

Écriture
et
représentation

La Surface instable

Sous la direction de
**Maryline Maignon et
Anne-Lise Perotto**

20

Université de Savoie

L
a
b
o
r
a
t
o
i
r
e

L
a
n
g
a
g
e
s

L
i
t
t
é
r
a
t
u
r
e
s

S
o
c
i
é
t
é
s

SURFACE INSTABLE



LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS

COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

N° 20

© Université de Savoie

UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines

Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés

BP 1104

F – 73011 CHAMBERY CEDEX

Tél. 04 79 75 85 14

Fax 04 79 75 91 23

<http://www.lls.univ-savoie.fr>

Réalisation : Catherine Brun

ISBN: 978-2-919732-11-1

ISSN: 1774-3842

Dépôt légal : décembre 2012

DIRECTEUR DU LABORATOIRE

Frédéric Turpin

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Silvia D'Amico
Catherine Delmas
Maryline Maigron
Anne-Lise Perotto
Marie-Odile Salati

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de
l'Assemblée des Pays de Savoie



SOMMAIRE

Avant-propos Maryline Maigron et Anne-Lise Perotto	7
« Farewell to Old Ireland » : la traversée des eaux grises de <i>Star of the Sea</i> de Joseph O'Connor Anne-Lise Perotto.....	15
À la surface instable des mers felliniennes Emmanuelle Meunier	27
La surface instable à l'origine du paysage national écossais : un paradoxe étudié dans trois romans « Jacobites » de Sir Walter Scott Sarah Bisson	35
L'instabilité de la surface : neige et glissements narratifs dans les premières œuvres d'Ann Beattie Gérald Préher	47
Entre rythme et chaos, la scène du Théâtre du Radeau comme un <i>chaosmos</i> Elise Van Haesebroeck	67
Robert Smithson et la plasticité des surfaces dévastées Anaël Marion	77
Le sable, l'eau et la surface. Vertiges, flux et formes (Breton, Masson, Viola) Sébastien Galland.....	89
<i>Flush</i> (Virginia Woolf) : de l'humain à l'animal sur les surfaces instables de l'Angleterre victorienne et de l'Italie du milieu XIX ^e Mathilde La Cassagnère	105
Le vertige du vivant ou les prodiges du verbe dans <i>La divina foresta</i> de Giuseppe Bonaviri Sylvie Viglino	119
De l'aiguillage sémantique au vertige des sens : <i>Dubliners</i> de James Joyce Sylvain Belluc.....	133
La page, surface mouvante, dans le recueil <i>Teoría</i> (1973) de Leopoldo María Panero Lucie Lavergne	153

<i>Tristram Shandy</i> : instabilité de surface et construction identitaire Marion Lopez-Burette.....	173
La surface instable comme projet d'espace: Dan Graham et Rem Koolhaas Anne Faure.....	183
Les Surfaces Instables du Light Art: Turrell, Eliasson, Kapoor Ronald Shusterman.....	191
Mise en abîme de la surface instable dans les anamorphoses de Georges Rousse Sophie Limare	209
Biobibliographies	217

L'INSTABILITÉ DE LA SURFACE : NEIGE ET GLISSEMENTS NARRATIFS DANS LES PREMIÈRES ŒUVRES D'ANN BEATTIE

GÉRALD PRÉHER

I could not decide if that blankness of his was like
snow covering something or snow covering nothing.
Philip Roth, *American Pastoral*¹.

Ces mots de Nathan Zuckerman, le narrateur-écrivain de Philip Roth, montrent la difficulté de donner un sens au visage de celui ou de celle que l'on regarde, de celui ou celle qui nous regarde. L'image de la neige renforce ici l'idée d'incertitude : la surface que contemple Zuckerman est si lisse qu'il lui faudra inventer une « contrevie »² à celui qui la lui présente pour tenter de trouver une réponse à ses interrogations. La neige joue donc un double rôle dont les composantes s'opposent : d'un côté, elle donne à toute surface une impression de platitude ; de l'autre, en ne laissant rien deviner de ce qu'elle recouvre, elle introduit une part de mystère quant à l'origine de ce qui la maintient. L'écrivain Philippe Delerm, qui a choisi le mot « neige » dans sa sélection des mots qui l'inspirent, la définit comme « la négation douce du réel. Elle s'accroche tout d'abord en pellicule infime, irrégulière, soulignant les plans, les contours, les angles et les toits, hésitant à tenir au sol, mille fois bue par l'herbe ou le bitume avant de commencer à s'imposer »³. La neige imposerait ainsi une réalité particulière au paysage, un sens particulier au réel. Elle réunit deux notions proches, « réel » et « réalité » que tout sépare puisque Clément Rosset l'a démontré : « le réel ne

1 Philip Roth, *American Pastoral* (1997 ; New York : Vintage, 1998) 37. Les numéros entre crochets renvoient aux traductions proposées en annexe de l'article.

2 Je reprends ici le titre d'un autre roman de Roth, *The Counterlife*, paru en 1986. Zuckerman fait écho aux mots cités ici en épigraphe lorsqu'il annonce son projet quelques pages plus loin : « exchange my solitude for his, inhabit this person least like myself, disappear into him, day and night try to take the measure of a person of apparent blankness and innocence and simplicity, chart his collapse, make of him, as time wore on, the most important figure of my life » (Roth, *American Pastoral*, *op. cit.*, p. 74 [2]).

3 Philippe Delerm, *Les Mots que j'aime* (Paris : Seuil, coll. « Points/Le Goût des mots », 2011) 40.

reviendra jamais, puisqu'il est déjà là »⁴, la réalité, elle, fait partie de ce qui était là, de ce qui a été recouvert et qui pourtant, comme la neige, « impose son message, son secret »⁵.

Parler de la présence de la neige dans la littérature américaine évoque bien entendu la puissance créatrice d'Herman Melville et la description du cachalot dans *Moby Dick*, roman dans lequel l'instabilité apparaît dès le premier chapitre au titre révélateur, « Mirages » (« Loomings »): « the whaling voyage was welcome; the great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air »⁶[3]. L'aspect neigeux⁷ que le narrateur associe au mammifère met l'accent sur son passage éphémère, sa brève apparition hors de l'eau, qui en déstabilise la surface et annonce le début de la traque. L'association à un fantôme vient renforcer cette idée puisque le cachalot est tout à la fois présence et absence pour celui qui le chasse.

