

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**№ 2 (18)**

**Les (re)visions canadiennes :  
projections, changements,  
révolutions**

**2020**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**No 2 (18)**

Les (re)visions canadiennes :  
projections, changements,  
révolutions

**2020**



*ROMANICA*  
*SILESIANA*



NO 2 (18)

Les (re)visions canadiennes :  
projections, changements,  
révolutions

2020

Sous la rédaction de  
EWELINA BEREK,  
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

avec la collaboration de  
JUSTYNA FRUZIŃSKA, KRZYSZTOF MAJER,  
MAGDALENA MARCZUK-KARBOWNIK

## Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

## Recenzenci / Évaluateurs

GERARDO ACERENZA (Università degli Studi di Trento), KATARZYNA BIERNACKA-LICZNAK (Uniwersytet Wrocławski), RENATA BIZEK-TATARA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SYLVIE BRODZIAK (Université Cergy-Pontoise), RAOUL BRUNI (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa), MARIA CENTRELLA (Università degli Studi di Napoli „L'Orientale”), MARZENA CHROBAK (Uniwersytet Jagielloński), SEBASTIEN CÔTÉ (Carleton University Ottawa), JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA (Université de Porto), JOLANTA DYGUL (Uniwersytet Warszawski), HANS FÄRNLÖF (Stockholm University), YUCEF IMMOUNE (Université Alger 2), ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA (Uniwersytet Opolski), EWA KALINOWSKA (Uniwersytet Warszawski), DOROTA KARWACKA-PASTOR (Uniwersytet Gdański), PETER KLAUS (Freie Universität Berlin), NAWEL KRIM (Université Alger 2), ANNA MAZIARCZYK (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SVETLANA MIKHAILOVA (Moscow City University), KRYSZYNA MODRZEJEWSKA (Uniwersytet Wrocławski), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), DARIO PROLA (Uniwersytet Warszawski), STEFANO REDAELLI (Uniwersytet Warszawski), MARTINE RENOUPREZ (Universidad de Cádiz), ODILE RICHARD-PAUCHET (Université de Limoges), FÉLIX J. RÍOS (Universidad de La Laguna), ANNE SCHNEIDER (INSPE Université de Caen-Normandie), ANITA STAROŃ (Uniwersytet Łódzki), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice)

## Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej

Disponible online

Central and Eastern European Online Library  
[www.cceol.com](http://www.cceol.com)

## Table des matières

Mot de la Rédaction (EWELINA BEREK, JUSTYNA FRUZIŃSKA, KRZYSZTOF MAJER, MAGDALENA MARCZUK-KARBOWNIK, JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ) . . . . .	9
--	---

### Études

GERARDO ACERENZA Vision(s) de la littérature québécoise en Italie. Révisions nécessaires? . . . . .	15
EWELINA BEREK Nelly Arcan, une postféministe? . . . . .	30
MALGORZATA CZUBIŃSKA Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction . . . . .	46
NATALIE MOJŽIŠOVÁ L'amour et la révolte dans <i>Le couteau sur la table</i> , roman de Jacques Godbout . . . . .	61
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ La traduction littéraire qui n'est pas que la traduction. Sur les enjeux traductologiques au Canada . . . . .	73
KATARZYNA WÓJCIK (Re)visions télévisuelles de la colonisation du Nord – série médiatique d' <i>Un homme et son péché</i> de Claude-Henri Grignon . . . . .	86
ANNA ŹURAWSKA Le rôle de l'espace dans la littérature acadienne contemporaine. <i>Chacal, mon frère</i> (2010) et <i>L'Ombre de Chacal</i> (2016) de Gracia Couturier . . . . .	98

## Varia

ZUZANA RAKOVÁ	
Unité d'analyse en traductologie descriptive. Une contribution à la méthodologie des DTS . . . . .	111
SACHITA R. SAMBOO	
L'œuvre romanesque de Loys Masson, ou l'écocritique mauricienne et indiano- céanique au moyen d'une poétisation de la nature et de l'espace . . . . .	124

## Contents

Preface (EWELINA BEREK, JUSTYNA FRUZIŃSKA, KRZYSZTOF MAJER, MAGDALENA MARCZUK-KARBOWNIK, JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ) . . . . .	9
--	---

### Essays

GERARDO ACERENZA Vision(s) of Quebec literature in Italy. Revisions required? . . . . .	15
EWELINA BEREK Nelly Arcan, a postfeminist author? . . . . .	30
MALGORZATA CZUBIŃSKA Madeleine Blais-Dahlem and her vision of self-translation . . . . .	46
NATALIE MOJŽIŠOVÁ The revolt in Jacques Godbout's novel <i>Le couteau sur la table</i> . . . . .	61
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ Literary translation that is not just a translation. About translation issues in Canada . . . . .	73
KATARZYNA WÓJCIK Television (re)visions of the colonisation of the North – Claude-Henri Grignon's <i>Un homme et son péché</i> media series . . . . .	86
ANNA ŻURAWSKA The role of space in contemporary Acadian literature – Gracia Couturier's <i>Chacal, mon frère</i> (2010) and <i>L'Ombre de Chacal</i> (2016). . . . .	98



## Varia

- ZUZANA RAKOVÁ  
Unit of Analysis in Descriptive Translation Studies. A contribution to the DTS  
methodology . . . . . 111
- SACHITA R. SAMBOO  
Mauritian and Indian Ocean Islands' Ecocriticism through Nature and Space Poe-  
ticization in Novels by Loys Masson . . . . . 124



## Mot de la Rédaction

Au cours de ses 150 ans d'existence en tant que Confédération, le Canada a connu de nombreux changements politiques, sociaux et culturels. Il doit sa forme actuelle de gouvernement et de position internationale à certaines visions politiques – ou révisions – qui peuvent être retracées au moins depuis les idées des Pères de la Confédération. De même, on peut dire que la formation culturelle actuelle du Canada découle de pratiques visionnaires de certains écrivains et artistes ou qu'elle a été entravée par les idées réactionnaires des autres. L'un des objectifs du présent numéro de la revue *Romanica Silesiana* est d'examiner les idées qui sont devenues les fondements du présent culturel du Canada. Nous croyons qu'il est également intéressant de considérer les visions qui, pour une raison ou une autre, n'ont jamais été mises en œuvre ; de penser aux révolutions – que ce soit dans la sphère politique ou esthétique, ou les deux – qui ont échoué ou n'ont jamais progressé au-delà du concept. À quoi ressemblerait le Canada actuel et sa scène artistique et littéraire si une partie de ces (re)visions, révolutions ou changements avait été mise en pratique ? Et – de notre propre point de vue, à partir d'ici et maintenant – quel sera l'avenir du Canada et de sa culture ? S'agira-t-il d'un état moderne et libéral ou, au contraire, son imagination sera habitée par des valeurs conservatrices ? Est-ce que l'éthique multiculturelle de la diversité, si durement gagnée, persistera dans les arts ?

En ouverture du volume, Gerardo ACERENZA dans son texte intitulé : *Vision(s) de la littérature québécoise en Italie. Révisions nécessaires ?* se focalise sur les problèmes de la traduction littéraire qui sont liés à la présence des *realia* dans l'original. Le chercheur met en évidence l'importance du choix d'une stratégie de traduction appropriée qui permettrait de rendre la spécificité d'une œuvre littéraire. À la base de l'analyse des traductions italiennes, Acerenza réfléchit sur la réception de la littérature québécoise, de première vue hermétique à cause des régionalismes linguistiques, et se pose la question sur la nécessité d'une révision des traductions existantes.

Dans son étude, Ewelina BEREK vise à illustrer le renouveau chez Nelly Arcan, une femme de lettres québécoise, auteure de romans à succès, connue pour son style et son écriture originaux. En analysant certains motifs arcaniens, la chercheuse montre le versant négatif du féminisme dans lequel la romancière s'inscrit. La conception de la féminité visible dans tous ses écrits pourrait être considérée comme une réponse aux questions féministes et révèle une certaine impasse dans la pensée féministe actuelle.

La contribution suivante touche un point intéressant et non négligeable dans le paysage littéraire et traductif au Canada, à savoir l'autotraduction. Małgorzata CZUBIŃSKA y analyse l'œuvre de Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de la traduction. La chercheuse se penche sur la spécificité du travail créateur et traductif de l'auteure fransaskoise. En analysant les deux versions de sa pièce *La Maculée / sTain* (2012) et de son roman *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015), Czubińska réfléchit comment l'autotraduction oriente la lecture du texte littéraire.

L'analyse du roman *Le couteau sur la table* (1965) de Jacques Godbout est un point de départ dans la réflexion de Natalie MOJŽIŠOVÁ qui montre comment l'Histoire et la situation politique dans le Québec des années 60 du XX<sup>e</sup> siècle conditionnent le cheminement identitaire des personnages et la vie de la société de l'époque. L'étude se concentre sur les notions d'amour et de révolte et leurs multiples réalisations dans le roman godboutien.

Consacré aux enjeux traductologiques au Canada, l'article de Joanna WARMUZIŃSKA-ROGÓZ offre un aperçu sur les relations littéraires entre le Canada franco- et anglophone. La chercheuse examine les cas particuliers des deux lauréats du Prix du Gouverneur général dans la catégorie de la traduction, à savoir celui de Nancy Huston et de Jacques Brault, deux auteurs qui se tournent vers la traduction comme un outil créateur. Leurs projets littéraires servent de prétexte à la réflexion sur la particularité de la traduction à la canadienne qui se révolte contre toute description et tout contrôle.

L'article de Katarzyna WÓJCIK, consacré aux séries télévisées basées sur le classique de la littérature canadienne française, constitue une précieuse contribution au sujet du réexamen de la vision de la colonisation du Nord du Québec. La chercheuse se focalise sur les ajouts, les omissions et les déplacements apportés par rapport au texte du roman de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* paru en 1933, dans les deux adaptations télévisuelles, *Les Belles Histoires des pays d'en haut* et *Les Pays d'en haut*, diffusées respectivement dans les années 60 et 70 du XX<sup>e</sup> siècle et entre 2016 et 2019.

L'écriture de Gracia Couturier, écrivaine et dramaturge acadienne ainsi que son diptyque romanesque *Chacal, mon frère* (2010) et *L'Ombre de Chacal* (2016), sont examinés par Anna ŻURAWSKA dans son étude sur le rôle de l'espace dans les lettres acadiennes contemporaines. Une facette intéressante du motif récurrent de la littérature canadienne française, à savoir la séden-

tarité et le nomadisme des personnages, se fait voir dans l'écriture de cette auteure.


Dans le présent numéro, nous continuons la série « Varia » qui sert à donner la parole aux chercheuses et chercheurs qui peuvent ainsi partager les résultats de leurs travaux en chantier. Ainsi, dans son article consacré à l'unité d'analyse en traductologie descriptive, Zuzana RAKOVÁ fait ressortir l'utilité de la méthode de l'unité de traduction, propre à la théorie du polysystème et Descriptive Translation Studies. La chercheuse se donne pour tâche de définir l'unité de traduction en relation avec des méthodes de traduction traditionnelles définies en 1958 par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet. Elle propose par la suite la méthode de l'analyse qualitative et quantitative aussi bien dans le texte de départ et dans le texte d'arrivée que l'on pourrait utiliser dans le domaine de l'histoire de la traduction.

L'article de Sachita R. SAMBOO, qui clôt le numéro, étudie la représentation romanesque de la nature et de l'espace chez Loys Masson, un écrivain mauricien de la période pré-indépendance. Par la relecture des trois romans des années 50 et 60 du XX<sup>e</sup> siècle, *Les Tortues*, *Les Nocés de la vanille* et *Lagon de la miséricorde*, la chercheuse situe cet écrivain dans une nouvelle perspective, celle de l'écocritique.

*Ewelina Berek*

 <https://orcid.org/0000-0002-5399-2491>

*Justyna Fruzińska*

 <https://orcid.org/0000-0001-6368-5746>


*Krzysztof Majer*

 <https://orcid.org/0000-0001-9660-1465>

*Magdalena Marczuk-Karbownik*

 <https://orcid.org/0000-0002-5452-7217>

*Joanna Warmuzińska-Rogóż*

 <https://orcid.org/0000-0001-8195-0099>



# Études







GERARDO ACERENZA

Università degli Studi di Trento, Italie

 <https://orcid.org/0000-0003-2167-1885>

## Vision(s) de la littérature québécoise en Italie Révisions nécessaires ?

Vision(s) of Quebec literature in Italy. Revisions required?

**ABSTRACT:** Literary texts written in French-speaking areas out of France very often represent real challenges for translators, because they have to deal with a diatopically marked language and with a large number of *realia* which require the implementation of specific strategies for translate in the target language. In this article, we will try to understand the strategies used by Italian translators when translating the linguistic specificities of Quebec literary works in Italian. The practice of translation can orient the vision (or reception) of a Quebec literature in Italy which appears at first sight to be hermetic because of its linguistic regionalisms. Do Italian translations of Quebec literature require revisions?

**KEY WORDS:** Quebec literature, translation, Italy, regionalisms, *realia*, revisions

### Introduction

La littérature d'expression française écrite et publiée hors des frontières de l'Hexagone est très peu traduite en Italie. Seuls les textes qui remportent de prestigieux prix littéraires attirent l'attention des éditeurs italiens. Une enquête rapide menée au milieu des rayons de grandes librairies de Milan, Turin ou Bologne, montre que seul un petit nombre d'auteurs qui évoluent dans les nombreux pays de la francophonie ont été traduits et publiés en Italie. Pour ce qui est de la littérature africaine et maghrébine, les lecteurs peuvent trouver sur les rayons les traductions italiennes d'Ahmadou Kourouma, de Hampâté Ba, de Rachid Boudjedra et Yasmina Kadra. Pour ce qui est de la littérature antillaise, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ce sont les auteurs les plus traduits, mais il est parfois nécessaire de les commander auprès des libraires.



Il est toutefois plus difficile de trouver des traductions de textes d'écrivains québécois. Comment cela s'explique-t-il ? Mis à part les quelques spécialistes qui enseignent la littérature québécoise dans les universités italiennes, il est rare de s'intéresser aux romans, aux poèmes ou au théâtre québécois. Il en découle alors que la littérature québécoise n'a pas de marché en Italie et les éditeurs les plus importants ne sont pas intéressés à publier des auteurs inconnus au grand public. Même les romans d'écrivains québécois très connus en France, comme Dany Laferrière et Michel Tremblay par exemple, sont publiés en traduction par de petites maisons d'édition indépendantes à petits budgets. Dany Laferrière est publié par « La Tartaruga » de Milan, « Nottetempo » et « 66thand2nd » de Rome et Michel Tremblay par la maison « Playground » de Rome. Il est par ailleurs tout à fait étonnant de découvrir à ce propos que deux romans seulement de Michel Tremblay ont été traduits et publiés en Italie : *Le Cahier noir* (2012) et *À cœur découvert* (2013).

Pourquoi donc ne traduit-on pas la littérature québécoise en Italie ? S'agit-il juste d'intérêts économiques des maisons d'édition ? Ou bien faut-il chercher les raisons de ce désintérêt dans la nature linguistique de ces textes, c'est-à-dire dans le caractère du français utilisé qui pose problème ? Il est vrai que les textes littéraires écrits dans les aires francophones représentent très souvent de vrais défis pour les traducteurs, car ils doivent se confronter à une langue diatopiquement marquée véhiculant de plus un grand nombre de culturèmes qui nécessitent la mise en œuvre de stratégies particulières pour les rendre dans la langue cible. Dans cet article, nous tenterons de comprendre les stratégies mises en œuvre par les traducteurs italiens pour rendre dans la langue d'arrivée les spécificités linguistiques des œuvres littéraires québécoises. La pratique de la traduction peut-elle orienter *la vision* (ou la réception) d'une littérature étrangère qui apparaît à première vue comme hermétique à cause de sa spécificité linguistique et donc peu traduite ?

## De la traduction des textes plurilingues

Il existe plusieurs vérités générales sur la pratique de la traduction. Parmi les plus répandues, il convient d'évoquer celle qui présente la traduction littéraire comme une forme de passage d'un texte d'une langue-culture « A » à une langue-culture « B » et, lit-on souvent dans la littérature sur la traduction, le traducteur comme un passeur de langues, un passeur de sens et un passeur de mots. Pendant ce passage, le traducteur doit surmonter maints obstacles représentés par les particularités de la langue-culture du texte source. Pour revenir à la littérature québécoise sur laquelle nous nous concentrerons dans cette étude, la traduc-

tion des textes d'auteurs tels que Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Jacques Poulin et également Louis Hémon vers l'italien nécessite en effet très souvent d'une forme particulière de « négociation » (ECO 2006 : ch. 14) pour tenter de restituer dans la langue de Dante toute la saveur et la couleur locales véhiculées par la langue-culture de départ. De plus, un grand nombre d'écrivains québécois pratiquent ce que Rainier Grutman a défini en termes de « hétérolinguisme littéraire », c'est-à-dire « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (GRUTMAN 1997 : 37).

Il est assez fréquent ainsi que dans les romans, dans les nouvelles ou dans les pièces de théâtre de la littérature québécoise, se croisent et se superposent plusieurs langues et plusieurs niveaux de langue. Que l'on pense en particulier à la difficulté de traduire les textes qui appartiennent à la littérature québécoise « joulisante » des années soixante et soixante-dix. Ces textes se caractérisent par une forme particulière d'hybridité linguistique typique de ce que l'on a désigné pendant longtemps comme le parler « joul ». Puisqu'il n'existe pas dans la culture de la langue d'arrivée un code qui soit l'équivalent de ce parler, comment règle-t-on les problèmes de traduction que de tels textes posent-ils ? La traduction italienne des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1994) par exemple, permet-elle de restituer les mêmes fonctions subversive, identitaire et esthétique que le « joul » véhicule dans la pièce ? Et de quelle manière ? Bref, une traduction d'une œuvre littéraire québécoise, pour ce qui est de la langue-culture, a quelque chose de québécois à offrir aux lecteurs italiens ?

Depuis que nous étudions les traductions italiennes d'œuvres appartenant à la littérature québécoise, nous avons pu constater qu'il existe une tendance généralisée des traducteurs qui vise à standardiser, à normaliser la langue-culture du texte source. Toutefois, selon David Bellos, traductologue étasunien de Princeton,

l'approche consistant à domestiquer et acclimater dans la traduction [...] a pu être dénoncée par certains critiques comme étant une marque de 'violence ethnocentrique'. Selon eux, l'éthique de la traduction impose aux traducteurs de ne pas éradiquer toute l'étrangeté, ou pour mieux dire 'étrangèreté', d'un texte écrit dans une autre langue.

BELLOS 2012 : 53

Parfois, toujours selon Bellos, cette « étrangèreté » est considérée par certains – qu'il ne désigne pas – comme une maladresse de style ou bien comme une erreur du traducteur. Or, la question qui s'impose est la suivante : l'« étrangèreté » de l'original est-elle rendue dans les traductions italiennes des textes québécois ? Comment les traits linguistiques et culturels du texte source sont-ils transposés en italien ?

Nous nous proposons d'apporter des réponses à ces questions en analysant les traductions italiennes de quelques classiques et de quelques textes contemporains de la littérature québécoise. Tout au long de notre parcours, nous convoquerons d'un côté la théorie des « tendances déformantes » du traductologue Antoine Berman et de l'autre nous ferons également référence aux réflexions sur la traduction des variétés linguistiques, c'est-à-dire sur la traduction des « sociolectes » et des parlers vernaculaires, proposées dans les contributions du volume 7 de la revue *TTR* (1994). Dans le texte de présentation du volume, Annick CHAPDELAINE et Gillian LANE-MERCIER soulignent en effet que les « sociolectes sont susceptibles d'être étudiés sur le double plan de la forme et du contenu » (1994 : 7). Pour ce qui est de la « forme », ils permettent tout d'abord de « tenir compte des prononciations, des constructions phrastiques, des lexèmes et des expressions », tandis que pour ce qui est du « contenu », ils permettent de « rendre compte des valeurs, des croyances, des constructions identitaires, des compétences et des pratiques qui, connotés par l'emploi de telle unité linguistique non standard, signalent l'appartenance à un (sous-)groupe précis » (1994 : 7). Nous allons nous référer à ces cadres théoriques afin de voir si le tissu signifiant que représente la présence de la variété québécoise dans des textes littéraires, avec ses régionalismes, ses anglicismes et l'oralité typiques, est transposé dans les traductions italiennes et de quelle manière.

Dès la publication de son premier ouvrage intitulé *L'Épreuve de l'étranger* (1984), Antoine BERMAN condamne la traduction ethnocentrique et la négation méthodique de « l'étrangèreté » de l'œuvre originale et souhaite une réflexion « éthique » pour ce qui est de l'acte du traduire. Dans *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* (1999), il revendique que l'on opère des « traductions à la Lettre », ce qui ne signifie pas une traduction mot à mot, mais plutôt une traduction qui respecte la « fidélité à la Lettre » et non seulement pas au « sens », une attention spécifique au « particulier » au détriment de ce qu'il appelle « l'universel », une attention à toutes « les dimensions auxquelles s'attaque le système des déformations » (1999 : 67). Pour lui, « la fidélité au sens s'oppose [...] à la fidélité à la Lettre » (1999 : 34).

Antoine BERMAN se révolte en effet contre la tendance généralisée des traductions ethnocentriques, c'est-à-dire ces traductions qui ramènent tout aux normes, aux valeurs de la culture d'arrivée et qui considèrent l'étranger comme un intrus qui doit être « annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (1999 : 29). Il en découle que « toute trace de la langue d'origine doit avoir disparue, ou être délimitée, la traduction doit être écrite dans une langue normative, elle ne doit pas heurter par des 'étrangetés' lexicales ou syntaxiques » (1999 : 35). Il sollicite donc une « visée éthique du traduire » qui « propose d'accueillir l'étranger dans sa corporéité charnelle » et cet accueil ne peut se réaliser que grâce à la « fidélité à la Lettre de l'œuvre » (1999 : 77) :

Le traducteur qui traduit pour le public est amené à trahir l'original, à lui préférer son public, qu'il ne trahit d'ailleurs pas moins, puisqu'il lui présente une œuvre « arrangée » [...]. Amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt [...] une éducation à l'étrangeté.

BERMAN 1999 : 71–72

En privilégiant la « belle forme » et la seule transmission du « sens », les traducteurs détruisent systématiquement la « lettre des originaux » (1999 : 52) par le moyen de transformations que Berman appelle « tendances déformantes ». Il en théorise treize : « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblement, l'appauvrissement quantitatif et qualitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et effacements de superposition de langues » (1999 : 53).

Les limites imposées à cet article ne nous permettent pas de détailler chacune de ces treize « tendances déformantes » théorisées par Berman, mais nous le ferons pour quelques-unes d'entre elles lors de la comparaison et du commentaire critique des traductions que nous avons analysées pour cette étude.

De la même manière, Bernard Vidal souligne, dans une étude qui porte sur les traductions françaises du « vernaculaire noir américain », que les traducteurs français « trop à l'écoute de [leur] culture » choisissent d'habitude « le parti pris [...] de la neutralisation du dialecte noir en conformant [leurs] ressources aux seules limites de l'Hexagone ». À l'instar d'Antoine Berman, Bernard Vidal ajoute que

de tels choix constituent une fausse représentation ; qu'ils neutralisent en les déviant les enjeux engagés par les écrivains dans leur langue d'origine ; qu'ils entérinent une fois de plus la conception de l'étranger comme un lieu qu'il convient de rapatrier, dans l'acte de traduction, par l'effacement de toute distance culturelle et la promotion de l'identité.

VIDAL 1994 : 168

Le même constat est fait par Marion Beaujard pour ce qui est des stratégies de traduction de l'anglo-irlandais en français. En étudiant la traduction française du roman *A Star Called Henry* de l'écrivain irlandais Roddy Doyle, elle souligne à plusieurs reprises que « les formes régionalement marquées du texte d'origine disparaissent dans le texte traduit, lequel présente une langue parfaitement standardisée. [...] Tous les éléments régionaux disparaissent en français, rien ne dévie des formes standardisées » (BEAUJARD 2013 : 137). En ce qui a trait au lexique « typiquement irlandais » du texte source, « composé de variantes phonétiques, d'emprunts directs ou anglicisés au gaélique, ou encore de survivance

d'anciennes formes de l'anglais», BEAUJARD remarque que « le traducteur a fait le choix de la standardisation, ne traduisant que le contenu sémantique et laissant la forme régionale de côté » (2013 : 134–135).

Qu'il s'agisse d'une langue de « culture » (Berman / Bellos), du vernaculaire noir américain (Vidal) ou de l'anglo-irlandais (Beaujard), force est de constater que les traducteurs choisissent de standardiser toute forme de variation diatopique ou diastratique présente dans la langue du texte source. Qu'en est-il des stratégies mises en œuvre par les traducteurs italiens de la littérature québécoise ?

### Vision(s) de la littérature québécoise traduite en italien

Pour entrer dans le vif du sujet, nous commencerons par évoquer la traduction italienne de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) en soulignant certains problèmes qu'elle présente. Les traducteurs de cette pièce ont choisi un niveau de la langue d'arrivée proche du standard italien en normalisant tous les différents niveaux de langue propres à chaque personnage. Si l'on compare, en guise d'exemple, certaines répliques de Germaine Lauzon et de Lisette de Courval, deux personnages de la pièce que l'on peut considérer comme antagonistes d'un point de vue linguistique, on remarque que dans la version italienne la langue de ces deux personnages ne présente aucune caractérisation, tandis que dans le texte de départ leur registre linguistique est différemment marqué :

**Germaine Lauzon :** Tu pourrais pas r'mettre ça à demain? J'ai une idée, 'coute ben... À midi, j'ai téléphoné à mes sœurs, à la sœur de ton père, pis chus t'allée voir les voisines.

TREMBLAY 1968 : 16

**Lisette de Courval :** Mon Dieu, que vous êtes donc mal embouchée, madame Brouillette! Regardez, moi, j'perle bien, puis je m'en sens pas plus mal!

TREMBLAY 1968 : 25

**Germaine Lauzon:** Non puoi rimandare a domani? Perché ho avuto un'idea, ascolta... A mezzogiorno ho chiamato le mie sorelle, la sorella di tuo padre e sono andata dalle vicine.

TREMBLAY 1994 : 28

**Lisette de Courval:** Dio mio, come è sboccata, signora Brouillette! Non costa poi tanto parlare perbene, guardi me!

TREMBLAY 1994 : 32

La différence des niveaux de langue de ces deux personnages, qui est l'un des motifs importants de la pièce, puisque Lisette de Courval est le seul personnage qui a voyagé en France, « en Urope » comme elle dit, et se targue de bien « perler » (25), avec de nombreux phénomènes d'hypercorrection, n'est pas rendue dans la version italienne où les traducteurs Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine effacent cette opposition linguistique qui vise à ridiculiser la manière pointue de parler le français de France. Le texte d'arrivée ne peut pas véhiculer les mêmes fonctions du texte de départ et l'identité québécoise du texte est aplatie. L'opposition oralité–standard n'est pas du tout rendue. En tant que lecteur bilingue, on ne ressent pas le même plaisir du texte. Ce n'est qu'un exemple de la difficulté que les traducteurs doivent surmonter lorsqu'un doit traduire une langue connotée comme le français des personnages de la pièce de Michel Tremblay. La normalisation, avec l'effacement des niveaux et de la superposition des langues, semble être la stratégie la plus récurrente. Y aurait-il d'autres stratégies pour mieux rendre la complexité de cette langue en italien ? Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette étude.

Dans les trois exemples suivants, tirés de la traduction italienne de *Volks-wagen blues* de Jacques Poulin, on peut noter comment la traductrice Maria Rosa Baldi, qui traduit pour la petite maison d'édition de Rome appelée « Hortus Conclusus », élimine la superposition des langues française et anglaise :

Il dit excusez-moi et il se dirige vers le comptoir. Il emprunte un stylo à la **barmaid**.

POULIN 1989 : 47

Dice « Scusate » e si dirige verso il banco. Prende a prestito una penna **dalla barista**.

POULIN 2000 : 45

Ce qu'il aimait, c'étaient les voyages, les autos. Il faisait **des petites jobs** et quand il avait un peu d'argent, il partait en voyage.

POULIN 1989 : 13

Gli piacevano i viaggi, le auto. Faceva **dei lavoretti** e quando aveva un po' di soldi si metteva in viaggio.

POULIN 2000 : 10

C'était mon plus **grand chum** autrefois [...].

POULIN 1989 : 14

Una volta era il **mio migliore amico** [...].

POULIN 2000 : 12

Antoine BERMAN souligne à ce propos qu'il s'agit « peut-être du problème le plus aigu que pose la traduction de la prose, car toute prose se caractérise par des superpositions de langues plus ou moins déclarées » (1999 : 66). Dans les exemples ci-dessus, la superposition des langues est explicitement déclarée et

la présence de l'anglais dans les trois répliques caractérise la langue du texte, car l'auteur n'hésite pas à utiliser des anglicismes assez fréquents au Québec. Dans ce roman en particulier, l'anglais, avec le français, l'italien et l'allemand est l'une des langues du roman et joue un rôle important dans le tissu signifiant du texte. Bien qu'elle traduise les nombreuses répliques des personnages en anglais en notes du traducteur placées à la fin du texte, la traductrice normalise tous les anglicismes qui se trouvent dans les phrases françaises en éliminant ainsi des traits caractéristiques des locuteurs québécois tant réels que fictionnels.

Dans l'exemple qui suit, la traductrice italienne a eu besoin de cinq mots pour rendre le terme «Pinkerton» qui désigne un agent de sécurité dans les magasins nord-américains...

**Un Pinkerton** se tenait à l'entrée, près du comptoir [...].

POULIN 1989 : 69

All'entrata, vicino al banco, c'era **un agente del servizio di guardia** [...].

POULIN 2000 : 64

La clarification est une tendance déformante très fréquente qui a pour but de «rendre clair ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original» (BERMAN 1999 : 55), mais qui allonge de surcroît le texte cible par rapport au texte source. Selon Antoine Berman, toute traduction est plus longue que l'original et il précise que l'allongement quantitatif est une conséquence directe de la rationalisation et de la clarification.

Une autre tendance déformante que l'on peut fréquemment observer chez les traducteurs italiens de la littérature québécoise est la destruction des réseaux vernaculaires. Selon Antoine BERMAN, «toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues vernaculaires [...]. L'effacement des vernaculaires est une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose» (1999 : 64).

Parfois, l'effacement des vernaculaires est une conséquence directe des compétences du traducteur qui manifeste indirectement des limites à la compréhension du texte de départ. En effet, l'un des problèmes majeurs pour le traducteur aux prises avec la littérature québécoise est la reconnaissance des régionalismes du français québécois. Par conséquent, nous avons l'impression que Francesco Gazzé, qui a traduit *Nikolski* de Nicolas Dickner, n'a jamais voyagé au Québec, ou à Montréal, car il traduit le mot «dépanneur» selon l'acception française de «garagiste» (en italien *meccanico*) et non pas selon l'acception québécoise de petit magasin de quartier.

– ¡Claro!, s'esclaffe le gérant en lui montrant un rutilant CCM 1977 modifié, stationné devant **la vitrine du dépanneur**.

DICKNER 2007 : 109

– *jClaro!*, scoppia a ridere il gestore, mostrandogli una fiammeggiante CCM 1977 modificata, parcheggiata davanti alla **vetrina del meccanico**.

DICKNER 2008 : 77

Or, tous les touristes qui visitent Montréal ou le Québec savent qu'un « dépanneur » n'est pas un « garagiste », mais un petit commerce qui ouvre très tôt le matin et ferme très tard le soir et qui « dépanne » avec toutes sortes de produits de consommation. Le sens du texte d'arrivée n'est pas trop trahi, toutefois l'esprit de la « Lettre », la fidélité « à la Lettre » selon l'acception bermanienne oui... De plus, en empruntant la réflexion que Marion BEAUJARD fait sur la traduction des termes gaéliques en français, nous pouvons dire à notre tour que le mot italien *meccanico* ne véhicule pas la même « nuance culturelle » évoquée dans le texte de départ et que la solution choisie par le traducteur italien ne fonctionne ni comme « vecteur d'étrangéité », ni comme « facteur d'identification » (2013 : 134). Bref, on ne retrouve pas la présence linguistique signalant l'appartenance à un « (sous-)groupe précis » (CHAPDELAINÉ et LANE-MERCIER 1994 : 7).

La même remarque doit être faite pour la traduction normalisante de Cristiano Felice du régionalisme « débarbouillette » qui figure dans une nouvelle de Nadine Bismuth :

[...] pour ne pas abîmer le tissu soyeux, il faut prendre **une débarbouillette**.

BISMUTH 1999 : 25

[...] per non rovinare la seta devo prendere un **piccolo asciugamano**.

BISMUTH 2003 : 16

La « débarbouillette » qui « n'est pas en usage en France, où l'on utilise le 'gant de toilette' et inversement, le 'gant de toilette' est inconnu au Québec » (MENAY 2003 : 625) est en effet un carré de tissu éponge qui remplace le gant de toilette. Le traducteur italien traduit ce terme en recourant à l'hyperonyme « petite serviette » (en italien *piccolo asciugamano*) et normalise ainsi un régionalisme du français parlé au Québec. Toutefois, la solution proposée n'est pas satisfaisante puisqu'il existe en italien l'équivalent *quanto da bagno*.

Cependant, ce qui frappe l'analyste qui compare la version italienne des nouvelles de Nadine Bismuth avec le texte en français, c'est la stratégie utilisée pour la traduction des nombreux « sacres » prononcés par les personnages de l'écrivaine québécoise. Le traducteur Cristiano Felice les rend presque tous en italien en utilisant un seul terme qui appartient au domaine scatologique. Ainsi, dans les exemples suivants, les sacres « tabarnak », « crisse » et « hostie/ostie », ont tous été rendus avec l'interjection *cazzo*, terme scatologique qui désigne en italien de manière familière et vulgaire le sexe masculin. Et de plus, le traducteur a choisi la même interjection italienne pour rendre l'interjection anglaise *bullshit*...



