

-Ma sœur...» retentit une voix avec un rire. «Norma-connaît-tout.»

«Est-ce qu'il est ton scientifique préféré?» demande Norma Joyce à Maurice, faisant fi de Lucinda, à qui elle aurait envie de donner un coup de poing sur le nez.

«L'un d'entre eux, oui.

-Mais c'est lui que tu préfères.

-Est-ce que je dois en préférer un?

-N'est-ce pas lui que tu préfères?

-D'accord. Darwin est mon préféré, si cela peut te rendre heureuse.»

C'était bien le cas, malgré qu'elle n'eût pu expliquer son besoin de voir de telles choses exprimées, étayées.

«Vingt-deux ans, tu te rends compte? Moi, j'en ai déjà vingt-trois.

-Dante n'avait que onze ans, lui.

-Dante?

-Il n'avait que onze ans quand sa vie a été bouleversée par l'amour. Et Béatrice n'en avait que huit. C'est Mademoiselle Stevenson qui nous l'a dit.»

Maurice laisse ses lunettes sur la table de la cuisine dans leur étui en tissu. Elle les retire de l'étui, les ajuste sur son nez et fixe le ruban de brouillard qu'elles créent dans la pièce. Elle boit la dernière gorgée de thé dans sa tasse. Elle joue au piano dès le lever, des pièces comme *Good King Wenceslas* ou *We wish you a merry Christmas*. Des sérénades pour Maurice.

«La subtilité n'est pas sa plus grande qualité», dit Lucinda à Ernest. Puis à sa sœur : «Tu veux faire tomber la neige?!»

Cette fois-là, pour cette visite de mai et juin, il reste trois semaines. Chaque jour, il revient à la maison avec un sac à dos rempli d'herbes qu'il dessine et étiquette, puis qu'il compresse entre deux feuilles de papier journal avant de les glisser dans sa presse en chêne portative. Après avoir monté les herbes sur un carton, il y dépose un ruban adhésif et le colle en appuyant fermement, de gauche à droite, avec le long ongle de son pouce.

«Je vois», dit Norma Joyce, qui se posait des questions au sujet de cet ongle plus long que les autres.

«Il ne faut pas oublier», dit-il, réfléchissant tout haut pendant son travail, esquissant des idées, *pontifiant*, pensera-t-elle des années plus tard, «que ce n'est pas la première fois que l'Ouest traverse une sécheresse.

-Je sais bien.

-Les années 1890 ont été tout aussi mauvaises. Neuf ans de sécheresse». Il efface son esquisse et recommence. «Et il s'est passé à peu près la même chose. Tout le monde quitte sa ferme. Déménagement. Sauf ceux qui ont de la chance, ou de l'endurance», dit-il en la regardant rapidement avec un sourire. «Il faut être endurant pour survivre ici, comme tu l'es. Pourtant, ce n'est même pas pire que ce qui est arrivé en Russie en 1921.

-En Russie?

-Ils devaient manger du pain fabriqué à base de terre. C'était à ce point-là. Tu peux t'imaginer combien d'enfants sont morts.

-Combien?

-Presque tous les enfants de moins de trois ans.

Il efface le coin supérieur de son dessin et le balaie du côté de sa main.

-De toute manière, comment est-ce qu'on peut faire du pain avec de la terre? veut-elle savoir.

-Ce qu'ils faisaient, selon ce que j'ai lu, c'est qu'ils broyaient des glands et les mélangeaient à de la terre, de l'eau et des feuilles de bouleaux séchées.

-Beurk», dit-elle.

L'oreille permanente du jeune homme. Lucinda est trop occupée (le prix à payer pour être utile).

«Est-ce que ça lui arrive d'arrêter de travailler, à ta sœur, parfois? lui demande-t-il.

-Non, pas elle. Mon père dit qu'elle est une passionnée du travail. Comme lui.»

Alors c'est Norma Joyce qui en apprend toujours plus sur la météo, lorsque les oiseaux reviennent du Sud, que les semailles poussent et que la lumière s'attarde dans les longues soirées du début de juin. Aux côtés de Maurice, elle suit ses diagrammes de masses d'air et de flèches, elle voit une masse d'air chaud qui glisse au-dessus d'une masse d'air froid et l'emprisonne, ou encore une masse d'air froid qui souffle sous les jupes de la masse d'air chaud avant de pousser vigoureusement vers le haut, mais si maladroitement, avec tant d'agitation, si visqueusement et froidement, de façon si débraillée qu'il ne peut y avoir de réel accouplement, juste une bousculade pour obtenir une position qui se termine par une dépression, dont elle connaît déjà tout puisqu'elle vit au cœur de l'une d'entre elles. Née comme elle l'a été en 1929, elle et la Grande Dépression ont évolué ensemble, main dans la main, depuis le premier jour.

Elle l'écoute lui dire que l'air chaud monte, que l'air froid reste en-dessous, que l'eau conserve sa chaleur plus longtemps que l'air et que c'est le contraste des deux qui donne à toute chose son mouvement, et elle acquiesce et comprend que ce qui est réellement en jeu, ce sont les forces d'attraction et de répulsion, en d'autres mots, celles de l'amour.