Si la blancheur est centrale pour Melville, comme le suggère le chapitre intitulé « The Whiteness of the Whale », la neige ou plus précisément ce qu'elle symbolise est associée à l'insaisissable et à la peur, elle recouvre de son instable surface ce que l'homme préfère ne pas voir ; le narrateur note d'ailleurs que l'homme a tendance à « jeter un manteau de neige sur les épaules de [ses] fantômes »⁸. Le narrateur explique que toute couleur fait émerger un sens particulier mais qu'il demeure artificiel : « les couleurs ne sont pas réellement inhérentes aux choses, mais seulement posées à leur surface »⁹. Les comparaisons entre la blancheur du cachalot et la neige renvoient donc à la substance, au fait que le mammifère, comme la neige, s'évapore pour laisser place à la blancheur de l'eau, couleur fantasmée puisqu'elle naît du reflet du soleil sur la surface bleue. L'imagination joue ainsi un rôle clé dans l'élaboration du sens ; on pourrait d'ailleurs gloser sur la blancheur initiale de la page sur laquelle l'écrivain compose, blancheur qui, comme la neige, s'estompe lorsque l'encre la recouvre.

L'utilisation de la neige rappelle plus largement la notion d'écriture « blanche » développée par Roland Barthes dans son essai sur l'écriture et

4 Clément Rosset, *Le Réel et son double* (1976, 1984 ; Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1993) 13.

5 Delerm, *op. cit.*, p. 41.

6 Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851 ; New York : Norton, 2002) 22.

7 Le narrateur parlera plus tard de la « neigeuse blancheur » (« its snowy aspect ») du cachalot.

8 Traduction d'Henriette Guex-Rolle, *Moby Dick* (1970 ; Paris : Garnier/Flammarion, 1989) 225.

9 *Ibid.*, p. 229.

le silence¹⁰. Marie Le Grix de la Salle, qui a consacré sa thèse à l'écriture blanche dans la nouvelle américaine contemporaine, observe qu'« une lumière blanche envahit le texte, manifestant une sorte de rédemption de l'écriture. Lucide et clairvoyante, la parole écrite s'est dépouillée, a retiré ses plus beaux oripeaux de langage »¹¹. On retrouve ici les traits distinctifs de l'écriture dite « minimaliste » qui, comme l'indique Marc Chénétier, repose sur une « égalité de surface » et un « ton lisse »¹². Il ne faut pourtant pas s'y tromper : bien que la surface soit lisse, ce qui s'y joue est loin d'être simple ; s'il s'agit de décrire une Amérique ordinaire, c'est bien dans l'instabilité des faits exposés qu'il faut chercher le sens car le décor est souvent trompeur¹³.

À l'instar d'Ernest Hemingway, l'écrivain minimaliste dévoile seulement au lecteur la surface visible de l'iceberg : le sens est à chercher dans les profondeurs invisibles¹⁴. Compresser et omettre les détails superflus permet de rendre la lecture du texte plurielle puisque chaque lecteur bénéficie d'une certaine liberté d'interprétation. Ann Beattie joue avec cette idée en faisant dire à l'un de ses personnages-écrivains : « Any life will seem dramatic if you omit mention of most of it »¹⁵[6]. Consciente que l'œuvre majeure de Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love*, a été largement condensée par l'éditeur Gordon Lish, Beattie perçoit cependant le génie de celui-ci qui a compris que le véritable sens d'une nouvelle s'élabore sur les tensions du non-dit¹⁶. Pour Beattie, le texte est

10 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques* (1953, 1972 ; Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1971) 54-57.

11 Marie Le Grix de la Salle, « L'écriture blanche dans la nouvelle contemporaine, autour d'Ann Beattie, Raymond Carver et Grace Paley », Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley-Cunci, Paris III, 1996, 5.

12 Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours* (Paris : Seuil, coll. « Le don des langues », 1989) 300.

13 Ann Beattie rejoint cette idée dans un entretien lorsqu'elle déclare : « I [...] think that what you see on the surface can be misleading » [4]. Steven R. Centola, « An Interview with Ann Beattie », 1988, *Conversations with Ann Beattie*, ed., Dawn Trouard (Jackson : University Press of Mississippi, 2007) 64.

14 « If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. » [5] Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York : Scribner's, 1932) 192. Blanche H. Gelfant établit un parallèle entre Beattie et Hemingway pour montrer que leur fiction repose sur une surface instable qui ne couvre qu'un vide existentiel. Voir le chapitre consacré à Beattie dans *Women Writing in America : Voices in Collage* (Hanover : University Press of New England, 1984) 31-43.

15 Ann Beattie, « Snow », *Where You'll Find Me and Other Stories* (1986 ; New York : Scribner, 1996) 22—Ab S.

16 Voir l'entretien accordé à James Plath (1991), reproduit dans *Conversations with Ann Beattie*, Dawn Trouard, dir. (Jackson : University Press of Mississippi, 2007) 125.

palimpseste et elle invite le lecteur à pénétrer dans sa « maison de fiction », pour reprendre l'expression d'Henry James, et à participer activement à la formation du sens¹⁷.

Marie-Odile Salati a expliqué que chez Ernest Hemingway, un écrivain dont Beattie reconnaît l'influence¹⁸, « [l]e décor extérieur se substitue au paysage intérieur et l'objet du discours narratif devient obstinément la topographie du lieu urbain ou naturel à travers lequel le protagoniste transporte son mal-être »¹⁹. L'environnement se présente alors comme une surface instable, miroir des incertitudes propres aux personnages – un trait que l'on retrouve chez Beattie qui laisse glisser les maux de ses personnages sur les pages de ses récits et suggère que le miroitement du soleil sur des surfaces humides ou enneigées les éblouit tant qu'ils sont incapables de voir où se situe leur mal-être. Beattie semble constamment en quête d'événements marqués du sceau de l'instabilité et c'est généralement après un conflit qu'émerge la véritable identité de ses personnages.

Les contours du monde dans lequel évoluent ses personnages s'effacent souvent pour laisser place à des situations ordinaires dans lesquelles Beattie met en évidence le moment instable qui va ébranler la structure et permettre au lecteur d'appréhender un sens jusque-là caché. Ses deux premiers livres laissent d'ailleurs entrevoir une réalité en perpétuel mouvement – image suggérée par le titre de son recueil de nouvelles, *Distortions* (1976) – et l'on comprend mieux sa théorie selon laquelle « [Writers] don't trust surfaces because they're so used to making things. [...] Writers are deciphering »²⁰[8].