[...] ça me donne des migraines, l'encens, **tabarnak**, ça me rappelle quand j'étais jeune [...].

BISMUTH 1999 : 38

[...] l'incenso, **cazzo**, fa venire il mal di testa, mi ricorda quando da giovane [...].

BISMUTH 2003 : 24–25

[...] je me suis tournée de mon côté : “**Crisse que t'es cheap**” lui ai-je dit [...].

BISMUTH 1999 : 57

[...] mi sono girata dall'altra parte. “**Cazzo**, ma sei proprio un poveraccio!” ho detto [...].

BISMUTH 2003 : 36

T'hallucines des morpions partout et t'obsèdes sur **une ostie de paire de gou-gounes** [...].

BISMUTH 1999 : 141

Vedi piattole dappertutto e ti fissi per comprare **un paio di ciabatte del cazzo** [...].

BISMUTH 2003 : 91

Site historique, site historique, **bullshit**, ouais, a-t-il grogné [...].

BISMUTH 1999 : 155

Sito storico, sì, proprio un sito storico **del cazzo!** ha brontolato [...].

BISMUTH 2003 : 103

Or, ces sacres (jurons) que Nadine Bismuth utilise dans ses nouvelles font partie intégrante du vocabulaire québécois parlé et font référence aux objets sacrés et à la religion qui a occupé une place centrale au Québec dans les années soixante. Le clergé a longtemps exercé une très forte influence sur la société et les Québécois, par sentiment de révolte contre le contrôle excessif de l'Église sur les mœurs de l'époque, ont commencé à s'attaquer aux objets qui représentaient indirectement ce contrôle. L'utilisation des sacres permettait ainsi de contester l'autorité de la religion catholique exercée sur toutes les couches de la société québécoise. Les jurons québécois, comme le vernaculaire noir américain, sont donc « porteurs de sens, de messages » et si on les remplace dans la langue cible avec des termes appartenant au domaine scatologique, « les sens » et les « messages » sont perdus de manière considérable (LAVOIE 1994 : 124).

Utilisé comme une interjection dans le premier exemple, le sacre « tabarnak » vient de « tabernacle » qui est un objet liturgique et l'orthographe varie souvent. « Crisse » est la variante oralisée de « Crist » et dans le deuxième exemple ce sacre est également utilisé comme une interjection. Tandis que le juron « ostie/ hostie » est utilisé dans le troisième exemple comme un adjectif qualificatif et son origine religieuse est aussi évidente.

Comment traduire ces sacres sans trahir « la Lettre » du texte source ? Les sacres représentent une vraie particularité de l'oralité québécoise. La stratégie du traducteur italien Cristiano Felice n'est pas vraiment réussie, car en utilisant

la même interjection scatologique italienne (*cazzo!*) il appauvrit qualitativement le texte. Cette tendance, selon BERMAN, consiste à remplacer « des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou – mieux – iconique » (1999 : 58).

Avec les régionalismes, les culturèmes également représentent de vrais obstacles pour les traducteurs européens de la littérature québécoise. Il semble que la traductrice de *Volkswagen blues* Maria Rosa Baldi n'a pas vraiment compris la nature du « pâté chinois », un mets typiquement québécois qui n'a rien de... chinois. Il s'agit d'un plat traditionnel au Québec « fait de bœuf haché, de pomme de terre en purée et de grains de maïs » qui est souvent comparé à un hachis Parmentier sans maïs. Selon Lionel MENAY, le « pâté chinois » est « ainsi appelé parce qu'on le servait aux ouvriers chinois qui construisaient les lignes de chemin de fer au Canada » (2003 : 1264). Toutefois, selon une autre version de l'origine de ce mets aujourd'hui encore très populaire au Québec, il s'agirait de la « Chine pie », une spécialité de la ville de China, dans le Maine, aux États-Unis, où il y avait des émigrés canadiens-français. Répétons-le, dans le « pâté chinois » québécois il n'y a rien de chinois, tandis que selon la traductrice italienne cela serait un « pâté » qui vient ou qui est typique de Chine.

#### Un **pâté chinois**.

POULIN 1989 : 155

#### Un **paté cinese**.

POULIN 2000 : 144

La traductrice a senti le besoin de placer à la fin du texte 96 notes du traducteur, surtout pour traduire plusieurs répliques très faciles en anglais du texte source, mais elle aurait pu bien en ajouter une pour expliciter un aspect typique de la cuisine québécoise, pour offrir quelque chose de typiquement québécois aux lecteurs italiens.

Cristiano Felice, le traducteur italien des nouvelles de Nadine Bismuth, a également eu des problèmes pour la traduction de ce passage où le personnage évoque une réalité bien québécoise :

Le chocolat, c'est bien bon, mais la vanille avec **le temps des cabanes à sucre** qui s'en vient, c'est si délicieux avec **de la tire d'érable** étendue dessus.

BISMUTH 1999 : 174–175

Il cioccolato è buonissimo ma la vaniglia, adesso che è **quasi arrivata la stagione**, è deliziosa spalmata con **lo sciroppo d'acero**.

BISMUTH 2003 : 115

Or, « la cabane à sucre » et la « tire d'érable » sont des éléments typiques de la langue-culture du Québec et n'ont pas d'équivalents dans la langue-culture d'arrivée. Toutefois, le traducteur aurait pu trouver une autre manière pour ne pas éliminer totalement le rendez-vous traditionnel des Québécois avec la « cabane à sucre », un événement qui marque la fin du long hiver et l'arrivée du printemps. La stratégie utilisée appauvrit considérablement le texte d'arrivée puisqu'il évoque seulement l'arrivée du printemps (en italien *stagione*).

Nous avons déjà analysé dans une autre étude les traductions italiennes de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (ACERENZA 2011). Toutefois, nous venons de découvrir une version de ce chef-d'œuvre « réduite et annotée à l'usage des écoles italiennes par Alceste Bisi ». Le texte est intégralement en français, mais il y a un grand nombre de notes de bas pages (4–5 notes par page en moyenne) dans lesquelles la traductrice propose une traduction italienne des mots les plus difficiles et surtout... des nombreux canadianismes qui se trouvent dans le texte. Il s'agit d'une publication de 1967 (Hémon) et en réalité cela serait la meilleure manière de faire découvrir à de jeunes étudiants italiens un texte si important de la littérature québécoise.

Cependant, ces notes du traducteur placées en bas de page trahissent parfois le vrai sens des canadianismes, car la traductrice n'a pas vraiment compris la nature de l'objet désigné. Par exemple, le terme anglais « foreman de chantier », qui désigne un « contremaître », un « chef d'équipe » ou un « chef de chantier » comme dans *Maria Chapdelaine*, a été traduit par la paraphrase *chi vuole arruolarsi* (HÉMON 1967 : 4) et le verbe pronominal italien *arruolarsi* signifie plutôt « s'engager », ou bien « s'enrôler, recruter ». L'expression de « l'eau frette » (41) a été traduite par l'expression italienne *acqua fresca* (de l'eau fraîche), tandis que l'adjectif « frette » en français québécois est utilisé pour qualifier quelque chose qui est plus froid que le froid ordinaire, qui est « glacial » comme le souligne Lionel MENAY dans son *Dictionnaire québécois-français* (2003 : 869).

Comme l'avaient déjà fait les autres traducteurs italiens de *Maria Chapdelaine*, la traduction des termes « bleuet » et « atoca », régionalismes du français québécois qui désignent respectivement la « myrtille » et la « canneberge » a posé d'énormes problèmes à Alceste Bisi, car elle/il a traduit le terme « bleuet » par *mora* (mûre) et « atoca » par l'hyperonyme *bacca* (baie). Il est vrai qu'en 1967, il était sans doute plus difficile d'avoir accès à des dictionnaires du français québécois, mais cela montre quand même la difficulté que les traducteurs de la littérature québécoise ont rencontrée et rencontrent encore de nos jours.

La normalisation de ces caractéristiques lexicales est-elle alors la seule stratégie envisageable ? Ou bien y aurait-il besoin d'une révision, d'une autre manière de garder « l'étrangèreté » du texte de départ ? Si la traductrice de cette version réduite de *Maria Chapdelaine* décide de traduire le mot « drave » par *segheria* (en français scierie) peut-on la blâmer éthiquement ? Comment-elle une espèce de « violence ethnocentrique » en effaçant du texte cible le caractère « étranger » du

texte source et en généralisant un trait important de la langue-culture de départ ? On sait que la *segheria* (la scierie) est l'étape suivante à la « drave » qui consiste à transporter des billots de bois par le courant d'un fleuve sous le contrôle des « draveurs » qui évitent aux billots de se bloquer pendant le flottage vers les ports fluviaux.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous aimerions évoquer une expérience didactique relative à la traduction des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Lors d'un cours de théorie et pratique de la traduction littéraire, nous avons demandé à nos étudiants de traduire des passages de la pièce de leur choix en utilisant le dialecte qu'ils utilisent au quotidien à la maison ou avec les amis. Chaque étudiant du cours a ainsi traduit dans son propre dialecte plusieurs répliques de la pièce et le résultat est assez intéressant par rapport à la version aseptisée proposée par les traducteurs Moccagatta et Lemoine.

Voici des extraits en dialecte vénitien de la ville de Vicenza traduit par l'étudiante Giorgia Rigoni (1), en dialecte des Marches de la ville d'Ancona traduit par l'étudiante Martina Belelli (2) et en dialecte lombard de la ville de Brescia traduit par Marta Camilla Fogli (3) :

- (1) **Germana** – O no? Anca mi so restà sorpresa! Stamattina te geri pena partia e i ga sonà el campaneò! Vo vedere chi che xe. Gera un tosato! El te saria piaxudo, gera proprio el to tipo. El gavarà vudo ventido, ventitré ani, cavej neri, rissi, bafeti... Proprio un bel omo! El me domanda se son la signora Germana Lauzon, casalinga. A ghe go dito, certo che so mi. El me ga dito che gera i me bolini. Te po maearte, gero tutta agità. No savevo co dire... Do tosi li ga portà dentro casa e che l'altro che parlava... Te sentissi come chel parlava ben! L'era posà! Varda, so sicura chel te saria piaxudo, Linda...
- (2) **Germaine Lauzon**: A posto, no? So rimasta sorpresa pure io! Eri partita da pogo, sta mattina e ha sonato un Cristo alto. El potevi amà, Linda, el tipo tua, C'avrà avuto ventidò o ventitré anni, capelli neri, ricciuli, co un poghetto de baffi... propio un bel'omo. Ha chiesto si c'era la signora Germaine Lauzon ho detto che so io. Lu m'ha detto che so i timbri mia. Ero nervosa da morì, me capisci sci? Nun sapevo cu di. Du ragazzi enne venuti a portalli a casa, po l'altro ragazzo m'ha fatto na specie de discorso... Parlava bè, chiedeva per favore! Era fine, so scigura che te poteva piacé, Linda...
- (3) **Germana Lanzini**: Era? Ma ha l'aspetae gne me! Ta heret apena andanda de fo stamattina, che i ga hunat a la porta, andò a dervi, l'era an scheturlot. Per

me l'era jù che ta piasia Lindo. Propre el to gener. Intedù, intetré ain, caei negher, rihuli, coi bafeti... propre en bel om. El ma dumanda si here la sciura Germana Lanzini, casalingo. Ga dise de he, che ho me. Lu 'l dis, go che i ho buli. M'ennit n'agitasiù. El here pio coho di. Do schet ie 'gnit a purtai dan la cà e po' l'oter schet m'ha fat an discor... el parlao come 'n shor! L'era fine! Te Linda, l'ares truat de to gusto.

À partir de cette expérience de pratique de la traduction littéraire avec nos étudiantes, nous avons pu tirer plusieurs conclusions dont la principale a été que les variétés dialectales italiennes se prêteraient mieux à la traduction du français des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, car elles permettent de créer un décalage avec le standard italien et le succès de la version écossaise des *Belles-Sœurs* confirme notre impression.

Il faut toutefois préciser qu'il s'agit d'une stratégie efficace dans le cadre d'une expérience didactique et que Berman en particulier est assez critique lorsqu'on rend une variété régionale de la langue source par une autre variété régionale dans la langue cible : « Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinai, les langues 'cultivées' peuvent s'entre-traduire. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original » (BERMAN 1999 : 64).

## Bibliographie

- ACERENZA, Gerardo, 2001 : « Les canadianismes, ces inconnus : les traductions italiennes de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon ». *Études de Linguistique Appliquée*, n° 4/164, pp. 405–420.
- BEAUJARD, Marion, 2013 : « Les stratégies de traduction de la langue anglo-irlandaise dans *A Star Called Henry* de Roddy Doyle ». *Palimpsestes*, n° 26, pp. 131–149.
- BELLOS, David, 2012 : *Le poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*. Trad. de D. LOAYZA avec la collaboration de l'auteur. Paris, Flammarion.
- BERMAN, Antoine, 1984 : *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BERMAN, Antoine, 1999 : *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique » [1985].
- BISMUTH, Nadine, 1999 : *Les gens fidèles ne font pas les nouvelles*. Montréal, Boréal.
- BISMUTH, Nadine, 2001 : *La fedeltà non fa notizia*. Trad. C. FELICE. Roma, Voland, coll. « Le Amazoni ».
- CHAPDELAINE, Annick, LANE-MERCIER, Gillian, 1994 : « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, pp. 7–10.
- DICKNER, Nicolas, 2007 : *Nikolski*. Montréal, Alto.
- DICKNER, Nicolas, 2008 : *Nikolski*. Trad. Francesco GAZZÈ. Roma, Voland.

- ECO, Umberto, 2006 : *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Trad. l'italien par M. BOUZAHER. Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.
- GRUTMAN, Rainier, 1997 : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*. Montréal, Fides/Cétuq.
- HÉMON, Louis, 1967 : *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*. Trad., introd. e note di Alceste BISI. Roma, Società Ed. Dante Alighieri, coll. « Autori stranieri annotati per le scuole italiane ».
- LAVOIE, Judith, 1994 : « Problème de traduction du vernaculaire noir américain : le cas de *The Adventures of Huckleberry Finn* ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, pp. 115–145.
- MENAY, Lionel, 2003 : *Dictionnaire québécois-français*. Montréal, Guérin.
- POULIN, Jacques, 1989 : *Volkswagen Blues*. Montréal, Québec/Amérique.
- POULIN, Jacques, 2000 : *Volkswagen Blues*. Trad. Maria Rosa BALDI. Roma, Hortus Conclusus.
- TREMBLAY, Michel, 1968 : *Les Belles-Sœurs*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1994 : *Le cognate*. Trad. F. MOCCAGATTA et J.-R. LEMOINE. In : *Teatro del Québec*. Ubulibri, Milano.
- TREMBLAY, Michel, 2012 : *Il quadreno nero*. Trad. L. DI LELLA et M.L. VANORIO. Roma, Playground.
- TREMBLAY, Michel, 2013 : *Il cuore a nudo*. Trad. F. DI LELLA e L. DI LELLA. Roma, Playground.
- VIDAL, Bernard, 1994 : « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, pp. 165–207.

## Notice biographique


**Gerardo Acerenza** est professeur associé de Langue et Traduction françaises au Département des Lettres et Philosophie de l'Università degli Studi di Trento (Italie). Il a publié plusieurs articles sur le débat linguistique au Québec, sur la traduction des canadianismes en italien et sur l'œuvre de l'écrivain québécois Jacques Ferron (*Des voix superposées : plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, coll. « Labirinti », 2010). En décembre 2017, il a conçu et organisé un colloque international ayant pour titre « Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire ? » qui a eu lieu au Département des Lettres et Philosophie de l'Université de Trento en Italie.

gerardo.acerenza@unitn.it



EWELINA BEREK

Université de Silésie, Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5399-2491>

## Nelly Arcan, une postféministe ?

Nelly Arcan, a postfeminist author?

**ABSTRACT:** The article proposes to reconsider the place taken by Nelly Arcan's work in the women's and feminist thinking in Quebec in the last years. The author discusses the concepts like the passivity of writer's main characters, her conception of femininity and the fatalism which characterize her female characters. The aim of the article is to shed light in Nelly Arcan's vision and renewal of the contemporary Quebecer literature. Her intimate, provocative, furious and dark novels bring out the deadlock on the women's thinking nowadays and challenge the achievements of the claims of the feminist movements.

**KEY WORDS:** Nelly Arcan, women's writing, femininity, contemporary Quebecer literature, post-feminism

### Révision, nouveau

Dans son analyse de l'œuvre de Nelly Arcan, Marine Gheno se demande : « [m]ais quel nouveau féministe peuvent apporter les cris et écrits noirs et lancinants de Nelly Arcan ? » et répond presque tout de suite que l'écriture arcannienne s'avère dystopique et que l'absence d'espoir visible dans tous ses textes a un impact sur la pensée féministe contemporaine en étant une sorte de réponse aux idéaux, aux revendications ainsi qu'aux échecs féministes et féminins des années 1970 et 1980 (GHENO 2013 : 123).

On pourrait mettre Nelly Arcan au même rang que des auteures québécoises comme Marie-Sissi Labrèche avec *Bordeline* (2000), *La brèche* (2002) et *La lune dans un HLM* (2006), Mélikah Abdelmoumen avec *Le dégoût du bonheur* (2001) et *Alia* (2006) qu'Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette regroupent sous l'étiquette de « vilaines filles », le nom que les auteures donnent aux

écrivaines « qui montrent le versant négatif du féminin consacré et sacralisé et se mettent en scène sans concession » (BOISCLAIR, DUSSAULT FRENETTE 2014 : 49). Marine Gheno range l'écriture arcanienne à côté de celle des auteures françaises contemporaines qui « jouent de la provocation et qui exposent le corps féminin de façon crue, ouverte et décapante » telles que Virginie Despentes, Christine Angot ou Catherine Millet (GHENO 2013 : 124). Au Québec, on parle de la floraison de la littérature postmoderne féministe grâce aux écrivaines comme Yolande Villemaire, Monique LaRue, Monique Proulx, Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan. Il serait donc intéressant d'étudier l'œuvre arcanienne en faisant ressortir certains aspects de la réalité qui pourraient être considérés comme les mêmes qui préoccupent les féministes québécoises.

## Nelly Arcan

Nelly Arcan est un pseudonyme d'Isabelle Fortier, l'écrivaine québécoise née en 1973 à Lac-Mégantic, au Québec et suicidée à l'âge de 36 ans<sup>1</sup>. L'auteure (ou l'autrice comme le veulent certains<sup>2</sup>) s'est fait connaître en 2001 en publiant dans la prestigieuse maison d'édition française du Seuil un roman à scandales intitulé *Putain*, une autofiction dans laquelle la narratrice, une escorte censée être l'auteure elle-même, raconte ses malheurs. Le roman lui a valu les nominations pour les prix Femina et Médicis et a fait d'elle un personnage hautement médiatisé. Puis suivent trois romans : *Folle* publié en 2004, à son tour finaliste pour le prix Femina, *À ciel ouvert* sorti en 2007, tous les deux aux Éditions du Seuil et *Paradis, clef en main*, roman traitant du suicide, paru deux mois après la mort suicidaire de l'écrivaine, aux éditions Coups de tête. Nelly Arcan est également l'auteure d'un album pour enfants, *L'enfant dans le miroir* de 2007, créé en collaboration avec Pascale Bourguignon<sup>3</sup>, et d'un recueil de différents textes narratifs et essayistiques publié de façon posthume, *Burqa de chair* de 2011.

<sup>1</sup> Les informations proviennent du site [www.nellyarcan.com](http://www.nellyarcan.com). Il est intéressant de noter que sur les couvertures de *Putain* et d'*À ciel ouvert* ainsi que dans certains articles, on a rajeuni Arcan de deux ans car c'est l'an 1975 qui y figure comme sa date de naissance.

<sup>2</sup> Comme nous informe le dictionnaire français en ligne [www.linternaute.fr](http://www.linternaute.fr), bien qu'il soit peu utilisé, ce terme est plus ancien que son équivalent « auteure » et désigne une femme qui a écrit un ou plusieurs ouvrages. À titre d'exemple, deux professeures de littérature, Julie Boulangier et Amélie Paquet, dans l'essai *Le bal des absentes* consacré aux écrivaines absentes des anthologies et des manuels de littérature, préférèrent l'autrice à l'auteure.

<sup>3</sup> Pour voir certaines illustrations du récit, consultez le site de Pascale Bourguignon <http://pascalebourguignon.ultra-book.com/portfolio-p90010>. La présentation de l'éditeur montréalais de la version illustrée du récit est disponible sur le site <http://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/nelly-arcan/>.



Les thèmes de prédilection, ou plutôt les obsessions, de l'écrivaine sont la mort, la beauté, la jeunesse, l'image de soi, la quête de perfection, le désir, le sexe, la séduction.

Dans notre article, nous proposons de nous arrêter d'abord sur le thème de mouvement ou plutôt son manque chez les personnages arcaniens, puis de passer à sa conception de la féminité qui se fait voir à travers les ouvrages, et finalement d'arriver à la question de fatalisme qui caractérise les protagonistes de cette écrivaine québécoise.

### Mouvement, mobilité vs immobilité

Le manque de mouvement caractérise les héroïnes de tous les romans arcaniens (peut-être moins explicitement celle du second roman, *Folle*). Immobiles, paraplégiques, inertes, paralysées, passives – toute une panoplie de qualificatifs décrivant les protagonistes d'Arcan. Les personnages féminins chez Nelly Arcan prennent rarement l'initiative, sont soumis à ce que le sort leur offre. Ses héroïnes évoluent peu ou pas, elles ne prennent pas les choses en main et se résignent à supporter l'ordre établi. Elles sont passives au sens figuré et restent immobiles à cause de leur profession ou leur état de santé. Cela s'avère révélateur de leur attitude envers le monde car, inactives, elles choisissent plus souvent de maintenir le *statu quo*.

#### **Putain**

Dans *Putain*, un roman en forme de long soliloque qui narre le malaise quotidien de Cynthia, une jeune prostituée de luxe travaillant dans les beaux quartiers anglophones de Montréal, la narratrice relate également sa vie de famille, son enfance et le dégoût pour sa profession grâce à laquelle elle finance ses études et sa vie montréalaise.

Le dégoût se présente particulièrement quand il est question de la mère. C'est elle qui focalise toute la haine et tout le ressentiment de Cynthia, le prénom que la prostituée emprunte à sa sœur morte à l'âge de huit mois. Pour la narratrice, la mère symbolise la faiblesse, la soumission, l'impuissance et la petitesse. Elle s'avère prisonnière d'une relation sans futur (avec le père de la narratrice) et que la narratrice nomme une larve :

[...] il ne s'agit des autres, mais de mon dégoût d'être une larve engendrée par une larve, dégoût pour cette mère que je déteste à chaque moment, jusque dans la plus lointaine de mes arrière-pensées, et si je la déteste à ce point ce n'est pas pour sa tyrannie ou pour un pouvoir dont elle jouerait traîtreusement, non,

*mais pour sa vie de larve, sa vie de gigoter à la même place, se retournant sur son impuissance, sa vie de gémir d'être elle-même, ignorée par mon père [...].*

ARCAN 2001 : 36, c'est nous qui soulignons

Étant dépressive, la mère passe son temps au lit et vit dans un « monde de sommeil et de lits » (ARCAN 2001 : 69). C'est pour cela que Cynthia se sentait délaissée et l'inactivité de sa mère la rendait malheureuse. Paradoxalement, la profession qu'exerce Cynthia l'oblige à rester alitée vu qu'elle patiente entre deux clients au lit.

La position horizontale s'avère en fait propre à la plupart des protagonistes arcaniennes. Elles restent alitées, allongées ou atteintes de paralysie des membres.

### ***Paradis, clef en main***

Dans le dernier roman, *Paradis, clef en main*, la protagoniste, Antoinette Beauchamp, est paraplégique. La paralysie des membres est due à son suicide raté. En effet, la protagoniste est une jeune fille suicidaire que la pensée de la mort accompagne au quotidien depuis son plus jeune âge. L'incipit commence par l'évocation du suicide, souvent citée après la mort par pendaison de l'auteure elle-même :

On a tous déjà pensé se tuer. Au moins une fois, au moins une seconde, le temps d'une nuit d'insomnie ou sans arrêt, le temps de toute une vie. On s'est tous imaginé, une fois au moins, s'enfourner une arme à feu dans la bouche, fermer les yeux, décompter les secondes et tirer. On y a tous pensé, à s'expédier dans l'au-delà, ou à s'envoyer six pieds sous terre, ce qui revient au même, d'un coup de feu, bang. Ou encore à en finir sec dans le crac de la pendaison. La vie est parfois insupportable.

ARCAN 2009 : 7

Adulte, elle décide de s'adresser à une entreprise spécialisée dans l'organisation des suicides, *Paradis, clef en main*, pour mettre fin à sa vie. Prête à s'acheter une mort à la hauteur de son prénom, la protagoniste choisit la décapitation à la guillotine. Le mécanisme de la guillotine étant défectueux, le suicide se solde par un nouvel échec. La narratrice survit, le cou intact mais les jambes paralysées. Elle se retrouve immobilisée dans un lit d'hôpital et c'est depuis son lit qu'elle raconte la vie. Antoinette n'a d'autre envie que se cloîtrer dans sa chambre où elle ingurgite sa ration quotidienne de vodka jusqu'au vomissement. Allongée dans un lit, le regard rivé sur le plafond sur lequel elle écrit avec le son de sa voix : « Le plafond, c'est ma tête et les pensées qui s'y bousculent qui jouent des coudes dans la promiscuité, ce sont mes mains, ma bouche, le reflet de ma *mobilité perdue*. C'est mon passé. C'est toute ma vie » (ARCAN 2009 : 13, c'est nous qui soulignons). Et c'est de son immobilité que surgit un monde de possibilités qu'incarne le plafond, véritable page blanche. Le handicap délivre la

femme d'exigences envers son corps et envers le monde. L'immobilité devient donc libératrice. Une fois ses jambes devenues inutiles, « la grande œuvre que devait en principe être son suicide – sa mort – est remplacée par le grand œuvre que pourrait devenir son récit – sa vie » (JOSEPH 2010 : 60). Une entreprise littéraire se substitue ainsi à la réalisation de sa propre mort.

Comme tous les personnages arcaniens, Antoinette déteste sa mère, une personne forte et entreprenante qui tranche tant avec son propre caractère réservé et avec sa personnalité de recluse, même si elles se ressemblent beaucoup physiquement. Comme l'avance Sandrina Joseph, la même apparence physique fait de la mère le miroir de la fille et empêche le dialogue avec elle (JOSEPH 2011 : 25). Les deux personnages féminins contrastent : la mère est optimiste, obsédée par la jeunesse, dépendante des canons de beauté et soumise à l'idéal du corps toujours beau, toujours jeune et jamais vieilli à l'opposé de sa fille, une jeune femme suicidaire et dépressive, que la mère veut reformer à tout prix. À la fin du roman, la mère est en quelque sorte punie d'avoir abusé des plus efficaces méthodes de rajeunissement et tombe gravement malade.

### *À ciel ouvert*

Les héroïnes d'*À ciel ouvert*, le troisième roman arcanien, Julie O'Brien et Rose Dubois, deux Québécoises dans la trentaine habitant Montréal, restent allongées toute la journée en bronzant, leur activité préférée à laquelle elles s'adonnent pour gagner en beauté. Le roman met en scène deux femmes qui livrent une guerre permanente à leur propre image. Julie et Rose, « deux sœurs ennemies [...] le reflet cruel l'une de l'autre » (HUGLO 2007 : 143), sont prêtes à tout pour atteindre l'idéal d'un corps parfait et multiplient les interventions chirurgicales pour y arriver. Elles se ressemblent beaucoup, comme si elles étaient « une femme à deux têtes », voire « une même femme dont l'une réfléchit son propre état et le monde dans lequel elle vit, par sa pensée, alors que l'autre agit dans le monde. Julie pense sa propre aliénation alors que Rose s'y engloutit [...]. Julie voit et Rose montre » (ABDELMOUMEN 2007 : 34, c'est Nelly Arcan qui souligne). D'après Marie-Pascale Huglo, elles se retrouvent de cette façon dans « un véritable huis clos à ciel ouvert » (HUGLO 2007 : 143). Elles sont passives et leur vie est vide, dépourvue de sens :

Julie était une femme qui s'ennuyait parce que son corps avait survécu à la mort de son âme, c'est Julie elle-même qui le lui avait dit. Son corps ne contenait rien, c'était difficile à saisir si on n'était jamais mort soi-même, il était par contre sensible à la vie qui existait en dehors de lui et cette vie lui était pénible. Dans ce vide *le mouvement n'existait plus ou si peu* : l'amour et la haine, les sentiments de base, avaient été remplacés par *deux monolithes*, la *somnolence* et l'agacement.

ARCAN 2007 : 29, c'est nous qui soulignons

Dans cet extrait, Julie affiche une certaine lassitude par rapport au monde. Du reste, les personnages féminins dans les textes arcaniens se distinguent par un découragement devant l'impératif de beauté qui s'impose à présent à tous, quoique davantage aux femmes. Avant une nouvelle intervention dans la salle d'attente d'un chirurgien esthétique montréalais, Rose pense à sa situation :

La chirurgie plastique a quelque chose de centripète, d'autarcique, se disait Rose, qui attendait comme les autres la même chose que les autres, assise dans l'antichambre de toutes les blessures exigées par la beauté, douleurs en migration vers le merveilleux comme autant de *chenilles garanties, après gestation, en papillons colorés*, qui avaient cependant besoin de se faire booster tous les six mois pour garder leurs couleurs, pour ne pas battre de l'aile.

ARCAN 2007 : 95–96, c'est nous qui soulignons

Les femmes deviennent prisonnières de leur corps et d'images stéréotypées dans lesquelles les enferment la société et les médias. Une réflexion sur la féminité occidentale, une féminité de consommation, se trouve au cœur de l'œuvre arcanienne. Comme le remarque pertinemment l'auteure elle-même dans un entretien : « Avec *À ciel ouvert*, j'essaie de démontrer que notre société ne présente pas la beauté, mais plutôt le défaut de laideur des femmes » (CORBEIL 2008 : s.p.).

La féminité présentée chez cette romancière est une féminité du manque. Dans *À ciel ouvert*, elle s'avère factice, elle n'a rien à voir avec la nature, elle naît de l'artifice :

Julie avait regardé Rose avec attention parce qu'elle en jetait plein la vue. Cette femme était *vraiment belle, mais d'une façon commerciale, industrielle*, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de *cette famille de femmes dédoublées, des affiches*. Malgré sa jeune trentaine Rose était, comme Julie, passée plusieurs fois par la chirurgie plastique dont elle reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent souvent que quelque chose a disparu, que *les saletés de la vieillesse* ont été rayées de la surface du corps : le front statique, le contour de l'œil lisse, sans ridules même sous la pression de la lumière du jour ; l'arête du nez marquée, mais si peu par la cassure de l'os rendu très droit et affûté, les lèvres comme enflées, arrondies, entrouvertes, des lèvres en fruit de magazine. Les seins se remarquaient davantage parce que c'était une partie de Rose qui n'avait pas été effacée, qui avait au contraire été emplie, sans démesure, d'une rondeur ferme, haut accrochée et qui donnait l'impression que ses seins étaient un sexe bandé.

ARCAN 2007 : 15, c'est nous qui soulignons

Incertaine de sa féminité, Rose voit partout ses rivales potentielles qui voudraient lui voler son *chum*<sup>4</sup>, Charles Nadeau, photographe de mode. Elle perd son énergie à imaginer les scènes de trahison. Et quand Julie apparaît dans leur couple, elle-même provoque leur rapprochement.

## Corps

Le corps prend toute la place dans la description du personnage. Excepté la présentation de l'aspect physique, le lecteur a peu accès à d'autres traits caractéristiques. La narratrice de *Putain*, Cynthia et les personnages féminins d'*À ciel ouvert* se résument à quelques bribes de caractéristiques, toutes concernant le physique. Les descriptions qui prennent en charge la corporéité des narratrices (et d'autres personnages aussi) se démultiplient. Comme le montre pertinemment Claudia Labrosse, «elles entraînent un certain morcellement de la chair féminine dont l'unité ne réside plus que dans la somme de ses représentations partielles : un bras, des seins, mais jamais le corps entier» (LABROSSE 2010 : 33). Dans *À ciel ouvert*, lors de leur première rencontre, Charles ne voit que les lèvres de Rose gonflées avec des substances de remplissage :

[...] Rose avait senti [...] que Charles la détaillait de près. Malgré les efforts de Charles pour en garder une vision d'ensemble il ne pouvait pas détacher son regard du gonflement de ses lèvres qui était comme une petite hémorragie interne, bouche obstinée, acharnée, chair joliment retroussée, qui lui donnait envie de la pincer entre ses doigts, pour en faire jaillir la douleur. [...] Une fois arrivé devant lui, il avait déjà oublié son prénom, il était sorti de la voiture en lui disant au revoir, en emportant avec lui l'image de sa bouche qui appelait l'offense, la morsure.

ARCAN 2007 : 109–110

D'ailleurs d'autres descriptions des personnages féminins dans *À ciel ouvert* font un gros plan sur leurs lèvres ou leurs seins aux dépens du reste du corps (LABROSSE 2010 : 34), comme dans la conversation de Charles et de son ami Bertrand sur Julie :

Puis, pour la première fois, Julie était sortie de la bouche de Charles :  
«Cheveux blonds très blonds ? Courts ? Yeux verts ? Verts vraiment verts ?»  
Les mains de Bertrand s'étaient soulevées à hauteur de poitrine, ses mains

<sup>4</sup> Au Québec, le *chum* désigne un homme avec qui on a une relation amoureuse. C'est un petit ami, un amant ou un concubin.

avaient fait le geste qu'il fallait pour faire entendre que Julie avait bien plus que ses cheveux, ou que ses yeux, pour frapper les gens.  
«Oui, avait-il répondu, en laissant tomber les seins de Julie mimés par ses mains. Célibataire, talentueuse, pleine d'avenir».