Le chaud se heurte au froid et entraîne le vent, la pluie, la sève et la rosée. Plus le contraste est fort, plus le mouvement est visible. Plus une chose refroidit vite, plus elle amasse de rosée; un brin d'herbe devient alors plus humide qu'une route pavée. Dans le même esprit, lorsque trois nuits de gel coïncident avec trois chaudes journées de printemps, la sève coule des arbres pleins de vie dans de grands seaux.

Ce rythme se poursuit depuis toujours, dit-il, la montée et la descente de la chaleur et du froid, et pas seulement d'une journée à l'autre, mais dans le temps. Le chaud et le froid alternent également au cours de l'histoire. Il y a neuf cents ans, du raisin poussait partout en Angleterre, tant il y faisait chaud, puis le climat a changé, et vers la fin du Moyen Âge, tous les vignobles ont disparu et la Petite Ère glaciaire a commencé : la période des grands froids, où toutes les rivières d'Europe gelaient; où les gens traversaient à pied la mer Baltique gelée, et où les Esquimaux étaient descendu si loin vers le Sud

qu'au moins l'un d'entre eux avait remonté en kayak par la rivière Don, près d'Aberdeen. Depuis, la température avait de nouveau remonté.

C'était reposant, le temps qui passait de cette façon. Elle se rendit compte qu'elle avait les yeux fatigués. Douloureux. Ainsi coulaient les jours, dans cette partie poussiéreuse du monde, où on devait toujours se reposer les yeux, les rincer, les tamponner à l'aide d'un mouchoir. Les yeux étaient si secs qu'ils coulaient, une contradiction plutôt intéressante. Qu'en pensait Maurice? Curieux mais vrai, répondit-il; de la même façon, un objet extrêmement froid vous brûlait la peau.

Il admirait les Norvégiens et les Suédois. Ils avaient des années-lumière d'avance lorsqu'il s'agissait de comprendre la météo. Parmi les Anglais, seul Darwin avait son admiration. Ses idoles étaient Vilhelm Bjerknes, qui saisissait la fluidité de l'air; Tor Bergeron, qui savait la vérité des vieux contes folkloriques sur les hivers sans fin; Fridtjof Nansen, qui connaissait l'art de voyager dans la neige; et Roald Amundsen, qui comprenait la nécessité de se déplacer comme un Indien sous tous les climats. Il n'avait pas de temps à perdre avec Scott. Pas de patience pour son ambition démesurée. Un défaut typiquement anglais, pensait-il, celui de trop vouloir impressionner, de trop se soucier de l'effet qu'on produira.

«Tu ressembles à une Scandinave, dit-il à Lucinda.

-Et moi?, demanda Norma Joyce.

-Toi, dit-il avec réflexion, tu as l'air d'une Italo-Japonaise, mais tu pourrais bien être aussi une de ces Écossaises à la peau sombre.»

Son exemplaire de l'*Ontario Reader* (qu'elle retrouvera dans le sous-sol d'Ernest à l'hiver 1972, ainsi que la machine à coudre de Lucinda, plusieurs paires de patin et de nombreux livres qui n'ont pas été ouverts depuis des décennies) son exemplaire de l'*Ontario Reader*, vendu quatorze cents et publié en 1925 par la T. Eaton Company, proposait le condensé du dernier voyage d'exploration du capitaine Scott. Maurice le

saisit des mains de la jeune fille et lut un paragraphe, secouant la tête au fil de sa lecture. Il dit que, si Scott était un fermier, il labourerait encore ses terres en jachère afin de leur donner une apparence soignée. Peu importe qu'après tout, le sol serait parti au vent.

«Il est absolument nécessaire d'utiliser de la chaume pour garder la terre en place, je ne cesse de le répéter. Tout comme il est nécessaire de porter un peu de barbe pour protéger le visage des engelures.

-Mais tu ne portes pas de barbe, toi.»

Elle étira le bras et toucha sa joue. Elle laissa courir ses doigts le long de son visage.

Il le remarqua à peine.

«Têtus, dit-il. «Si têtus que c'en est suicidaire. Ils ne céderont jamais, jusqu'à ce qu'il soit trop tard, et alors, ils céderont tout à la fois.»

«Comme Hitler», continua-t-il, en se retournant pour regarder Ernest dans son coin de la cuisine. «Rien ne l'arrêtera, au bout du compte, il ne gagnera pas. Il dépassera la mesure.

-Alors, tout finit par s'arranger? dit Ernest, d'un ton sec mais qui demeurait poli. Il y a de la justice dans ce monde. Il y a de l'équité.

-Peut-être pas de la justice, mais un équilibre. Les choses s'équilibrent, puis se déséquilibrent. Tout comme la météo. La chaleur suit le froid, la pluie succède à la sécheresse.

-Et quand cela arrivera-t-il?

-C'est déjà commencé, répondit-il, mais la terre est trop endommagée pour que la pluie puisse y faire quoi que ce soit.

-Ou peut-être que tu te trompes, dit Ernest. Après tout, qu'est-ce que tu connais *réellement* de la vie? Rien du tout.»