Toute l'œuvre de Beattie repose sur l'indécision, le brouillage identitaire et l'incomplétude – rien chez elle n'est immuable, tout vacille et menace de faire imploser la structure frêle de ses mots. Le moment de crise que l'on associe généralement à la fiction brève prend une forme singulière ici car il introduit l'instabilité et engendre une perte de repères chez le lecteur. Dans ses textes brefs comme dans ses romans, Beattie fait éclater la surface en présentant non pas un récit structuré mais un ensemble de scènes; dans celles-ci le froid et la neige définissent les relations entre les

17 L'image est d'ailleurs suggérée dans « Snow » lorsque les personnages emménagent dans une maison d'hiver: « Our first week in the house was spent scraping, finding some of the house's secrets, like wallpaper underneath wallpaper » [7] (S 21).

18 Elle déclare dans un entretien que la lecture d'Hemingway lui a beaucoup appris sur les liens qui unissent le monde extérieur aux émotions humaines. Voir Patrick H. Samway, « An Interview with Ann Beattie » (1990), dans l'ouvrage de Trouard (107).

19 Marie-Odile Salati, « La cartographie de la surface dans les premières œuvres d'Hemingway », *La Surface*, dirs. Mathilde La Cassagnère et Marie-Odile Salati (Chambéry: LLS, Collection « Écriture et représentation », 2005) 253.

20 William Goldstein, « Ann Beattie », 1986, *Conversations with Ann Beattie*, op. cit., p. 55.

personnages. Quand la neige se retire, la surface qui se révèle n'a rien de familier : l'ordinaire s'est modifié et les marques ont disparu.

“Counting the ones that were just alike” ou comment lire sur un flocon de neige

Le réel chez Beattie correspond à celui décrit par Barthes dans *S/Z* : « [il est] comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, [...] remis plus loin, différé »²¹. *Chilly Scenes of Winter* (1976), comme bon nombre des récits de Beattie, joue sur la blancheur et sur la dimension tout à la fois aveuglante et révélatrice de la neige. L'absence d'une véritable intrigue ne pose aucun problème car, comme l'indique le titre du roman, l'important est dans l'instant. Beattie aime à juxtaposer des scènes et à laisser au lecteur la liberté d'interpréter le vide ou l'illusion du vide. On retrouve cette idée dans l'un des souvenirs présentés au début du roman : « when Susan took some of Pete's wood to make arms for a snowman, Pete pulled the woods out, spanked her with it, made her look out the window at the snowman as she got her spanking »²²[9]. Pour insister sur la distance qui sépare l'instant présent du souvenir, Beattie a recours à une narration à la troisième personne. Si Charles est bien le focalisateur, l'instance narrative sert de médiateur à ses souvenirs, tentant ainsi de donner une stabilité à un événement qui ne l'est apparemment pas, comme le suggère l'utilisation de l'asyndète. La succession rapide des actions montre que le souvenir a opéré une sorte de synthèse ; la juxtaposition de mouvements brefs rappelle de façon métonymique l'assemblage du bonhomme de neige qui, après avoir été amputé, est aussi impuissant que la jeune Susan. Comme le père dans la nouvelle de Hawthorne, « The Snow Image »²³, Pete apparaît comme un agent castrateur : il détruit ce que l'enfant a créé et va même plus loin en utilisant les éléments de la création pour infliger la punition. Même si la neige a depuis longtemps fondu, l'injustice dont Susan a été victime reste gravée dans l'esprit de son frère et dicte la nature difficile de ses relations avec Pete²⁴.

21 Roland Barthes, *art. cit.*, p. 56.

22 Ann Beattie, *Chilly Scenes of Winter* (1976 ; New York : Vintage, 1991) 9 – Ab CSW.

23 Nathaniel Hawthorne, « The Snow Image », 1851, *The Celestial Railroad and Other Stories* (New York : Signet, 1963) 253-269.

24 Dans ses rapports avec les autres, Charles reste en surface ; des descriptions détaillées sont données mais elles ne font qu'effleurer les êtres, balayant seulement leur apparence extérieure. Par exemple, lorsqu'est décrite l'une des infirmières à l'hôpital où séjourne sa mère, on lit : « She has square, shiny fingernails and a perfectly round, auburn bun. She looks down at the sheets of paper. All Charles can see is her neck. She has a long neck, fairly thin, skin quite pale » [10] [CSW 11].

Beattie présente les tensions entre Charles et Pete sur le mode de l'humour même si le lecteur comprend que l'arrivée du nouvel amant de sa mère, peu après la mort de son père, a créé un malaise, comme le suggère la référence à un fusible défectueux: «When [Charles'] father died, Pete came over one evening with a bag of oranges. He came other evenings, too, at his mother's invitation, bringing with him apples, grapefruit, pears, and finally boxes of Whitman's chocolates, flowers, and a briefcase with his pajamas and toothbrush. One night not long after his mother married Pete, the fuses blew» [CSW 8-9] [11]. L'association des idées et le recours répété à l'asyndète indiquent presque l'agacement de Charles à l'égard de l'intrus: en amenant de la nourriture, Pete s'impose comme un père nourricier et tente d'instaurer une relation fructueuse (le jeu de mots sur le '*fruitful*' anglais était tentant). Mais c'est par l'intermédiaire de la scène qui suit que le lecteur prend conscience que pour le fils, Pete ne remplacera jamais un père et que la surface lisse de la famille parfaite qu'il tente de présenter au monde demeurera instable: «Pete climbed downstairs and called up a lot of questions. He couldn't fix it. [...] 'Could your Dad fix the fuses?' Pete asked. 'Yes,' Charles said» [CSW9] [12]. Comment ne pas conclure qu'entre Charles et Pete, le courant ne passe pas? L'humour que l'on sent poindre dans ce passage annonce par avance l'instabilité de la relation entre les deux personnages – qui oscille constamment entre surface et profondeur – et suggère déjà que Charles ne prend pas Pete au sérieux. L'image que les personnages donnent à voir n'est jamais vraiment en adéquation avec leurs sentiments, créant un effet de trompe l'œil tout au long du récit.

L'utilisation de la neige appuie, tout au long du roman, une définition que l'on trouve dans la nouvelle «Tending Something»: «snow: everything blurry, the air freezing»²⁵ [13]. Chaque situation est marquée du sceau de l'incertain, les événements importants sont disséminés dans la narration comme pour suggérer qu'à la fonte des neiges, tout ce qui était caché sera rendu visible. La mort du père, de même que celle de la sœur jumelle de Susan, sont mentionnées mais ce n'est que plus tard que le lecteur en apprend les circonstances. La froideur avec laquelle le narrateur traite de sujets difficiles met l'accent sur l'absence d'émotion ou, plutôt, de réactions émotionnelles de la part des personnages. La mort est là mais c'est par touches successives qu'elle est acceptée, comme si le texte se faisait le relais d'un travail de deuil inachevé ou inachevable. Elle remet constamment en question la stabilité de la surface que les personnages tentent de donner au monde²⁶.