ARCAN 2007 : 35

Dans le cas des autres personnages féminins, une partie du corps est privilégiée comme le visage et les yeux chez Cynthia, la protagoniste de *Putain* : «Quand j'étais petite, j'étais la plus belle et on m'appelait les yeux bleus, voilà les yeux bleus qui arrivent, voilà les yeux bleus qui pleurent» (ARCAN 2001 : 73).

Dans *À ciel ouvert*, ce morcellement du corps féminin est encore accentué par l'obsession de Charles pour les corps mutilés et la chair. Traumatisé par le père, un boucher dément, qui l'a martyrisé en l'enfermant dans des frigos pleins de viandes, l'homme est obnubilé par l'idée du corps réduit à son état de viande, à sa pure matérialité. Il aime le corps modifié, charcuté, meurtri, abîmé, cicatrisé ainsi que tous les corps après une opération. Dans une conversation avec Rose, il révèle ses goûts secrets ayant leur source dans l'enfance :

Charles avait gardé de son enfance des souvenirs terribles et remplis d'angoisse, justement, d'une vraie angoisse de pièces de viande suspendues, celles de son père et de sa boucherie ; d'une chambrette surtout à l'intérieur de la boucherie chargée du froid et de l'odeur de la mort où son père avait l'habitude de l'enfermer chaque fois qu'il avait des crises d'angoisse et qu'il réclamait sa mère et sa sœur parties vivre dans une autre ville, alors qu'il avait douze ans. Il lui [à Rose] avait parlé de ses visions de pièces de viande ouvertes, dépecées, cordées, de son sentiment que la vie allait prendre dans cette chair pour l'attraper, le mettre en pièces destinées à être à leur tour suspendues et, qui sait, à se remémorer cette vie où elles formaient un tout.

ARCAN 2007 : 57

Nous pourrions y voir l'écho lointain des paroles célèbres de Simone de Beauvoir chez la narratrice de *Putain* qui constate : «Il ne faut pas oublier que c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne» (ARCAN 2001 : 48).

## Sexe et sexualisation

Les femmes se réduisent, s'enferment dans une sorte de cage, une prison imposée par la société de consommation. La sexualisation de la femme est un thème récurrent des textes de Nelly Arcan, notamment du premier, *Putain*. Dans une société occidentale, cette sexualisation repose sur la réduction de l'ensemble de ses potentialités à sa seule sexualité et au désir qu'elle doit susciter

chez les hommes. Arcan aborde ce thème à l'aide de quelques notions forgées dans son œuvre : les larves, les schtroumpfettes, les femmes-vulves et la burqa de chair.

D'après l'écrivaine, les larves et les schtroumpfettes sont deux catégories de femmes. Les larves – informes et apathiques – n'inspirent aucun désir tandis que les schtroumpfettes ne vivent que pour susciter le désir des hommes. Les schtroumpfettes sont les femmes encore belles qui prennent soin d'elles dans le but de séduire les hommes, des femmes désirables, « l[es] poupée[s] qui veu[lent] retenir [leur] homme à la maison », qui font « bander les hommes », qui courent « les boutiques et les chirurgiens » (ARCAN 2001 : 102). Par contre, les larves sont celles qui ont renoncé à cette exigence sociale. La narratrice de *Putain* déteste les larves dont le symbole le plus évident est sa mère. Comme le souligne Nancy Huston dans sa préface à *Burqa de chair*, la femme se révèle toujours dédoublée, scindée, schizoïde alors que l'homme ne reste qu'un (HUSTON 2011 : 11).

La schtroumpfette s'avère encore la « femme-vulve », terme que Nelly Arcan utilise dans *À ciel ouvert* : « [c]e sont les Femmes-Vulves, répétait [Julie], expression trouvée sur le vif qui la faisait rire. Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière » (ARCAN 2007 : 90). Le corps de la femme-vulve fait penser au corps des transsexuels de Madrid étant donné que « tout d'elle appelait à l'érection, son sexe la recouvrait de la tête aux pieds comme une peau de cuir » (2007 : 240)<sup>5</sup>.

## Regards

Les regards et les images s'avèrent primordiaux dans la société de consommation. « L'homme regarde, la femme est regardée », évoque Patricia Smart en rappelant la thèse proposée par John Berger dans *Ways of Seeing* (SMART 2014 : 382). « [L]a femme apprend à nier son identité au profit de l'image qu'elle projette », souligne la chercheuse (2014 : 382). Du reste, les femmes sont regardées différemment des hommes. Alors que les hommes sont jugés sur leur intellect, leur carrière et leur statut social, les femmes le sont le plus souvent sur leur jeunesse et leur beauté. L'homme est donc le sujet et la femme reste l'objet :

C'était une différence d'éclairage jeté sur les deux sexes, observait Julie, qui était la pire injustice, parce qu'elle rendait infiniment plus brutale, et plus embarrassée, la marche à suivre des femmes qui vivaient sous un jet continu de

<sup>5</sup> D'après Huston, peu importe les appellations utilisées, il est toujours question de deux figures : la mère et la putain (HUSTON 2011 : 11).

lumière comme un interrogatoire, une perquisition, un examen qui les recouvrait, de tête aux pieds, qui faisait d'elles des chattes intégrales.

ARCAN 2007 : 142

Tout cela fait penser au miroir magique, celui auquel la reine de la fable *Blanche Neige* demandait toujours :

– Miroir, miroir en bois d'ébène, dis-moi, dis-moi que je suis la plus belle.

Et, invariablement, le miroir répondait :

– En cherchant à la ronde, dans tout le vaste monde, on ne trouve pas plus belle que toi.

Les femmes ne vivent que pour être regardées par les hommes et elles se retrouvent toujours soumises à eux : « [I]es femmes ne voient rien, que ce que veulent les hommes, ne pensent rien, que ce que veulent les hommes, voilà quelles étaient les convictions de Rose. Les femmes ne se voyaient pas entre elles [...] » (ARCAN 2007 : 26–27). D'ailleurs ce voyeurisme est mis en valeur dans le troisième roman arcanien par les métiers qu'exercent les protagonistes : Rose est styliste, Charles, photographe de mode et Julie, documentariste.

Dans *À ciel ouvert*, il y a une scène qui reflète bien l'attitude des femmes. Inquiète par l'intérêt de son ami pour une autre, Rose vient chez son chirurgien esthétique favori pour agrandir la bouche – en agissant de la seule manière qu'elle connaisse au moment où elle se sent menacée par une femme. Pendant l'endormissement, le chirurgien, qui a un penchant pour Rose, la regarde et l'appelle même « Rose La Belle au bois dormant en mal d'une bouche à baiser » (ARCAN 2007 : 103). Voilà une autre référence aux contes qui fourmillent dans le texte de Nelly Arcan.

Pour exemplifier cette aliénation des femmes et la réduction de leur identité à leur corps et à sa promotion dans l'espace public, Nelly Arcan développe le concept de burqa de chair. Le terme apparaît pour la première fois dans *À ciel ouvert*<sup>6</sup> et désigne chez l'auteure l'acharnement esthétique et plastique sous lequel les femmes se drapent et qui finit par devenir leur corps<sup>7</sup>. La burqa de chair,

<sup>6</sup> Julie, documentariste et l'une des femmes obsédées par le corps, pense à faire un film sous le titre *Burqa de chair*, consacré aux femmes comme elle (ARCAN 2007 : 185).

<sup>7</sup> *Burqa de chair* est aussi une œuvre posthume, un recueil de textes inédits publié de façon posthume par les éditions du Seuil en 2011 (deux ans après la mort de Nelly Arcan). Le recueil englobe cinq textes de longueur inégale : *La robe* (divisée en *La robe de chambre* et *Le déshabillé*), texte intimiste (intime) consacré à la relation tumultueuse et complexe de la narratrice avec ses parents, *L'enfant dans le miroir*, version intégrale du « conte cruel pour jeunes filles », dont une version écourtée a été mise en images par Pascale Bourguignon et publiée en 2007 (Marchand de feuilles), *La honte*, une nouvelle qui relate l'humiliation subie par l'auteure lors de son passage au talk-show de Guy Lepage *Tout le monde en parle* à l'automne 2007 et deux chroniques, *Le speed dating* (sortie pour la première fois en 2007 dans l'ouvrage collectif intitulé



comme la burqa des pays musulmans, cherche à cacher les attributs de la féminité, cependant cette dissimulation n'est pas ici le fait d'un voile matériel, mais d'un voile d'images stéréotypées, qui recouvrent le corps féminin et le réduisent à n'être que sexe :

Julie avait longuement associé [l'obsession esthétique] à une burqa occidentale. L'acharnement esthétique, soutenait-[elle], recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage. « Ce sont les Femmes-Vulves, répétait-elle [...] Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière ».

ARCAN 2007 : 89–90

La chair troussée au scalpel ressemble à une burqa. Les deux burqas, burqa traditionnelle et burqa de chair, produisent le même effet : la femme s'efface derrière un voile. Les femmes occidentales revêtent une sorte d'uniforme pour se cacher en reniant leur propre corps, imparfait à leur avis en comparaison avec le corps des femmes toujours jeunes, jolies, séduisantes et séductrices dont les médias nous abreuvent :

Elle avait envie de parler des images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantasmatiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace. Dans toutes les sociétés, des plus traditionnelles aux plus libérales, le corps des femmes n'était pas montrable, enfin pas en soi, pas en vrai, il restait insoutenable, fondamentalement préoccupant.

ARCAN 2007 : 183–184

La romancière fait donc valser les divisions convenues entre voilement et dévoilement, oppression et libération de la femme (HUGLO 2007 : 144). La femme occidentale, expliquait Nelly Arcan dans une entrevue :

---

*Nouvelles Mythologies* sous la rédaction de Jérôme Garcin) et *Se tuer peut nuire à la santé* (publiée dans l'hebdomadaire *Ici*, aujourd'hui disparu). Les textes semblent retravailler les mêmes obsessions que les autres textes arcaniens.

est un sexe, un être dont le corps entier, avec ce qu'il contient d'énergie vitale, est totalement travaillé, sculpté, pensé pour la captation du désir des hommes. Cette exigence de captation vient de l'intérieur des femmes, elle est en quelque sorte inhérente à la féminité, mais elle est surtout nourrie par un commandement social répété à travers le foisonnement des images sexuelles commerciales, qui deviennent un impératif, la seule façon d'être. Je les appelle les femmes vulves, des femmes qui se recouvrent de leur propre sexe comme une peau de cuir qu'elles étalent sur la surface du corps et qui finit par le cacher. La femme occidentale est un sexe derrière lequel elle disparaît, alors que la femme voilée par la burqa, la vraie, est aussi un sexe, que l'on recouvre de la tête aux pieds, pour le faire disparaître.

ABDELMOUMEN 2007 : 34

Aux dires de Patricia Smart, le culte de la beauté dans la société occidentale, de la même façon que le voile des femmes musulmanes, est susceptible de dissimuler une absence d'identité et d'autonomie (SMART 2014 : 374). La chercheuse considère l'intérêt lancinant porté au corps, à l'apparence et au sexe des narratrices arcaniennes comme l'autre face d'un sentiment de soi fragile ou inexistant lié à l'héritage culturel édifié sur le modèle de la femme sacrificielle qu'elle analyse dans son essai *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime* (2014 : 374). Les protagonistes de Nelly Arcan se cherchent, se demandent comme les autres personnages féminins du roman québécois :

qui suis-je, moi, femme québécoise, issue d'un milieu catholique qui m'a façonnée jusqu'à la moelle et dont je rejette désormais les dogmes ? Qui suis-je, moi, fille d'une mère qui n'a jamais existé comme sujet mais seulement comme objet du désir de l'homme ? Qui suis-je, moi qui déteste mon corps et aspire à plaire au point de me soumettre à une série de chirurgies esthétiques sans fin ?

SMART 2014 : 374

Cette mère que les héroïnes d'Arcan détestent le plus symbolise ce que la femme d'aujourd'hui veut fuir. Mise en présence de la disparition de l'idéal de la féminité et des rôles qui la définissaient auparavant, la femme contemporaine se retrouve dans une situation confuse. D'une part la séparation de la sexualité et de la reproduction lui a offert de nouvelles possibilités d'épanouissement érotique mais d'autre part elle l'a contrainte à perpétuer le statut d'objet sexuel (Ouellette-Michalska cité par SMART 2014 : 375).

## Héroïnes tragiques

Dans tous les textes de la romancière, « il y a toujours la mort qui attend au bout de l'histoire. Quelqu'un *doit* mourir et cette mort est toujours annoncée dès la première page » (ABDELMOUMEN 2007 : 34). Il paraît que non seulement la mort guette les personnages arcaniens. Ils sont épiés par leur image, une sorte de miroir « qui se promène le long de la cour ». Les héroïnes arcaniennes sont tragiques car elles n'arrivent pas à se libérer de ce fardeau, sinon par leur propre mort. Elles s'avèrent toujours passives<sup>8</sup> et acceptent leur destin. La tragédie semble un élément nécessaire à la mécanique narrative de l'écrivaine (JOSEPH 2011 : 19).

Dans la préface à *Burqa de chair*, intitulée « Arcan, philosophe », Nancy Huston constate que la lecture de l'œuvre arcanienne devrait être obligatoire dans tous les lycées et universités du monde occidental en matière de philosophie (HUSTON 2011 : 8). Pour elle, l'écrivaine appartient à l'école nihiliste vu qu'elle ne donne aucun sens à la vie. Comme les nihilistes, Arcan tient un discours sur la solitude et sur l'immobilité en dévaluant l'existence charnelle (HUSTON 2011 : 14). Huston souligne aussi le fait que l'auteure a devancé son époque en dénonçant tous les maux du monde actuel en matière des relations hommes-femmes.

Le « conte cruel pour jeunes filles [qui] raconte les angoisses reliées à la quête de la beauté »<sup>9</sup>, *L'enfant dans le miroir*, condense d'une certaine manière les autres œuvres de l'auteure. Le titre renvoie à la psychanalyse et au « stade du miroir », à savoir une étape dans la construction de l'image de soi où l'usage du miroir conduit l'enfant à prendre conscience de son corps et à le distinguer des autres corps. Le conte qui exploite beaucoup le thème du miroir est aussi un regret :

Quand j'étais petite je me voyais peu, je n'avais pas le temps. [...] C'était beau le bon temps de la beauté non faite de canons, la beauté non imprégnée du sexe des hommes, celui de la facétie, de l'autodérision où l'on se trouve à son aise devant les traits de son visage qui deviendront un jour ingrats ; c'était le temps où ça fait plaisir de s'enlaidir, pour rire ; c'était le temps d'avant la dramatisation du visage où tout est à remodeler, le temps d'avant le temps de l'aimantation, du plus grand sérieux de la capture des hommes.

ARCAN 2011 : 67

<sup>8</sup> Sauf peut-être l'héroïne de *Paradis, clef en main* à la fin du roman.

<sup>9</sup> C'est ainsi que la maison d'édition Marchand de feuilles présente ce livre sur son site : <http://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/nelly-arcan/>. Pour lire une analyse pertinente de la version illustrée du récit, consultez l'article « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon : *L'enfant et l'adulte au miroir* » d'Anna Rocca (voir la bibliographie). Anna Rocca met en évidence entre autres les différences qui apparaissent au niveau textuel entre la version du conte publiée dans le recueil *Burqa de chair* de 2011 et la version pourvue d'illustrations de 2007.

La narratrice pleure l'enfance, une période libre de l'influence des regards d'autrui, des images, des pressions et des attentes sociales, une époque avant la découverte de sa propre imperfection car « une fois devenue grande [...] les miroirs [lui] sont arrivés en pleine face [...] » (ARCAN 2011 : 72). Le miroir, le personnage principal du conte (ROCCA 2014 : 106), d'un objet quotidien, mystérieux et interdit pendant l'enfance, se transforme en un instrument obsessionnel de sa recherche de la perfection physique, jamais accessible, en lui renvoyant une image haïssable d'elle-même. Le phénomène du dédoublement de l'enfant est mis en relief par Nancy Huston dans *Reflets dans un œil d'homme*, essai sorti en 2012 et dédié à la mémoire de Nelly Arcan. Aux dires de Huston, pendant le stade du miroir, les différences entre les filles et les garçons se manifestent dans la manière de se regarder : les garçons changent en « regardeurs » alors que les filles deviennent « regardées » (ROCCA 2014 : 107). Comme le souligne Anna ROCCA à propos du stade décrit par Huston, « cette expérience coïncide avec l'aliénation du soi et signe le début de l'appropriation sociale de son image et, par là, de son corps, opéré par le patriarcat » (2014 : 107).

### En guise de conclusion

Nous sommes loin de vouloir examiner le féminisme québécois et la position de Nelly Arcan parmi les féministes du Québec mais il nous semble pertinent de regarder l'œuvre de cette écrivaine comme une perspective critique féminine sur certains aspects de la réalité et la mise en relief du sentiment d'impasse qui se dégage de ses textes. Pour Lori Saint-Martin, si *féminisme* égale la mobilisation, l'élan, le combat, un mouvement social dynamique et orienté vers la transformation, dans ce cas-là Nelly Arcan et sa voix fataliste mi-résignée, mi-scandalisée n'ont rien, strictement rien à faire dans tout cela (SAINT-MARTIN 2012 : 160–161).

À la fin nous voudrions revenir au point d'interrogation qui apparaît dans le titre de l'article. Arcan est une postféministe ou non ? Gheno voit dans l'absence d'espoir des textes de Nelly Arcan une ouverture sur des sujets que le féminisme n'a pas encore osé aborder. Cette vision permet de faire le bilan des mouvements de libération des femmes et leurs impacts sur les générations actuelles. D'ailleurs, certaines féministes, comme Patricia Smart, reconnaissent le sentiment d'impasse quant à la situation des femmes au sein de notre culture. La chercheuse constate que Nelly Arcan est un cadavre, en se référant à sa célèbre métaphore d'un « cadavre sous les fondations de la maison » forgée dans l'essai *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec* de 1988 :

Nelly Arcan est ce cadavre – la femme emprisonnée dans son corps, mangée par son reflet dans le miroir, incertaine de son identité, obsédée par sa ressemblance à une mère dont elle ne veut pas répéter le destin et dépendante de l'amour d'un autre masculin/paternel dont elle constate les valeurs destructrices sans pouvoir s'en libérer.

SMART 2014 : 376

Cette impasse visible chez les personnages arcaniens fait penser au « mythe de l'égalité-déjà-là » que Christine DELPHY (2007) appelle un poison. Cette sociologue et féministe de renommée internationale souligne le fait que dans nos sociétés on nous fait croire à tort que tout était déjà gagné et que les inégalités entre les femmes et les hommes ont existé autrefois et existent peut-être encore ailleurs, mais ne sont plus présentes chez nous. Cette croyance s'avère une illusion, un mensonge et mène les femmes à une voie sans issue dont elles souffrent de nos jours. Et cette souffrance se manifeste avec crudité dans l'œuvre de Nelly Arcan, « un auteur étonnant, brillant, original, surdoué » (HUSTON 2011 : 8)<sup>10</sup>.

## Bibliographie

- ABDELMOUMEN, Mélikah, 2007 : « Liberté, féminité, fatalité : Cyberentretien avec Nelly Arcan ». *Spirale*, n° 215, pp. 34–37.
- ARCAN, Nelly, 2001 : *Putain*. Paris, Seuil.
- ARCAN, Nelly, 2004 : *Folle*. Paris, Seuil.
- ARCAN, Nelly, 2007 : *À ciel ouvert*. Paris, Seuil.
- ARCAN, Nelly, 2009 : *Paradis, clef en main*. Québec, Coups de tête.
- ARCAN, Nelly, 2011 : *Burqa de chair*. Paris, Seuil.
- ARCAN, Nelly, BOURGUIGNON, Pascale, 2007 : *L'enfant dans le miroir*. Montréal, Marchand de feuilles.
- BOISCLAIR, Isabelle, DUSSAULT FRENETTE, Catherine, 2014 : « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980–2010) ». *Recherches féministes*, n° 27.2, pp. 39–61.
- CORBAIL, Marie-Eve, 2008 : « La féminité dans l'œil de Nelly Arcan ». *24 heures*, le 25 mars.
- DELPHY, Christine, 2007 : « Le mythe de l'égalité-déjà-là : un poison ! », conférence publique de L'Alliance de recherche sur le mouvement des femmes québécois et l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM et Relais-femmes (ARIR), Montréal, 11 octobre 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=oymTQ5mrr9M>. Date de consultation : le 21 septembre 2019.
- GHEÑO, Marine, 2013 : « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe ». *Canada and Beyond*, 3.1-2, pp. 123–139.
- HUGLO, Marie-Pascale, 2007 : « D'aplomb / Nelly Arcan, *À ciel ouvert*. Paris, Seuil, 2007 ». *Contre-jour*, n° 14, pp. 143–146.

<sup>10</sup> Nancy Huston insiste sur le masculin du substantif et des adjectifs pour convaincre les lecteurs et parce que le rajout des *e* muets les diminuerait (HUSTON 2011 : 8).

- HUSTON, Nancy, 2011 : « Arcan, philosophe ». In : Nelly ARCAN : *Burqa de chair*. Paris, Seuil, pp. 7–29.
- JOSEPH, Sandrina, 2010 : « Les clés du paradis. *Paradis, clé en main* de Nelly Arcan. Éditions Coups de tête, 216 p. ». *Spirale*, n° 233, pp. 59–60.
- JOSEPH, Sandrina, 2011 : « Tout compte fait. *Paradis, clé en main* de Nelly Arcan ». In : Gilles DUPUIS, Klaus-Dieter ERTLER, éd. : *À la carte. Le roman québécois (2005–2010)*. Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 15–32.
- LABROSSE, Claudia, 2010 : « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan ». *Recherches féministes*, n° 23.2, pp. 25–43.
- ROCCA, Anna, 2014 : « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon : *L'enfant et l'adulte au miroir* ». *Recherches féministes*, n° 27.1, pp. 97–111.
- SAINT-MARTIN, Lori, 2012 : « La rencontre des extrêmes ». *Voix et images*, n° 37.2, pp. 158–161.
- SMART, Patricia, 2014 : « Piégée par l'image : les autofictions de Nelly Arcan ». In : EADEM : *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*. Montréal, Boréal, pp. 369–395.

#### Sites Internet

[www.nellyarcan.com](http://www.nellyarcan.com). Date de consultation : le 20 septembre 2019.

[www.marchanddefeuilles.com](http://www.marchanddefeuilles.com). Date de consultation : le 18 novembre 2019.

[pascalebourguignon.ultra-book.com](http://pascalebourguignon.ultra-book.com). Date de consultation : le 20 novembre 2019.

## Notice biographique

**Ewelina Berek** est maître de conférences à l'Institut des Lettres de l'Université de Silésie (Pologne). En 2011, elle a soutenu une thèse sur le roman historique postmoderne et postcolonial au Québec. Ses recherches portent sur la littérature contemporaine du Québec.

[ewelina.berek@us.edu.pl](mailto:ewelina.berek@us.edu.pl)



MAŁGORZATA CZUBIŃSKA

Université Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-8929-488X>

## Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction

Madeleine Blais-Dahlem and her vision of self-translation

**ABSTRACT:** Nowadays self-translation remains a frequent practice in the literary field in Canada. A close reading of the self-translations done by Canadian writers such as Nancy Houston, Marco Micone or Patrice Desbiens allows to discover each author's own vision of self-translation as a creative process. The aim of the paper is to determine, through a comparative analysis of excerpts from the two language versions of the play *La Maculée/sTain* (2012) and the latest bilingual novel *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) by Fransaskois playwright Madeleine Blais-Dahlem, to what extent her self-translating practice guides the reading of the text. Examining the back and forth between the two versions of the same work will allow to delve deeper into the subject of the identity and privileged status of the translator (TANQUEIRO 2009: 109, SAINT 2018: 120), but also into the role and skills of the receiver of Madeleine Blais-Dahlem's bilingual writings.

**KEY WORDS:** self-translation, bilingualism, literary translation, French Canadian literature

### Introduction

Parler de l'autotraduction revient à se poser la question sur les notions clés de la traductologie – celle de l'identité du traducteur et de son statut ainsi que celle de la fidélité et de la relation entre l'original et sa traduction. Les chercheurs ayant étudié ce phénomène, adoptent des approches interdisciplinaires et puisent dans les études littéraires, sociologiques (GRUTMAN 2007, 2013) ou anthropologiques (PUCCINI 2017) pour pouvoir mieux cerner cet objet d'études passionnant. Au Canada, où le taux de bilinguisme français-anglais s'élève à 17,9% (<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00014-fra.htm>), la pratique

de l'autotraduction dans le domaine littéraire reste une pratique fréquente. Il va sans dire que dans le cas des littératures d'expression française créées dans le contexte minoritaire, l'image de l'autotraduction, déjà bien complexe, acquiert des nuances liées à la configuration politique, sociale et identitaire particulière.

Récemment, une dramaturge fransaskoise, originaire du petit village de Delmas, Madeleine Blais-Dahlem, a rouvert le débat sur le statut du traducteur de la littérature dans le contexte du Canada francophone grâce à la parution de sa pièce en édition bilingue intitulée *La Maculée / sTain* (2012) qui lui a valu en 2012 le prix SATA (Saskatoon and Area Theatre Award) pour une réalisation exceptionnelle en écriture. L'originalité de l'œuvre de Blais-Dahlem résulte de sa méthode de l'autotraduction, voire (re)création qui conduit à l'apparition des deux versions linguistiques qui entrent en dialogue.

Vu ce qui précède, le but de la présente étude est de déterminer, à travers l'analyse comparative des extraits des deux versions linguistiques de la pièce *La Maculée / sTain* (2012) de Madeleine Blais-Dahlem et de son dernier roman bilingue *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) jusqu'à quel point sa pratique traductive oriente la lecture du/des texte(s). Une étude des extraits choisis de la pièce de théâtre et du roman nous permettra d'approfondir d'abord le sujet de l'identité et du statut privilégié du traducteur (TANQUEIRO 2009 : 109 ; SAINT 2018 : 120) et ensuite celui du rôle et des compétences du récepteur des écritures bilingues de cette auteure.

## Autotraduction et ses types

Rainier Grutman, qui a consacré à l'autotraduction une entrée dans le dictionnaire *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, la définit comme étant à la fois « le processus par lequel on traduit ses propres écrits » et « le résultat qui s'en dégage » (GRUTMAN 1998 : 17). Bien que le phénomène de l'autotraduction littéraire n'ait que récemment commencé à susciter l'intérêt des chercheurs, l'avènement de l'autotraduction littéraire se fait observer à partir du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles où il prit la forme des transferts linguistiques entre le latin et les langues vernaculaires (PUCCINI 2017 : 8). De nos jours, l'autotraduction a connu un essor sans précédent, ce qui peut s'expliquer par l'esprit du temps, notamment les reconfigurations politiques et sociales (la décolonisation, les guerres, les vagues de migration), la mondialisation, la force croissante de la langue anglaise en tant que *lingua franca*, le développement des technologies de l'information et de la communication et, ce qui s'ensuit, le taux croissant de bilinguisme et de multilinguisme.



Afin de mieux cerner le phénomène de l'autotraduction, Grutman a proposé une catégorisation selon le critère temporel et spatial qui sont déterminants pour la forme du texte autotraduit. En ce qui concerne le premier critère mentionné, le chercheur a fait une distinction entre :

- a) les autotraductions « simultanées » qui sont préparées en même temps que l'original et publiées en tant que versions bilingues ; ainsi, il s'agit des textes « jumeaux » ; le travail simultané sur deux textes permet à leur auteur non seulement d'atteindre un effet de dialogue entre les deux versions linguistiques, mais aussi, « d'ajuster le tir en se traduisant » (GRUTMAN 2007 : 224) ;
- b) les autotraductions « différées », qui sont préparées à partir d'originaux achevés et publiés ; selon Grutman : « comme ces derniers ont souvent déjà mené une existence autonome, voire connu une réception critique, ils imposeront à l'autotraducteur des limites qui ne sont pas si différentes de celles dont tient compte tout traducteur d'une œuvre qui appartient déjà au domaine public » (GRUTMAN 2007 : 226).

Le critère spatial n'est pas de moindre importance. Ainsi, selon Grutman, nous pouvons observer deux facteurs situationnels qui incitent les auteurs à s'autotraduire :

- a) une migration vers une autre culture qui résulte, dans la plupart des cas, de la situation familiale, professionnelle ou politique (études, mariage, travail, exil politique etc.) ; Grutman compare les « autotraducteurs migrants » aux oiseaux, en précisant qu'il s'agit de « ceux qui ont changé de pays et à cette occasion ajouté une nouvelle langue à leur répertoire linguistique. Leur bilinguisme est donc exogène, externe à leur communauté d'origine » (GRUTMAN 2015 : 10) ; dans cette situation de déracinement linguistique et culturel, s'autotraduire vers sa langue maternelle demande à l'auteur, selon Grutman, un certain courage de partir et de « rentrer au pays natal » – un retour vers un lieu abandonné ;
- b) un enracinement dans un pays ou dans une communauté bilingue/multilingue, dont le Canada constitue un bon exemple ; il s'agit des autotraducteurs « sédentaires » qui « n'ayant jamais été à l'abri de la diversité linguistique [...] peuvent changer de langue sans avoir à migrer, sans se trouver dans la situation d'extraterritorialité. Ces écrivains qui sont nés et qui ont grandi dans une communauté bilingue, n'ont pas besoin de partir ('migrer') dans le sens spatial du terme car la diversité linguistique et culturelle fait partie intégrante de la configuration sociolinguistique de leur communauté » (GRUTMAN 2015 : 11).

## Autotraduction et réécriture

Dans leur article intitulé «L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche» (2007), les membres de l'équipe de recherche internationale AUTOTRAD avancent que :

L'autotraduction est selon nous l'espace privilégié ou convergent littérature et traduction. Elle *est* traduction (l'auteur ne réinvente pas une nouvelle œuvre littéraire, l'original précède la réécriture), mais une traduction qui ne sera tout de même pas susceptible d'être socialement mise en question, du fait que la figure de l'écrivain demeure sacrée.

LÓPEZ *et al.* 2007 : 94

Cet espace «privilégié» est tout de même appréhendé par les écrivains de manière différente. Ainsi, les autotraductions, tout comme les traductions allographes, peuvent prendre des formes plus ou moins proches de l'original en se situant entre deux pôles opposés, celui de la *littéralité* et *littéarité*. Patricia López-Gay note que :

Certains auteurs entendent la pratique autotraductrice comme le seul moyen d'assurer la signification «ferme» et «intouchable» de leur production littéraire originale ; en résultent des traductions excessivement rigides, littérales. D'autres vivent l'autotraduction comme une véritable recreation de leur œuvre première, œuvre qu'ils modifient afin de la parfaire, de la corriger, ou tout simplement afin de plonger dans «les virtuosités de la nouvelle langue».

LÓPEZ-GAY 2007 : 137

Qui plus est, les autotraducteurs adoptent des approches très variées face à l'activité traduisante même. Alors que, certains auteurs, comme le note Beaujour, ressentent «le plaisir méphistophélique de créer deux mondes en orbite l'un par rapport à l'autre dans un équilibre dynamique» (Beaujour cité par KLEIN-LATAUD 1996 : 228), les autres qui décident d'emprunter ce chemin difficile, évoquent le côté sombre de l'opération qui «n'est en aucun cas un acte allant de soi : c'est avant tout refaire un travail d'écriture, long et parfois douloureux, remettre en question son original au point de prendre le risque d'une réécriture de celui-ci» (LAGARDE 2015 : 31). Michaël OUSTINOFF (2001) évoque ici l'exemple de Vladimir Nabokov qui se traduisait lui-même de peur d'être mal interprété et mal traduit. Il éprouvait pendant cet acte, qu'il considérait inévitable, une véritable souffrance : «Se traduire soi-même est une entreprise épouvantable. C'est comme examiner ses entrailles et les essayer comme un gant» (Nabokov cité par OUSTINOFF 2001 : 102). Il n'est donc pas étonnant que le bilinguisme ou le multilinguisme d'un auteur ne débouche pas nécessairement sur une volonté de tra-

duire ses œuvres. On connaît un grand nombre d'auteurs bilingues qui refusent de s'autotraduire et préfèrent confier cette tâche à un traducteur professionnel.

Il n'en reste pas moins que les écrivains qui optent pour cette voie, jouissent de liberté inégalée et d'un statut qui n'est pas comparable à celui d'un traducteur allographe. Helena TANQUEIRO emprunte ici le terme d'un « traducteur privilégié » (2009 : 109). Non seulement « l'auteur en tant que traducteur peut décider de perfectionner son œuvre parce qu'il a une autre occasion de l'écrire et, en même temps [...] cette fois-ci dans une perspective totalement différente, celle de traducteur » mais aussi « la double qualité, en tant qu'auteur et en tant que traducteur, donne à la traduction une autorité indiscutable » (TANQUEIRO 2009 : 109).

De cette liberté de l'auteur/traducteur qui ne doit être fidèle qu'à sa propre vision de l'œuvre, découle un énorme potentiel d'écriture créative. Comme le note Michaël Oustinoff :

Une traduction allographe est censée conserver l'identité opérable primitive de l'œuvre, [...] Il n'en est pas de même pour l'auto-traduction, notamment lorsqu'elle incorpore des changements qui dépassent le cadre de la traduction proprement dite : l'œuvre se modifie de telle sorte que l'on ne peut plus dire qu'elle réside *entièrement* dans l'original.

OUSTINOFF 2001 : 244

Ainsi, une activité traduisante qui dépasse le cadre strict de reproduction de l'original devient ce qu'Oustinoff appelle « une réécriture traduisante ». On peut en parler lorsque : « Interférence des textes et interférence des langues convergent en ce point singulier qu'il est convenu d'appeler la réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement » (OUSTINOFF 2001 : 26).