Changement soudain, de la politesse à l'insulte. Une secousse, comme cette Petite Ère Glaciaire qui avait fait geler la Tamise et mourir tous les orangers du Midi de la France.

Mais il y a toujours eu des poches de chaleur, répliqua Maurice, des oasis d'humidité, même lors des pires moments. Des endroits qui semblaient échapper à la réalité. Sans doute la petite pluie fine qu'ils avaient reçue avait fertilisé une ingénuité et une persistance locales, tout comme c'était le cas ici, dit-il, et apaisa ainsi Ernest en réagissant non pas à sa colère, mais à son désir de flatterie et de respect.

Mais l'espiègle Norma Joyce ressentit le besoin de remuer les choses une fois de plus. «Tu n'aimes *réellement* pas Scott?»

«Je n'aime pas la façon dont il est adulé, c'est tout. Ni la manière dont Amundsen est traité.»

Il saisit à nouveau l'*Ontario Reader* et lit à haute voix : « “Commencer plus près, pour ensuite s'enfuir.” Comme s'il y avait quelque chose de criminel dans l'idée de ne pas prendre le chemin le plus difficile pour accomplir un projet.»»

Ernest ne peut tolérer de telles paroles. Il enserme sa pipe, puis se lève subitement et sort de la maison.

Maurice regarde Lucinda. «Il prend ces choses-là très au sérieux, n'est-ce pas?»

-J'en ai bien peur.

-Je suis désolé. Je ne voulais pas le contrarier.»

Norma Joyce, pour sa part, s'en réjouit. Par la fenêtre, elle regarde son père en colère se diriger vers l'étable et lui souhaite de trébucher pour tomber en pleine figure.

Son souhait n'est pas exaucé. Elle retourne donc à un moindre plaisir. Elle demande à Maurice quelle est sa plante préférée; elle le sait déjà, mais veut simplement l'entendre le dire à nouveau.

«La fougère, répond-il pour la taquiner.

-Tu préfères les fougères aux herbes?

-Elles sont à la fois anciennes et intéressantes. Économes, aussi. Elles utilisent tout ce qui se trouve à leur disposition, comme les gens de nos jours. La Grande Dépression a transformé la population en fougères économes.

-Mais on ne fleurit pas, dit Lucinda.

-Certains d'entre nous, oui, lui répond-il en lui souriant.

-Mais lesquelles tu préfères? Les fougères ou les herbes?

-Norma Joyce Hardy, rétorque Maurice, souriant toujours à Lucinda, la jeune fille qui transforme tout en compétition.»

Pendant quelques minutes, elle reste silencieuse, profondément blessée. Puis, «J'aimerais pouvoir visiter Ottawa, dit-elle.

-Ottawa, songe-t-il. Tu sais ce que ce nom veut dire?

-Oui, dit-elle d'une voix enthousiaste et nette. C'est le nom d'une tribu autochtone.

-Cela veut dire : 'la ville où se rencontrent trois rivières'. Alors, *dis-moi*», dit-il en lançant un clin d'œil à Lucinda, dont le visage a pris cet air vertueux et suffisant que

Norma Joyce ne peut supporter, même une seconde, «quelles sont ces rivières? Je te donne cinq cents si tu les nommes toutes.

-Je croyais que tu n'aimais pas la compétition.»

Il rit, et elle acheva sa victoire en ajoutant : «Les rivières Ottawa, Rideau et Gatineau», puis empocha la pièce de monnaie.

* * *

Le premier samedi de juin est enfin arrivé, le soir de la fête en l'honneur de la pluie. Les Haaring sont présents, ainsi que les Gallot et les Wolf, l'institutrice Mademoiselle Stevenson et la postière Wanda Thurston. Ils arrivent en voiture et à pied, les bras chargés de victuailles pour le repas de minuit : jambon rôti, rôti de porc, salade de chou, betteraves marinées, pain, couronnés par les deux gâteaux de Savoie de Lucinda et les trois tartes au citron meringué de Mme Gallot. Il y aura des jeux de carte, des chants, de la nourriture et des discussions, favorisés par de généreuses tasses de thé, et par les allées et venues faciles entre la véranda et la cuisine, par une soirée où l'air est doux et la lumière tardive. Vers deux heures du matin, Mme Haaring, assise dans la chaise berçante près de la table de la cuisine, dira que pour la première fois en quinze ans, elle se sent enfin chez elle.

Son visage s'est adouci, ses grandes mains reposent sur ses genoux et ses pensées se tournent vers le jour où elle a quitté la Hollande, lorsqu'il faisait si chaud, si beau en ce jour de la fin de septembre, qu'à l'aube, elle était dans son jardin à couper un bouquet de chrysanthèmes qu'elle emporterait dans le train. Deux mois plus tard, elle posait le pied à Regina et avait du mal à respirer tant il faisait froid. Le lendemain matin, deux pouces de neige avaient atterri au pied de son lit.

«À quoi ça ressemble, des chrysanthèmes?», demande le ténor à la voix éraillée depuis son tabouret à côté de la porte de la cuisine. L'air d'été circule à travers la moustiquaire rapiécée et, avec lui, le hullement étrange d'une chouette. *Écoutez*. Tout le monde prête l'oreille. Un son que personne n'a entendu depuis des années, du moins semble-t-il.