25 Ann Beattie, «Tending Something», *Follies: New Stories* (2005; New York: Scribner, 2006) 156.

26 La mère de Charles est, à travers ses tendances suicidaires, une figure de la mort et, à plusieurs reprises, Charles s'imagine être le fils d'une femme qu'il côtoie (sa sœur ou celle

À la fin du roman, le narrateur présente un constat bien alarmant de la situation familiale de Charles : « His father is dead, his mother is crazy, Pete is all alone » [CSW 274] [14]. L'usage de l'asyndète suggère l'absence de rapport causal. Pourtant, la place de la mère au cœur de la phrase permet de supposer qu'elle est à l'origine des maux de Charles. Si l'on tente de rétablir le rapport de cause à effet, on comprend que la mère a perdu la raison car son mari est décédé et que Pete se retrouve seul car son épouse a été internée. La neige semble avoir immobilisé les personnages qui ne parviennent pas à évoluer ; ils stagnent à la surface de la vie, enfermés dans un château de neige, image que Charles convoque lors d'une soirée chez Laura : « I was thinking about that snow fort we discovered in the park that winter when we had a bad storm. How strange it was that no kids were in it, just a big white enclosure' » [CSW 278] [15]. Le mélange d'allitérations et d'assonances ainsi que l'absence de ponctuation dans la première phrase fait penser à un poème en prose ; Charles-poète reconstruit dans l'espace de la phrase une structure blanche qui rappelle son union passée avec Laura (« we »), union qui comme la neige a fondu ; s'il est encore prisonnier de son amour, elle ne semble prête à lui offrir que le dessert dont elle a le secret.

La dernière image du roman, qui n'est pas sans rappeler la fin de « The Dead » de James Joyce, déstabilise un peu plus la surface tant elle semble déconnectée du reste du récit ; elle peut malgré tout être lue comme une invitation à l'interprétation de l'ab-sens, comme le suggère également l'absence de référents :

When we came in she had her chair sideways, by the window, looking out at the snow, and she said, without even looking up to know that it was us, that the doctors had said that sitting and staring at the snow was a waste of time; she should get involved in something. She laughed and told us it wasn't a waste of time. It would be a waste of time just to stare at snowflakes, but she was counting, and even that might be a waste of time, but she was only counting the ones that were just alike. [CSW 280] [16]

Si regarder tomber la neige est une occupation banale, compter les flocons identiques est au contraire une activité bien définie, qui vient s'opposer au « *something* » que lancent les médecins. Le personnage tente de trouver un sens à la substance qui recouvre la réalité extérieure en lui imposant un nouveau visage – son succès lui permettrait d'imposer une stabilité que la neige ne cesse de remettre en question. L'effet de reprise (« waste of time ») est subtilement nié, comme pour affirmer le message d'une narration dont

dont il est épris, Laura) ; son attitude témoigne une fois de plus de son malaise et de son instabilité vis-à-vis de sa famille. Pour une étude détaillée sur ces questions, voir l'article de Barbara, Shapiro, « Ann Beattie and the Culture of Narcissism », *Webster Review* 10.2 (Fall 1985) 86-101.

l'apparence décosue pourrait mettre le lecteur mal à l'aise. En fait, le but de Beattie est de définir le même et l'autre, de montrer combien Charles est proche de Pete qu'il juge trop aveugle pour voir le vrai visage de sa femme et le but de ses tentatives de suicide. C'est à rebours que vient le sens et Beattie prend plaisir à diriger son lecteur au cœur des mystères de l'existence humaine. Dire devient synonyme de guérir et lire synonyme de voir : « fiction is becoming increasingly dark, deeper, subtle and more mysterious than ever before »²⁷[17]. L'utilisation de la neige aurait peut-être pour objet d'éclairer les zones d'ombre, de dire l'indicible dans un flocon de neige et montrer que la vie est également déterminée par des facteurs extérieurs.

L'instabilité des choses ou l'inscription de la perte : « In the White Night »

L'indicible est également associé à la neige dans deux nouvelles contenues dans *Where You'll Find Me* (1986), « In the White Night » et « Snow », mais, pour des raisons de concision, je m'intéresserai uniquement au premier texte. Beattie s'est exprimée sur l'ouverture de celui-ci, en insistant sur la notion de masque, de façade : « 'Don't think about a cow, don't think about a river, don't think about a car, don't think about snow.' [...] That's a mask for not having any real communication during the evening, and as the story goes on you find out why these people would have everything invested in *not* wishing to communicate »²⁸[18]. La nouvelle s'ouvre au moment où se termine une soirée chez Matt et Gaye ; Carol et Vernon regagnent leur voiture dans la neige et le froid. Paradoxalement, les mots de Matt que cite Beattie ne portent pas sur la verbalisation d'une idée mais sur sa formation. Matt ne dit pas à quoi il faut penser mais ce à quoi il ne faut *pas* penser ; il n'impose donc pas une image en particulier mais en évacue un certain nombre, laissant aux autres personnages le loisir de choisir celle qu'ils souhaitent élaborer. La surface sur laquelle ils sont invités à réfléchir se révèle aussi instable que les marches enneigées qui séparent Carol et Vernon de leur véhicule et dont la description annonce déjà une situation précaire (« the steps were slick with snow ; an icy snow had been falling for hours »²⁹[19]).

Carol, qui se révèle être l'instance focalisatrice, semble se prêter au jeu en associant le temps neigeux à une balade sur la plage : « The swirls of snow blowing against Carol's skin reminded her—an odd thing to remember on

27 Beattie cité dans Christina Murphy, *Ann Beattie* (Boston : Twayne, 1986) 7.

28 James Plath, « Counternarratives: An Interview with Ann Beattie », 1991, *Conversations with Ann Beattie, op. cit.*, 121.

29 Ann Beattie, « In the White Night », *Where You'll Find me and Other Stories* (1986 ; New York : Scribner, 1996) 11.—Ab WN.

a night like this—of the way sand blew up at the beach, and the scratchy pain it caused» [WN 11] [20]. La douleur dont parle Carol permet, par métonymie, d'annoncer celle qui la hante véritablement. Tout au long du trajet en voiture, elle pense à sa fille, morte d'une leucémie, et pour ne pas aborder le sujet avec Vernon une fois à la maison³⁰, elle prétend que c'est la violence du vent, et non celle du souvenir, qui l'a fait pleurer [WN 15].