Il nous reste à trancher la question épineuse d'une frontière qui sépare l'autotraduction prenant la forme de « réécriture traduisante » de la création. Patricia LÓPEZ-GAY, qui a examiné ce problème dans son article intitulé « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction » précise que « dans toute autotraduction (entendue comme réécriture) il y aura du nouveau » (2007 : 132). Néanmoins, la chercheuse propose trois conditions qui permettent de qualifier une réécriture de traduction en séparant ainsi *le même* de *l'autre*. Pour ce qui est de la traduction : « a. elle se produit dans une langue différente de celle du pré-texte ou texte premier ; b. elle respecte l'univers fictionnel du pré-texte ; c. elle est susceptible d'être limitée par des contraintes liées à la commande de traduction » (2007 : 141–142).

## Madeleine Blais-Dahlem et son écriture bilingue

Madeleine Blais-Dahlem – diplômée de littérature française de l'Université de Saskatchewan et l'enseignante de la langue française originaire du petit village de Delmas, a entamé sa carrière professionnelle de dramaturge en 2001. Dès le début liée à La Troupe du Jour – le seul théâtre de langue française de Saskatchewan, la dramaturge fransaskoise y a produit trois de ses pièces : *Foyer* en 2003, *Les vieux péteux* en 2008 et *La Maculée* en 2011.

Madeleine Blais-Dahlem avoue que sa vie et son œuvre sont marquées par le bilinguisme lorsqu'elle déclare : « I am a bilingual writer [...] I do not feel the same way in each language » (BLAIS-DAHLEM 2012 : 93). Stephanie McKay précise que le bilinguisme fait partie intégrante de sa vie car « [Blais-Dahlem] grew up in a French community, but can't remember a time when she didn't speak both French and English » (McKay citée par PUCCINI 2017 : 94). Comme le rappelle Louise Forsyth dans sa préface à la pièce *La Maculée / sTain* (2012) : « À la différence du Québec, la nécessité dans les provinces de l'Ouest d'être bilingue est inéluctable » (BLAIS-DAHLEM 2012 : IV). Dans ce contexte, « le passage vers l'anglais se présente effectivement comme une malheureuse nécessité à laquelle tous les francophones de l'Ouest doivent se plier » (PUCCINI 2017 : 94). De cette « malheureuse nécessité » de vivre et de créer dans le contexte bilingue découlent l'originalité de l'œuvre bilingue de Blais-Dahlem et de sa méthode de l'autotraduction, voire (re)création, que l'auteure décrit de la manière suivante : « Je développe un texte en allant du français à l'anglais et vice versa [...] Parfois, je finis avec deux textes différents lorsque la langue et la culture influencent l'action dans son essence » (BLAIS-DAHLEM 2015 : 9). Les chapitres suivants du présent article nous permettront d'étudier les exemples des écarts entre les deux versions linguistiques des œuvres de Blais-Dahlem afin de déterminer leur nature et signification.

### Deux versions de la pièce *La Maculée / sTain* (2012)

*La Maculée / sTain* est une pièce de théâtre parue en édition bilingue en 2012 dans la maison d'éditions fransaskoise Les Éditions de la nouvelle plume. Dans ce drame, dont le titre fait référence à la Vierge Marie immaculée, l'auteure met en scène Françoise – une jeune Québécoise, tombée amoureuse, quitte en 1918 son sol natal pour vivre au Saskatchewan avec l'homme de sa vie – Bernard Bourtabour. Cependant, en raison de l'isolement linguistique, culturel, identitaire et religieux et des violences conjugales répétitives, la femme s'éloigne pro-

gressivement de la réalité et se convainc d'avoir les visions de la Sainte Vierge. La situation entre les époux atteint son point culminant lorsque Bernard décide de se convertir au protestantisme – une preuve inéluctable de son assimilation au monde anglophone – et enfin, de faire enfermer sa femme à l'asile afin de « protéger » les enfants.

Lorsqu'on passe à l'analyse de deux versions de la pièce, on s'aperçoit que Blais-Dahlem a décidé de garder une partie des passages en français dans la version anglaise de son texte<sup>1</sup>, comme dans les extraits ci-dessous.

N°	<i>La Maculée*</i>	<i>sTain</i>
1	<b>FRANÇOISE</b> Le monde est fou! Vous êtes tous fous! (2012 : 4)	<b>FRANÇOISE</b> <i>Le monde est fou!</i> <sup>3</sup> <sup>3</sup> [ <i>Note en bas de page:</i> ] You're all crazy (2012 : 100)
2	<b>FRANÇOISE</b> C'est ça! Enfermez-moi, docteur (À BERNARD). On se reverra en enfer. (2012 : 4)	<b>FRANÇOISE</b> That's it. Lock me up, Doctor (to BERNARD) <i>Je te reverrai en enfer.</i> I'll see you in 'ell. (2012 : 100)
3	<b>REAL PREACHER MEN</b> Ah! Pardon <u>madame</u> ! (2012 : 11)	<b>RPM</b> <i>Oh, ma chère madame</i> , please excuse my vulgar tongue (2012 : 105)
4	<b>BERNARD</b> Voilà, toute la religion que tu pourrais vouloir, <u>ma belle</u> . (2012 : 10)	<b>BERNARD</b> You can have all the religion you want on this radio, <u>princesse</u> . (2012 : 105)

\* Étant donné que le texte de la pièce a été créé simultanément en anglais et en français, nous évitons d'utiliser les termes habituels de « texte de départ », « texte d'arrivée » ou « original » et « traduction » pour mettre l'accent sur le caractère unique de chaque version.

Il est intéressant de voir comment l'auteure joue avec la forme et le sens. Lorsque le passage est assez long et apporte les informations importantes à l'intrigue, son contenu est traduit en anglais dans la note en bas de page, comme dans le premier exemple. Quant au deuxième passage, les deux versions linguistiques y sont juxtaposées pour atteindre un effet stylistique sans nuire à la compréhension. Dans les deux derniers passages, l'auteure a décidé de changer les répliques (*ma belle – princesse*) ou d'introduire des éléments nouveaux (*madame – ma chère madame*) pour que la présence du français dans le texte anglais soit plus marquée.

Selon Georges LÜDI, l'alternance du français et de l'anglais prenant la forme des « marques transcodiques » (2005 : 191) fonctionne comme emblème d'une appartenance plurielle et changeante. Quant à la pièce de Blais-Dahlem, grâce à l'alternance des langues, le lecteur anglais a une occasion de ressentir l'attachement de Françoise à la langue française.

<sup>1</sup> Il faut mentionner ici que toute la scène 11 de la pièce (« Au Revival ») se passe dans les deux langues. Elisabeth SAINT y a consacré une analyse dans son article « Traducteurs 'privilégiés'. Regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois » (2018).

En passant aux exemples suivants, il faut souligner que dans les œuvres de Madeleine Blais-Dahlem, ce sont les noms, les prénoms et les surnoms des personnages qui sont porteurs de sens. Ainsi, dans le passage suivant, dans lequel la dramaturge introduit le personnage d'un commis voyageur, sous l'influence duquel Bernard se convertira au protestantisme, nous pouvons observer une relation de complémentarité entre les deux versions linguistiques.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
5	<p><i>REAL PRECHER MAN</i> entre en trombe sur scène</p> <p><b>REAL PREACHER MAN</b> Permettez-moi de me présenter. Je suis <u>Richard Tatère</u>, Commis voyageur pour la compagnie REAL PRODUCTS et Disciple de la vérité! (2012 : 10)</p>	<p><i>REAL PREACHER MAN</i> explodes into the room.</p> <p><b>RPM</b> Please allow me to present myself. <u>Dick Tater</u>, Registered Agent for the REAL PRODUCTS COMPANY and Disciple of the Truth! (2012 : 105)</p>

Comme le remarque Elisabeth Saint dans son article «Traducteurs ‘privilégiés’ : regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois» (2018), le pseudonyme «Dick Tater» (le *dictateur*) semble avoir été traduit littéralement de l'anglais vers le français, plutôt que l'inverse. «Alors que Dick Tater renvoie à l'emprise des valeurs et de la culture anglophones sur la minorité fransaskoise, Richard Tatère fait figure de personnage assimilé, partageant les mêmes valeurs que les personnes à qui il s'adresse» (SAINT 2018 : 129). Ainsi, le va-et-vient entre les deux textes représente d'une manière symbolique une tension entre les deux langues, les deux cultures ainsi que les personnages qui les incarnent. Ce conflit n'est pas perceptible qu'en lisant et comparant les deux versions de la pièce.

Un autre élément générateur des écarts entre les deux versions linguistiques, auquel il faut s'arrêter, c'est la religion.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
6	<p><b>DOCTEUR</b> Je sais <u>que vous avez une fois ardente</u>, une dévotion particulière à la Sainte Vierge. Allez à ce revival devait être un choix difficile. (2012 : 24)</p>	<p><b>DOCTOR</b> I know that <u>you are a devout Catholic</u>, with a deep devotion to the Blessed Virgin. Going to a protestant “revival” must have been a difficult decision. (2012 : 116)</p>
7	<p><b>DOCTEUR</b> <u>Tu es croyante</u>, Louise? (2012 : 41)</p>	<p><b>DOCTOR</b> <u>You're a practising Catholic</u>, aren't you, Louise? (2012 : 131)</p>
8	<p><b>FRANÇOISE</b> Moi, je l'empêche pas de taper sur son 'OLY BIBLE!' <u>Et pis ça, c'est pas catholique!</u> <u>Pantoute!</u> Il a l'air ridicule depuis qu'il est viré protestant. (2012 : 49)</p>	<p><b>FRANÇOISE</b> I don't stop him from reading his “oly Bible!” <u>He looks ridiculous since he's become a Protestant.</u> <u>Practising his new accent. Smiling with all his teeth.</u> (2012 : 138)</p>

Le sixième et le septième exemple montrent que Madeleine Blais-Dahlem a décidé d'explicitier dans le texte anglais les allusions à la foi catholique, tellement évidentes pour les lecteurs francophones. Le huitième exemple attire l'attention du lecteur par les fragments ajoutés. Dans la réplique en question, Françoise évoque le changement du comportement de son mari lorsqu'il s'était converti au protestantisme. C'est grâce à la version anglaise que le lecteur apprend les raisons du mépris de Françoise envers son mari qui non seulement essaie de parler anglais sans accent mais aussi pratique un sourire hypocrite. Ainsi, dans le texte anglais Blais-Dahlem met l'accent sur l'assimilation de Bernard et sur sa volonté d'être et de se comporter « comme un véritable anglophone ».

Les deux derniers exemples montrent à quel point les versions linguistiques de la pièce de Blais-Dahlem divergent. Dans les exemples ci-dessous, il s'agit des didascalies qui apportent des informations essentielles concernant le comportement des personnages.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
9	<b>Chez Real Preacher Man</b> <i>BERNARD et REAL PREACHER MAN, chantant "The Call of Duty" [...] (2012 : 25)</i>	<b>RPM's Lodgings</b> <i>BERNARD and RAL PREACHER MAN <u>singing drunkely. REAL PREACHER MAN has a teapot in one hand, a cup in the other. BERNARD also sips from a cup and it is obvious the liquid is stronger than tea. [...]</u> (2012 : 117)</i>
10	<i>L'appareil de radio revient sur les ondes de CFCN.</i> <i>RADIO : voix de Bill Aberhart</i> <i>...thank my listeners from Alberta [...]</i> <i>Avec ce fond sonore, la transaction se fait.</i> <i>(2012 : 16)</i>	<i>RADIO broadcast is heard. Against the background, FRANÇOISE and BERNARD find the necessary money and transaction is complete.</i> <i>RADIO: ...thank my listeners from Alberta. [...]</i> <i>As the hymn draws to a close, BERNARD offers FRANÇOISE a sip, holding it to her lips like a chalice of consecrated wine. (2012 : 109)</i>

La version anglaise du drame non seulement fournit les détails du comportement méprisable de Real Preacher Man et de Bernard qui boivent de l'alcool pendant les offices religieux, mais aussi montre que les deux hommes utilisent la religion de manière cynique et instrumentale.

Les exemples évoqués jusqu'ici montrent que dans le cas de la pièce *La Maculée / sTain*, il est difficile de parler de deux textes qui restent dans la relation de parallélisme, mais on y voit plutôt deux versions qui sont complémentaires. Nous poursuivrons nos réflexions dans le chapitre suivant consacré au roman *La voix de mon père / My Father's Voice* pour pouvoir comparer la démarche traductive de Madeleine Blais-Dahlem dans ses deux textes.

## Deux versions du roman *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015)

L'action du roman de Madeleine Blais-Dahlem intitulé *La voix de mon père / My Father's Voice* paru en 2015 en édition bilingue, se déroule dans les années 50 du XX<sup>e</sup> siècle. La narratrice du roman, une fille de treize ans que tout le monde appelle Ti'loup, raconte une année de sa vie adolescente marquée par une tragédie familiale. Le rythme habituel de quatre saisons de l'année d'une famille d'agriculteurs fransaskois se trouve interrompu par la maladie du père – Évariste Vadeboncœur. Un accident vasculaire cérébral, qui entraînera la mort du père, aura un impact non seulement sur la vie de ce personnage-clé du roman, mais aussi sur celle des membres de sa famille et de sa communauté.

La présence de la langue française dans le texte anglais n'est pas aussi marquée que dans le texte analysé dans le chapitre précédent. Néanmoins, il est intéressant de noter dans quels passages l'auteure a décidé de recourir au procédé d'alternance des codes.

Lorsqu'on observe les techniques de traduction des noms propres, on en conclut que Madeleine Blais-Dahlem les adapte à la langue anglaise afin de préserver un effet humoristique. C'est aussi bien le cas des noms et des sobriquets des enfants de la famille (fr. *Fiston* – ang. *Sonny Boy*, fr. *Trois p'tits chieux* – ang. *Three Stooges*) et des religieuses à l'école (fr. *Sœur Sainte Clothilde de la Sainte Miséricorde de Jésus / Sœur Crotte* – ang. *Sister Celestine of Good Hope / Sister Intestine*, fr. *Sœur Saint Joseph Protecteur du Doux Petit Cœur de Jésus / Sœur Ti'Jos* – ang. *Sister Saint Aloysius Protector of the Sacred Heart of Jesus / Sister Always Wishes*). Toutefois, dans le roman, on trouve une exception à cette règle. Il s'agit du sobriquet de l'héroïne principale du roman et en même temps sa narratrice – *Ti'Loup* – qui a été gardé dans la version anglaise.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
1	C'est lui [ <i>le père</i> ] qui m'avait nommée <b>Ti'Loup</b> [...] À cet âge-là, mes cheveux étaient très fins et presque blancs. Pour le restant de l'été, je ressemblais à une fleur de pissenlit mûre ou, selon mon père, <u>un petit loup</u> , avec des yeux avides et des lèvres rouges. (2015 : 94)	It was he [ <i>my father</i> ] who had named me Ti'Loup. [...] So for the rest of the summer I looked like a ripe dandelion puff or, in the words of my father, “un <u>p'tit loup</u> ”, a <u>wolf cub</u> , with greedy eyes and red, red lips. (2015 : 170)
2	– Viens-t'en, <u>Ti'fille</u> , la fête est finie. (2015 : 90)	“Come, <u>Ti'fille</u> . The party's over.” (2015 : 165)

Le transfert du surnom français peut s'expliquer, d'un côté, par l'origine particulière de ce surnom, mais de l'autre côté par un caractère unique de la relation du père – un homme très strict et rigoureux – avec sa fille. La seule situation



où le père dévoile ses sentiments envers cette dernière, c'est le moment où il vient la chercher au milieu de la nuit pendant une fête (deuxième exemple). Ces marques d'affection très discrètes ne deviennent visibles que lorsqu'on compare les deux versions du roman.

Dans le roman de Madeleine Blais-Dahlem, comme dans le cas de la pièce analysée précédemment, les nuances liées à la religion deviennent une source des écarts significatifs entre la version française et anglaise du texte. Ainsi, l'exemple numéro 3 reprend les propos du curé qui met en garde les adolescents contre les phénomènes qui, selon lui, mènent à l'enfer. Il est intéressant de voir que grâce au procédé de transfert, l'auteure a non seulement conservé la répétition de la lettre initiale «A», mais a également souligné la relation stéréotypée entre la langue française, la religion catholique et l'identité franco-canadienne, que le curé incarne. Quant aux deux exemples suivants, dans lesquels la narratrice parle de sa confession et des réunions de l'Action Catholique pour les adolescents, on peut y observer une prise de position critique de la narratrice qui se manifeste tantôt dans la version française, tantôt anglaise. Ses commentaires sarcastiques au sujet de son propre comportement (*petite catholique bien innocente*) ou des objectifs des réunions de l'Action Catholique (*mating rites and fertility dances of the prairie mid-fifties / quite frankly, I couldn't tell you what its goals were*) ne se manifestent qu'au lecteur attentif qui se donne un plaisir de confronter les deux versions linguistiques.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
3	«Le chemin vers la damnation éternelle est pavé de la lettre A : <u>l'adolescence, l'alcool, et l'amour</u> ». (2015 : 86)	“The path to hell and damnation is paved with the letter A: ‘ <u>L'adolescence, l'alcool et l'amour</u> .’” (2015 : 162)
4	J'étais amoureuse. <u>Petite catholique bien innocente, je comprenais maintenant, pour la première fois, la question du prêtre au confessionnal :</u> <u>« Seule ou avec d'autres ? »</u> J'avais vraiment tenté de sublimer le sentiment qui m'animait, de le remplacer par une ferveur mystique, mais une fois que l'herbe est verte il est difficile de faire carême. (2015 : 71)	I was in love. I tried to sublimate those emotions into religious fervor, but once the grass is green, it's hard to feel like Lent. (2015 : 148)
5	Notre chance d'observer le jeu des amourettes au cours des années 1950 était les réunions mensuelles de l'Action Catholique. (2015 : 46)	Our first opportunity to observe and perhaps even to participate in the <u>mating rites and fertility dances of the prairie mid-fifties</u> would come with the first CYO meeting of the fall. CYO stands for Catholic Youth Organization and, <u>quite frankly, I couldn't tell you what its goals were.</u> (2015 : 127)

Le dernier exemple de l'écart significatif entre la version française et anglaise du roman est celui dans lequel Ti'Loup exprime son admiration pour son père et en même temps s'inquiète du langage que son père emprunterait pour parler aux médecins de l'hôpital universitaire. Dans le cas du passage cité, comme dans le cas des didascalies de la pièce *La Maculée / sTain*, pour avoir une vision complète du personnage-clé, il est nécessaire de lire les deux versions linguistiques. C'est uniquement la version anglaise qui fournit une illustration situationnelle de ses habitudes langagières et de son comportement.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
	<p>J'aurais voulu être fière de lui, le voir comme un héros, comme le comte de Monte Cristo [...]</p> <p>Qu'est-ce qu'un homme comme mon père ferait à l'université? Comprendrait-il les spécialistes ? [...] (2015 : 61)</p>	<p>I would have loved to be proud of him, to have seen him as a hero, like the Count of Monte Cristo [...]</p> <p><u>Maybe I couldn't see what others saw in him. Dad was the oldest of the Vadeboncœur brothers. He and his five brothers all drove their children to the village school each day. Morning and afternoon, they'd meet at my aunt's store for a cigarette and to growl and cuss and grump. It was a ritual where my father was the grand priest. In slow, laconic conversations, they grumbled about the weather, the "goddam Tory party", "those assholes in Ottawa", "the idiots in Regina" and, for good measure, "the friggin' CPR." "Damn it all to hell," my father would say. "Who asked for this friggin' rain?" They would stolidly consider the question. "Cheesus Crisis," uncle 'Zime or Pitou would then reply. "She's a bugger all right. The wheat will be worth crap. The grades are gonna to go down." They would nod to that truth, slowly.</u></p> <p><u>"Ta hell with it anyways. The nuthouses are full of poor sonovumabitches who worried about the friggin' weather," my father would theorize.</u></p> <p><u>The spaces in the aimless ritual conversations were punctuated by old habits and gestures [...]</u></p> <p><u>That was the world I lived in. A rude, vulgar world.</u></p> <p>What would the doctors at the University think of my Dad? (2015 : 138–139)</p>

Ce type de l'autotraduction « infidèle » ou plutôt de l'écriture bilingue fait écho à l'ouvrage-phare de l'auteur franco-ontarien Patrice Desbiens intitulé

*L'Homme invisible / The invisible Man* (1981) dans lequel l'auteur invite le lecteur à composer l'image du héros principal des morceaux d'informations dispersées dans les deux versions linguistiques du texte. Bien que les écarts entre les deux versions du roman de Blais-Dahlem ne soient pas aussi significatifs, on peut y observer le même procédé qui découle de sa création bilingue et conduit à la création d'une œuvre polyphonique.

## Conclusion

Pour en venir aux conclusions qui découlent de la présente analyse, force est de situer Madeleine Blais-Dahlem avec son écriture bilingue dans les catégories évoquées dans le premier chapitre du présent article. Ainsi, dans le cas de ses deux ouvrages analysés, nous avons affaire à l'autotraduction simultanée qui est effectuée par une autotraductrice enracinée dans la société bilingue – les deux facteurs ayant une influence majeure sur la forme de textes autotraduits. L'analyse des extraits des deux versions linguistiques de la pièce *La Maculée / sTain* (2012) et du roman *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) nous a permis d'observer jusqu'à quel point les deux textes restent complémentaires, à l'image des deux identités linguistiques et culturelles de leur auteure bilingue.

L'autotraduction, en tant qu'« espace privilégié où convergent littérature et traduction » (LÓPEZ *et al.* 2007 : 94) confie le rôle privilégié à l'autotraducteur, qui peut librement décider du degré d'équivalence et de la relation qui lie les deux textes « jumeaux ». En ce qui concerne la démarche traductive de Madeleine Blais-Dahlem, qu'on peut qualifier de *réécriture traduisante*, elle devient une sorte de (re)vision de l'image traditionnelle de l'activité traduisante dont le but principal était, traditionnellement, de trouver l'équivalence et garder la fidélité au texte de départ.

Vu que la méthode de création-traduction de Blais-Dahlem reste fortement marquée par la configuration identitaire typiquement canadienne, les éléments déclencheurs comme les noms propres, les références à la religion catholique, à la culture ou à la langue française orientent la lecture de ce texte polyphonique et constituent pour l'auteure fransaskoise une occasion de montrer les points de vue divergents. Ainsi, Madeleine Blais-Dahlem invite son lecteur à explorer les nuances cachées dans les deux versions linguistiques, à sortir des sentiers battus de la lecture linéaire pour se lancer dans une aventure d'une lecture parallèle, permettant d'observer les mécanismes mêmes de la création-traduction de l'ouvrage.

## Bibliographie

### Corpus d'analyse

- BLAIS-DAHLEM, Madeleine, 2012 : *La Maculée / sTain*. Regina, Les Éditions de la nouvelle plume.  
 BLAIS-DAHLEM, Madeleine, 2015 : *La voix de mon père / My Father's Voice*. Regina, Les Éditions de la nouvelle plume.

### Références

- FORSYTH, Louise, 2012 : « *La Maculée* de Madeleine Blais-Dahlem. Une écriture dramaturgique véridique ludique et transgressive ». *Theatre Research in Canada*, 33 (2), pp. 173–191.
- GRUTMAN, Rainier, 1998 : "Auto-Translation". In: Mona BAKER, éd. : *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York, Routledge, pp. 17–20.
- GRUTMAN, Rainier, 2007 : « L'autotraduction : Dilemme social et entre-deux textuel ». *Atelier de traduction : Dossier : L'Autotraduction*, 7, pp. 219–229. <http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf>. Date de consultation : le 22 septembre 2019.
- GRUTMAN, Rainier, 2013 : "A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators". In: Anthony CORDINGLEY, ed.: *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, Continuum, pp. 63–80.
- GRUTMAN, Rainier, 2015 : « Francophonie et autotraduction ». *Interfrancophonies*, 6 : *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 1–17. [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf). Date de consultation : le 17 septembre 2019.
- KLEIN-LATAUD, Christine, 1996 : « Les voix parallèles de Nancy Huston ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 9 (1) : *Le festin de Babel*, pp. 211–231.
- LAGARDE, Christian, 2015 : « De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire ». *Glottopol, Université de Rouen*, 25 (janvier), pp. 31–46. <https://hal-univ-perp.archives-ouvertes.fr/hal-01263233/document>. Date de consultation : le 14 décembre 2019.
- LÜDI, Georges, 2005 : « Parler bilingue et discours littéraire métissés ». In: Jean MORENCY, Hélène DESTREMPES, Denise MERKLE, eds. : *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*. Cap Sain-Ignace, Editions Nota bene, pp. 173–200.
- LÓPEZ-GAY, Patricia, 2007 : « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction ». *Atelier de traduction* 7, pp. 131–144. <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5009/pdf>. Date de consultation : le 19 décembre 2019.
- LÓPEZ-GAY, Patricia, PARCERISAS Francesc *et al.*, 2007 : « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche ». *Atelier de traduction : Dossier : L'Autotraduction*, 7, pp. 91–100. <http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf>. Date de consultation : le 13 septembre 2019.
- OUSTINOFF, Michaël, 2001 : *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris, L'Harmattan.
- PUCINI, Paola, 2017 : *Autotraduction et reconfiguration identitaire. Marco Micone, Madeleine Blais-Dahlem, Patrice Desbiens*. Bologna, I libri di Emil.
- PUCINI, Paola, 2015 : « L'autotraduction comme malheureuse nécessité. Le cas de *La Maculée / sTain* de Madeleine Blais-Dahlem ». *Interfrancophonies*, 6 : *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 51–70. [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4\\_Pucini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4_Pucini_Interfrancophonies_6_2015.pdf). Date de consultation : le 19 septembre 2019.

- SAINT, Elizabeth, 2018 : « Traducteurs ‘privilégiés’. Regard sur l’autotraduction du théâtre Fransaskois ». In: Judith WOODSWORTH, ed. : *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 117–138.
- TANQUEIRO, Helena, 2009 : « L’autotraduction en tant que traduction ». *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, pp. 108–112.
- TURCOTTE, Martin, 2019 : « Résultats du Recensement de 2016 : Le bilinguisme français-anglais chez les enfants et les jeunes au Canada », <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00014-fra.htm>. Date de consultation : le 21 décembre 2019.

## Notice biographique


**Małgorzata Czubińska** est maître des conférences à l’Institut de Philologie Romane de l’Université Adam Mickiewicz à Poznań et secrétaire de l’Association Polonaise d’Études Canadiennes. En 2013 elle a soutenu sa thèse de doctorat portant sur les défis de la traduction de l’hybridité linguistique du théâtre franco-canadien de l’extérieur du Québec. Ses recherches sont centrées autour de la problématique socio-linguistique des minorités franco-canadiennes et ses implications traductologiques (traduction de l’hétérolinguisme et du bilinguisme de la dramaturgie canadienne), sur la traduction des registres diatopiques et diastratiques de la langue surtout dans le contexte dramatique et sur de nouvelles formes de la traduction théâtrale comme le surtitrage.

malgorp@amu.edu.pl



NATALIE MOJŽÍŠOVÁ

Université Masaryk de Brno, République tchèque

 <https://orcid.org/0000-0002-6887-8026>

## L'amour et la révolte dans *Le couteau sur la table*, roman de Jacques Godbout

The revolt in Jacques Godbout's novel *Le couteau sur la table*

ABSTRACT: The novel depicts the relationship of a young couple living in Montreal. The poetics of the text not only provides the reader with an unusual aesthetic experience but also reveals interesting details about life in Canada in the 1960s. We will introduce the main characters of the novel and focus on some of its aspects, especially those moments where the political situation, whether historically distant or recent, is reflected in the life of modern society. The sixties of the twentieth century were imbued with a desire to resist authority which was lived collectively and also as an individual issue. In the novel, the theme of revolt is portrayed on both these levels, but it shows that it is not always easy to realize one's ideas in practice.

The structure of the novel which refers to the influence of *nouveau roman* is composed of fragmentary narrative, repetitive allusions and unfinished sentences. Using all these techniques Jacques Godbout has created a captivating text, fascinating especially by its disquieting dynamics.

KEY WORDS: love, tension, revolt, Canada, Montreal, *nouveau roman*

*Je laissais à Madeleine le soin de  
consoler Patricia et le plaisir de m'écouter*

« Un très beau roman, passionnant et poétique... un témoignage prenant... »<sup>1</sup>. Tel est un des commentaires du roman de Jacques Godbout *Le couteau sur la table* dont la première édition a été publiée en 1965. Si les lecteurs passionnés peuvent discuter sur la notion de *beauté*, dont la définition restera fort probablement à jamais équivoque, les épithètes *passionnant* et *poétique* sont, en re-

---

<sup>1</sup> La citation vient du commentaire rédigé par Étienne Lalou de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF). Il s'agit d'un des commentaires publiés sur la quatrième de couverture de la deuxième édition du roman publiée chez Boréal compact en 1989.

vanche, parfaitement pertinents et indiscutables. Le roman raconte une histoire amoureuse, difficile et ardente, dans le Canada des années soixante. Le texte est révélateur de plusieurs détails historiques, ce qui confirme également la justesse du terme *témoignage* évoqué dans la louange de ce roman. Nous avons le plaisir d'en partager quelques extraits dont le but sera de montrer l'approche poétique de l'auteur, la tension créant la toile de fond tout au long du récit et enfin le côté historiographique de ce dernier. Nous esquisserons tout d'abord certains traits de la vie du couple amoureux et citerons quelques extraits concernant la réapparition inquiétante du *couteau*. Ensuite, nous passerons au témoignage sur le Canada, notamment pour pouvoir observer l'impact de l'Histoire et celui de la situation politique de l'époque sur la vie quotidienne des personnages. Un des phénomènes observés sera celui du goût de la révolte.

Par sa construction fragmentée, par l'agencement aléatoire des parties du récit contenant des phrases coupées ou incomplètes, des sauts thématiques difficilement prévisibles et, enfin, par l'absence de toute description des personnages, la structure du texte corrèle avec les principes du *nouveau roman*. L'intrigue est opaque, non explicite, et le dénouement suspendu, le texte dispose pourtant d'un dynamisme troublant qui procure une lecture passionnante.

## Le couple

Le sujet principal est celui d'une relation amoureuse qui est loin d'être sereine. Le narrateur même avoue son incompréhension en faisant une remarque amère : « Encore aujourd'hui, je n'arrive pas à m'expliquer ce besoin que j'avais d'une femme qui me fût à ce point étrangère » (GODBOUT 1989 : 36). Les traits du couple n'apparaissent que par des mentions et ne deviennent pas plus univoques au fil du récit. Dès le début, une certaine tension émane du texte, celle-ci ne cessera d'augmenter. Des non-dits, des détails non partagés avec l'autre, des mensonges quoique rares passionnent le lecteur qui se trouve *volens nolens* magnétisé par ce texte qui n'a, de prime abord, rien d'extraordinairement attachant.

Dès le début du récit, un certain malaise s'installe. Patricia, la partenaire du narrateur, présente ce dernier à ses parents comme étant professeur à l'Université, ce qui n'a aucun lien avec la réalité, donc avec son statut de militaire professionnel. Sa bien aimée, habituée à une vie confortable, ignore complètement la situation financière plutôt difficile de son amoureux qui se donne une grande peine en cherchant des moyens. Il se débrouille tantôt en jouant (et surtout en gagnant) aux cartes, tantôt en écrivant des « reportages indiscrets sur la vie du camp » pour enfin profiter de sa situation en se faisant payer « par les uns pour

ne pas écrire certains articles, par les autres pour parler d'eux, ce qui rapportait trois fois plus que les textes eux-mêmes» (GODBOUT 1989 : 45). Le fait de taire sa situation réelle à sa fiancée n'est probablement pas unique ni dans l'univers littéraire ni dans la vie réelle, il provoque pourtant un certain trouble. L'éventuelle idylle est donc brisée dès le début du roman.

Patricia n'a jamais su quel mal je me donnais pour satisfaire à ses caprices, et l'eût-elle deviné qu'elle se serait détournée de moi. L'argent depuis toujours lui était un objet familier, nécessaire, usuel. Son père, juif tchécoslovaque qui avait établi un réseau de stations-service, sa mère, Irlandaise, héritière d'un commerce de tissus, l'avaient élevée dans un luxe solide fait de sécurité et de beauté. Patricia, à cet héritage, avait ajouté un goût certain pour l'aventure et une insouciance naturelle à son âge. Je venais d'une famille beaucoup plus modeste.

GODBOUT 1989 : 45

La description des personnages, celle de l'aspect physique et des traits de caractère, est absente. Il n'est pourtant pas difficile de deviner que Patricia est une belle fille. La poésie du texte permet au lecteur de créer sa propre vision de l'univers relaté, l'imagination est néanmoins guidée de sorte que le doute au sujet de l'apparence de Patricia est exclu : « Dans ces moments tendus, Patricia dénouait ses cheveux qui caressaient au ralenti son visage blond, puis tombaient à la naissance des épaules » (GODBOUT 1989 : 89). Le physique de la jeune femme n'étant pas explicitement décrit, l'auteur laisse surgir l'impression globale au fil du récit.

Patricia, qui éclatait de beauté dans ces lieux tristes, qui se refusait à peine, fit bander, j'en suis bien sûr, chacun de ces simples fonctionnaires de la Canadian National Railway, guindés dans leur uniforme bleu waterman avec képi de général français et qui prenaient tout leur temps – c'est-à-dire celui du train – pour la détailler comme à l'encan le paysan détaille une bête qu'il sait ne pouvoir se payer. Patricia se faisait alors garce, riant trop fort trop longtemps, s'accrochait à mon cou comme une guirlande de chair.