«À la tignasse d'une noix de coco», répond Mme Haaring. «Les miens étaient aussi blancs que les manchettes de la robe de votre sœur.»

«Une fleur funéraire», explique Mme Gallot. «Les chrysanthèmes.» La fleur idéale à emporter lorsque l'on quitte pour de bon la maison.

«Il m'en reste toujours un», dit Mme Haaring. «Au fond de ma Bible. Pour la chance.»

La *chance*. C'était l'époque, les années trente, où tous les esprits étaient brodés de superstition, où les aiguilles à tricoter du souci cliquetaient dans tous les crânes. Les tabous étaient nombreux et urgents. «Ne te vante jamais, ne te louange jamais, ou alors tu attireras sur toi le mauvais œil jaloux. Ne prédis jamais de bonne récolte. Ne prédis jamais de beau temps. Ne prédis jamais de bonheur, quelle qu'il soit. Couvre-toi. Lance du sel par-dessus ton épaule gauche si jamais tu en échappes. Attends que quelqu'un passe et prenne la malchance si tu croises un chat noir. Ne tombe jamais endormi lorsque la pleine lune éclaire ton visage. Tourne ta pièce de monnaie chanceuse dès que tu vois la nouvelle lune. Porte un ruban rouge pour éloigner le mauvais œil.»

«Mon père touchait toujours son collet lorsqu'un corbillard passait, et ma tante refusait la présence de la couleur verte dans sa maison», dit Ernest de manière plutôt surprenante. Même lui s'était détendu. Il dit que la seule personne de sa connaissance qui n'était pas superstitieuse était Florida May, et peut-être aurait-elle dû l'être, mais elle croyait en l'éducation. Une lectrice prodigieuse. «J'avais l'habitude de la voir le matin pétrir la pâte à pain, un livre installé contre un appui derrière la pâte, et une heure plus tard, elle était toujours là, à pétrir la même pâte à pain».

Mme Wolfe, qui vient tout juste de se servir une autre pointe de tarte au citron meringué, se remémore l'hiver où Florida May et elle avaient lu tout Jane Austen. Un hiver si froid qu'elle avait dû apporter la pâte à pain au lit pour la faire lever. C'était l'hiver où son fils était rentré de l'école avec les oreilles gonflées comme des beignets. Elle les avait enveloppées dans la neige, dit-elle, afin de contrer la douleur.

«Pourquoi de la neige? demande Norma Joyce.

-Il ne faut pas que la peau dégèle trop rapidement. Voilà pourquoi.

-Mais pourquoi ne pas les recouvrir d'une main chaude?»

Maurice, assis à la table de la cuisine, acquiesce : «Je crois qu'une main chaude est ce qu'il y a de mieux. Une main chaude pour une engelure. Une chambre sombre pour guérir la cécité des neiges. Une fois, j'ai passé trois jours couché dans une chambre sombre, c'est dire dans quel état étaient mes yeux. Mais j'ai été chanceux. J'aurais pu devenir aveugle pour de bon.

-Comme l'amoureux de Maria Chapdelaine», murmure Lucinda.

Le mot *amoureux*, et Norma Joyce retient son souffle, étonnée que Lucinda l'ait prononcé.

«Une lectrice, dit Maurice avec un sourire.

-Pas une lectrice, dit-elle, mais c'était l'un des livres dans la biblio-mobile. J'ai choisi celui-là car il était court.

-Tu l'as aimé?, lui demande-t-il.

-Je l'ai trouvé très triste.

-En effet», approuve Mademoiselle Stevenson, qui a écouté la conversation depuis l'autre côté de la table. «Oh, que *oui*.» Elle porte sa robe en jersey rouge, nette de toute trace de craie, et son visage est enthousiaste, ses yeux, brillants.

«Et toi, tu l'as aimé?», demande Norma Joyce à Maurice. Elle a quitté le seuil de la porte et s'est frayé un chemin afin de voir son visage, ainsi que celui de Lucinda.

«Oui.

-Crois-tu, demande-t-elle si sérieusement que tout le monde la regarde, crois-tu que Maria pourra un jour être à nouveau heureuse?

-Tu veux dire, aussi heureuse qu'elle l'était avant la mort de son amoureux?»

Encore ce mot, *amoureux*, et elle baisse rapidement la tête. «Oui», dit-elle en frottant le bout de ses doigts sur la surface de la table. «Après la fin du livre.»

«Non, dit-il.

-Non?

-Non. Elle aura des *moments* de bonheur, mais elle n'aura jamais de bonheur *constant*.

-Ah.

Et Norma Joyce les voit, ces moments de bonheur, comme des perles égarées dans les coins d'une pièce sombre.

-C'est aussi ce que je crois», dit Mademoiselle Stevenson.

Plus tard, Maurice se demande à voix haute quel sera le regard des gens sur cette époque, et, puisqu'il est tard et que tous sont d'humeur expansive, ils se prennent à penser

qu'ils ont vécu non pas leur vie comme elle doit l'être, mais comme une période sur le point de se terminer.

Une question oiseuse venant d'un invité désœuvré, heureusement qu'on l'aime tant : il est le type d'invité qui peut demander ce qu'il veut.