Le jeu que lance Matt est à l'origine de la résurgence des souvenirs de Carol. Il perturbe la surface lisse du présent et laisse des images du passé l'envahir : lorsqu'elle voit Matt murmurer la fin de son histoire dans l'oreille de Vernon, Carol les compare à deux enfants [WN 12] et se souvient que sa fille s'était livrée à un jeu similaire avec la fille de Matt et Gaye : « Vernon and Carol's daughter, Sharon, and Matt and Gaye's daughter, Becky, had sat side by side, or kneecap to kneecap, and whispered that way when they were children » [WN 12] [21]. Si la scène devient une excuse pour parler brièvement de Becky, la dernière suggestion de Matt, « 'Don't think about an apple!' » [WN 11] [22] revient à l'esprit de Carol et prend des rondeurs qui rappellent celles d'une femme enceinte : « The apple that reappeared as the windshield wipers slushed snow off the glass metamorphosed for Carol into a red bowl, then again became an apple, which grew rounder as the car came to a stop at the intersection » [WN 13] [23]. L'image de la pomme s'impose malgré la tentative de balayage opérée par les essuie-glaces. On pourrait lire dans l'association du fruit et de la neige une allusion à Blanche Neige qui telle l'Ève biblique succombe à la tentation mais Beattie semble vouloir aller plus loin : le lecteur a appris quelques lignes plus tôt que Becky a avorté à l'âge de quinze ans ; aussi le rouge renvoie-t-il à la transgression et au péché dont s'est rendue coupable l'adolescente tout en introduisant un contraste avec la mort de Sharon. De plus, comme pour renforcer cette idée d'avortement, l'instance narrative précise que Becky a abandonné ses études et Carol a oublié ce qu'elle étudie désormais en cours du soir – « Poetry or pottery? » [WN 13] ; la paronomase confirme que pour Carol tout ce qu'entreprend Becky est voué à l'échec : toutes les surfaces qu'elle approche sont marquées par l'instabilité.

Pour sa part, Carol se trouve, comme la voiture, à une intersection et la couleur rouge qu'elle associe à la pomme imaginaire est le signe indélébile de la présence de la mort dans sa vie ; pour elle, c'est un chemin spirituel qui se dessine à ce croisement de la route : si les traces laissées par le véhicule après son passage dans la neige suggèrent que le passé ne peut se réécrire, le reste du chemin est pour sa part fraîchement enneigé et se présente comme

30 Il est intéressant de voir qu'outre les injonctions de Matt, quasiment tous les dialogues sont rendus au discours indirect, laissant à Carol le pouvoir de s'imposer comme la voix de ce récit qui repose sur un monologue narrativisé.

une surface instable que seule Carol pourra baliser à condition qu'elle aille de l'avant. Elle doit reprendre le contrôle de sa vie, de la même manière que Vernon reprend le contrôle de la voiture qui s'était mise à glisser ; la voix narrative précise : « they came out of the skid easily » [WN 14] [24], suggérant clairement que c'est à deux que les personnages parviendront à stabiliser leur vie. Le titre de la nouvelle, oxymorique, prend ici tout son sens : la blancheur de la nuit renvoie à la révélation que Carol est susceptible d'avoir mais, à l'instar de la neige, sa manifestation sera de courte durée. Aussi court-elle un risque en convoquant le passé car elle nie la présence des « transformations silencieuses » dont parle François Jullien en laissant « la brèche esquissée [devenir] fissure – fente – faille – fossé » et « contaminer » le présent³¹.

Pour Jullien, les transformations silencieuses sont celles que l'on subit malgré nous et qui sont la conséquence du temps. Il oppose ainsi événement et instant montrant que le premier « fait saillie et se détache par rapport à ce renouvellement continu d'où naît la durée »³². L'événement implique un point de départ stable, une origine. Dans le texte de Beattie, deux événements dictent la tonalité des instants qui les suivent : la mort du père de Gaye et le décès de Sharon. Le premier laisse penser à Carol que maintenir la soirée n'était pas une bonne idée [WN 13] mais elle sous-entend que c'est pour Vernon l'occasion de jouer un rôle et de ne pas penser à Sharon ou aux problèmes de son couple. L'apparente stabilité de la surface est réduite à néant quand Carol se lance dans une variation sur le jeu de Matt : « If the people did not argue in front of their friends, they were not having problems; if they did not stumble into walls, they were not drunk » [WN 13] [25]. Tout se résume à un jeu de rôles auquel Carol prend elle-même part. En effet, après avoir passé sans encombre la dernière intersection (la dernière chance de faire parler Vernon ?), la voiture commence à dérapier et, d'une certaine façon, Carol dérape également en choisissant un moyen détourné de mentionner Sharon, ce « fantôme verbal qui hante le texte »³³ : « She asked if Matt had mentioned Becky. No, Vernon said, and he hadn't wanted to bring up a sore subject » [WN 14] [26]. Un blanc typographique suit et figure le silence qui envahit la voiture. François Jullien propose une explication de ce type de marqueur textuel : « [c]e blanc laissé au sein du texte n'est pas vide, mais au contraire le lieu fécond où, sans qu'on écrive, du texte continue d'avancer »³⁴. Ce sont les pensées de Carol qui poursuivent

31 François Jullien, *Les Transformations silencieuses* (Paris : Grasset, 2009) 21.

32 *Ibid.* 116.

33 Ce sont les mots de Susan Jaret McKinstry dans « The Speaking Silence of Ann Beattie's Voice », *Studies in Short Fiction* 24.2 (Spring 1987) : 116.

34 *Ibid.* 29.

leur cours quand la narration reprend, suggérant qu'elle est parvenue à stabiliser la surface. Elle réfléchit à son mariage, à la mort de Sharon et à celle de leur chien Hobo. Carol se souvient du vétérinaire qui avait écorché le nom du chien en l'appelant « Bobo » et montre par son commentaire (« as though their dog were like some circus clown » [WN 15 [27] que le nom a son importance – il donne une certaine stabilité à la personne et permet de la définir. L'idée de vagabondage inscrite dans le nom de l'animal résume bien le récit qui repose sur les pensées vagabondes de Carol³⁵. À l'instar de Gabriel dans « The Dead » de James Joyce, Carol semble perdre peu à peu prise avec la réalité – « the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling »³⁶ [28]. La neige qui arrive d'un ailleurs insaisissable, d'un lieu humainement inatteignable, figure le retour du refoulé, moment clé où l'ordinaire se révèle inquiétant.

La fin de la nouvelle fait le pont entre la blancheur de la nuit et la noirceur de la vie en amorçant un travail de deuil. Le narrateur parle de l'« inévitable tristesse » [WN 17] qui s'est installée après la mort de Sharon et montre l'importance d'accepter les « transformations silencieuses » sur lesquelles repose l'expérience humaine comme l'on accepterait une chute de neige. Si le passé ne peut être réécrit, l'avenir peut être imaginé, tandis que le souvenir de l'enfant dérive vers de lointains horizons : « In the white night world outside, their daughter might be drifting past like an angel » [WN 17] [29].