GODBOUT 1989 : 78

Dans la suite du roman, Patricia prend un amant, un étudiant d'origine britannique, plus âgé qu'elle. Cela ne provoque aucun changement apparent dans la vie du couple qui continue de vivre ensemble, Patricia insistant de temps à autre (quoiqu'en vain) à présenter son amant à son partenaire, à savoir au narrateur. Un peu plus tard, ce dernier rencontre Madeleine qui joindra le foyer sans pour autant remplacer Patricia. La légèreté avec laquelle le couple adjoint d'autres personnes est étonnante et certainement rare dans les sociétés occidentales. Mais on peut estimer que cette insouciance joyeuse faisait partie de la libération de la jeune génération des Trente glorieuses que le monde aura connue tout au long des années soixante.



Le reste de la semaine Patricia écrivait. Elle mangeait beaucoup, allait nager tous les jours dans une des piscines du Y.W.C.A., ne venait dans notre chambre que lorsque Madeleine l'en priait (le grain de quatre seins qui s'affermissent sous mes lèvres).

GODBOUT 1989 : 112

L'amour du couple est intense, profond, paraît-il, mais en même temps tendu, la nervosité s'infiltrant successivement. Le lecteur est constamment exposé à une dissonance qui est perpétuée tout au long du roman.

Des soirs comme ça, quand elle prend la forme d'une colombe inquiète ; j'ai vite la folle envie de lui arracher ses plumes les unes après les autres : je t'aime, beaucoup, passionnément, à la folie, jusqu'à ce que son corps nu et rose tremble de froid.

Cette nuit les vents soufflaient si fort qu'on eût dit qu'ils voulaient balayer la terre entière ; elle serait alors morte de tuberculose, certainement...

GODBOUT 1989 : 87

Le lecteur n'apprend que très peu sur le narrateur même, pour composer le portrait de ce dernier il faut donc se contenter des allusions et observer le déroulement de l'histoire. Grâce aux références liées à la situation politique de l'époque, il est possible, au moins, de situer l'âge du narrateur qui semble être proche de celui de l'auteur.

C'est que j'ai la trouille et que j'attends tous les jours l'anéantissement promis. Tu sais : le jour où les Américains lancèrent cette bombe et que Tokyo capitula j'avais douze ans nous étions très fiers d'être si près des U.S.A., alors avec les copains nous avons joué pendant deux jours – sans nous lasser – aux aviateurs américains et aux morts japonais, qu'est-ce que nous avons tué comme Japonais ! Pourtant ils me sont restés sur le cœur depuis ce jour-là je crois.

GODBOUT 1989 : 94

Le narrateur avoue vivre des moments d'angoisse et d'inquiétude dont l'origine reste inexplicée. L'ambiance du récit devient ainsi déstabilisante, le questionnement sur les causes éventuelles s'impose, bref, le lecteur n'est pas exposé à une expérience reposante, bien au contraire. Comme si le protagoniste était paralysé par une interrogation peu compréhensible.

Ce n'est pas tant mourir qui m'effraie comme de laisser *tout cela inachevé*. Mes bonnes intentions et mes mauvaises pensées, mes amours et le choix politique, qu'est-ce que je suis venu fiche ici, ce n'est plus mon pays, cela l'a-t-il jamais été ? [...]

– Tu t'habilles ?

Et ça, au creux de l'estomac, qu'est-ce que c'est ? La peur, la grande chienne de peur, l'énorme chiasse, le trou devant soi : être inutile, je suis inutile, tu es inutile.

– Je t'attends.

GODBOUT 1989 : 57

L'inquiétude du narrateur est contagieuse d'autant plus que les éléments préoccupants émergent tout au long du récit, comme la notion du couteau, par exemple. Il s'agit d'un détail récurrent, à peine perceptible, mais vu le titre du roman, le lecteur y porte davantage attention. Sa réapparition peu régulière mais certaine, amplifie le dynamisme du récit et nourrit l'impatience et l'attachement du lecteur.

Au plafond par intermittence des rais d'abord en forme de poires, puis de couteaux, s'allongeaient subitement chaque fois qu'une fois qu'une voiture quittait King Street pour venir s'engouffrer dans le Lakersore Drive [...].

GODBOUT 1989 : 43

Les associations liées au couteau peuvent paraître excessives voire extravagantes comme dans l'extrait suivant :

Dans le train pour Montréal : les porteurs noirs à casquette rouge galonnée d'or tendaient des rideaux kaki, relevaient les banquettes, assouplissaient les oreillers, déplaient des couvertures à odeur de naphthaline avec des gestes précis, efficaces, qui faisaient songer à une lame de couteau qui s'enfonçait...

GODBOUT 1989 : 64

En tout cas, le couteau reste un objet mystérieux, auquel le narrateur semble être excessivement attaché. Or, l'importance de cette obsession reste énigmatique voire déconcertante<sup>2</sup>.

Mais ça n'y paraît pas : c'est ça l'art, le secret, le vrai (tu achètes un poignard en argent sur la lame duquel un ouvrier a écrit à coups de marteau : *mi vida para un amor*, mais tu ranges le couteau dans un tiroir, tu ne le montres surtout pas ; faut rien afficher Pedro, rien). Patricia avait ce sens inné de la dissimulation : je ne l'ai jamais vue pleurer, tu entends Pedro ?

GODBOUT 1989 : 94

Le texte ne se contente pas de traiter une histoire amoureuse, cette dernière étant ancrée dans un contexte plus large, notamment dans celui de la so-

<sup>2</sup> Le doute lié à cette lecture paraît permis, voire compréhensible comme le prouvent les notes dans le livre sur les marges du texte effectuées par le lecteur précédent, l'exemplaire dont nous disposons étant acheté en seconde main.

ciété canadienne, québécoise et montréalaise. La mention du narrateur « mon peuple [...] a assez souffert et j'ai pour maîtresse la fille d'un ennemi » (GODBOUT 1989 : 43) fait allusion aux événements historiques qui reposent, dans le contexte canadien, notamment dans de nombreux conflits politiques, culturels, commerciaux et militaires entre les Britanniques et les Français. Malheureusement pour ces derniers, le bilan des affrontements était trop souvent défavorable aux Français et l'amertume des pertes restait pesante encore de longues années plus tard. Dans le texte godboutien, le fardeau de la diversité conflictuelle ancestrale prouve à quel point « chaque rencontre d'une histoire personnelle avec l'Histoire entraîne inévitablement une série de questions sur l'identité et l'altérité » (VURM 2006 : 88).

– A l'ouest dans la montagne un ghetto monstrueux où des châteaux réservés aux seigneurs d'Albion dominant cette ville qu'un million d'esclaves français, de leur sang...

– Don't be ridiculous !

– Je ne suis pas ridicule : tu n'as pas encore compris notre romantisme ; il faudra t'y faire : car cela se situe à mi-chemin entre une hargne baroque, absurde, et une tendresse d'épagnoul.

– Oh forchrissake do you *have* to be so pompous !

– C'est mon côté versailles. Nous avons tous une allure son et lumière ça... mais rassure-toi, c'est vous qu'êtes propriétaire des châteaux...

GODBOUT 1989 : 89

L'identité est un sujet fréquent dans les conversations du couple et il n'est pas rare de voir les deux amoureux se taquiner à l'égard de leurs origines respectives. Si le narrateur d'origine francophone montréalaise rappelle la souffrance des Québécois, la charmante Patricia ne se laisse pas attendre avec ses commentaires caustiques :

Vous êtes tous épuisés, les Français, que vous veniez de France, du Québec ou de Navarre ... ça vous fait mal de n'avoir pas inventé la civilisation du XX<sup>e</sup> siècle, alors vous marmonnez dans votre coin comme de vieilles femmes à l'asile... [...]

Pourquoi tu dis ça ? [...]

Parce que je m'en fous, de votre peau étriquée, de vos *sudden accesses* de moralisme, de votre plainte éternelle, de vos gémissements, et puis surtout yes surtout de toutes vos *idées*.

GODBOUT 1989 : 70

En évoquant la diversité de la société, le texte porte un témoignage sur le passé canadien mais aussi sur le passé de manière plus générale, comme le révèle, par exemple, une remarque concernant un Polonais, personnage une seule fois évoqué dans le roman. Ce dernier est décrit en tant que : « j'ai-choisi-la-li-

berté mais en était rongé de remords » (GODBOUT 1989 : 105). Tout lecteur étant familier à la situation dans l'Europe de l'Est d'avant la chute du mur de Berlin comprend immédiatement ce clin d'œil. Rappelons que le texte se réfère à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une des périodes les plus douloureuses pour la plupart des pays qui se sont retrouvés sous la dictature du régime communiste soviétique, dont la Pologne. Le fait que la vie dans un monde démocratique soit conditionnée par l'abandon des siens et de son pays natal peut paraître incompréhensible aux yeux de la population européenne actuelle. De nos jours, la démocratie et la liberté sont perçues comme des valeurs acquises, alors que l'Histoire même récente nous rappelle que ce n'était pas toujours le cas.

## La révolte

Les années soixante étaient « décennie qui au Québec était la période de la sortie du long marasme clérical et colonial d'une nation qui, en quelques années de la Révolution tranquille, essayait de rattraper la distance qui la séparait de l'époque de la modernité dans laquelle vivaient déjà ses voisins » (JAROSZ 2003 : 99).

Les changements sociaux au Québec datant de ces années-là représentent un tournant radical. L'État entreprend de nombreuses réformes et prend à sa charge la gestion des domaines (l'éducation, la santé publique et autres) qui étaient jusqu'au début des années soixante du XX<sup>e</sup> siècle sous la tutelle de l'Église catholique. Jacques Godbout né en 1933 était déterminé par ses positions anticléricales et par la volonté de s'engager dans le débat public notamment dans le milieu littéraire. *Le couteau sur la table* a été écrit à la veille de la Révolution tranquille, le désir de s'impliquer dans l'action est alors très présent dans le texte. Jacques Godbout a contribué au débat public notamment en participant à la fondation de la revue littéraire *Liberté*, périodique publié jusqu'à nos jours. Par son engagement personnel et par son écriture qui traite les réminiscences du passé de même que les besoins du présent, Jacques Godbout incarne l'écrivain québécois modèle de l'époque :

Chaque étape, diachronique (historique) ou synchronique (topologique), est une réaction au passé douloureux. La première est l'impuissance et le sentiment de perte [...]. La seconde est la revendication d'un projet commun, d'un pays et d'une littérature légitime, à l'origine du projet néonationaliste.

TREMBLAY 1999 : 78

Dans son roman, Jacques Godbout décrit les jeunes intellectuels montréalais en tant que discuteurs acharnés se retrouvant régulièrement dans diverses

tavernes montréalaises, passionnés tout d'abord par l'Histoire canadienne, n'oubliant pas de rappeler les blessures vécues par le peuple francophone (donc le « passé douloureux » évoqué dans le commentaire ci-dessus). En même temps, dans de nombreux débats cités dans le roman, l'actualité de l'époque n'est pas négligée non plus :

Mais notre régiment avait été décimé en 1760 et depuis deux cents ans nous n'avions repris les armes (bien attendu vers 1837 des patriotes que les Anglais avaient pendus et puis Louis Riel là-bas dans les plaines mais). Les armes avaient rouillé sous le banc-lit.

– Loufoques ! Aujourd'hui ! Alors qu'on risque de se taper sur la gueule à grands coups de bombe atomique ! Et vous rêvez d'une bataille gagnée en deux feux de mousquets et trois coups d'arquebuse !

GODBOUT 1989 : 109

Rappelons qu'en 1760, après plusieurs années de combats, les Français ont définitivement perdu le territoire canadien qui est devenu dès lors britannique. La domination de l'Empire devenant de plus en plus insoutenable aux yeux de la population du pays, ses représentants se sont regroupés afin de créer une opposition face au gouvernement britannique. En 1837, l'autre date citée, les tensions aboutissent aux émeutes et aux affrontements armés. Le mouvement ayant été étouffé par les autorités, cette période agitée s'est terminée par de nombreuses arrestations, exécutions et expulsions des opposants<sup>3</sup>.

Louis Riel, enfin, évoqué lui aussi dans l'extrait, était militant politique engagé lors des rébellions revendiquant les droits des Métisses dans la région des Prairies canadiennes (appelées aussi les Grandes Plaines d'où la mention dans l'extrait cité). La perception de Louis Riel est partagée en deux points de vue fortement opposés, les uns le prenant pour un bandit, d'autres le célèbrant comme héros national<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> La presse de l'époque regrette le manque de cohérence et d'unanimité des Patriotes séparés en deux fractions – celle des modérés et celle des plus radicaux. La concorde québécoise était manifestement un but difficilement atteignable même au sein du mouvement où on pourrait s'attendre à une certaine facilité consensuelle étant donné les circonstances urgentes et les idéaux communs. « Il y a trouble et division parmi les patriotes de Québec dans un moment où l'union et le concours unanime de toutes les volontés étaient devenues plus nécessaires que jamais. [...] La discorde escortée par les petites jalousies, les petites rancunes, les petites vanités, les petites ambitions, est venue jeter ses brandons enflammés au milieu de nous ». (*Le Canadien*, 31 mai 1837, p. 3 cité par GALLICHAN 1994 : 126).

<sup>4</sup> « Louis Riel est l'un des personnages les plus controversés de l'histoire du Canada. Les Métis voient en lui l'homme qui a su traduire leurs aspirations avec éloquence et ils le considèrent comme un héros. En 1885, la majorité des colons de l'Ouest canadien le tenaient pour un bandit ; les habitants de cette région estiment aujourd'hui qu'il fut l'initiateur des mouvements d'opposition au pouvoir économique et politique du Canada central. Les Canadiens français ont toujours pensé qu'il fut une victime du fanatisme religieux et des préjugés raciaux de l'Ontario et

Le propos du jeune orateur romanesque fait donc allusion aux moments importants de l'Histoire canadienne où le triomphe avait été remporté par le dominateur. En faisant revenir le souvenir de la défaite, l'amertume et le ressentiment sont perpétués dans la société longtemps après les événements. La riposte qui suit, rappelant la menace nucléaire, donc le problème lié à l'actualité de l'époque, n'est pas anodine. L'expérience de la fin de la Seconde Guerre mondiale était relativement récente au moment du récit et la crainte liée au pouvoir destructif de l'arme atomique est clairement exprimée plusieurs fois dans le texte. Encore une fois, le Québécois se sent vulnérable, victime potentielle d'une puissance supérieure, confirmant ainsi la position des francophones qui ont joué « pendant longtemps le rôle du plus faible, du moins instruit, du retardé, du subordonné » (KYLOUŠEK 2006: 93).

Les jeunes intellectuels dans le roman godboutien s'investissent dans les débats avec ardeur, le goût de la révolte est pourtant lié davantage à un élan d'émancipation juvénile qu'à une véritable volonté de se lancer dans le combat pour une cause quelconque.

– Au fond: dans ce bordel on sert de l'eau bénite et on couche avec le vainqueur. Moi je vous le dis; nous vivons dans de la merde.

Gautier criait de plus en plus fort. Ce qui ne nous empêchait pas le lendemain matin de retourner accomplir un travail ridicule pour un maigre salaire, ce qui ne nous empêchait pas de trembler dans la crainte de le perdre ce travail, l'autorité... vertu d'obéissance ?

GODBOUT 1989: 121

L'incapacité d'agir est commentée avec un léger mépris tantôt à l'égard de la société québécoise d'antan :

[...] analyse mille fois recommencée, mille fois inutile, reprise d'une génération à l'autre, amenant chaque fois quelques adolescents à la révolte et puis au sommeil, bien entendu. Deux cents hivers semblables...

GODBOUT 1989: 93

tantôt à l'égard de la société contemporaine du récit :

...des rencontres inattendues [...] où des filles silencieuses satisfaisaient des orateurs à la recherche des foules. J'y pris vite l'habitude de discussions interminables et de confrontations inutiles avec des Européens en exil, rencontrés au hasard d'un no man's land culturel.

GODBOUT 1989: 105

---

qu'il ne méritait nullement la peine de mort. Depuis le décès de Riel, ses biographes et les historiens ont été influencés par l'une ou l'autre de ces attitudes. Dans la mort, il reste le personnage mystérieux qu'il était de son vivant» (*Dictionnaire biographique du Canada* : s.p.).

La copine du narrateur, Patricia n'a trouvé rien d'alléchant dans les débats entre les camarades dont les propos «la faisaient vomir d'ennui» (GODBOUT 1989 : 107). Finalement, le narrateur lui-même ne cache pas son désintérêt croissant. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'il tranche le dilemme entre la vie soi-disant intellectuelle et celle de l'intimité du couple, en proclamant «ce printemps-là je n'aurais pas hésité deux secondes entre la révolution rêvée (cauchemar du salon) et le lit de Patricia» (GODBOUT 1989 : 120). La passion pour la révolte cède alors sa place à la vie amoureuse. Toute tentative de rébellion se dissout dans un manque d'effort et dans une passivité confortable et rassurante. Finalement, la révolte, un des sujets majeurs du roman, reste purement théorique, floue, sans aucune radicalité dans l'action.

J'ai ouvert une énorme cruche de chianti que je déguste à jeun pour la joie, pour la terreur, pour l'ivresse qui arrive sur un cheval blanc je vous salue Benito Fiat et Vatican, une énorme cruche de vin rouge comme l'amour, une cruche pour noyer les fascistes, les chrétiens à charte romaine les colons les capitalistes les imbéciles les évêques les empêcheurs de pousser droit une énorme cruche où cacher notre petitesse, notre mesquinerie...

GODBOUT 1989 : 118

Comme le narrateur, Jacques Godbout, lui aussi, avoue une légère réserve à l'égard de certains cercles de jeunes intellectuels montréalais. L'auteur était conscient du clivage entre d'un côté «ses» compagnons, dans la plupart des cas écrivains, et les groupements aux ambitions davantage politiques que culturels de l'autre. En fait, la fondation de la revue *Liberté* était une sorte de réaction des littéraires à l'activité des cercles orientés vers des sujets exclusivement politiques. D'ailleurs, *Le couteau sur la table* est dédié aux collègues de la revue «Pour ceux de *Liberté* en signe d'amitié».

Puisqu'aux yeux de l'auteur lui-même, l'intérêt central était la littérature, on peut estimer que l'opacité, le caractère indécis et vague des débats politiques cités et commentés dans le texte, manifestent son recul par rapport à cet univers rêveur et peu efficace. Ou alors, s'agirait-il de l'auto-ironie, voire de l'autocritique faisant preuve de lucidité du jeune Godbout ?

## Conclusion

Les quelques extraits cités ont démontré, nous l'espérons bien, les traits fondamentaux de ce texte passionnant. Le roman *Le couteau sur la table* arrive à porter un témoignage sur une certaine époque tout en restant éminemment poétique. Nous avons souligné notamment la tension omniprésente issue d'un

déséquilibre entre le débit de la narration, dense et concise, qui se heurte à la lenteur de l'action. Phrases coupées, conversations inachevées, changements de sujet inattendus, débats sur la nécessité d'un engagement d'un côté, et passivité, abandon de l'autre procurent au texte un dynamisme captivant.

Une certaine inquiétude, nous l'avons vue dans la vie du couple et dans le questionnement introspectif du narrateur, se fait sentir également dans la société, notamment parmi les jeunes. Le texte montre l'importance de l'Histoire dans les débats politiques ainsi que dans le cheminement identitaire individuel des personnages. Le besoin de la révolte reflète l'ambiance dans la société québécoise qui était au seuil d'un changement sociétal radical, la Révolution tranquille.

La volonté de changer dissout dans l'inaction et dans le désaccord, les allusions historiques perpétuant les échecs, l'impossibilité de s'en libérer, le statut de martyr ; toutes ces facettes de la société québécoise sont traitées dans le roman de Jacques Godbout datant du début des années soixante du XX<sup>e</sup> siècle. Et elles étaient d'actualité encore de nombreuses années plus tard, comme en témoigne l'observation de Régine Robin publiée en 1993 :

Le Québec est un lieu postmoderne dont on ne peut jamais savoir s'il est une copie, un original, une version doublée d'un film qui n'existe pas, un labyrinthe impossible de contradictions entre son rapport au Canada, aux « Anglais », aux Amérindiens, à ceux qui parlent anglais, aux Immigrants, ces éternels fédéralistes en puissance ; avec son passé indigeste de la Grande Noirceur qu'on s'efforce de rendre un peu plus grise aujourd'hui [...]. Cette identité introuvable (heureusement !) ne serait-elle pas faite pour l'essentiel d'un effort inconscient qui vise perpétuellement à se trouver au bord de, sur le point de, sans jamais franchir le pas ; à en rester au mode subjonctif, dans le fantasme, dans une potentialité qu'il ne faut surtout pas actualiser ; sur le bord de l'indépendance, sur le bord de l'américanité, sur le bord du postmodernisme, sur le bord de la canadianté [...].

ROBIN 1993 : 223

## Bibliographie

- Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne] [http://www.biographi.ca/fr/bio/riell\\_louis\\_1844\\_85\\_11E.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/riell_louis_1844_85_11E.html). Date de consultation : le 21 avril 2020.
- GALLICHAN, Gilles, 1994 : « Québec, été 1837 ». *Les Cahiers des dix*, 49, pp. 111–138.
- GODBOUT, Jacques, [1965] 1989 : *Le couteau sur la table*. Montréal, Boréal compact.
- JAROSZ, Krzysztof, 2003 : « Věcrine ou la saga des Galarneau ». *Études romanes de Brno*, n° L24, pp. 99–107.
- KYLOUŠEK, Petr, 2006 : « L'oralité dans la littérature canadienne-française et québécoise (Orality in French Canadian and Quebec Literature) ». *Verbum Analecta Neolatina*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, VIII, n° 1, pp. 89–99.



- ROBIN, Régine, [1983] 1993 : *La Québécoise*. Montréal, Editions TYPO.
- TREMBLAY, Roseline, 1999 : «L'écrivain dans le roman québécois (1960–1995) : esquisse d'un sociogramme». *Littérature*, 113, pp. 65–81.
- VURM, Petr, 2006 : «Le héros québécois entre la découverte et la prise de conscience». In : Petr KYLOUŠEK, Max ROY, Józef KWATERKO, dir. : *Imaginaire du roman québécois contemporain*. Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 16, pp. 87–97.

## Notice biographique


**Natalie Mojžíšová** est doctorante à l'Institut de langues et littératures romanes à l'Université Masaryk à Brno en République tchèque. Sous la direction de Petr Vurm elle fait sa recherche sur la littérature montréalaise des auteurs d'origine juive.

natalie.mojzisova@gmail.com



JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Université de Silésie, Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-8195-0099>

## La traduction littéraire qui n'est pas que la traduction Sur les enjeux traductologiques au Canada

Literary translation that is not just a translation  
About translation issues in Canada

**ABSTRACT:** The article aims to take a close look at the literary relations between English- and French-speaking Canada. Among different possibilities, the author analyzes specific cases concerning literary prizes, in particular winners of the Governor General's Prize in the category of translation. As it is one of the most prestigious awards in Canada, it undoubtedly conditions the reception of a literary work, being a symbol of prestige. The choice of the jury can sometimes seem surprising or even confusing, as it was the case of Nancy Huston or Jacques Brault who won the prize in the category of translation. Without a doubt, the specificity of the translation *à la canadienne* goes beyond any distinctions and descriptions and – being also a political issue – revolts against all control and all interference.

**KEY WORDS:** literary translation, Canada, literary prize, Nancy Huston, Jacques Brault

Construire des ponts entre le Canada anglais et français,  
jouer les passeurs de culture, c'est ce que font les traducteurs  
littéraires dans la plus discrète perfection<sup>1</sup>.

Il va sans dire que la traduction joue un rôle inestimable au Canada, dont témoignent les paroles de Côté, Marcoux et Stratford, rédacteurs du collectif « La traduction littéraire et le Canada »<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Conseil des arts du Canada. En ligne : [www.conseildesarts.ca/cgi-bin/MsmGo.exe?grab\\_id=0&page\\_id=5310&query=traducteur&hiword=TRADUCTEURS%20TRADUCTION%20TRADUCTIONS%20TRADUCTRICE%20traducteur%20](http://www.conseildesarts.ca/cgi-bin/MsmGo.exe?grab_id=0&page_id=5310&query=traducteur&hiword=TRADUCTEURS%20TRADUCTION%20TRADUCTIONS%20TRADUCTRICE%20traducteur%20). Date de consultation : le 31 mai 2019.

<sup>2</sup> À en croire les rédacteurs, c'est une « conjonction au sens fort » (CÔTÉ, MARCOUX, STRATFORD 2015 : 134).

En 1977, Philip Stratford déclarait que le Canada n'avait pas de « tradition » de traduction littéraire, mais qu'une certaine « tendance » en ce sens commençait à poindre, en particulier depuis l'avènement du programme de financement du Conseil des arts du Canada. Près de quarante ans plus tard, il ne fait aucun doute que la traduction littéraire a maintenant une tradition et qu'elle a jusqu'ici joué un rôle-clé dans la formation identitaire du pays, sur les plans culturel, économique, politique, social, etc.

CÔTÉ, MARCOUX, STRATFORD 2015 : 133

Dans le présent article, nous nous proposons de regarder de près les relations entre le Québec et le Canada anglophone vues par le prisme de la traduction littéraire. Tout d'abord, nous décrirons brièvement un rôle grandissant de la traduction littéraire appuyée par plusieurs démarches institutionnelles pour passer ensuite à un bref aperçu de la spécificité du Prix du Gouverneur général dans la catégorie « Traduction ». Comme c'est l'un des prix les plus prestigieux au Canada, son attribution conditionne sans aucun doute la réception d'une œuvre littéraire dotée de ce symbole de prestige. Parfois, le choix du jury peut sembler quelque peu surprenant voire déroutant comme c'était le cas de Jacques Brault ou de Nancy Huston, tous les deux auteurs et pourtant récompensés pour la traduction. Nous nous attarderons à ces deux cas intéressants ce qui nous permettra d'esquisser quelques traits caractéristiques de la traduction littéraire et de son rôle, détectables au Canada plus qu'ailleurs.

## Les enjeux de l'institutionnalisation de la traduction littéraire

Dans les recherches focalisées sur la spécificité du marché des traductions au Canada on distingue deux périodes, à savoir celle avant l'institutionnalisation de la traduction, soit dans les années 1970, et celle qui commence après ce processus-là. En fait, le changement prend forme avec la Loi sur les langues officielles adoptée par le Parlement canadien en 1969 qui établit officiellement le bilinguisme et qui accorde des droits égaux au français et à l'anglais. La loi a fortement contribué à la promotion de la traduction littéraire tout en déclenchant la création du programme d'aide financière des traductions de la littérature québécoise et canadienne. Puis, en 1971 le gouvernement a lancé la stratégie promouvant le bilinguisme, notamment par le biais du programme d'aide adressé aux éditeurs canadiens qui se décideront à publier les traductions du français vers l'anglais et vice versa. Il va sans dire que – ce que souligne entre autres Jean Delisle – le programme fédéral visait à permettre aux Canadiens de s'ouvrir grâce à la littérature traduite à l'autre solitude et d'en faire la connaissance (DELISLE 1998). Ainsi, Le Cercle du Livre de France (qui à présent s'appelle

les Éditions Pierre Tisseyre), donne en 1973 la vie à la « Collection des Deux Solitudes »<sup>3</sup>.

L'engagement institutionnel dans la traduction littéraire se donne à voir à travers les chiffres. En s'appuyant sur les recherches de Stratford, Lane-Mercier rappelle qu'avant 1960, seulement 16 romans ont été traduits de l'anglais en français et 39 du français en l'anglais (LANE-MERCIER 2014 : 534). Une augmentation significative a lieu dans les années 1972–1985, donc à la suite de la Loi susmentionnée. Par contre, depuis la deuxième moitié des années 1980 on observe un certain ralentissement, voire un affaiblissement du processus : à titre d'exemple rappelons les estimations de Godard selon lesquelles en 1995 on a traduit 16 titres du français vers l'anglais, ce qui constitue la moitié des traductions de 1986 (GODARD 2000 : 477)<sup>4</sup>. Ceci découle en partie du fait que le programme du rapprochement des « deux solitudes », si important à l'époque, est devenu en quelque sorte périmé dans la réalité multiculturelle. Ainsi dans le polysystème traductionnel canadien sont apparus d'autres langues et cultures, notamment celles des minorités, des autochtones, des régions et autres. Selon Côté, Marcoux et Stratford,

[e]n outre, on traduit et on publie au Canada un nombre grandissant d'auteurs d'ailleurs, sans compter la popularité des auteurs canadiens plus traduits que jamais. Bref le dialogue littéraire entre les deux langues officielles s'est transformé en un échange pluriel résonnant des langues des Amériques, minoritaires ou non, si bien que le capital littéraire et traductif du Canada a aujourd'hui une portée planétaire. Témoin, l'inauguration du programme de résidence du Centre international de traduction littéraire de Banff, qui accueille chaque été des traductrices et traducteurs littéraires de partout dans le monde.

CÔTÉ, MARCOUX, STRATFORD 2015 : 134

Or, bien que les démarches traductionnelles se soient déplacées du bilinguisme vers le multilinguisme et le multiculturalisme, le nombre des traductions entre deux langues, le français et l'anglais, reste toujours le plus significatif. Qui plus est, les enjeux concernant les « deux solitudes » s'enracinent profondément dans la tradition et dans le passé canadien.

<sup>3</sup> L'appellation fait penser au titre du roman de Hugh MacLennan *Two Solitudes* (1945) et symbolise le manque de communication et d'interaction entre les anglophones et francophones, soit entre les « deux solitudes ».

<sup>4</sup> Nous nous appuyons uniquement sur des données distinctes ponctuelles en ne disposant pas d'une vue plus générale puisque – comme le fait remarquer LANE-MERCIER (2014 : 218) – « il n'existe aucun répertoire complet et à jour des œuvres littéraires canadiennes traduites dans les deux langues officielles ». Le dernier ouvrage à ce propos, la *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais* de Philippe Stratford a vu le jour en 1977, soit il y a plus qu'une quarantaine d'années. Les données ramassées par la banque de données bibliographiques créée par le Conseil des arts du Canada en 1991 ne concernent que les traductions littéraires subventionnées qui ne représentent ni la totalité des œuvres effectivement traduites ni celles publiées à l'étranger.

## Les traducteurs littéraires récompensés : le Prix du Gouverneur général

À en croire le site « Livres Canada Books » ([www.livrescanadabooks.com](http://www.livrescanadabooks.com)), au Canada on discerne une trentaine de prix littéraires, sans compter ceux que l'on attribue aux prix jeunesse. À cet égard, le nombre de prix littéraires au Québec sidère : ainsi, sur le site officiel de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec on trouve une liste d'une centaine de prix littéraires, parmi lesquels, entre autres, le Prix Athanase-David, pour l'ensemble d'une œuvre, et le Prix Québec-Paris (appelé auparavant le Prix France-Canada), décerné à un écrivain de langue française dont le livre a paru au Canada ou en France. En général, on peut faire la distinction entre deux types de prix au Québec : ceux de portée nationale qui récompensent un livre particulier ou l'ensemble d'une œuvre et, d'autre part, des prix régionaux et locaux, réservés à un groupe d'âge précis ou à un genre concret. Les premiers prix du début du XX<sup>e</sup> siècle visaient surtout à promouvoir le donateur. Ce n'est qu'à partir de 1922 que le gouvernement québécois, à l'initiative d'Athanase David, a instauré plusieurs prix et concours. Une vraie flambée des prix a lieu dans les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle et ne cesse de continuer. Indépendamment de leur nombre et type, comme le fait remarquer BORDELEAU, « [c]ontestés parfois, mais convoités toujours, les prix littéraires ont pour but d'assurer la reconnaissance publique de ceux qui font la littérature. Tout en entretenant l'illusion que les lauréats sont forcément les plus méritants » (1994 : 18).

D'autre part, il ne faut pas oublier que l'attribution des prix littéraires ne peut pas passer pour objective, dont témoigne le propos de Robert Yergeau :

[C]es choix essentiellement arbitraires passent pour objectifs. Si on prenait les prix pour ce qu'ils sont, à savoir des photographies du champ littéraire à un moment précis, la question des jurys et des clans serait moins choquante. Mais un prix sert aussi (sert d'abord ?) à assurer le pouvoir symbolique d'un auteur : un lauréat trouve sans peine sa place au sein de l'Institution ; en outre, il obtiendra plus facilement des bourses, tandis qu'on le publiera plus volontiers.

cité par BORDELEAU 1994 : 19

Il va sans dire que parmi les prix littéraires ce sont les Prix du Gouverneur général qui occupent une place particulière parmi d'autres prix au Canada et au Québec. Ils ont été fondés en 1936 par le gouverneur général John Buchan, Lord Tweedsmuir, et la Canadian Authors Association établie en 1921. Il faut souligner que le prix ne sera attribué à un ouvrage en langue française qu'en 1959 et ceci, à en croire Irvine, « en raison de défis organisationnels » (IRVINE 2018 : 37). À partir de 1959, c'est le Conseil des arts du Canada, qui est responsable

du financement, de l'administration et de la promotion. Les Prix littéraires du Gouverneur général sont attribués aux ouvrages de langue française et de langue anglaise dans chacune des sept catégories suivantes : romans et nouvelles, essais, poésie, théâtre, littérature jeunesse – texte, littérature jeunesse – livres illustrés et, à partir de 1987, traduction (anglais et français). Comme nous lisons sur le site web :

Les Prix font la promotion de la littérature canadienne afin d'inciter les Canadiennes et les Canadiens à la lecture. Ils procurent aussi aux œuvres des finalistes et des gagnants une reconnaissance de leurs pairs et de la population : Allez ! Lisez nos meilleurs livres !<sup>5</sup>

Une petite curiosité : il arrive que le même ouvrage obtienne le prix deux fois – pour la première fois, dans sa catégorie respective, et pour la deuxième fois, dans la catégorie traduction. Ainsi, François-Marc Gagnon obtient en 1978 avec son ouvrage *Paul-Emile Borduas (1905–1960)* le prix dans la catégorie « Études et essais », et puis, en 2014 c'est la traduction par Peter Feldstein du même ouvrage qui est récompensée dans la catégorie « Traduction » (cf. IRVINE 2018).