Mademoiselle Stevenson dit : «Je crois qu'on érigeria un monument au courage des fermiers des Prairies.»

Personne ne répond, jusqu'à ce qu'Ernest marmonne : «Quelle absurdité.»

Il poursuit : «Ils sont parfaitement indifférents. Nous pourrions tout aussi bien être invisibles.»

Il poursuit: «Il faut une inondation pour attirer l'attention des gens, un tremblement de terre, un accident de train, pas une sécheresse qui commence lentement et se poursuit encore et encore.

«C'est vrai», affirme Maurice. «Mais une longue sécheresse est tout de même un drame. C'est ainsi que je le vois.»

«Où est le drame?» demande Ernest. «De voir jusqu'où les choses peuvent aller?»

Des mots chargés d'irritation suspendus dans l'air jusqu'à ce que Miriam Wolfe affirme que c'est une bénédiction de ne pas connaître l'avenir; Lucinda acquiesce. Elle ajoute que quelque chose finit toujours par se présenter, qu'il ne faut pas l'oublier. Mais la petite Norma Joyce - fille de son père - demande: «Mais ce quelque chose, sera-t-il bon ou mauvais?»

Question à laquelle il n'y a pas de réponse.

«Tout ce que je sais», dit le bourru John Haaring, «c'est qu'il faut faire avec ce qu'on a». D'un petit sac à cordon, il retire suffisamment de tabac Zig-Zag pour se rouler

une cigarette. «Souvenez-vous du temps», dit-il en roulant le tabac, «souvenez-vous du temps», déposant un peu de salive pour sceller le papier, «vous souvenez-vous du temps où nous avons eu la saison des champignons?» Il parle du mois de juin chaud et humide où les pâturages étaient tachetés des champignons blancs au-dessous rose pâle, et que les gens apprêtaient de toutes les façons possibles : tranchés, frits avec du bacon ou de la saucisse, mijotés en soupe aux champignons, bouillis pour être réduits en litres de ketchup maison. «Et vous souvenez-vous des fraises sauvages?» Il fait allusion aux récoltes exceptionnelles qui grandissaient dans les petits creux des sols épais et humides des Prairies.

«Beaucoup de pluie printanière, et assez de jours de soleil chaud, c'est tout ce dont nous avons besoin, proclame son épouse.

-Je ne me souviens pas, dit Norma Joyce.

-Moi, je me souviens», dit Lucinda.

Des baies miniatures après un hiver interminable. C'est ce qui vous sauve. Quelque chose de délicat, à l'allure réservée après une perte interminable. Pour Lucinda, c'étaient les travaux d'aiguille; pour Ernest, c'était la réparation ingénieuse des choses abîmées; pour Norma Joyce, les minuscules scènes d'animaux en tabliers qui passent le balai.

«Des baies de la taille de mon petit doigt», se souvient Wanda Thurston. «Nous restions à genoux pendant des heures pour les cueillir, ma mère et moi.»

Son expression tendre, amusée; puis les histoires de météo transformées en exemples de dévouement. Il y avait le chien de Neil Pratt, Tramp, qui avait suivi son maître jusqu'à la gare en 1916 et y était resté, nourri par les propriétaires de ranch des environs, jusqu'au retour de Neil en 1919. Il y avait cette femme qui, chaque matin, transportait son mari victime de polio sur son dos, depuis leur maison jusqu'au tracteur aménagé pour sa condition. Il y avait les quatre jeunes Indiens qui avaient fui leur

pensionnat un jour du mois de janvier et avaient été retrouvés morts gelés dans la glace fondante du lac Fraser, à moins d'un mile de la réserve. Nus-têtes, habillés légèrement, enlacés les uns aux autres. L'un d'eux avait perdu un soulier.

Il était déjà très tard, mais personne ne remuait, jusqu'à ce que Lucinda propose : «Si on chantait?»

Dans le salon, Maurice joua «Danny Boy» et Mme Haaring dut s'essuyer les yeux deux fois. Puis, Miriam Wolfe joua une vieille chanson de marins. Maurice joua ensuite quelques autres vieilles chansons. À quatre heures du matin, Lucinda trouva des couvertures pour tout le monde. Les femmes et jeunes filles se partagèrent les lits à l'étage, les hommes et les jeunes garçons dormirent au rez-de-chaussée, sur le plancher.

Maurice se leva à sept heures. Aux premiers arômes de café, Norma Joyce et Mme Haaring se joignirent à lui. Il se proposa pour préparer du gruau, mais Mme Haaring refusa en disant qu'elle ferait des beignets lorsque les autres se lèveraient; Norma Joyce la regarda avec bonheur. Ce serait un jour de chance.

Il restait une partie du gâteau de Savoie de Lucinda. «Oserons-nous?», demanda Mme Haaring. Ils osèrent. Mrs Haaring dit : «C'est comme si des anges faisaient pipi sur ma langue»; elle répéta ces mots en néerlandais et ils rirent tous les trois.