Dérive du sens : jouer avec la neige

Les personnages de Beattie semblent jouer avec la neige comme d'autres pourraient jouer avec le feu. « Four Stories about Lovers » et « Imagined Scenes » qui apparaissent dans *Distortions* présentent des épisodes dans lesquels la neige est utilisée comme une arme. Delerm note que le mot neige « commence comme une négation »³⁷, négation à laquelle Beattie fait écho dès l'ouverture de la seconde histoire qui compose « Four Stories about Lovers » puisque l'amant dont il est question est seul : « he is no longer her lover »³⁸[30]. Le lecteur est ainsi forcé à s'interroger sur l'identité du personnage : pourquoi serait-il désigné comme un amant s'il n'a personne à

35 Le symbolisme que revêt le nom de l'enfant est tout aussi évocateur : on pense à la Rose de Sharon, expression utilisée dans l'ancien Testament pour désigner Jésus et, par extension, sa perfection.

36 James Joyce, « The Dead », 1916, *The Norton Anthology of World Masterpieces, Volume 2*, 7th Edition, eds. Sarah Lawall and Maynard Mack (New York : Norton, 1999) 1615.

37 Delerm, *op. cit.*, p. 40.

38 Ann Beattie, « Four Stories about Lovers », *Distortions* (1976. New York : Vintage, 1991) 123 – Ab FSL.

aimer? Le narrateur tente d'éclaircir les choses en convoquant le passé mais au final, il rend la surface encore plus instable: « he remembers when he was [her lover], and that depresses him because he never intended to become her lover and he never intended to stop being her lover » [FSL 123] [31]. Tout repose sur les attentes paradoxales du personnage rendues d'autant plus difficiles à saisir que personne n'est nommé et que le début et la fin de la relation semblent indistincts. Une bataille de boules de neige semble être la cause de la rupture: « One time they argued [...] and he bent to make a snowball, then another, and another. He threw them all at her, and instead of running into the house she ran around the house and, of course, finally fell » (FSL 123) [32]. L'instabilité de la relation est ici figurée par la chute mais son origine est à chercher dans l'incompréhension de la jeune fille qui, prise au dépourvu, se dirige non pas vers un refuge mais vers un lieu où elle est exposée aux assauts de son amant.

La journée avait pourtant bien commencé: « they had watched the snow falling in the morning. The morning of the day he threw snowballs at her. The morning of the day she turned her ankle » [FSL 123] [33]. L'utilisation de l'anadiplose permet de deviner que la narration porte sur le début de la fin. La neige devient le symbole de l'union et de la désunion puisqu'elle amène une confrontation entre les deux personnages. La syntaxe appuie également cette idée puisque la parataxe isole chaque action pour en souligner la différence; il ne fait aucun doute qu'à l'instar de la neige le « they », symbole de l'union, va fondre et se diviser en « he » et « she ». Le souvenir de la bataille constitue un moment charnière dans la relation amoureuse, moment où tout bascule et où l'instabilité s'installe. La narration joue là-dessus en offrant non pas un point de vue omniscient mais une focalisation interne qui présente les suppositions confuses de l'homme. Aucune indication sur le statut de l'amant au moment de la narration n'émerge au terme de la nouvelle; le brouillage est d'autant plus marqué que le narrateur introduit une variation: la boule de neige devient boule de boue dans un épisode qui permet à l'amant de rentrer en contact avec une femme qui pourra peut-être lui dire de qui il est l'amant: « He picks up a handful of moist dirt, shapes it into a ball and throws it at the front of her dress » [FSL 124] [34]. L'instabilité de la surface est marquée sur le plan narratif par l'absence totale de référents: le lecteur ne peut être certain du nombre de personnages féminins mais il sait qu'il n'y a qu'un homme. La question, « 'Whose lover am I?' », ne trouve pas de réponse satisfaisante puisqu'il est impossible de savoir à qui renvoie la réponse: « 'You're her Goddamn lover!' » [FSL 124] [35].

La neige est également synonyme d'instabilité dans « Imagined Scenes », nouvelle dans laquelle le vieil homme dont le personnage féminin s'occupe glisse et tombe dans la neige. La neige s'accumule tout

au long du récit, recouvrant tout le paysage : « Everything is blanketed in whiteness »³⁹[36]. Les deux personnages s'aventurent pourtant dehors, dans un univers familier qui est devenu étranger : « It's bright outside. They both stop, momentarily blinded by the glare. The snow is wet and deep » [IS 61] [37]. La syntaxe syncopée renvoie à la difficulté de progresser dans la neige et supprime tout lien de cause à effet. De la même manière, la culpabilité du garçon qui fait chuter le vieil homme est remise en question. Comme le personnage féminin, le lecteur prend connaissance des événements à rebours : « She turns and sees that the old man has slipped in the snow. [...] He bent over to make a snowball and one of the children accidentally ran into him. [...] The pavement is slippery, she's afraid she might slip » [IS 62] [38]. La neige est indirectement désignée comme responsable de l'incident puisqu'elle impose l'instabilité au trottoir. Pourtant, lorsqu'ils arrivent à la maison, la nature des faits est modifiée : « In the hallway [the old man] brushes snow off his shoulders, embarrassed and angry. He thinks the child knocked him over on purpose » [IS 62] [39]. De manière significative, c'est une fois que la neige a été essuyée que le vieil homme prend conscience de l'acte prémédité dont il a été victime, comme pour suggérer que l'éblouissement dont le personnage était victime plus tôt avait faussé son jugement.

Chez Beattie, la neige sert de cadre à des situations que les personnages trouvent difficiles à surmonter car elles révèlent leurs faiblesses. Elle devient la marque d'un temps de la perte et, comme le montre Pierre Tibi, ses manifestations s'inscrivent « en contrepoint de l'action pour en marquer le début ou la fin »⁴⁰. La neige introduit une suspension, un répit, et si elle subsiste lorsque se referme le récit, c'est peut-être pour suggérer un nouveau départ car il est impossible de retrouver les traces enfouies sous les couches successives⁴¹, de réécrire le passé. Dans les premiers écrits de Beattie, si les bulletins météorologiques annoncent souvent de la neige, c'est pour mieux désigner l'instabilité de la surface sur laquelle glissent ses récits ; les personnages sont emportés par des rafales qui les mènent au cœur de leurs angoisses – c'est là qu'ils se révéleront et que le lecteur comprendra ce que cache le titre – *Where You'll Find Me*.