Au total, dans les années 1936–2017, 31 livres ont été primés dans la catégorie « Traduction » du français vers l'anglais et autant en sens inverse. Nous n'analyserons pas ici en détail les listes de traductions primées, vu leur nombre et le but de notre article<sup>6</sup>. Ce qui nous intéresse le plus, ce sont deux cas particuliers évoqués, celui de Huston et de Brault, qui permettront de problématiser la question de la traduction littéraire au Canada.

## La traduction, l'auto-traduction, la réécriture ? Les controverses autour du roman de Nancy Huston

« Albertaine défroquée », « anomalie territoriale », « Anglaise récalcitrante » (HUSTON 1995 : 264), et par dessus tout, écrivaine canadienne et française, mais non pas canadienne-française, voici quelques-uns des épithètes donnés à Nancy Huston après l'attribution du Prix du Gouverneur général du Canada à l'écri-

<sup>5</sup> <https://livresgg.ca/a-propos>. Date de consultation : le 2 juin 2020.

<sup>6</sup> Pour plus de détail concernant les lauréats du Prix du Gouverneur général, on peut notamment consulter l'opuscule de Andrew David Irvine qui a fait un travail de bénédictin et a ramassé la liste de tous les prix et auteurs dès le début jusqu'en 2017 (cf. IRVINE 2018).

vaine pour son auto-translation *Cantique des plaines* en 1993<sup>7</sup>. L'« affaire Nancy Huston » est liée à la controverse quant à l'appartenance de l'œuvre récompensée à la catégorie « Romans et nouvelles »<sup>8</sup>. Premièrement, on dit que le prix a été décerné à la traduction et non pas à une œuvre originale. En deuxième lieu, les adversaires, parmi lesquels cinq éditeurs montréalais, ont soulevé l'argument qu'il s'agit d'un auteur qui n'est ni québécois ni francophone.

L'écrivaine elle-même ne partage pas l'opinion des critiques, en répondant notamment : « Je revendique le fait d'être l'auteur des deux versions, c'est tout » (citée par WILHELM 2006 : 75). De plus, à en croire l'auteure, le *Cantique des plaines* est une deuxième version originelle du même livre ce qu'elle souligne entre autres dans sa lettre adressée au Conseil des Arts du Canada (cf. WILHELM 2006 : 75). L'auteure insiste sur le fait qu'il s'agit de la réécriture et que, comme le rappelle pertinemment Potvin, « la version française l'avait même amenée à retravailler le texte anglais » (POTVIN 1997 : 9). Il s'agit donc d'un processus d'aller-retour entre les deux langues.

Il convient aussi de revenir au deuxième argument des adversaires de Nancy Huston, à savoir sa nationalité. Comme le rappelle Mossière,

dans son entrevue avec Stéphan Bureau, Nancy Huston tombe singulièrement d'accord avec ceux qui ont critiqué l'attribution du Prix du Gouverneur général à son roman, en remarquant que ce prix lui avait été attribué par des destinataires auxquels il n'était nullement adressé et qui, pouvons-nous désormais ajouter, en étaient partiellement exclus d'un point de vue linguistique.

MOSSIÈRE 2007 : 94

Il n'empêche que le prix, mais aussi le scandale qui se lie avec lui, a permis de faire connaître Nancy Huston et son œuvre parmi les lecteurs québécois auxquels, paradoxalement, elle n'a pas adressé le *Cantique des plaines*<sup>9</sup>.

Rappelons que l'auteure commence sa carrière en écrivant en français qui l'a libérée de l'anglais, soit sa langue maternelle, et de son passé canadien-anglais. Ainsi, comme dans le cas d'un nombre non négligeable des écrivains, « la langue seconde [...] ouvre [pour elle] les sentiers de la création » (KLEIN-LATAUD 1996 : 213). Puis, après les premiers succès littéraires en France, et

<sup>7</sup> Par ailleurs, en 1996, Nancy Huston a obtenu de nouveau une nomination pour le même prix pour son roman intitulé *Instruments des ténèbres*.

<sup>8</sup> Il convient de citer le nom de Daniel Gagnon qui, lui aussi, s'est vu attribuer le prix, dans son cas c'était le Prix Molton de l'Académie des lettres au Québec, pour son roman *La fille à marier* (Leméac 1985), écrit tout d'abord en anglais sous le titre *The Marriageable Daughter* et jamais publié en version originale.

<sup>9</sup> Gilles Mossière a proposé une analyse intéressante de la langue française que Huston utilise dans le *Cantique de plaines*, qui, selon le chercheur, est plus approprié aux lecteurs français de France, mais qui, par contre, semblent être moins initiés aux questions culturelles que l'écrivaine aborde (cf. MOSSIÈRE 2007).

ailleurs, Huston redécouvre en quelque sorte l'anglais tout comme elle a découvert le français au début de sa carrière. Il s'agit donc de s'approprier une langue tout d'abord étrangère. Une fois le processus initié, l'écrivaine se sent prête à revenir à l'anglais :

Avec ce livre [*Plainsong*], mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais.

Huston dans l'interview avec LAURIN 1993

Les enjeux langagiers propres à l'écriture et à la réécriture<sup>10</sup> ou la re-création houstonienne encouragent une réflexion sur l'appartenance de la littérature à un espace national concret. Ainsi, Jean Royer est d'avis que le choix de l'anglais comme la langue de *Plainsong* rédigé en tant que premier positionne Huston comme une écrivaine canadienne-française (Royer, dans SIMON 1994 : 49). Or, il est à noter que les romans précédents ont été rédigés en français ce qui rend l'argument de Royer injustifiable. De plus, Huston pratique parfois l'écriture à deux voix, c'est-à-dire elle alterne le français et l'anglais dans le même texte, comme dans le manuscrit d'*Instruments des ténèbres* où les deux langues se trouvent côte à côte. Comme le rappelle Mossière : « *Canadienne-anglaise* écrivant en français à Paris sur le *Canada anglais*, Nancy Huston a souvent dit qu'elle écrit dans le fossé entre les cultures, dans la rupture » (MOSSIÈRE 2007 : 98–99). Par ailleurs, nombreux sont ceux qui défendent la non-appartenance stricte à une culture et une langue de Nancy Huston. Ainsi, Régine Robin, parmi beaucoup d'autres, s'insurge contre « l'impossibilité à penser la non-coïncidence de soi à soi, de l'écart entre le territoire, la culture, la langue et les modalités multiples de l'identité » (ROBIN 1994 : 3).

La réécriture houstonienne mise en pratique dans le *Cantique de plaines* et la controverse autour du Prix du Gouverneur général attribué à ce roman incitent aussi à réfléchir sur la définition de l'œuvre traduite. Selon Sherry Simon, en premier lieu, il faudrait repenser les frontières entre l'écriture en langue originale et la version en langue étrangère. La chercheuse ne partage pas l'opinion de Jacques Allard selon qui « [q]uand on raconte la même histoire, en passant d'une langue à une autre, il est évident que, quelle que soit la recreation langagière (et le *Cantique* est bellement écrit), l'on raconte une histoire déjà racontée » (Allard, dans SIMON 1994 : 48). Selon Simon, « comment savoir où est l'avant et l'après, la

<sup>10</sup> KLEIN-LATAUD souligne que Huston insiste sur le terme de réécriture pour son procédé (1996 : 220).



langue première et la langue seconde, l'identité véritable et l'identité d'emprunt, l'original et la traduction ? » (1994 : 49). Il semble que Huston partage les doutes de Sherry Simon. Ainsi, dans son essai « Traduttore non è traditore », paru dans le recueil collectif *Pour une littérature-monde*, l'auteure de *Plainsong* soutient que l'écrivain « écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable. Ce faisant, l'écrivain traduit. Ce n'est jamais chose facile. On fait ce qu'on *peut* » (HUSTON 2008 : 153–154).

### La traduction qui se mélange avec l'écriture : le cas de Jacques Brault

*Transfiguration* est un recueil poétique paru en 1998 simultanément chez Noroît et BuschekBooks. Jacques Brault le compose en duo, avec E.D. Blodgett, et c'est la deuxième fois qu'il travaille ainsi (pour la première fois il a co-écrit en 1993 le recueil intitulé *Au petit matin* avec Robert Melançon).

E.D. Blodgett, un poète, traducteur et critique littéraire canadien, et Jacques Brault, un poète francophone, se donnent pour tâche de composer un dialogue poétique qu'ils décrivent en détail dans les introductions : « Prefatory Note » de Blodgett et « Liminaire » de Brault. Il s'agit donc de « [p]oèmes dialogants ou poèmes à deux voix » (BLODGETT, BRAULT 1998 : 9), autrement dit d'un poème inspiré du *renga* japonais ou plusieurs poètes composent un seul poème en suivant des règles précises. Or, Blodgett et Brault, tout en s'inspirant du projet japonais, ne suivent pas de règles strictes, mais se limitent plutôt au principe de composer de concours un seul poème, avec cette restriction que « [c]hacun a écrit dans la langue et selon sa dictée propre, mais en répondant à l'autre par l'écriture oblique du poème » (1998 : 9). Les chercheurs constatent à voix unanime qu'il ne s'agit pas de traduction, mais plutôt d'un dialogue dans lequel les deux versions se répondent (SUCHET 2017 : 5). Ainsi la traduction suit toujours l'original, et puis c'est la traduction qui se transforme en un texte original traduit à son tour. Sur chaque page, il y a donc l'original qui constitue un texte source (engendrant la suite dans l'autre langue) et en même temps un texte cible (en tant que la réponse au fragment précédent). Les originaux proprement dits et les traductions se chevauchent ainsi et les traductions se transforment imperceptiblement en originaux (LECLERC 2014 : 497). Il va sans dire que le recueil de Blodgett et Brault constitue un projet original non seulement dans le contexte canadien où le contact entre les deux cultures, anglo- et francophone est toujours problématique, mais aussi dans un contexte universel. De plus, il s'agit ici d'une vision tout à fait originale de la création littéraire et de la traduction qui est élevée

au même niveau. C'est par ailleurs le titre même du recueil qui reflète cette idée. Blodgett l'explique dans son introduction de manière suivante :

each dancer must surrender to the other to create the figure that the dance, not the dancers, requires. And so we have chosen to call this renga “transfiguration” to suggest how each dancer, while remaining himself, is drawn into the figure that possesses both dancers that becomes one dancer, whom they did not imagine.

Blodgett, dans BLODGETT, BRAULT 1998 : 8

Brault caractérise le recueil ainsi forgé comme suit : « Si la poésie est aussi la voix de l'autre en soi-même, alors ce petit livre constitue peut-être, et à maints égards, une transfiguration » (Brault, dans BLODGETT, BRAULT 1998 : 9). Or, ce projet créateur obtient en 1999 le Prix du Gouverneur général – chose surprenante – dans la catégorie « Traduction », ce qui est, d'une certaine manière, l'acte de sanctionner la présence de la traduction proprement dite au sein de l'œuvre. Ce qui est encore plus surprenant, c'est que c'est uniquement Jacques Brault qui en est lauréat en tant que traducteur de l'anglais vers le français. Comme le fait remarquer Leclerc, « *Transfiguration* [est] ainsi ramenée aux catégories pré-construites d'œuvre originale (anglaise) et de traduction (française) » (LECLERC 2014 : 497).

La décision du jury est d'autant plus déconcertante que le recueil de Brault et de Blodgett est conçu comme un dialogue à deux voix (et deux langues) dans lequel la frontière entre ce qui est original et ce qui est traduit, s'estompe, et – qui plus est – tout ce qui est secondaire constitue un point de départ pour l'écriture proprement dite. De plus, comme le fait remarquer Leclerc, « [L]eur renga translingual se construit précisément contre la hiérarchie habituelle entre original et traduction, entre auteur et traducteur » (LECLERC 2014 : 501). Sherry Simon le voit ainsi :

This is reciprocal writing taken to the furthest point, where words never entirely belong to a single speaker. As the dialogue advances, there is a progressive interconnection between the poets' voices. Transfiguration illustrates the desire to exploit translation's potential to scramble ownership and property. Rather than maintaining separation between languages and identities, these versions shuffle them. The voice of each poet is penetrated by the accent, the vocabulary, the sensibility of the other.

SIMON 2006 : 140–141

De fait, l'attribution du prix dans la catégorie « Traduction » à Brault, ne serait-ce pas une incompréhension totale de l'idée du poète ? C'est Brault qui a écrit que « nous [les Québécois] n'aimons ni traduire ni être traduits » car « [L]es clefs de la traduction appartiennent aux puissants », sans oublier qu'il y a des langues colonisatrices « et nous l'éprouvons durement, chaque jour »

(BRAULT 1975 : 16). Pour pallier à cette inégalité Brault recourt à des pratiques déviantes comme la « nontraduction » dans les *Poèmes de quatre côtés*, ou comme l'« inter-texte », « un texte, ni d'autre, ni de moi » (BRAULT 1975 : 50) dans *Transfiguration*. Leclerc voit dans ce projet original, bilingue, une critique de la politique canadienne linguistique qui repose sur le bilinguisme officiellement décrété et qui rend la traduction de l'anglais vers le français et vice versa obligatoire (LECLERC 2014 : 497). Selon Sherry Simon, c'est plus que la critique, c'est la parodie même du bilinguisme officiel, bien que *Transfiguration* soit libre des accents explicitement politiques (SIMON 2006 : 140). De plus, la chercheuse fait remarquer que

[L]e trouble qu'évoque Jacques Brault dans sa relation aux langues n'est pas que poétique. Il est aussi profondément ancré dans le contexte historico-politique du Québec. Jacques Brault est depuis toujours un critique attentif aux rapports de force qui jouent sur la scène de l'écriture. Comment faire l'éloge de la traduction dans le contexte de la « surconscience » linguistique du Québec ?

SIMON 1994 : 63

## En guise de conclusion

De ce qui précède découlent deux conclusions. En premier lieu, il va sans dire qu'au Canada, la traduction, y compris la traduction littéraire, est intrinsèquement liée à l'identité même, dont témoigne notamment le titre du collectif cité au début de notre présentation : « La traduction littéraire *et* le Canada ». Ses rédacteurs expliquent qu'ils voulaient

établir un lien clair entre la traduction littéraire et le Canada (conjonction au sens fort) qui invite à la penser comme une constituante de la singularité canadienne, un lieu de synthèse de diverses influences, prolongement des cultures européennes, métissage avec les peuples autochtones, pluralité de langues, en plus des langues officielles. Le Canada est un pays traducteur s'inscrivant dans un continent traducteur. Par conséquent, il est intéressant de le lire comme l'héritier de traditions intellectuelles dont l'originalité est le fruit de la traduction.

CÔTÉ, MARCOUX, STRATFORD 2015 : 134

À cet égard, il ne faut pas oublier que cette liaison tire sa puissance en grande partie de l'appui institutionnel. Lane-Mercier le résume de manière suivante : « la traduction institutionnelle fait partie intégrante de nos droits fondamentaux comme de notre identité nationale et de notre quotidien » (LANE-MERCIER 2014 : 519). Or, l'engagement des autorités, que ce soit au niveau provincial ou fédéral,

aussi louable soit-il, sera toujours et inévitablement politique. Quant au Québec, il s'agit avant tout de la promotion de la littérature québécoise hors le Québec, c'est un objectif qui est propre entre autres au programme d'aide à la traduction de la SODEC :

Au Québec, le programme d'aide à la traduction de la SODEC actuellement en vigueur vise deux objectifs : soutenir la traduction d'œuvres littéraires québécoises, stimuler l'exportation et offrir une plus grande visibilité de notre littérature à l'extérieur du Québec. Des subsides sont offerts pour la « *traduction d'un auteur québécois, du français ou de l'anglais vers l'une ou l'autre de ces deux langues, ou vers toute autre langue* ».

DESMEULES 2015

Quant au niveau fédéral, Desmeules observe que

le Conseil des arts du Canada n'accorde de son côté que des subventions pour la traduction — en français, en anglais ou dans une langue autochtone — « *d'une œuvre littéraire d'un écrivain canadien en vue de sa publication au Canada* ». Le Programme national de traduction pour l'édition du livre semble à cet égard être asservi à la stratégie du gouvernement du Canada en matière de langues officielles.

DESMEULES 2015

Cet appui de la part de l'État change à un tel point le paysage traductionnel du pays qu'il serait impossible d'analyser le pôle littéraire dans le contexte canadien à l'aide des outils proposés par Pierre Bourdieu. À en croire Barbara GODARD, « [c]ette intervention gouvernementale directe structure deux marchés superposés : un modèle national subventionné coexiste avec un marché capitaliste soumis aux contraintes économiques internationales » (2002 : 75).

Deuxièmement, la spécificité de la traduction au Canada, de son rôle dépassant largement une simple transmission du message d'une langue à l'autre, fait qu'il est impossible de l'ajuster à des définitions nettes et bien établies. Sherry Simon l'explique ainsi :

In both cases, I would like to emphasize a shift in the mandate which Canadian translation seems to be giving itself. When Philip Stratford in the 1970s called translations of Quebec literature “news from the front,” he was referring to an intense flurry of exchange between Quebec and English Canadian literature, an exchange motivated by curiosity and fascination. Translators were called upon to “transmit” Quebec literary news to new readers. The informative and ambassadorial role, I would argue, is now being augmented by another dimension. Rather than acting exclusively as mediators, writer/translators are increasingly involved in creating hybrid literary texts which are informed by a double culture. The novels of Gail Scott, the “renga” of Brault and Blodgett

are examples of such texts. They use languages to cross traditions, making their texts a crossroads of sensibilities.

SIMON 2000 : 74

Ceci dit, il semble que les deux cas particuliers décrits plus haut, celui de Nancy Huston et de Jacques Brault et des Prix du Gouverneur général, reflètent on ne peut mieux la spécificité de la traduction « à la canadienne » qui échappe à des distinctions et descriptions et qui – tout en étant une question politique – se révolte contre tout contrôle et toute ingérence.

## Bibliographie

- BLODGETT E.D., BRAULT, Jacques, 1998 : *Transfiguration*. Saint-Hippolyte (Québec) et Toronto, Noroît et BuschekBooks.
- BORDELEAU, Francine, 1994 : « Les prix littéraires : l'ère du soupçon ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 75, pp. 18–21.
- BRAULT, Jacques, 1975 : *Poèmes des quatre côtés*. Québec, Éditions du Noroît.
- CÔTÉ, Nicole, MARCOUX, Danièle, STRATFORD, Madeleine, 2015 : « La traduction littéraire et le Canada : présentation ». *TTR*, 28 (1–2), pp. 133–138. <https://doi.org/10.7202/1041653ar>. Date de consultation : le 20 septembre 2019.
- DELISLE, Jean, 1998 : « Traduction au Canada : Survol historique (depuis 1534) ». (sans date). En ligne. [https://www.academia.edu/5940734/La\\_traduction\\_au\\_Canada\\_survol\\_historique\\_depuis\\_1534](https://www.academia.edu/5940734/La_traduction_au_Canada_survol_historique_depuis_1534) (date de consultation : 9.05.2016). Ce texte est paru en version anglaise sous le titre « Canadian Tradition » dans Mona BAKER (dir.) : *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres / New York, Routledge, 1998, pp. 356–363.
- DESMEULES, Christian, 2015 : « Traduire le monde ». *Le Devoir*, 14 novembre. En ligne. <https://www.ledevoir.com/lire/455213/traduire-le-monde>. Date de consultation : le 20 septembre 2019.
- GODARD, Barbara, 2000 : « French-Canadian Writers ». In : *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Vol. 1. O. CLASSE (dir.). London–Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 480–481.
- GODARD, Barbara, 2002 : « La traduction comme réception : les écrivaines québécoises au Canada anglais ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 15.1, pp. 65–101.
- HUSTON, Nancy, 1995 : *A Tongue Called Mother. Désirs et réalités. Textes choisis 1978–1994*. Montréal, Leméac.
- HUSTON, Nancy, 2008 : « Traduttore non è traditore ». In : Jean ROUAUD et Michel LE BRIS, dir. : *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard, pp. 151–160.
- IRVINE, Andrew David, 2018 : *Les Prix littéraires du Gouverneur général du Canada : Une bibliographie (English and French Edition)*. Ottawa, University of Ottawa Press.
- KLEIN-LATAUD, Christine, 1996 : « Les voix parallèles de Nancy Huston ». *TTR*, 9 (1), pp. 211–231.
- LANE-MERCIER, Gilian, 2014 : « Les carences de la traduction littéraire au Canada : des bibliographies et des traditions ». *Meta*, 59(3), pp. 517–536. <https://doi.org/10.7202/1028655ar>. Date de consultation : le 20 septembre 2019.

- LAURIN, Danielle, 1993 : « Source sûre, interview de Nancy Huston ». *Voir*, 16–22 septembre.
- LECLERC, Catherine, 2014 : « Bilinguisme officiel et traduction au Canada : les interprétations littéraires de Patrice Desbiens et de Jacques Brault / E.D. Blodgett ». *Meta*, 59 (3), pp. 494–516.
- MOSSIÈRE, Gilles, 2007 : « Lecture(s) : exclusion et altérité dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston ». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1, pp. 91–103.
- POTVIN, Claudine, 1997 : « Inventer l'histoire : la plaine revisited ». *Francophonies d'Amérique*, 7, pp. 9–18.
- ROBIN, Régine, 1994 : « Speak Watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston ». *Spirale*, avril.
- SIMON, Sherry, 1994 : *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- SIMON, Sherry, 2000 : « The Paris Arcades, the Ponte Vecchio and the Comma of Translation ». *Meta*, 45, n° 1, pp. 73–79.
- SIMON, Sherry, 2006 : *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press.
- SUCHET, Myriam, 2017 : « Jacques Brault et la nontraduction, un Unland original », *TRANS-*. <http://journals.openedition.org/trans/1646>. Date de consultation : le 20 avril 2018.
- WILHELM, Jane Elisabeth, 2006 : « Autour de Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Becket de Nancy Huston ». *Palimpsestes*, 18, pp. 59–86.
- Conseil des arts du Canada. En ligne. [www.conseildesarts.ca/cgi-bin/MsmGo.exe?grab\\_id=0&page\\_id=5310&query=traducteur&hiword=TRADUCTEURS%20TRADUCTION%20TRADUCTIONS%20TRADUCTRICE%20traducteur%20](http://www.conseildesarts.ca/cgi-bin/MsmGo.exe?grab_id=0&page_id=5310&query=traducteur&hiword=TRADUCTEURS%20TRADUCTION%20TRADUCTIONS%20TRADUCTRICE%20traducteur%20). Date de consultation : le 31 mai 2019.
- [www.livrescanadabooks.com](http://www.livrescanadabooks.com). Date de consultation : le 31 mai 2019.

## Notice biographique

**Joanna Warmuzińska-Rogóż** est docteure habilitée à diriger les recherches, professeure à l'Institut d'Études littéraires de l'Université de Silésie. L'auteure de deux monographies (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono – analyse sémiopragmatique*, 2009 ; *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*, 2016 – Prix Pierre Savard), co-rédactrice du 3<sup>e</sup> numéro de *TransCanadiana* (2010) et du 13<sup>e</sup> numéro de *Romanica Silesiana* (2018), co-auteure, avec Krzysztof Jarosz, de *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (2011) et auteure de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire.

[joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl](mailto:joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl)



KATARZYNA WÓJCIK

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-0188-7446>

## (Re)visions télévisuelles de la colonisation du Nord – série médiatique d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon

Television (re)visions of the colonisation of the North –  
Claude-Henri Grignon's *Un homme et son péché* media series

**ABSTRACT:** Claude-Henri Grignon's novel *Un homme et son péché* presents the life of French Canadian colonial settlers of the Laurentides region at the end of XIXth century. It depicts a realistic image of the colonisation period of Quebec history. The novel is at the origin of a media series that englobes a radio adaptation, three filmic adaptations, theater adaptations, a comic, and two television series. The aim of this article is to discuss the vision of colonisation by analysing two television series based on *Un homme et son péché: Les Belles Histoires des pays d'en haut* broadcast from 1956 to 1970 and *Les Pays d'en haut* broadcast from 2016 to 2019 on ICI Radio-Canada Télé 1. The analysis will try to trace modifications inherent to the process of adaptation on different levels (protagonists, representation of space, ideological discourse) and their influence on the vision of the colonisation period.

**KEY WORDS:** adaptation, television series, Québec, colonisation

Roman régionaliste ou «roman de mœurs paysannes» (GRIGNON 1986 : 222) d'après son auteur, Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* présente la vie des colons canadiens-français dans la région des Laurentides à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un roman à succès, réédité plusieurs fois depuis sa publication en 1933 et, surtout, d'un texte littéraire qui a marqué l'imaginaire des Canadiens français et qui a donné naissance à toute une série médiatique. Celle-ci englobe un roman radiophonique, des pièces de théâtre, une bande dessinée, deux téléromans et trois adaptations cinématographiques.

Scénarisées par le romancier lui-même en ce qui concerne les œuvres réalisées de son vivant<sup>1</sup>, les adaptations du texte littéraire pour les différents médias reprennent les personnages et les thèmes principaux du roman, tout en effectuant des transformations. Celles-ci concernent la trame narrative, l'apparence physique et le caractère des protagonistes ainsi que la problématique abordée par le texte littéraire : la vie des colons canadiens-français et ses enjeux économiques, le défrichement de nouveaux territoires au nord de Montréal. Ces transformations sont souvent révélatrices du changement de la perspective au fil du temps et de la participation de ces œuvres « dérivées » au discours social contemporain à leur réalisation.

Il s'agira ici d'interroger la vision de la colonisation du Nord du Québec présentée dans le roman et ses adaptations à partir de l'analyse de deux séries télévisées tirées d'*Un homme et son péché*, à savoir *Les Belles Histoires des pays d'en haut* (diffusée entre 1956 et 1970, réalisée par Bruno Paradis, Fernand Quirion et Yvon Trudel d'après le scénario de Claude-Henri Grignon) et *Les Pays d'en haut* (diffusée entre 2016 et 2019, réalisée par Gilles Desjardins et Sylvain Archambault).

L'analyse comparative des adaptations télévisuelles et du roman sera focalisée sur les transformations (ajouts, omissions, déplacements) par rapport au texte du roman. Ces changements seront considérés comme marques d'une relecture dans un nouveau contexte socio-culturel, c'est-à-dire d'une « recontextualisation » (SERCEAU 1999 : 122). On retiendra la définition de l'adaptation proposée par Michel Serceau selon lequel :

[e]n tant que production à une date donnée d'un film qui transpose la matière d'une œuvre littéraire antérieure, toute adaptation est, même quand elle ne modifie pas le contexte, l'intrigue et les personnages, un changement de perspective où sont engagées les conceptions esthétiques et les données idéologiques du moment de la production.

SERCEAU 1999 : 61

---

<sup>1</sup> Il est significatif que l'auteur du roman ait réalisé lui-même ou ait participé à toutes les adaptations créées de son vivant. Cela lui a permis d'une part de contrôler le sort de son œuvre. D'autre part, la nécessité de répondre aux exigences de chaque médium l'a poussé à faire des modifications, souvent au détriment de la qualité artistique : « On ne me pardonne pas d'avoir créé et de continuer à écrire un feuilleton hebdomadaire à la gloire de ce péché capital. Certains critiques légers, toujours les mêmes, me reprochent d'abuser d'un succès populaire qui ne semble pas vouloir mourir. Mieux que personne je sais que ce roman encore écouté au poste CKVL, regardé tous les lundis soir au canal 2 depuis 1956, n'est pas un chef-d'œuvre. Il s'agit tout au plus d'un divertissement honnête que les radiophiles et les téléspectateurs ont bien le droit de s'offrir. Pourquoi refuser ce plaisir au grand public ? Les esprits sérieux jugeront tout de suite que je serais bien fol de ne pas poursuivre mon œuvre tout en distrayant mes compatriotes » (GRIGNON 1986 : 222).



L'adaptation sera aussi considérée comme expression de l'imaginaire social contemporain à sa réalisation (CLERC, CARCAUD-MACAIRE 2004 : 13). Cette approche, inspirée de la sociocritique, permettra de saisir la dimension collective de l'adaptation où :

[I]e texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace. À travers cette lecture, c'est aussi toute une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi de ce qu'elle n'en retient pas. [...] Ainsi, l'analyse de l'adaptation permet de repérer les divers modes d'appropriation d'une œuvre et les déplacements qu'ils lui font subir.

CLERC, CARCAUD-MACAIRE 2004 : 11

Ces approches envers l'adaptation permettront d'envisager celle-ci non pas en termes de fidélité au texte littéraire comme texte de départ, mais en tant que « texte transformateur » (COREMANS 1990 : 29) où est produit un nouveau sens.

### La série médiatique d'*Un homme et son péché*

Avant de passer à l'analyse du roman et des séries télévisées, il semble utile de situer ces dernières dans la série médiatique d'*Un homme et son péché*. En 1939, le roman a été adapté, avec la participation de l'auteur, à la radio et diffusé par la station CBF de 1939 à 1963 et par la radio CKLV de 1963 à 1965. Les années 1940 ont vu les pièces de théâtre – des *Paysanneries* basées sur les textes dramatiques que Grignon a créés à partir de son œuvre romanesque. Parallèlement, le roman a été adapté au cinéma sous forme de deux longs métrages par Paul Gury et Paul l'Anglais : *Un homme et son péché* en 1949 et *Séraphin* en 1950. Grignon l'a ensuite transformé en bande dessinée *Séraphin illustré* (1951) et en roman-feuilleton publié dans *Bonnes Soirées* en 1954. Enfin, avec l'avènement de la télévision, on en a fait une série intitulée *Les belles histoires des pays d'en haut* qui a été diffusée entre 1956 et 1970 et reprise en 1972, 1977 et 1986. L'intérêt pour le roman est revenu au début du XX<sup>e</sup> siècle avec une adaptation cinématographique de Charles Binamé en 2002 et un *remake* de la série télévisée – *Les Pays d'en haut*, diffusée du 11 janvier 2016 au 11 mars 2019 sur ICI Radio-Canada Télé 1.

Les séries télévisées n'ignorent pas les adaptations qui les ont précédées et s'y réfèrent souvent plus qu'au roman lui-même. Ainsi, il s'agit des œuvres qui, pour reprendre les mots de Josiane Ouellet, « sont à leur deuxième génération audiovisuelle, ce qui n'est pas sans provoquer des impressions de déjà-vu, voire de

recyclé» (OUELLET 2008 : 99). Recyclées, ces œuvres peuvent être considérées, selon Ouellet, comme des objets de recherche intéressants en tant qu'exemples de « la manière dont des auteurs se réapproprient certains des mythes québécois et, surtout, de voir comment la perspective change à travers le temps » (2008 : 100).

L'analyse proposée a pour but, compte tenu des différences entre le langage littéraire et filmique et des possibilités techniques à la disposition des réalisateurs des séries télévisées, de montrer comment le discours sur la colonisation a changé à travers le temps et quels sont les procédés filmiques utilisés à en construire l'image. La comparaison entre les adaptations télévisuelles et le texte littéraire et, surtout, celle entre les deux téléromans, tentera de repérer les transformations dans la représentation des personnages, de l'espace, ainsi que celles au niveau du discours social.

### L'image de la colonisation du Nord dans le roman *Un homme et son péché*

Né en 1894 à Sainte-Adèle dans la région des Laurentides, Claude-Henri Grignon décrit dans son roman les lieux où il a vécu. Sans être une autobiographie ou un texte à caractère ethnologique, le roman s'inspire des faits réels et des personnages que Grignon a connus lui-même ou dont il a pris connaissance par les récits de son père, médecin. Le texte en donne une transposition littéraire nourrie des idées politiques de son auteur et de sa vision de la culture canadienne-française.

L'action du roman se situe dans les années 1890, dans la région du village de Sainte-Adèle au nord de Montréal. Les personnages principaux, un vieil usurier Séraphin et sa jeune épouse Donalda, vivent dans une maison à l'écart du village. Le roman raconte la vie du couple marquée par l'avarice de Séraphin et la soumission de Donalda, la maladie de celle-ci, les soins que lui apportent le cousin de Séraphin, Alexis, et sa famille, et enfin la mort de la jeune femme. La deuxième partie du récit englobe les années successives de la vie de Séraphin et son décès dans l'incendie.

*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon s'inscrit dans le courant du roman du terroir et du roman régionaliste. Selon Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, l'œuvre de Grignon constitue à la fois un classique et une ouverture qui annonce la fin du genre (BIRON, DUMONT, NARDOUT-LAFARGE 2007 : 219). En fait, on n'y trouve plus d'images idéalisées de la campagne caractéristiques pour les romans du terroir du début du XX<sup>e</sup> siècle. *Un homme et son péché* se veut, selon son auteur, une image réaliste non seule-

ment de la vie rurale canadienne-française, mais aussi de l'époque de la colonisation du Nord du Québec.

Le projet artistique de décrire, sans l'idéaliser, la réalité d'une région s'accompagne d'un projet politique et culturel : celui de mythifier la conquête des territoires au Nord. En fait, la vision de la colonisation de Grignon est presque mythique. Il ne s'agit pas d'un simple événement historique ou d'une période parmi d'autres de l'histoire du Québec. C'est, pour citer Grignon, « [l]a sainte colonisation au nord de Montréal. Temps héroïques, temps barbares » (GRIGNON 2011 [1933] : 17). Antoine Sirois et Yvette Francôli notent que, partisan de l'idéologie de la survivance, Grignon est très favorable à la colonisation du Nord du Québec : « Grignon admirait profondément le curé Labelle (auquel le roman fait allusion) et adhérait pleinement à sa mission de reconquête de la terre promise du Nord. Que ce soit en 1880 ou en 1930, la colonisation est toujours considérée "comme un remède miracle à tous les maux collectifs [...]" » (SIROIS, FRANCOÛLI 1986 : 13). L'appui donné à la colonisation constitue un des composants de l'idéologie de la survivance qui sous-tend le roman.