Puis, Maurice posa une question toute simple. Il demanda à Mme Haaring, qui avait cinquante-cinq ans et était venue habiter à Willow Bend en 1912, ce qu'elle pensait de la vie en Saskatchewan. Elle tarda à répondre. Elle mit plus de sucre dans son café et le remua. Puis, elle dit : «Rien ne m'avait préparée à la vie dans les Prairies.»

La cuisine était silencieuse. Mme Haaring ne cessait de remuer son café. Elle dit : «Je me souviens d'avoir regardé tout autour de moi, et d'avoir pensé que j'étais venue habiter dans un endroit au-delà de la beauté et de la laideur, un endroit si neuf, si vide, si froid que les mots «beau» et «laid» ne s'appliquaient pas.» Les gens, dit-elle, étaient simples et amicaux, mais dépourvus de curiosité. Personne ne lui posait la moindre

question sur elle-même. Puis un jour, des années plus tard, une femme, membre de la Société Royale d'Angleterre, s'était présentée à sa porte. Elle collectionnait les fleurs sauvages.

-Elle est venue ici aussi, dit Norma Joyce.

-Elle m'a posé tant de questions que je me suis demandé pourquoi elle était si curieuse envers moi, en quoi tout cela la concernait. Et puis, j'ai compris, dit Mme Haaring avec un rire légèrement triste, j'ai compris que j'étais devenue une vraie canadienne.»

Elle n'avait jamais parlé de ces choses-là à quiconque, puisque personne ne les lui avait jamais demandées. Seul Maurice l'avait fait. Il rendait toute question parfaitement naturelle.

Norma Joyce le regarda et, bien qu'elle n'ait jamais acquis son habileté infinie avec les gens (puisque'elle était trop étrange, trop hardie, puisqu'elle était une fille), elle apprit qu'il était possible de poser n'importe quelle question à n'importe qui, à condition de le faire de manière simple et franche. Voir Maurice interroger quelqu'un était comme regarder par une fenêtre dont on ouvre à mesure les rideaux. Il rendait les gens plus intéressants qu'ils ne l'étaient véritablement. Ils s'élevaient pour être à la hauteur de l'intérêt qu'il leur portait, inspirés par la qualité de son attention.

Toutefois, lorsqu'il revit Mme Haaring (au cours du mois de novembre suivant, lors de sa dernière visite), il ne se souvenait pas d'elle. Elle mentionna la longue fête bavarde chez les Hardy. «Bien sûr», avait-il dit, «vous m'avez fait découvrir la vieille chanson de marins.» «Non», avait-elle répondu doucement, «ça, c'était Miriam Wolfe.» Il avait porté son erreur avec grâce, sans marque d'embarras ou d'excuses. «Bien sûr», avait-il simplement répondu. Elle avait alors compris à quel point il avait pénétré son esprit bien plus qu'elle n'avait pénétré le sien, ce qui était bien, se disait-elle; ce n'était pas sa faute s'il était si charmant. Tout de même, cette longue nuit avait éveillé en elle une tendre affection et un intérêt, et maintenant, une déception de proportion équivalente. De

toute évidence, il lui avait porté moins d'attention qu'il n'avait semblé le faire, ou alors l'attention qu'il lui avait portée n'était pas moins intense qu'elle ne le paraissait, mais elle s'avérait de courte durée, ou alors ses intérêts étaient trop variés, ou son caractère n'avait pas la même constance que ses manières. De toute façon, il suscitait la déception sans en avoir conscience. Elle n'était qu'un visage flou dans son esprit, une fermière originaire de la Belgique, ou était-ce la Hollande?..

Elle avait alors réalisé la valeur de la réserve propre aux gens des Prairies. Elle signifiait qu'ils étaient fiables, ils ne vous préparaient pas à la déception; ils vous laissaient tranquille et leur réserve était compensée par une courtoisie constante. Les gens vous reconnaissaient toujours et n'étaient jamais indiscrets.

Deux jours plus tard, il faisait chaud et tout le monde se dit : *Bon, ça recommence.* L'été sera-t-il comme l'année dernière, quand les cultures étaient finies à la fin juin, et que le temps était resté si chaud qu'à la mi-août, il faisait toujours plus de cent degrés? Ou comme l'année précédente, lorsque chaque jour était encore plus chaud que le précédent, et que les grains qui avaient levés se retrouvaient calcinés en juillet?

Norma Joyce eut pitié des pierres et les déposa à l'ombre de la maison. Elle avait eu pitié du poisson enclavé sur le toit de l'étable. Elle s'était *vraiment* apitoyée sur son sort lorsque Maurice lui avait annoncé qu'il était temps pour lui de partir.

Elle avait été la seule à lui avoir donné un cadeau. Un petit sac brodé pour transporter son baromètre.

Lucinda s'était exclamée : «Tu l'as toujours su!»

Elle l'avait cousu à la main et avait ajouté sur le devant le bouton de laiton le plus brillant parmi sa collection, un bout de ruban rouge et un bout de satin bleu, la preuve qu'elle avait le type d'imagination qu'il fallait pour transformer de vagues restes en quelque chose de beau.

«Merci, avait dit Maurice de sa voix légère, rauque, souple.

-De rien», avait-elle répondu de sa voix de ténor éraillée.