39 Ann Beattie, « Imagined Scenes », *Distortions* (1976. New York : Vintage, 1991) 59 – Ab IS.

40 Pierre Tibi, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », *Cahiers de l'université de Perpignan* 18 (premier semestre 1995) : 57.

41 On en trouve l'illustration à la fin de *City of Glass* de Paul Auster : le narrateur perd la trace de Quinn car la neige a recouvert la trace de ses pas. Voir Paul Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy* (New York : Penguin, 1990) 158.

OUVRAGES CITÉS

- Beattie, Ann. *Chilly Scenes of Winter*. 1976. New York: Vintage, 1991. 282 p.
- . *Distortions*. 1976. New York: Vintage, 1991. 288 p.
- . *Where You'll Find Me and Other Stories*. 1986. New York: Scribner, 1996. 208 p.
- . *Follies: New Stories*. 2005. New York: Scribner, 2006. 310 p.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York: Penguin, 1990. 376 p.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. 1953, 1972. Paris: Seuil, coll. «Points essais», 1971. 192 p.
- Chénétier, Marc. *Au-delà du soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Seuil, coll. «Le don des langues», 1989. 458 p.
- Delerm, Philippe. *Les Mots que j'aime*. Paris: Seuil, coll. «Points / Le Goût des mots», 2011. 128 p.
- Gelfant, Blanche H. "Ann Beattie's Magic Slate at the End of the Sixties". *Women Writing in America: Voices in Collage*. Hanover: University Press of New England, 1984. 31-43.
- Hawthorne, Nathaniel. «The Snow Image». 1851. *The Celestial Railroad and Other Stories*. New York: Signet, 1963. 253-269.
- Joyce, James. «The Dead». 1916. *The Norton Anthology of World Masterpieces, Volume 2*. 7th Edition. Eds. Sarah Lawall and Maynard Mack. New York: Norton, 1999. 1587-1615.
- . «Les Morts». *Gens de Dublin*. Traduction de Benoît Tadié. Paris: Garnier-Flammarion, 1994. 217-267.
- Jullien, François. *Les Transformations silencieuses*. Paris: Grasset, 2009. 160 p.
- Le Grix de la Salle, Marie. «L'écriture blanche dans la nouvelle contemporaine, autour d'Ann Beattie, Raymond Carver et Grace Paley». Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley-Cunci. Paris III, 1996.
- McKinstry, Susan Jaret. «The Speaking Silence of Ann Beattie's Voice». *Studies in Short Fiction* 24.2 (Spring 1987): 111-117.
- Melville, Herman. *Moby Dick; or, The Whale*. 1851. New York: Norton, 2002. 734 p.
- . *Moby Dick*. Traduction de Henriette Guex-Rolle. 1970. Paris: Garnier-Flammarion, 1989. 602 p.
- Murphy, Christina. *Ann Beattie*. Boston: Twayne, 1986. 140 p.
- Roth, Philip. *American Pastoral*. 1997. New York: Vintage, 1998. 424 p.

- . *Pastorale américaine*. Traduction de Josée Kamoun. 1999. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 2001. 592 p.
- Salati, Marie-Odile. « La cartographie de la surface dans les premières œuvres d'Hemingway ». *La Surface*. Dirs. Mathilde La Cassagnère et Marie-Odile Salati. Chambéry: LLS, Collection « Écriture et représentation », 2005. 251-273.
- Shapiro, Barbara. "Ann Beattie and the Culture of Narcissism." *Webster Review* 10.2 (Fall 1985): 86-101.
- Tibi, Pierre. « La Nouvelle: Essai de compréhension d'un genre ». *Cahiers de l'université de Perpignan* 18 (premier semestre 1995): 9-76.
- Trouard, Dawn, dir. *Conversations with Ann Beattie*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. 192 p.

TRADUCTIONS

- [1] «**I could not decide...**»: «Je n'arrivais pas à décider si cette virginité de façade était la neige qui couvre le paysage, ou la neige qui cache le néant». [Traduction de Josée Kamoun, Paris: Gallimard, 1999, p. 62]
- [2] «**exchange my solitude for his...**»: «j'échangerai ma solitude contre la sienne, je me mis dans la peau de cet homme aux antipodes de moi, je m'immergeai en lui, jour et nuit, je tentai de prendre la mesure de quelqu'un d'apparemment creux, innocent, simple; de repérer l'itinéraire de son effondrement; je fis de lui, le temps passant, la figure centrale de ma vie». [*Ibid.* p. 111]
- [3] «**the whaling voyage was welcome...**»: «...cette expédition baleinière fut la bienvenue; les grandes écluses du pays des merveilles s'ouvraient brutalement et, à travers les mirages qui me poussèrent à céder à mon désir, pénétrèrent jusqu'au tréfonds de mon âme d'interminables processions de baleines, flottant, deux par deux, escortant un fantôme magnifique encapuchonné de blanc, telle une colline neigeuse sur le ciel». [Traduction d'Henriette Guex-Rolle, Paris: Garnier-Flammarion, 1970, 1989, p. 51]
- [4] «**I [...] think that what you see on the surface can be misleading**»: «Il me semble que ce que vous voyez à la surface peut être trompeur».
- [5] «**If a writer of prose knows enough...**»: «Si un écrivain en connaît assez sur ce qu'il écrit, il peut omettre des choses qu'il connaît; et le lecteur, si l'écrivain peaufine suffisamment sa prose pour la rendre authentique, aura le sentiment que ces choses sont là, comme si elles avaient été écrites. La dignité du mouvement d'un iceberg est due seulement au un-huitième qui est visible à la surface de l'eau».
- [6] «**Any life will seem dramatic if you omit mention of most of it**»: «N'importe quelle vie aura l'air plus captivante si vous en omettez la plus grande partie».
- [7] «**Our first week in the house...**»: «Nous avons passé la première semaine dans cette maison à bricoler, à trouver quelques-uns de ses secrets, notamment les couches de papier peint cachées derrière le papier peint».
- [8] «**[Writers] don't trust surfaces...**»: «[L'écrivain] ne fait guère confiance aux surfaces car ils ont pour habitude de créer des choses. [...] L'écrivain déchiffre».
- [9] «**when Susan took some of Pete's wood...**»: «quand Susan avait utilisé le bois de Pete pour faire des bras à son bonhomme de neige,

Pete avait retiré les bouts de bois, l'avait fessée avec et fait regarder le bonhomme de neige tandis qu'il la fessait».