Et pourtant, le roman ne fait pas beaucoup de place au discours sur la colonisation. Il se limite à décrire la vie des colons : les conditions économiques et matérielles, très difficiles, de leur existence, les travaux sur les champs, les relations entre les habitants. De ce fait, la colonisation apparaît comme une entreprise certes digne de respect, mais non pas enviable ou particulièrement glorieuse :

C'était l'hiver ! Déjà le silence hallucinant, le froid aussi, le froid surtout qui tue l'amour et qui tourmente l'homme. Puis, bientôt, la neige, linceul définitif. Cette transformation de la nature s'était produite si brusquement que les habitants du pays en furent quasiment consternés. Dans cette région des Laurentides, aux confins du comté de Terrebonne, où s'arrêtait, en 1890, la marche pesante et misérable des défricheurs, personne ne gardait souvenance d'un hiver aussi hâtif, avec le prélude d'une seule gelée blanche. Que serait-ce, malheur ! dans deux mois ?

GRIGNON 2011 [1933] : 52

Cette image de la colonisation s'explique d'abord par les visées artistiques de l'auteur qui veut écrire un roman réaliste, et ainsi se distancier de la tendance à idéaliser l'univers rural présente dans les œuvres des écrivains canadiens-français issus des milieux urbains. Ensuite, la colonisation sert de cadre temporel et référentiel. Elle constitue un fond sur lequel évoluent les personnages. Or, l'objectif principal du roman reste la peinture de caractère. Comme l'observe Renée Legris :

Dans ce roman régionaliste, la peinture de mœurs est cependant sacrifiée partiellement à la peinture d'un caractère, celui d'un avaré [...]. Les habitudes de la vie rurale, et particulièrement la pauvreté, la propreté, le code alimentaire,

les rituels socio-religieux qui entourent la mort de Donald, le rôle des saisons servent de référent sociologique à l'action et la rendent vraisemblable.

LEGRIS 1980 : 1116

La mise en valeur du personnage de l'usurier et de l'avarice est associée, selon Legris, au contexte de l'écriture du roman. Celui-ci voit le jour dans la période de grandes difficultés économiques qui suivent la crise de 1929 et favorisent des comportements sociaux tels que ceux figurés dans le roman (LEGRIS 1980 : 1116).

Si la colonisation n'occupe pas beaucoup de place dans le discours du roman, c'est aussi par l'omission de la figure du curé Labelle. Le roman fait allusion à ce personnage particulièrement important pour la colonisation du Nord en évoquant l'abbé Raudin<sup>2</sup>, son successeur dans la paroisse, mais le curé Labelle ne fait pas partie des personnages romanesques. La figure du curé Labelle va être introduite dans l'univers d'*Un homme et son péché* dans le radiroman et dans *Séraphin*, la deuxième adaptation cinématographique. L'ajout de ce personnage favorisera un discours plus développé sur la colonisation. Les paroles prononcées par le curé orientent le film vers une mythisation de la colonisation. Le défrichement des terres au nord de Montréal devient une conquête qui doit assurer l'avenir du pays : l'autonomie face au monde urbain, une source de revenus, une terre à « nous »<sup>3</sup>. Une telle image de la colonisation sera reprise par les séries télévisées, avec le personnage du curé Labelle, mais chaque série effectuera cette reprise à sa manière.

### *Les Belles histoires des pays d'en haut (1956–1970)*

Le feuilleton télévisé *Les Belles histoires des pays d'en haut* est scénarisé par Claude-Henri Grignon lui-même. Ce dernier s'est donné même la peine d'inaugurer l'émission en s'exprimant dans le premier épisode et ainsi, en le dotant d'une acceptation auctoriale. Le téléroman fait souvent allusion à la colonisation. Celle-ci est évoquée dès le premier épisode pour situer l'action dans un temps historique précis, mais aussi pour esquisser les préoccupations des personnages.

<sup>2</sup> « Suivant les traces héroïques du curé Labelle, il [l'abbé Raudin] secourait matériellement ses ouailles. Il partageait avec elles le pain du travail, du sacrifice et de la pauvreté » (GRIGNON 2011 [1933] : 83).

<sup>3</sup> L'adaptation s'éloigne ainsi du roman qui insiste sur une situation économique difficile des colons. Dans le film, la communauté traverse, certes, des problèmes, mais ils sont tout de suite résolus par le curé : celui-ci promet la construction des routes et du chemin de fer pour rendre les hivers moins durs.

En fait, la colonisation est présentée comme une entreprise à laquelle les personnages masculins déclarent vouloir consacrer leur vie (s'ils le font vraiment, c'est une autre question). Dans leur volonté de conquérir de nouvelles terres, les habitants de Saint-Adèle sont influencés par le curé Labelle. Le curé Labelle des *Belles histoires des pays d'en haut* est un homme assez âgé, mais très actif. Par sa force physique qui s'exprime par exemple lors de longues promenades dans la forêt, il dépasse les jeunes de la ville. Son but est de construire un chemin de fer et pour le faire, il n'hésite pas à donner l'appui à ceux qui devraient être ses opposants politiques comme Honoré Mercier. Selon Renée Legris, la prise en charge du discours sur la colonisation par le personnage du curé Labelle modifie l'image de celle-ci. Il ne s'agit plus d'un temps de pauvreté et de misère, mais d'une entreprise de conquête :

La colonisation demeure un lieu idéologique dynamique, mais il passe non plus par la voix du curé Raudin (désincarné et irréaliste), mais bien par celle de monseigneur Labelle (incarné et pragmatique). Le grand œuvre de la colonisation se conçoit, dès lors, comme un développement devant conduire à l'aisance des paysans.

LEGRIS 1980 : 1126

En même temps, le curé Labelle est un personnage presque comique, aux traits assez grossiers. Plusieurs scènes avec le curé font rire ou au moins éveillent un léger sourire : il s'emporte contre les discours de Mercier, il porte un mouchoir usé et se fait réprimander pour cela par son ami Arthur Buies, il aime trop manger. On pourrait voir dans cette image l'influence du dédain pour le clergé de la période autour de la Révolution tranquille. L'entreprise de la colonisation se trouve ainsi raillée avec le personnage du curé qui la représente.

Si le thème de la colonisation est évoqué dans les diatribes du curé et dans les dialogues, celle-ci n'est pas au centre d'intérêt des personnages principaux qui prennent rarement en charge le discours sur la colonisation. Séraphin semble s'y intéresser uniquement dans la mesure où il peut en tirer profit. Dans le téléroman, il s'agit d'un homme âgé, d'une apparence physique et d'un caractère repoussants au point de frôler l'exagération. En ce sens, il reproduit assez fidèlement son avatar romanesque : « Ce grand corps osseux, brun, courbé comme un mauvais arbre, cette tête chauve, ce visage long, cette bouche édentée, ces yeux malicieux et cupides, tout, tout dans cet être lui faisait horreur » (GRIGNON 2011 [1933] : 69).

Sa femme, Donaldal, est jeune et belle, comme dans le roman. On peut pourtant noter quelques différences. Ainsi, dans le téléroman, Donaldal parle plus et elle n'est pas tellement soumise et respectueuse de son mari que le personnage romanesque. L'actrice qui interprète ce personnage semble un peu plus âgée que la figure romanesque<sup>4</sup>. Blonde et mince, elle correspond plutôt à un idéal de

<sup>4</sup> Dans le roman, on apprend que Donaldal a vingt ans.

beauté urbaine qu'à l'image d'une paysanne du roman. Toujours est-il qu'elle reste une femme vertueuse et une épouse modèle qui ne s'implique pas dans les affaires des hommes, telles que la colonisation.

Alexis n'est pas, comme dans le roman, un cousin de Séraphin, mais son rival. Il aime Donalda et même marié à une autre jeune paysanne, Artémise, il reste en conflit avec le mari de celle-ci. Il s'agit d'un personnage positif, qui éveille la sympathie, mais, en même temps, ne correspond pas pleinement à l'idéal d'un habitant colon. Dans le roman, occupé à faire vivre sa famille, il ne s'intéressait pas trop à la colonisation ; dans la série télévisée, il ne le fait pas non plus bien qu'il appuie vivement les idées du curé Labelle.

La colonisation n'est donc pas un sujet principal du téléroman, bien qu'elle reste un fond et un référent important. Or, dans *Les Belles histoires des pays d'en haut*, il s'agit, selon Renée Legris, de « rappeler un mythe des origines » (LEGRIS 1980 : 1126). L'objectif du téléroman consiste d'une part à renforcer l'idéologie agriculturiste au moment où celle-ci se trouve menacée par la société de consommation et par la domination du mode de vie urbaine. D'autre part, cette image de la colonisation s'inscrit dans la représentation idyllique du passé ou, pour citer l'introduction de Grignon pour le premier épisode, dans « une peinture réaliste d'un passé qui ne peut pas mourir ».

### *Les Pays d'en haut* (2016–2019)

Dans la seconde série, *Les Pays d'en haut*, réalisée avec un grand décalage temporel par rapport au roman et, évidemment, sans la participation de l'auteur de celui-ci, la colonisation devient un sujet très important. Plusieurs épisodes traitent de la construction du chemin de fer nécessaire pour occuper le territoire au Nord, de l'établissement des colons sur de nouveaux lots et du conflit avec les compagnies forestières américaines. Ces dernières s'approprient des terres qui pourraient être données aux nouveaux arrivants. Le curé Labelle organise une loterie pour la colonisation et fait venir des citoyens pour qu'ils s'établissent dans les Laurentides.

Le curé Labelle ressemble dans une certaine mesure au personnage de la première série télévisée. Il est fort et actif, très direct et souvent comique. On insiste sur sa gourmandise et sa jovialité. En même temps, il est présenté comme un personnage plus complexe, capable d'empathie et d'amitié qui passe outre ses idées religieuses. Ainsi, il fraternise avec l'écrivain anticlérical Arthur Buies et avec Alexis malgré les conflits de ce dernier avec la loi. En fait, le curé Labelle est beaucoup plus proche des colons canadiens-français que des religieux de Montréal. Il tient à l'entreprise de la colonisation même au risque de perdre sa

paroisse et entre en conflit avec son supérieur. En ce sens, le personnage du curé Labelle des *Pays d'en haut* s'éloigne de l'image du clergé créée dans le premier téléroman. Il s'agit d'un regard moins critique et plus ouvert, qui met en relief le côté humain, pourrait-on dire, ordinaire, du curé Labelle et en même temps son caractère exceptionnel qui s'exprime dans la persistance à réaliser ses buts.

La problématique de la colonisation est favorisée aussi par les modifications concernant les autres personnages. Ainsi, Séraphin est plus jeune que le personnage romanesque et celui du premier téléroman. En plus, son caractère est plus nuancé. Il est avare et méchant, mais on y voit l'effet des expériences difficiles, peut-être des traumatismes de l'enfance. Il tient vraiment à être aimé par Donalda et nourrit des désirs qui dépassent la simple volonté de s'enrichir.

Donalda est plus forte et indépendante. Il ne s'agit plus d'une épouse fidèle à son mari et vertueuse au point d'être naïve, mais d'une jeune femme sûre d'elle-même qui assume son sort et agit au lieu de subir les actions des hommes, certes dans les limites du possible à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Donalda des *Pays d'en haut* a ses propres idées politiques, lit la *Lanterne* d'Arthur Buies, possède une terre et n'hésite pas à désobéir à son mari ou à son père. Ainsi, même si, dans les *Pays d'en haut*, le conflit principal reste celui des hommes, on peut parler d'une mise en valeur du personnage de Donalda et des autres personnages féminins.

Comme dans le roman et dans le premier téléroman, Alexis n'est pas privé de défauts – il a un penchant pour l'alcool, il est bon vivant, parfois agressif, voire violent – mais c'est un personnage positif qui s'oppose à Séraphin. Il aide souvent le curé Labelle et fait sienne la passion de celui-ci pour la conquête du Nord. Alexis est présenté comme très proche de la nature, voire un peu sauvage. C'est un explorateur ou un « aventurier » et non un cultivateur ou un « sédentaire », selon le clivage proposé par Lise Gauvin (GAUVIN 2012 : 81).

À part les personnages, les changements significatifs concernent la représentation de l'espace. Or, dans le téléroman de 1956, ce sont les scènes tournées à l'intérieur qui dominent. L'action se situe avant tout dans les espaces fermés : à l'intérieur des maisons, à l'hôtel, au presbytère. Par contre, dans la série de 2016, plusieurs scènes sont tournées à l'extérieur. Il y a des scènes dans les rues du village, dans la forêt, les personnages parcourent l'espace à cheval. Cette manière de filmer l'espace est rendue possible par le développement des techniques du tournage (caméra mobile, microphone). Elle contribue à la mise en relief de l'espace ouvert, sauvage, de la nature, mais aussi à une manière spécifique de figurer l'espace du village. En fait, Saint-Adèle des *Pays d'en haut*, avec son hôtel aux portes battantes, ressemble à un village de *Far West* américain. En plus, la série multiplie les scènes qui présentent des hommes sur des chevaux, parfois avec des revolvers, les scènes de combat avec des Américains des compagnies forestières, avec des immigrants écossais ou entre des opposants politiques.

Ces modifications – conflit entre Séraphin et Alexis, deux jeunes hommes forts et violents, représentation de l'espace ouvert, scènes de combat – contri-

buent à ce qu'on pourrait appeler la « westernisation ». La série *Les Pays d'en haut* s'inscrit dans l'esthétique caractéristique pour le western américain et emprunte la dimension identitaire de celui-ci. Yves Lever note à propos des adaptations cinématographiques du roman qu'*Un homme et son péché* est une sorte de « western » canadien-français :

De la même manière que les Américains se sont inventé, avec le western, une « histoire » qui fondaient leur mystique de pionniers, la saga de Séraphin, d'Alexis et de Donalda raconte une « colonisation » mythique des Pays d'en Haut qui conteste le matérialisme croissant dans la société québécoise et veut raviver les valeurs ludiques (Alexis s'enivre dans la joie, chante l'amour des femmes et de la terre) et spirituelles (seule la religion mène au véritable « pays d'en Haut »).

LEVER 1995 : 110

Sans forcément reprendre l'interprétation du film proposée par Lever<sup>5</sup>, on va retenir son idée que l'histoire de Séraphin, Alexis et Donalda sert de mythe fondateur pour la société québécoise. La « westernisation » de la série des *Pays d'en haut* est révélatrice de la volonté de souligner ce rôle identitaire et de renforcer l'aspect mythique de la colonisation du Nord. L'enjeu de construire un mythe autour de l'établissement des colons s'associe à un objectif éducatif : le site de la télésérie abonde en informations historiques, entre autres sur les conditions de vie des colons et les figures importantes pour la colonisation<sup>6</sup>.

Les deux séries constituent une sorte de relecture du roman. Elles se réfèrent au roman, mais aussi aux autres adaptations qui les ont précédées. Le premier feuilleton télévisé reprend le cadre temporel de la colonisation pour l'idéaliser : il s'agit d'un passé mythique qu'il faut retenir comme garant de survie identi-

<sup>5</sup> Or, les adaptations cinématographiques de Paul Gury et Paul l'Anglais, *Un homme et son péché* (1949) et *Séraphin* (1950) semblent au contraire montrer l'entrée du matérialisme dans la société canadienne-française.

<sup>6</sup> Ainsi, sur le site on peut trouver des informations sur le curé Labelle et ses idées sur la colonisation : « Lors de ses conférences au Québec, le curé Labelle prône la vie dans le Nord tout en martelant les désavantages de vivre en ville : 'Quelle différence entre le sort du colon et celui de l'ouvrier des manufactures ? En défrichant, vous travaillez chez vous et pour vous. Vous ne dépendez que de vous-même, de votre volonté, de votre courage. Vous n'avez pas à subir les caprices d'un maître bourru, impitoyable : vous n'êtes pas l'esclave d'une machine qui se détraque et peut vous broyer au moindre accident [...]. Colons, vous serez libres et atteindrez l'aisance ; ouvriers, vous ne ferez guère d'épargnes et arriverez facilement à la misère. Le choix ne saurait être douteux' ». Source : Baudoncourt, Jacques. *Le curé Labelle* (1833–1891). Paris, Bar-le-Duc, 1892. (<https://ici.radio-canada.ca/lespaysdenhaut/webdocumentaire/contenu-s1-ep4-20-la-colonisation/>, consulté le 20 septembre 2019).

Il y a un autre aspect, à savoir la « mélodramatisation ». Elle consiste à insister sur les éléments du mélodrame, sur le récit des relations amoureuses. Ainsi, on multiplie les aventures avec d'autres candidats à sa main qui précèdent (et retardent) le mariage de Donalda avec Séraphin, on introduit d'autres trames amoureuses, absentes dans le roman et le téléroman précédant.



taire. En même temps, la série de 1956 met en valeur les aspects positifs de la colonisation au détriment de la pauvreté et des conditions de vie dures représentées dans le roman.

La seconde série est un *remake* du téléroman des années 1950 avec des éléments des adaptations cinématographiques de 1949, 1950 et 2002. Réalisée avec un décalage temporel plus important, la série *Les Pays d'en haut* est une révision du passé dans une perspective du XXI<sup>e</sup> siècle. Elle profite des possibilités techniques modernes et d'une plus grande liberté d'expression pour montrer les aspects difficiles de la colonisation, mais en même temps l'érige en mythe. En fait, il ne s'agit plus d'une époque idéalisée dont la représentation s'inscrirait dans l'idéologie de la survivance. La vision de la colonisation emprunte au western américain. En plus l'univers mythique créé par la série de 2016 s'avère proche du monde contemporain. On y insiste sur les enjeux qui sont aussi ceux du Québec d'aujourd'hui : la place des Amérindiens, le statut des femmes, les relations sexuelles non normatives. Il s'agit donc aussi d'une prise de parole sur la société contemporaine, une relecture qui dit autant sur le passé que sur le présent.

## Bibliographie

- BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, 2007 : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, 2004 : *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris, Klincksieck.
- COREMANS, Linda, 1990 : *La transformation filmique : du Contesto à Cadaveri eccellenti*. Berne, P. Lang.
- GAUVIN, Lise, 2012 : *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- GRIGNON, Claude-Henri, 1986 : « Troisième préface ». In : IDEM : *Un homme et son péché*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GRIGNON, Claude-Henri, 2011 [1933] : « Préface ». In : IDEM : *Un homme et son péché*. Montréal, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec.
- GRIGNON, Claude-Henri, 2011 [1933] : *Un homme et son péché*. Montréal, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec.
- LEGRIS, Renée, 1980 : « *Un homme et son péché*, roman et feuilleton radiophonique et télévisuel de Claude Henri-Grignon ». In : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. 2. Montréal, FIDES.
- LEVER, Yves, 1995 : *Histoire générale du cinéma au Québec*. Québec, Boréal.
- OUELLET, Josianne, 2008 : « L'adaptation cinématographique québécoise depuis *Séraphin, un homme et son péché* : résurgence d'un phénomène cyclique ou exploration de nouvelles voies ? ». In : Jean-François PLAMONDON, éd. : *Littérature et cinéma au Québec, 1995–2005 : actes du Colloque du Centro universitario di studi quebecchesi*. Bologna, Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi, Pendragon.

SERCEAU, Michel, 1999 : *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège, Éditions du CEFAL.

SIROIS, Antoine, FRANCÔLI, Yvette, 1986 : « Introduction ». In : Claude-Henri GRIGNON : *Un homme et son péché*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

#### **Source Internet**

<https://ici.radio-canada.ca/lespaysdenhaut/webdocumentaire/contenu-s1-ep4-20-la-colonisation/>

Date de consultation : le 20 septembre 2019.

## Notice biographique


**Katarzyna Wójcik** est doctorante à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie où elle travaille, sous la direction du prof. dr hab. Józef Kwaterko, sur les adaptations cinématographiques du roman québécois.

katarzyna.urszula.wojcik@gmail.com



ANNA ŻURAWSKA

Université Nicolas Copernic, Toruń, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5167-6647>

## Le rôle de l'espace dans la littérature acadienne contemporaine *Chacal, mon frère* (2010) et *L'Ombre de Chacal* (2016) de Gracia Couturier

The role of space in contemporary Acadian literature –  
Gracia Couturier's *Chacal, mon frère* (2010) and *L'Ombre de Chacal* (2016)

**ABSTRACT:** The aim of deportation and expulsion of the Acadians during the so-called *Grand Dérangement*, also known as the Great Upheaval, was to deprive them of their land, which is presented in their history and literature. The idea of space is in this case closely connected with the question of identity in Acadian literature. Not referring directly to the above-mentioned historical events, Gracia Couturier explores in her novelistic diptych the relation between identity and space. Although Couturier's writing is largely based on categories which characterise Acadian literature, she is able to go beyond them in order to concentrate on individual identity and liberty. She also investigates metaphorical expulsion, which shows her desire for autonomy from tradition and underlines modern aspects of the two novels.

The aim of the article is therefore to examine the narrative representation of the space, its symbolic function and its role in shaping both individual and collective identity in Couturier's novels.

**KEY WORDS:** space, identity, Acadian literature, Gracia Couturier

Sur les premières pages de son ouvrage *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois* (2014), Lise Gauvin réfléchit sur le statut de la littérature québécoise dans le contexte mondial, francophone et face à l'institution littéraire française, en hésitant entre les qualificatifs tels que la littérature régionale, périphérique, mineure, postcoloniale. Aucune de ces dénominations ne semble pourtant satisfaire la chercheuse, d'après qui ces notions « ne recouv[r]ent que partiellement les spécificités d'une littérature dont l'originalité a été de créer son propre mode de fonctionnement, faisant ainsi figure d'exception aussi bien dans le contexte francophone que dans

l'espace nord-américain» (GAUVIN 2014 : 7–8). L'ambiguïté est due au fait que « [l]a littérature québécoise participe du malaise qui entoure la notion même de francophonie. [...] Comment, en effet, désigner les diverses littératures de langue française hors de France sans les marginaliser et, d'une certaine façon, exclure ? » (2014 : 7–8).

Le problème de marginalisation et d'exclusion semble encore plus compliqué dans le cas de la littérature acadienne parce que, tandis que « la littérature québécoise jouit d'une autonomie enviable dans l'espace francophone, puisqu'elle possède ses propres systèmes d'édition, de légitimation et de consécration » (GAUVIN 2014 : 10), sa sœur acadienne, qui prétend, elle aussi, à l'autonomie, doit se définir non seulement par rapport à l'Hexagone et à la culture dominante de son voisin anglophone, les États-Unis, mais aussi par rapport au Québec dont, paradoxalement, elle utilise les moyens de diffusion (radio, télévision, maisons d'éditions, etc.) (cf. BOUDREAU 2006 : 42). Boudreau constate que « [l]'Acadie est donc doublement périphérique, par rapport au Québec et à la France, et ces relations sont par définition toujours ambivalentes, oscillant entre l'adhésion aux valeurs imposées par le centre et leur contestation » (2006 : 33). La question d'autonomie et les rapports de force entre le centre et le périphérique ne sont pourtant pas évidents à cause du territoire problématique de l'Acadie, c'est-à-dire, géographiquement parlant, le manque d'un territoire officiel nettement défini ou délimité. Comme le constate Jean Morency, « [l]'Acadie se présente aujourd'hui un peu comme un archipel qui s'étend sur un très vaste territoire » (MORENCY 2006 : 60), constituant plus une communauté culturelle que géographique. Il s'agit donc d'un « territoire flottant, disséminé au Nouveau-Brunswick, en Nouvelle-Écosse, à l'Île-du-Prince-Édouard, ailleurs, au cœur d'un mot englobant, nié cartographiquement mais omniprésent affectivement : Acadie » (BEAUSOLEIL 1999 : 7–8). L'histoire, avec le Grand Dérangement au premier plan, est, bien évidemment, à l'origine de la situation actuelle. Et c'est dans la même mesure l'histoire d'un peuple que d'un ou des territoires. L'idée de l'espace, dans ses diverses configurations conjuguant le concept de sédentarisme et d'errance, est donc très importante et par cela fortement présente dans la littérature acadienne, dès ses origines (ex. *Évangéline*) jusqu'à nos jours (ex. Antonine Maillet), l'événement traumatisant de la déportation ayant « marqué d'un sceau indélébile la conscience collective acadienne » (MORENCY 2006 : 59). Claude Beausoleil va jusqu'à la constatation qu'« [e]n Acadie, la poésie est une histoire de territoires » (BEAUSOLEIL 1999 : 7) pour préciser, quelques paragraphes plus loin, que les poètes acadiens ont la capacité de « faire de la langue tout le territoire » (1999 : 13). L'idée de l'espace est aussi inextricablement liée au questionnement identitaire qui, dans la modernité littéraire de l'Acadie à laquelle appartient aussi Gracia Couturier<sup>1</sup>, se manifeste à travers la présence de la figure de l'écrivain.

<sup>1</sup> Boudreau remarque que la modernité acadienne commence avec les premières publications d'Antonine Maillet et de Ronald Després et dure jusqu'à nos jours (cf. BOUDREAU 2006 : 42).

*Chacal, mon frère* (publié en 2010, Prix des lecteurs Radio-Canada en 2011) et *L'Ombre de Chacal* (2016), le diptyque romanesque de Gracia Couturier, écrivaine et dramaturge acadienne, porte aussi une attention particulière à la question de l'espace et à la recherche de l'identité sans pour autant faire manifestement référence à l'histoire de l'Acadie. Le but de l'article est donc d'examiner le rôle de l'espace dans les deux romans. La géopoétique ou la géocritique sont des méthodologies qui s'imposent dans ce contexte, mais qui ne peuvent pourtant pas être appliquées dans leur intégralité vu leur côté transnational et écologique ainsi que leur réticence face à l'enracinement et à la construction d'une identité définie (cf. WHITE 2011, RYBICKA 2011) qui vont à l'encontre du message des romans de Couturier.

### La rivière : l'homme et la nature

Le diptyque de Couturier, appelé thriller psychologique, mais qui est en même temps une subtile réécriture du mythe biblique de Caïn et Abel, présente une relation difficile entre les deux frères Bellefleur : l'aîné Bruno et le cadet Étienne. Le premier, jaloux de l'amour de sa mère, tend à détruire son frère moyennant une stratégie de manipulation précisément et intelligemment préparée. Traité de mentalement malade et pour cela incapable de faire mal, Bruno cause pourtant de graves dégâts : l'incendie de la scierie de son père, lieu de travail de tout le village, l'accident et la mort de ses parents, la névrose et le suicide manqué de son frère, accusé à tort d'avoir causé aussi bien l'incendie que l'accident de leurs parents, etc.

Toutefois, plus que la relation entre les deux frères<sup>2</sup>, c'est leur rapport à l'espace qui va nous intéresser.

Le principal lieu d'action du premier volume, *Chacal, mon frère*, est Sainte-Croix, village forestier de la région du Madawaska (Nouveau-Brunswick), choisi pour son isolement et son caractère sauvage, nécessaires dans ce type de prose, opérant avec la tension narrative. Mais l'endroit, en plein milieu de la nature, est surtout très beau. De plus, sa vaste forêt contribue à la prospérité de la scierie, entreprise fondée par le père Bellefleur. Le récit se situe loin de la tradition québécoise du roman du terroir (l'industrialisation n'y est pas condamnée, les aspects religieux et langagier n'y sont même pas abordés et l'étranger n'est pas

---

<sup>2</sup> La relation malade entre les deux frères a été analysée par Robert Viau (voir la bibliographie) ainsi que dans mon article intitulé «Les figures de Caïn et Abel dans les littératures québécoise et acadienne : *L'Œil de Marquise* de Monique LaRue et *Chacal, mon frère* de Gracia Couturier», sorti dans la revue *Graphè* n° 29 (2020).

associé au mal), mais le rapport du père à la terre, à la forêt, à sa scierie (endroits nostalgiques, porteurs de mémoire) ainsi que l'appréciation de la beauté de la nature du Madawaska et de ce style de vie simple que le père veut imposer à son fils Étienne (qui finalement, s'installe sur la terre héritée de son géniteur), s'approchent de cette tradition littéraire du Québec. Couturier ne prône pas l'appartenance à la terre acadienne, mais le choix du Madawaska exprime, tout de même, l'admiration pour cette région et semble subtilement suggérer une certaine nostalgie.

Néanmoins, l'élément le plus important de ce paysage est la rivière qui passe près de la maison des Bellefleur<sup>3</sup>. Essentielle dans la vie des habitants de Sainte-Croix, en leur assurant le travail, la survie et en nourrissant leurs rêves du large, elle devient un élément animé et un endroit nostalgique qui n'arrête pourtant pas d'éveiller le respect :

Georges [le père de Bruno et d'Étienne] promène son regard sur la rivière [...] Il raconte à Étienne l'exploitation forestière au début de sa scierie, dans les années cinquante, soixante, quand chaque printemps la rivière reprenait vie avec les premiers billots qui descendaient le courant, les éclaboussures de l'eau sur les billes qui s'entrechoquaient dans les revers du courant. [...] À l'époque, la fièvre du printemps, c'étaient des cris d'hommes qui s'appropriaient la rivière, ils couraient en équilibre sur les billots, ils revenaient vers la civilisation après avoir passé l'hiver en forêt à bûcher, à trimer dur et à se geler le cul.

COUTURIER 2010

L'aspect esthétique de la rivière est apprécié par Georges qui admet : « cette rivière était un poème tout aussi troublant. Écrit avec des vers de sueur, de danger, de morts parfois... Et d'amour... » (COUTURIER 2010). Étienne confirmera : « Elle [la rivière] est belle ainsi, émouvante comme un poème » (2010). Mise en valeur, sa splendeur n'est pourtant qu'accessoire. Catherine Skidds remarque que

[I]e discours identitaire acadien, comme celui de tout peuple minoritaire baignant à l'intérieur d'une culture dominante, s'est principalement construit autour d'éléments géographiques emblématiques du paysage d'où il est issu. Le discours identitaire acadien a toutefois ceci de particulier qu'il n'existe pas de territoire officiel sur lequel s'appuyer. Voilà pourquoi l'élément géographique de l'eau, notamment dans ses associations multiples à la mer et en raison de la place importante qu'elle occupe dans l'histoire du peuple acadien [...] occupe pendant longtemps le rôle d'un symbole identitaire dans l'imaginaire collectif de l'Acadie.

SKIDDS 2016 : 59

<sup>3</sup> L'image de la rivière est déjà présente sur la couverture du livre, donc aussi le paratexte introduit-il ce paysage comme signifiant.

Sans faire explicitement référence à l'histoire de l'Acadie et à l'identité acadienne<sup>4</sup>, le narrateur place la rivière au centre du récit en tant que son élément constructif. Elle apparaît comme un axe sur lequel s'inscrivent les destins des personnages reliant les deux volumes du diptyque, ainsi que le présent avec le passé. En même temps, dans la deuxième partie (*L'Ombre de Chacal*), elle semble symboliser la vie qui doit continuer nonobstant les expériences douloureuses et qui va vers un avenir plus prometteur. Tous les événements décisifs du roman se passent à la proximité de la rivière qui devient témoin et mobile des actions et exerce un irrésistible et attachant pouvoir sur les protagonistes.

L'identité de Bruno, y compris son identité de poète, se construit sur le fondement de sa relation à la rivière. Crucial dans ce contexte est le moment de sa venue au monde: il a failli naître sur une barque dans le tumulte des eaux de la rivière en crue qui ont empêché le passage à l'hôpital. « [L]'histoire de cet enfant qui venait de naître avait pris racine dans la tourmente » (COUTURIER 2010). Cela présage déjà son avenir et les troubles dangereux de sa personnalité. Le narrateur joue aussi avec la symbolique des eaux de la rivière et des eaux fœtales qui se mélangent et marquent ainsi d'un sceau l'appartenance du héros à la rivière qu'il appelle d'ailleurs « sa mère ». Le fleuve connote donc la vie et constitue aussi la principale source d'inspiration de la poésie que Bruno écrit sous le pseudonyme de Chacal<sup>5</sup>:

*... et toi, qui m'attendais... qui m'aimais déjà dans le tumulte des eaux... et moi qui t'attends, ma mère, ma rivière, la berceuse de mes jours... des jours d'été aussi longs que les nuits d'hiver... le petit, il faudra un jour qu'il paie pour son crime...*

COUTURIER 2010, l'italique dans l'original

Les comparaisons de la rivière à la poésie faites par Georges et Étienne et évoquées ci-dessus se réalisent donc dans l'activité de Bruno qui, en effet, fait de la rivière des poèmes.

En parlant de la poésie acadienne contemporaine, Beausoleil observe que « [l]es images du feu et de l'eau sont fréquentes » (BEAUSOLEIL 1999: 13). La plupart des passages des poèmes, cités à plusieurs reprises dans le roman, font référence à la rivière. Mais tout comme le fleuve en crue et tout comme le feu que Bruno met à la scierie, c'est une poésie violente et ravageuse. Le poète s'approprie le pouvoir auquel il croit infailliblement: « ... j'étais le tonnerre... j'étais le dieu des éclairs... je dominais la rivière... j'étais le maître des eaux... » (COUTURIER 2010, l'italique dans l'original). La poésie a, en effet, pour but de mani-

<sup>4</sup> Le mot « Acadie » n'apparaît à aucun endroit du texte (ce n'est que le paratexte éditorial qui l'évoque).

<sup>5</sup> En témoignent aussi les titres des recueils de sa poésie: *La crue des eaux*, *Eaux brisées*.

puler Étienne<sup>6</sup> et de provoquer son suicide (il essaie de se noyer mais est sauvé au dernier moment). La rivière donne la vie à un frère pour tenter de l'ôter à l'autre, et la poésie de Bruno annonce incessamment cette mort (« *le matin, la brume embaume la rivière de son linceul...* », COUTURIER 2010, l'italique dans l'original).