6. Conclusion

À la lumière de cette analyse du roman *A Student of Weather*, il est possible de considérer le roman d'Elizabeth Hay comme le roman de l'implicite ou de la connotation, puisque ces notions se retrouvent dans la plupart des éléments du roman : le récit, la narration, les personnages ainsi que tout ce qui les entoure : leur environnement, leurs paroles et actions, leurs pensées et leur inconscient. De par leur présence récurrente dans toutes les composantes du roman, les notions d'implicite et de connotation ont une importance plus que considérable dans le roman. En introduction à l'analyse de cette notion dans le roman, la notion d'énonciation d'un discours a été définie : selon la théorie de Catherine Kerbrat-Orecchioni, toute énonciation, peu importe sa nature, est porteuse d'un discours, qui lui, recouvre un ou plusieurs messages. Dans une énonciation, le message peut être explicite ou implicite, dénotatif ou connotatif, c'est-à-dire recouvrir l'ensemble des références de ce qui est formellement dit, ou plutôt faire appel aux éléments de sens qui s'ajoutent à ce qui est dit. C'est toutefois sur la nature implicite d'un message que la présente analyse s'est penchée, puisque c'est l'implicite qui caractérise le roman *A Student of Weather*. Dans une intention de traduction d'un roman comme celui-ci, il était pertinent de se pencher sur la question de l'implicite, à savoir comment le traduire, ou comment traduire ce qui n'est pas formellement dit. Dans cet objectif ont été identifiées les différentes formes d'implicite dans le roman afin d'en définir les aspects.

Après avoir effectué la définition de la notion de l'implicite, la première partie de l'analyse s'est penchée en deux temps sur l'interprétation du roman, en posant deux

questions : comment le récit, la narration et les personnages sont-ils caractérisés par la présence d'implicite? et comment cet implicite peut-il potentiellement être traduit? La seconde partie de l'analyse s'est penchée pour sa part sur la typologie du roman, ou comment les particularités inscrites dans le récit, la narration et les personnages du roman peuvent être interprétées et, par conséquent, traduites, afin d'y relever toute la force implicite et que celle-ci soit respectée dans la traduction.

C'est donc dans l'implicite (des personnages, mais aussi des événements et des espaces décrits), la connotation, le non-dit, bref, tout ce qui n'est jamais concrètement révélé au lecteur, que le roman prend son sens. La pertinence d'effectuer une analyse de l'implicite dans le roman de Hay était donc justifiée; comme le soutient Kerbrat-Orecchioni, dans un récit, quel qu'il soit, l'idée de ne retenir que les valeurs dénotatives pour saisir toute la portée du texte n'est pas suffisante.

L'étude du fonctionnement connotatif de la signification est un complément indispensable à l'analyse sémantique, et en particulier componentielle, qui par définition ne s'intéresse qu'aux traits dénotatifs : les valeurs connotatives, bien que logiquement secondes, ne sont pas pour autant secondaires par rapport aux valeurs dénotatives – l'importance relative des unes et des autres variant avec le type de discours auquel on a affaire. D'autre part, la notion de connotation montre [...] que les supports signifiants sont extrêmement variés, que les niveaux signifiés sont multiples, que la relation entre les uns et les autres peut être très indirecte, et qu'un même texte exploite plusieurs codes parallèles. Même si l'on estime que le concept doit maintenant se saborder pour s'absorber dans une théorie plus puissante du sens pluriel, il est absurde de lui dénier toute valeur heuristique, toute efficacité analytique, et de méconnaître son pouvoir «critique» [...]¹¹¹.

¹¹¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 20-21.

Procéder à une analyse de l'implicite dans un roman qui en est chargé, dans une intention de traduction, était donc légitime. Par ailleurs, comme l'a mentionné Kerbrat-Orecchioni, la présence de l'implicite dans un discours nécessite forcément une interprétation. Toutefois, cette interprétation du message implicite dans le discours d'un roman tel que *A Student of Weather* est un processus vaste et fort complexe.

Interpréter un énoncé, c'est appliquer ses diverses compétences aux divers signifiants inscrits dans la séquence, de manière à en extraire des signifiés. Tout simplement... Mais dès lors que l'on quitte le plan des principes pour tenter de préciser la nature des opérations interprétatives concrètement effectuées, il n'est bien sûr plus question de simplicité, mais d'un mécanisme d'une complexité extrême, dans lequel interviennent conjointement des compétences hétérogènes, dont les domaines respectifs et les modalités d'intervention sont fort délicates à préciser¹¹².

Par extension, c'est précisément cette «complexité extrême» de l'interprétation qui peut justifier la nécessité d'une analyse de l'implicite, du moins, de sa manifestation dans un roman comme *A Student of Weather*. Mathieu Guidère affirme d'ailleurs que la notion d'interprétation et la pratique de la traduction sont inévitablement liées :

Le fait d'envisager la traduction comme résultat de processus psychiques et mentaux complexes conduit à revoir la représentation interprétative des textes et de la place du traducteur dans ces processus. L'enjeu est de mettre en relation l'activité de traduction avec des phénomènes déterminants tels que la perception, la compréhension ou la mémorisation¹¹³.

¹¹² Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*, Paris, Masson & Armand Colin, 1998, p. 161.