- [10] «**She has square, shiny fingernails...**» : «Elle a les ongles carrés, brillants et un chignon châtain parfaitement rond. Elle baisse les yeux pour regarder les papiers. Tout ce que Charles voit, c'est son cou. Elle a un long cou, assez fin, et la peau plutôt pâle».
- [11] «**When [Charles'] father died...**» : «Quand [le père de Charles] mourut, Pete passa un soir avec un filet d'oranges. Il vint d'autres soirs aussi, à l'invitation de sa mère, apportant avec lui des pommes, des pamplemousses, des poires, et finalement une boîte de chocolat Whitman, des fleurs et une mallette avec son pyjama et sa brosse-à-dents. Un soir, peu après que sa mère avait épousé Pete, les plombs sautèrent».
- [12] «**Pete climbed downstairs...**» : «Pete descendit au sous-sol et lança de nombreuses questions. Il n'arrivait pas à résoudre le problème. [...] 'Ton père savait-il réparer les fusibles?' demanda Pete. 'Oui', répondit Charles».
- [13] «**snow: everything blurry, the air freezing**» : «de la neige: tout est trouble, l'air est glacial».
- [14] «**His father is dead...**» : «Son père est mort, sa mère est folle, Pete est tout seul».
- [15] «**I was thinking about that snow fort...**» : «'Je pensais à ce château de neige que nous avons découvert dans le parc un hiver pendant une mauvaise tempête. Comme il était étrange qu'aucun n'enfant ne fût dedans, juste une grande clôture blanche'».
- [16] «**When we came in...**» : «Quand nous sommes entrés, sa chaise était tournée, à côté de la fenêtre, elle regardait tomber la neige et nous a dit, sans même nous regarder pour voir si c'était bien nous, que les docteurs avaient dit que d'être assis à fixer la neige était une perte de temps; elle devrait penser à quelque activité. Elle se mit à rire et nous dit que ce n'était pas une perte de temps. Ce serait une perte de temps de seulement fixer les flocons de neige, mais elle les comptait, et même ça ce serait peut-être une perte de temps, si elle ne comptait pas uniquement les flocons identiques».
- [17] «**fiction is becoming increasingly dark...**» : «la fiction devient de plus en plus sombre, profonde, subtile et plus mystérieuse encore qu'auparavant».
- [18] «**Don't think about a cow...**» : «'Ne pense pas à une vache, ne pense pas à une rivière, ne pense pas à une voiture, ne pense pas à la neige.' [...] C'est une façade pour ne pas établir de vraie communication au cours de la soirée; et alors que l'histoire se développe, on découvre pourquoi ces gens ont tout misé sur leur souhait de ne *pas* s'exprimer».

- [19] « **the steps were slick with snow...** »: « les marches étaient recouvertes de neige, ce qui les rendait glissantes – une neige gelée tombait pendant plusieurs heures ».
- [20] « **The swirls of snow...** »: « Les tourbillons de neige qui frappaient la peau de Carol lui rappelaient – un étrange souvenir en une nuit comme celle-ci – la façon dont le sable volait au vent sur la plage, et les démangeaisons douloureuses auxquelles il donnait lieu ».
- [21] « **Vernon and Carol's daughter...** »: « Enfants, la fille de Vernon et Carol, Sharon, et celle de Matt et Gaye, Becky, s'étaient assises côte à côte, ou genou contre genou, murmurant de cette façon ».
- [22] « **'Don't think about an apple!'** »: « 'Ne pense pas à une pomme!' »
- [23] « **The apple that reappeared...** »: « La pomme qui réapparut alors que les essuie-glaces balayaient la neige fondue sur le pare-brise se métamorphosa pour Carol en une boule rouge, puis redevint une pomme qui s'arrondissait de plus en plus tandis que la voiture s'arrêta à une intersection ».
- [24] « **they came out of the skid easily** »: « Ils parvinrent à contrôler le dérapage sans trop de difficulté ».
- [25] « **If the people did not argue...** »: « Si les gens ne se disputaient pas devant leurs amis, ils n'avaient pas de problèmes; s'ils ne se cognaient pas aux murs, ils n'étaient pas ivres ».
- [26] « **She asked...** »: « Elle demanda si Matt avait parlé de Becky. Non, répondit Vernon, et il n'avait pas voulu amener un sujet sensible ».
- [27] « **as though their dog were like some circus clown** »: « comme si leur chien était une sorte de clown ».
- [28] « **the solid world itself...** »: « le monde matériel que ces morts avaient édifié et habité se dissolvait et s'éteignait ». [Traduction de Benoît Tadié, Paris: Garnier-Flammarion, 1994, p. 266]
- [29] « **In the white night world outside...** »: « Dans la nuit blanche au-dehors, leur fille flottait peut-être près de chez eux, tel un ange ».
- [30] « **he is no longer her lover** »: « il n'est plus son amant ».
- [31] « **he remembers...** »: « il se souvient du temps où il était son amant et cela le déprime car il n'avait jamais eu l'intention de devenir son amant et encore moins de ne plus l'être ».
- [32] « **One time they argued...** »: « Un jour où ils s'étaient disputés [...], il se baissa pour faire une boule de neige, puis une autre, et encore une autre. Il les lança toutes sur elle et, au lieu de s'enfuir dans la maison, elle en avait fait le tour et était, bien entendu, tombée ».
- [33] « **they had watched the snow** »: « ils avaient regardé la neige tomber ce matin-là. Le matin du jour où il jeta des boules de neige. Le matin du jour où elle se tordit la cheville ».

- [34] « **He picks up a handful of moist dirt...** » : « Il ramasse une poignée de terre humide dont il fait une boule qu'il jette sur le devant de sa robe ».
- [35] « **'Whose lover am I?'** » / « **'You're her Goddamn lover!'** » : « 'De qui suis-je l'amant?' » // « 'C'est d'elle dont tu es le fichu amant!' »
- [36] « **Everything is blanketed in whiteness** » : « Tout est recouvert d'un manteau blanc »
- [37] « **It's bright outside....** » : « Il fait clair dehors. Ils s'arrêtent, momentanément aveuglés par la clarté. La neige est humide et profonde ».
- [38] « **She turns and sees...** » : « Elle se tourne et constate que le vieil homme a glissé dans la neige. [...] Il s'était baissé pour faire une boule de neige lorsque l'un des enfants l'a accidentellement bousculé. [...] Le trottoir est glissant, elle a peur de glisser à son tour ».
- [39] « **In the hallway...** » : « Dans l'entrée [le vieil homme], embarrassé et énervé, enlève la neige qui s'est accumulée sur ses épaules. Il pense que l'enfant l'a volontairement fait tomber ».