¹¹³ Mathieu GUIDÈRE. *Introduction à la traductologie*, Bruxelles Université De Boeck, 2010, p. 16.

Les notions de perception, de compréhension et de mémorisation sont tous des outils pertinents dans l'objectif d'identifier la valeur implicite dans un roman à traduire. Par conséquent, dans l'optique de la traduction de *A Student of Weather*, le traducteur se doit de lire le roman avec patience et discernement, afin de déceler ce que cache l'implicite, ce que les mots révèlent au-delà de leur message premier. Chez Elizabeth Hay, les mots ont rarement la valeur stricte de leur sens premier; il faut donc les décortiquer afin de comprendre les symboles, les images et les émotions implicites qu'ils recouvrent.

La présente analyse accompagnée de la traduction d'une partie du roman *A Student of Weather* consiste en une contribution à la littérature canadienne comparée. Cette contribution tient selon moi principalement à la capacité de mon analyse à créer des ponts entre différents domaines : la littérature comparée, la linguistique, la stylistique, l'analyse du discours ainsi que la traduction. Mon intérêt porté à un texte d'une auteure canadienne qui aborde la réalité des Prairies canadiennes (une réalité inconnue pour une étudiante québécoise n'ayant jamais mis les pieds dans ce coin du pays) et mon désir de rendre avec authenticité ce texte en langue française constituent également une contribution au domaine de la littérature comparée.

7. Bibliographie

- ATWOOD, Margaret. *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, McLelland & Stewart, 1972, 290 p.
- BEAUDET, Marie-Andrée. *Échanges culturels entre les deux solitudes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Culture française d'Amérique, 1999, 220 p.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995, 275 p.
- BERMAN, Antoine. «La traduction et ses discours», *Meta*, volume 34, numéro 4, 1990, p. 672-679.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori ST-MARTIN. «Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires», *Recherches féministes*, Volume 19, Numéro 2, 2006, p.5-27.
- CALLE-GRUBER, Mireille. «Sur la traduction», *Conséquences*, no 3, printemps-été 1984, p. 10-25.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU. «Connotation» et «implicite», *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 661 p., p. 130, p. 304.
- CHESTERMAN Andrew. «Consilience and Translation Studies», *New Tendencies in Translation Studies*. Göteborg, Göteborg University, Department of English, 2005, p. 19-27 p. 20.
- DANCETTE, Jeanne. *Parcours de traduction : étude expérimentale du processus de compréhension*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1995, 255 p., p. 105.
- ECO, Umberto. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Bernard-Grasset, 2006, 460 p.
- FRYE, Northrop. «Conclusion», *Literary History of Canada 1st Edition*, dirigé par Carl F. Klinck, Toronto, Anansi, 1975, p. 227-228.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. *La stylistique : 2e édition*, Paris, Armand Colin, 2005, 202 p.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 120 p.
- GODARD, Barbara. *Collaboration in the Feminine : Writings on Women and Culture from Tessera*, Toronto, Second Story Press, 1994, 312 p.
- GODBOUT, Patricia. «Pseudonymes, traductionnymes et pseudo-traductions» *Voix et Images*, Volume 30, Numéro 1, 2004, p. 93-103.

- GUIDÈRE, Mathieu. *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, Université De Boeck, 2010, 173 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, 318 p.
- HOMEL, David. «Dans les deux sens : la traduction littéraire au Canada», *Liberté*, Volume 35, Numéro 1, 1993, p. 132-138.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 255 p.
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, 192 p.
- KEAHEY, Deborah. *Making it Home: Place in Canadian Prairie Literature*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 1998, 193 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation*, Paris, Masson & Armand Colin, 1997, 290 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'implicite*, Paris, Masson & Armand Colin, 1998, 404 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, 250 p.
- LANE-MERCIER, Gillian. «Repenser les rapports entre la littérature comparée et la traductologie : prolégomènes au braconnage interdisciplinaire» *Traduction, terminologie, rédaction*, Volume 22, Numéro 2, 2009, p. 151-182.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies : Theories and Application*, 3rd Edition, Londres, Routledge, 2012, p. 298..
- NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie. *Stylistique pratique du commentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 252 p.
- ROUX-FAUCARD Geneviève. «Intertextualité et traduction», *Meta*, vol. 15, no 1, 2006, p. 98-118, p. 102.
- SIMON, Sherry. *Le trafic des langues*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.
- SOCIÉTÉ BIBLIQUE FRANÇAISE. *La Bible Traduction Œcuménique (TOB)*, Paris, 2004, 3331 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, 164 p.

- VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader : Second Edition*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2004, 540 p.
- VINAY, Jean-Paul et Jean DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1984, 331 p.
- WARDHAUGH, Robert Alexander et Alison CALDER. *History, Literature, and the Writing of the Canadian Prairies*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2005, 310 p.
- WARDHAUGH, Robert. *Toward Defining the Prairies : Region, Culture and History*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2001, 232 p.
- WEINRICH, Harald. *Le temps*, Paris, Seuil, 1973, 333 p.
- WUILMART, Françoise. «Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures», *Meta*, volume 35, numéro 1, mars 1990, p. 236-242.