### Les voyages : interdépendance de l'espace et de l'écriture

Tandis que l'identité de Bruno dépend organiquement de la rivière, Étienne refuse le sédentarisme et entreprend le voyage, d'un côté, pour réaliser le rêve non-accompli de ses parents prématurément morts, de l'autre, pour découvrir qui il est, la question qu'il se pose après avoir compris l'ampleur de l'influence malsaine et des manipulations de son frère qu'il réussit finalement à enfermer dans un hôpital psychiatrique. Étienne visite ainsi l'Égypte et la plupart des pays européens « mais contrairement à ses attentes, le sentiment habituel de recommencement n'opère plus » (COUTURIER 2010). Le voyage nourrit pourtant son penchant poétique et lui permet de se réaliser en tant qu'écrivain. L'errance et l'écriture vont ainsi de pair. Le héros dessine une sorte de cartographie poétique, mais en même temps, l'introspection lui permet d'analyser et de décrire le paysage intérieur de l'itinéraire qui se réalise dans l'espace réel : « *c'est Pâques à Athènes, Pâques aux Champs Élysées, Pâques sur le Nil, et à Sainte-Croix, mais la résurrection n'opère pas* » (2010, l'italique dans l'original). Il exprime son désir de « *se créer des souvenirs purs, des souvenirs vierges, sans souillures, parce que parfois le véritable amour, inconditionnel, nous arrive des mains d'une étrangère* » (2010, l'italique dans l'original). En effet, il vit le véritable amour avec une étrangère Laurence, retourne à son village, rebâtit son intégralité et renaît à la vie. Il écrit : « *Vivre de son essence fondamentale. Ne demander à la vie que ce qu'elle peut nous offrir. Le reste, se l'inventer soi-même* » (2010, l'italique dans l'original).

De plus, les motifs du voyage, de l'errance, fréquemment présents aussi dans la littérature acadienne pour des raisons historiques, sont surtout emblématiques de la quête identitaire et symbolisent, sur le plan individuel, l'exploration de soi qui s'avère, dans le cas d'Étienne, un soi poétique, ouvert au monde et à la

<sup>6</sup> « Abasourdi devant la preuve, il ne peut concevoir que Bruno ait passé sa vie à jouer ce jeu de la destruction. Il prend soudainement conscience que ses lectures de Chacal le plongeaient souvent dans une tristesse profonde, une léthargie envahissante, un dénigrement de lui-même. Bruno l'a violé jusque dans sa conscience. Même dans son inconscient. Étienne a marché à plein dans ce jeu diabolique. Il n'a rien vu, personne n'a rien vu. Il a laissé son frère le détruire jusque dans son âme. Étienne tremble de tous ses membres » (COUTURIER 2010).



nature. Les observations de Robert Viau à propos du *Chemin de Saint-Jacques* d'Antonine Maillet rendent bien compte aussi de l'expérience d'Étienne :

Sur la route le personnage est confronté à l'étendue de son esprit, à l'intranquillité de ses pensées. L'inventaire de l'extérieur mène à l'inventaire de soi. Le voyage n'est pas seulement la découverte du monde et une addition kilométrique, mais une expérience intime de sorte que le voyage physique suscite, telle la madeleine de Proust, un voyage intérieur. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une retranscription du réel, mais d'une tentative de retracer une expérience personnelle, un pèlerinage vers le centre.

VIAU 2016 : 208

Le voyage permet aussi de confronter le régional, le familial à l'universel et d'inscrire le destin individuel dans le courant de l'histoire et de l'héritage mondiaux. Gracia Couturier semble, dans ses romans, dépasser le cadre strictement local sans pour autant renoncer à mettre en valeur la beauté et la tranquillité du Madawaska.

L'introduction de la figure de l'écrivain errant correspond à la conception du poète-philosophe selon les critères de la géopoétique de Kenneth White. Dans une certaine mesure, Étienne accomplit les postulats d'un voyageur solitaire, incapable (au moins pendant une certaine période) de se sédentariser dans un contexte sûr et familial, mais recherchant incessamment l'espace où faire preuve d'une félicité (sur)humaine (cf. WHITE 2011).

De plus, la présence de la figure de l'écrivain est tout aussi caractéristique de la littérature acadienne, toujours confrontée aux cultures dominantes. Boudreau constate :

on accordera une attention particulière aux projections dans l'œuvre des figures de l'écrivain, ce qui constitue pour l'auteur une manière particulièrement révélatrice de montrer la place qu'il revendique pour lui et pour son œuvre dans la société en général et dans l'institution littéraire en particulier.

BOUDREAU 2006 : 44

Déchiré entre la gestion de la scierie désirée pour lui par son père et le destin de l'écrivain, Étienne a le courage de choisir cette deuxième activité en tant que sa véritable vocation. L'importance de l'écriture dans la vie du héros est confirmée par l'incipit du deuxième volume du diptyque : « Étienne a écrit tout l'hiver » (COUTURIER 2016). Puis, la narration en donne aussi la preuve : omnisciente dans le premier volume et au début du deuxième, mais assurée par la suite par Étienne (en alternance avec sa fille). De plus, dans *L'Ombre de Chacal*, par le mécanisme de la mise en abyme, on fait croire au lecteur que l'auteur du premier volume est bel et bien Étienne. Faire de lui narrateur et auteur constitue peut-être l'acte de reconnaissance de la valeur de son écriture ce qui semble

d'autant plus important que Bruno l'a utilisée en tant qu'outil de destruction et de manipulation. Dans un long processus de l'écriture qui devient thérapeutique, Étienne récupère peu à peu la vie.

Qui plus est, la revendication de la place pour l'artiste se manifeste aussi dans de larges citations de la poésie d'Étienne et de Bruno au cours de la narration ainsi qu'à travers l'*ekphrasis* des tableaux peints par Irène, la mère des frères-poètes et par Laurence, la petite-amie d'Étienne.

### Sédentarisation

Jean Morency constate que « dès ses origines, la littérature acadienne englobe une dimension nord-américaine et continentale, suggérée par les thèmes littéraires de l'exode, de l'errance et aussi de la nouvelle terre promise... » (MORENCY 2006 : 64). Couturier exploite les mêmes thèmes, mais dans le contexte d'un destin individuel. Après la période des voyages, Étienne décide de revenir s'installer à Sainte-Croix. Et quoiqu'il ne choisisse pas la manière de vie tout à fait sédentaire (il continue à voyager, rencontre de nombreuses personnes, fait des excursions équestres), l'errance, aussi dans le sens de la quête identitaire, est achevée. Il retrouve le bonheur dans sa « nouvelle terre promise », c'est-à-dire un univers qu'il se crée lui-même sur une terre intacte, isolée de la civilisation, en pleine forêt et près de la rivière, appelée paradis, qu'il a héritée de son père. « Étienne est saisi, pénétré par la majesté du paysage. Il se réjouit de la petite parcelle de bonheur que lui offre ce dimanche » (COUTURIER 2010). C'est aussi littéralement le lieu de ses origines, parce qu'il y a été conçu. Il se réconcilie avec le passé et peut vivre pleinement sa vie grâce à l'écriture et à la fondation d'une ferme aux chevaux. Ainsi, il réunit dans sa vie l'art et la nature aussi bien dans sa manière de vivre au quotidien qui alterne l'écriture et l'élevage des animaux que dans la thématique de sa poésie qui fait référence, entre autres, à l'espace : « Une espèce de sérénité baigne ce paysage qui a toujours fait partie de sa vie » (2010). Le territoire devient en quelque sorte la matière de son écriture, et son écriture devient son territoire. Ainsi, même au second degré, le roman répond aux exigences de la géocritique dont le principal objet d'étude est l'interaction entre les espaces géographiques et leurs représentations dans la littérature (cf. RYBICKA 2011). Il entre d'ailleurs en une telle relation avec l'espace que celui-ci le reflète et se reflète en lui : « La rivière a pris ses aises d'été, elle ressemble de plus en plus à Étienne. L'homme esseulé monte le sentier voisin de la petite falaise qui délimite le Bois des songes. Il longe la clairière [...] Il marche vers son pavillon de bois rond [...], c'est son refuge désormais » (COUTURIER 2010).

## Conclusion

Sans faire explicitement référence à l'histoire de l'Acadie et à son héritage littéraire, Gracia Couturier interroge le rapport entre l'identité et l'espace dans son diptyque romanesque en s'appuyant sur des catégories caractéristiques de la littérature acadienne : opposition entre la sédentarité et le nomadisme, relation entre l'écriture et l'errance, motif de l'eau, etc. De plus, l'écrivaine célèbre dans ses textes la beauté du territoire des Acadiens et démontre l'interdépendance entre l'espace et les héros. Tout en restant sous l'influence de l'imaginaire collectif acadien, la réflexion proposée dans ces romans dépasse largement les catégories strictement nationales (langagières, historiques, religieuses) pour se concentrer sur l'identité et la liberté individuelles ou sur l'errance métaphorique, comprise comme exploration de soi ou acte de l'écriture, ce qui exprime le désir de l'autonomie face à la tradition nationale et constitue la preuve de la modernité de ces romans. De plus, la lecture du texte en tant que réécriture du mythe biblique de Caïn et Abel fait que le côté individuel est transcendé par l'universel. Ainsi, les questions de l'exil, de l'errance, du mal, du meurtre, caractéristiques de la tradition acadienne, le sont aussi pour l'un des mythes fondateurs de la civilisation occidentale. Le manifeste des écrivains francophones de 2007, évoqué par Gauvin dans l'ouvrage cité ci-dessus, postule « l'avènement d'une littérature-monde en français 'dont le centre est désormais partout, aux quatre coins du monde' » (GAUVIN 2014 : 8). Il semble que Gracia Couturier ait quelque peu contribué à l'essor de cette littérature-monde en français.

## Bibliographie

- BEAUSOLEIL, Claude, 1999 : « La poésie d'Acadie : une tradition de modernité ». In : Gérald LEBLANC, Claude BEAUSOLEIL, eds. : *La Poésie acadienne*. Moncton, Les Éditions Perce-Neige, Les Écrits des Forges, pp. 7–16.
- BOUDREAU, Raoul, 2006 : « La Littérature acadienne face au Québec et à la France ». In : Madeleine FRÉDÉRIC, Serge JAUMAIN, eds. : *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadienne*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 33–46.
- COUTURIER, Gracia, 2010 : *Chacal, mon frère*. Ottawa, Les Éditions David, « Voix narratives » (format MOBI).
- COUTURIER, Gracia, 2016 : *L'Ombre de Chacal*. Ottawa, Les Éditions David, « Voix narratives » (format MOBI).
- GAUVIN, Lise, 2014 : *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*. Montréal, Éditions Typo.
- MORENCY, Jean, 2006 : « Les visages multiples de l'américanité en Acadie ». In : Madeleine FRÉDÉRIC, Serge JAUMAIN, eds. : *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadienne*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 55–66.

- RYBICKA, Elżbieta, 2011 : «Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć». *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, n° 2, pp. 27–39.
- SKIDDS, Catherine, 2016 : «Réconciliation “espace” et “humain” : une lecture géocritique du roman *Pas pire* de France Daigle». In : Cécilia W. FRANCIS, Robert VIAU, éd.s. : *Littérature acadienne du 21<sup>e</sup> siècle*. Moncton, Essais Perce-Neige, pp. 59–73.
- VIAU, Robert, 2015 : «*Chacal, mon frère* ou le roman de la fréricité». *Port Acadie*, n° 27, pp. 119–130.
- VIAU, Robert, 2016 : «Pour une littérature voyageuse acadienne». In : Cécilia W. FRANCIS, Robert VIAU, éd.s. : *Littérature acadienne du 21<sup>e</sup> siècle*. Moncton, Essais Perce-Neige, pp. 195–209.
- WHITE, Kenneth, 2011 : «Zarys geopoetyki». Trad. Agata CZARNACKA (traduction révisée par Bogumiła KANIEWSKA). *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, n° 2, pp. 7–25.
- ŻURAWSKA, Anna, 2020 : «Les figures de Caïn et Abel dans les littératures québécoise et acadienne : *L'Œil de Marquise* de Monique LaRue et *Chacal, mon frère* de Gracia Couturier». *Graphè*, n° 29 [Jean-Marc Verduyssen (éd.), Arras, Artois Presses Université], pp. 175–190.

## Notice biographique

**Anna Żurawska** est maître de conférences à la Chaire de Philologie romane de l'Université Nicolas Copernic de Toruń, en Pologne, elle a soutenu une thèse doctorale sur la correspondance des arts dans l'œuvre de Sergio Kokis. Ses recherches actuelles se concentrent autour de la question du (post-)sécularisme dans la littérature française et québécoise du XXI<sup>e</sup> siècle. Elle est également l'auteure de divers articles publiés, entre autres, dans *TransCanadiana*, *Romanica Silesiana* et *Quêtes littéraires* ainsi que la corédactrice de l'ouvrage *Homo Spiritualis of the 20th and 21st centuries / Homo Spiritualis aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* (2016).

zurawska@umk.pl



# Varia








ZUZANA RAKOVÁ

Olomouc, République tchèque

 <https://orcid.org/0000-0001-8866-4845>

# Unité d'analyse en traductologie descriptive<sup>1</sup> Une contribution à la méthodologie des DTS

Unit of Analysis in Descriptive Translation Studies  
A contribution to the DTS methodology

**ABSTRACT:** This article aims to specify one method of descriptive analysis, which can be used in the epistemological framework of the Descriptive Translation Studies and the theory of the polysystem. The challenge is essentially to define the unit of analysis in relation to traditional translation methods (borrowing, tracing, literal translation, transposition, modulation, equivalence, adaptation), defined in 1958 by Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet. We aim to associate the comparative stylistics with polysystem theory on the descriptive studies of translation and to propose a method of qualitative and quantitative analysis on corpus of source and target texts. The method could be profitable especially for studies in the field of the history of translation (in the phase of “historical criticism” according to the taxonomy of the discipline formulated by A. Pym).

**KEY WORDS:** translation processes, Descriptive Translation Studies, unit of analysis, method of comparative analysis, History of translation

## Introduction

Nous voulons affiner dans le présent article théorique une méthode d'analyse descriptive, pouvant servir aux études de cas dans le domaine de l'histoire de la traduction, dans la phase de la « critique historique », pour reprendre la taxonomie de la discipline formulée par Anthony Pym (1998 : 5–6). Notre ins-

---

<sup>1</sup> Nous remercions notre collègue Christophe Cusimano de l'Université Masaryk de Brno pour la correction linguistique du texte.



piration provient des analyses contrastives concrètes<sup>2</sup>, qui ont fait ressortir certains « détails techniques » qui restent à préciser dans la théorie du polysystème, représentant, avec la méthode d'Anthony PYM (1998), une source abondante pour les recherches en histoire de la traduction. Une précision méthodologique est nécessaire pour les études appliquant la théorie du polysystème d'EVEN-ZOHAR (1978 ou 1990), de TOURY (1978, 1980 et 1995) ou la critique historique de PYM (1998 : 5–6) tant dans la recherche que dans le domaine pédagogique<sup>3</sup>.

L'un des enjeux du travail d'un traductologue descriptiviste consiste à pouvoir établir, au moyen d'une analyse descriptive comparée, le degré d'acceptabilité ou d'adéquation des textes cibles, analysés par rapport aux textes sources. Pour réaliser ceci, on peut se référer aux « normes » traductionnelles de G. TOURY (1978 : 83–100), qui peuvent constituer, avec les bases du modèle analytique du même auteur (TOURY 1980 : 89–121, 1995 : 70–86), les points de départ pour une grille d'analyse contrastive. Celle-ci peut être inspirée d'un autre côté par les procédés de traduction, formulés en 1958 par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, qui, du point de vue scientifique, ont depuis soulevé certaines réserves (LADMIRAL 1994 : 20–21, notamment à propos du concept d'« équivalence »), mais ont prouvé en même temps leur utilité propédeutique en traductologie universitaire : en témoigne un grand nombre de stylistiques comparées, éditées pour plusieurs couples de langues encore des décennies après l'œuvre fondamentale des linguistes canadiens<sup>4</sup>.

Nous visons à établir un rapport entre certaines hypothèses du polysystème – notamment celle postulant la corrélation entre la position centrale ou périphérique d'une littérature traduite au sein d'un système littéraire cible et la stratégie traductive adéquate ou acceptable (EVEN-ZOHAR 1978 : 21–27, 1990 : 27–5 ; TOURY 1980 : 89–121, 1995 : 70–86), en s'inspirant du concept de la norme initiale (TOURY 1978 : 83–100), et des procédés de traduction (VINAY, DARBELNET 1977 : 46–55)<sup>5</sup>, pour associer l'approche linguistique du paradigme de l'équivalence textuelle à celle sociologique, historique et fonctionnaliste (PYM 2012 : 9) du polysystème. La littérature tchèque étant moins prestigieuse que la française à l'échelle mondiale et notre corpus consistant pour la plupart en œuvres du canon littéraire source, on peut supposer comme norme initiale *a priori* l'adéquation au pôle source (TOURY 1995 : 278), avec, probablement, comme procédé fréquent la traduction littérale, le calque ou l'emprunt, tandis que les procédés obliques seraient moins fréquents.

<sup>2</sup> RAKOVÁ (2015) et les mémoires de master (CAHLÍKOVÁ 2016, STAROBOVÁ 2016), rédigés sous notre direction.

<sup>3</sup> La lecture des travaux des traductologues descriptivistes cités nous a amenée à nous demander comment orienter les étudiants en traductologie dans leurs recherches basées sur un corpus de textes littéraires français traduits en tchèque, à une période historique bien circonscrite.

<sup>4</sup> Voir par exemple pour le français et le tchèque ŠABRŠULA (1990).

<sup>5</sup> Il s'agit de l'emprunt, du calque, de la traduction littérale, de la transposition, de la modulation, de l'équivalence et de l'adaptation.

Nous mettrons en évidence les difficultés méthodologiques des trois études de cas (RAKOVÁ 2015, CAHLÍKOVÁ 2016, STAROBOVÁ 2016), inspirées toutes les trois par la stylistique comparée et par le polysystème (EVEN-ZOHAR 1978 : 21–27, TOURY 1980 : 89–121), et nous esquisserons une solution à ces difficultés méthodologiques. Notre objectif est ainsi d'appuyer l'analyse textuelle qualitative par l'analyse textuelle quantitative.

## Corpus et analyses

Cette approche a été appliquée, partiellement et avec des hésitations méthodologiques, dans deux mémoires rédigés sous notre direction et dans une de nos études.

Tableau 1

Procédés de traduction dans *Manon Lescaut*. Trad. J. Vobrbová-Koutecká 1926, R. Peyrová 1929, J. Ježek 1930<sup>6</sup>

Procédé	Traductions			Moyenne
	J. Vobrbová-Koutecká	R. Peyrová	J. Ježek	
	[%]			
Emprunt	0.06	0.05	0.16	<b>0.09</b>
Calque	0.00	0.00	0.05	<b>0.02</b>
Traduction littérale	36.00	12.00	23.26	<b>23.75</b>
Transposition	31.24	21.78	28.98	<b>27.33</b>
Modulation	12.26	25.37	19.70	<b>19.11</b>
Équivalence	5.49	2.06	4.10	<b>3.88</b>
Adaptation	1.29	2.01	0.97	<b>1.42</b>
Ajout	0.67	8.15	1.30	<b>3.37</b>
Omission	0.95	7.17	2.70	<b>3.61</b>
Étoffement	0.62	0.33	0.59	<b>0.51</b>
Dépouillement	0.34	0.87	0.92	<b>0.71</b>
Concentration	4.37	8.80	8.47	<b>7.21</b>
Dilution	3.64	5.98	5.29	<b>4.97</b>
Explicitation	2.46	2.99	2.43	<b>2.63</b>
Implication	0.00	1.52	0.38	<b>0.63</b>
Cas spéciaux	0.67	0.98	0.70	<b>0.78</b>
<b>Total</b>	<b>100.06</b>	<b>100.06</b>	<b>100.00</b>	<b>100.02</b>

Source des données : CAHLÍKOVÁ (2016 : 25, 30, 35, 40, 45, 49, 54, 59, 63)

<sup>6</sup> Nous faisons le calcul du taux moyen des procédés pour les trois traductions à partir des données fournies par l'auteur du mémoire qui donne les résultats séparément pour les trois parties de chacune des trois traductions analysées, mais sans la somme et le pourcentage total. Le taux est calculé sur le total des procédés, et non pas sur le nombre de mots ou de propositions comme c'est le cas dans le mémoire suivant de Starobová.

Le mémoire de J. CAHLÍKOVÁ (2016 : 75, 83, 87, 133, 189–190) est fondé sur l'analyse de trois traductions de *Manon Lescaut*. Le corpus est constitué de trois extraits de l'œuvre originale, d'une vingtaine de pages chacun, prises au début, au milieu et à la fin du roman, et des passages correspondant des trois traductions. Les catégories de l'analyse traductologique sont basées sur les procédés techniques de VINAY et DARBELNET (1977), complétés par ceux de ŠABRŠULA (1990). Jana Cahlíková prend pour unité d'analyse descriptive la proposition (pour la traduction littérale et l'adaptation) et le procédé lui-même pour les autres cas (l'emprunt, le calque, la transposition, la modulation, etc.). Les transpositions et les modulations sont étalées en général sur un ou deux syntagmes, mais certaines affectent une ou deux propositions entières. On voit ici ressortir clairement l'ambiguïté : l'unité de référence n'est pas la même pour tous les procédés traductologiques repérés. La première des trois traductions (tableau 1) est plus près du pôle de l'adéquation (avec plus de traductions littérales, moins de modulations, concentrations et dilutions) que les suivantes.

Dans le mémoire d'Alena Starobová, l'unité d'analyse est initialement le mot pour les procédés de Vinay et Darbelnet, et la phrase pour la segmentation du texte. Sont calculés le nombre de phrases sources traduites au moyen d'une seule ou de plusieurs phrases cibles, ainsi que le nombre d'occurrences de connexions phrastiques dans le texte cible. Finalement, après maintes discussions, l'étudiante a retenu une catégorisation plus fine, respectant plusieurs niveaux hiérarchiques : d'un côté les procédés au niveau des mots – traduction littérale, transposition et modulation (ces deux dernières encore sous-divisées en obligatoires et facultatives), mais aussi omission, ajout, concentration, dilution, implicitation, explicitation (ces quatre derniers procédés pouvant être ramenés à différentes sortes de transpositions et de modulations), et les procédés au niveau de la phrase de l'autre côté – modulation syntaxique (obligatoire et facultative), transposition syntaxique (obligatoire et facultative), division et liaison des phrases, changement de la ponctuation (tableau 2 et 3).

Tableau 2

Pourcentage des procédés au niveau des mots : *Le Feu*, 1949, *La Peste*, 1963. Trad. Milena Tomášková; *Une Vie*, 1958, *L'Assommoir*, 1969. Trad. Luděk Kárl

Procédé	Mots				Moyenne
	<i>Le Feu</i> 1949	<i>La Peste</i> 1963	<i>Une Vie</i> 1958	<i>L'Assommoir</i> 1969	
	[%]				
1	2	3	4	5	6
Traduction littérale	70.44	77.80	78.79	68.31	<b>73.84</b>
Explicitation	2.96	3.23	4.01	8.15	<b>4.59</b>
Modulation	5.15	4.46	3.52	5.90	<b>4.76</b>
Concentration	9.46	3.47	1.84	3.43	<b>4.55</b>

tab. 2

1	2	3	4	5	6
Transposition	4.33	3.29	3.36	4.31	<b>3.82</b>
Dilution	2.08	1.91	2.98	4.39	<b>2.84</b>
Concrétisation	1.33	2.21	1.52	2.30	<b>1.84</b>
Omission	1.76	1.69	1.71	1.19	<b>1.59</b>
Implication	1.13	0.95	0.76	0.96	<b>0.95</b>
Ajout	0.50	0.52	0.98	0.50	<b>0.63</b>
Généralisation	0.25	0.28	0.49	0.53	<b>0.39</b>
Faute	0.29	0.15	0.05	0.03	<b>0.13</b>
Équivalence	0.23	0.00	0.00	0.00	<b>0.06</b>
Chassé-croisé	0.09	0.00	0.00	0.00	<b>0.02</b>
Emprunt	0.00	0.03	0.00	0.00	<b>0.01</b>
Censure	0.02	0.00	0.00	0.00	<b>0.01</b>
<b>Total</b>	<b>100.02</b>	<b>99.99</b>	<b>100.01</b>	<b>100.00</b>	<b>–</b>

Source des données : STAROVÁ (2016 : 88)

Tableau 3

Pourcentage des procédés au niveau des phrases

Procédé	Phrase				Moyenne
	<i>Le Feu</i>	<i>La Peste</i>	<i>Une Vie</i>	<i>L'Assommoir</i>	
	[%]				
Modulation facultative	51.14	54.02	51.43	51.63	<b>52.06</b>
Transposition facultative	21.59	17.24	27.14	15.05	<b>20.26</b>
Modulation obligatoire	14.77	22.99	18.54	25.81	<b>20.53</b>
Transposition obligatoire	12.50	5.75	2.86	7.53	<b>7.16</b>
<b>Facultatifs au total</b>	<b>72.73</b>	<b>71.26</b>	<b>78.57</b>	<b>66.66</b>	<b>72.30</b>
<b>Obligatoires au total</b>	<b>27.27</b>	<b>28.74</b>	<b>21.43</b>	<b>33.34</b>	<b>27.70</b>

Source des données : STAROVÁ (2016 : 97)

Parmi les modulations et transpositions rapportées aux phrases contenant ces procédés, on constate la prédominance des procédés facultatifs, relevant du choix du traducteur. La fourchette des modulations appliquées varie de 66 % (*Le Feu*) à 77 % des phrases (*La Peste*), celle des transpositions entre 23 % (*L'Assommoir*) et 34 % (*Le Feu*). Les modulations, procédés plus obliques, plus près du pôle de l'acceptabilité, sont plus de deux à trois fois plus fréquentes que les transpositions. La traduction la plus récente (*L'Assommoir*) contient le moins de traductions littérales au niveau de mots, donc elle est la plus éloignée du pôle d'adéquation.

Notre étude (RAKOVÁ 2015) utilise une méthode similaire à celle du mémoire d'A. Starobová, calculant les procédés sur le nombre de mots du corpus, mais focalisée uniquement sur les procédés obliques, donc les « écarts » de la cible par rapport à l'original (tableau 4). Notre corpus comprend six proses françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, les originaux et les traductions en tchèque : *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) d'Alfred de Musset, *Salammbô* (1863) de Gustave Flaubert, *Renée Mauperin* (1864) des frères Goncourt, *Le Rideau Cramoisi* (1874) de Jules Barbey d'Aurévilly, *Le Disciple* (1889) de Paul Bourget et *Le Moulin de Nazareth* (1894) de Marcel Prévost. Dans tous les cas, il s'agit des premières traductions tchèques des titres respectifs (RAKOVÁ 2015 : 177).

Tableau 4

Écarts entre l'original et la traduction tchèque : *Le Disciple* (LD), *Le Moulin de Nazareth* (LMdN), *Salammbô* (S), *Le Rideau Cramoisi* (LRC), *La Confession d'un enfant du siècle* (LCEdS), *Renée Mauperin* (RM)

Procédé	Écarts						Moyenne
	LD	LMdN	S	LRC	LCEdS	RM	
	[%]						
Emprunt	–	–	3.2	11.5	12.9	5.3	5.48
Calque	–	–	–	6.0	10.9	4.7	3.60
<b>Transposition</b>	<b>19.5</b>	<b>20.3</b>	<b>19.4</b>	<b>10.1</b>	<b>5.0</b>	<b>10.7</b>	<b>14.17</b>
<b>Modulation</b>	<b>20.6</b>	<b>18.8</b>	<b>19.8</b>	<b>9.4</b>	<b>7.9</b>	<b>6.7</b>	<b>13.87</b>
Ajout	8.8	17.3	13.1	8.1	5.0	4.0	9.38
Omission	12.7	3.2	4.6	5.4	11.9	7.3	7.52
Concentration	–	–	3.8	–	3.8	8.7	2.72
Dilution	–	4.6	7.5	–	–	–	2.02
Explicitation	6.4	7.4	8.0	13.4	5.0	5.3	7.58
Implication	4.4	2.1	3.4	2.0	3.0	6.0	3.48
Concrétisation	–	3.6	–	–	9.0	–	2.1
Généralisation	–	–	–	–	5.9	–	0.98
Faute	14.3	5.7	7.9	18.1	14.9	20.0	13.48
<b>Total<sup>a)</sup></b>	<b>86.7</b>	<b>83.0</b>	<b>90.7</b>	<b>84.0</b>	<b>95.2</b>	<b>78.7</b>	<b>86.38</b>

<sup>a)</sup> Le total n'atteint pas les 100 % puisque la traduction littérale n'est pas comptabilisée parmi les « écarts ». Source des données : RAKOVÁ (2015 : 177–182)

On voit que les catégories sont représentées de manière inégale selon les livres ; certains procédés comme l'équivalence, l'adaptation, l'étoffement ou le dépouillement ne sont présents dans aucun des extraits analysés, d'autres sont utilisés dans certains d'entre eux seulement (la dilution, la concentration, la généralisation, la concrétisation, ces deux derniers procédés pouvant être ra-

menés à la modulation). Dans la catégorie du calque, nous avons rangé toutes les traductions trop littérales (des interférences structurelles), parmi les fautes, assez fréquentes dans tous les extraits, nous avons classé tous les non-sens ou les glissements sémantiques. Les emprunts sont tous des gallicismes. Les inversions syntaxiques, les changements dans l'ordre des mots, et les changements dans la ponctuation, fréquents surtout dans le dernier cas, constituent le reste. La concentration, la dilution, l'implication, l'explicitation, la généralisation, la concrétisation, l'étoffement ou le dépouillement peuvent être ramenés à différentes sortes de transpositions et de modulations : étoffement ou dépouillement pourraient être considérés comme des transpositions obligatoires (puisque leur emploi est motivé par les raisons structurelles des langues en contact et ne dépend pas de la décision du traducteur). Les transpositions et les modulations sont représentées presque à égalité, la balance penche légèrement vers la transposition. Dans ce corpus de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la norme ou stratégie traductive est plus près du pôle de l'adéquation que dans le corpus des années 1950 et 1960 (STAROVÁ 2016).

## Difficultés méthodologiques

Malgré le souci des auteures citées d'effectuer un travail objectif, les résultats de l'analyse et de sa quantification sont difficilement comparables entre eux, suite à trois méthodes de calcul : calcul sur la base de tous les procédés, calcul des écarts uniquement ou encore calcul selon l'unité de traduction (les mots d'un côté et les propositions de l'autre).

Les principales difficultés surviennent lors de la catégorisation en procédés de traduction et lors de la quantification de ces mêmes procédés.

1. En ce qui concerne la catégorisation, elle concerne notamment la polyvalence de certains phénomènes de traduction : une même manière de traduire telle ou telle proposition originale peut être qualifiée de transposition et de modulation à la fois. La superposition de deux, voire de plusieurs procédés de traduction est assez fréquente ; elle est rappelée déjà par VINAY et DARBELNET (1977 : 54). Chaque « écart » entre le texte cible et le texte source qui appartient à plusieurs catégories à la fois est de ce point de vue doublement problématique : du point de vue de la catégorisation et de la quantification. Il faut se demander laquelle des catégories en question a dans un tel cas la priorité. S'agit-il de la catégorie plus basique<sup>7</sup>, comme la transposition avant la modulation, ou l'inverse ? Les ca-

---

<sup>7</sup> Nous prenons comme référence la série des procédés de VINAY et DARBELNET (1977 : 47-54) : emprunt, calque, traduction littérale, transposition, modulation, équivalence, adaptation.

tégories plus complexes ont naturellement le potentiel d'englober les catégories précédentes, ce qui ne vaut pas (toujours) inversement. Si nous catégorisons un phénomène parmi les modulations, même si une catégorisation rigoureuse aurait exigé qu'il soit rangé parmi les transpositions et les modulations à la fois, nous effacerons la différence entre les deux catégories dans les statistiques, puisque le procédé plus complexe, la modulation, sera compté avec priorité dans tous les cas des transpositions et modulations superposées.

Par contre, si nous voulons éviter d'amalgamer les procédés et maintenir la distinction entre la transposition et la modulation, il faut comptabiliser chacun des deux procédés séparément. C'est d'ailleurs l'approche souvent pratiquée dans les travaux de séminaires et qui est justifiable si l'objectif est de faire prendre conscience aux étudiants des différentes transpositions et de modulations appliquées au texte cible. Par contre, cette approche est problématique dans une analyse aux objectifs scientifiques, puisqu'elle ne prend pas suffisamment en considération la nature de chaque procédé technique et son rapport à l'unité textuelle – mot, syntagme, proposition, phrase. Il y a encore une autre solution, celle de créer des catégories mixtes, combinant la modulation et la transposition, éventuellement avec une sous-catégorisation, réagissant aux différents types de chaque procédé (la modulation lexicale englobant la transposition lexicale, la modulation syntaxique englobant la transposition syntaxique, la modulation syntaxique englobant la transposition lexicale).

2. Quant à la méthode de calcul, on peut :

- a) soit compter chaque proposition (l'unité de sens et en même temps l'unité de base de l'analyse contrastive et traductologique) une seule fois → l'unité de base de l'analyse = une proposition ;
- b) soit compter chaque procédé une seule fois, quitte à avoir deux, trois ou plus de procédés dans une même proposition → l'unité de base de l'analyse = un procédé de traduction ;
- c) ou bien combiner les deux critères, l'unité textuelle (mot, proposition, phrase, paragraphe) et l'unité traductologique (procédé de traduction) selon une grille que nous proposons ci-dessous.

### Proposition d'une solution

Inspirée par l'unité d'analyse traductologique problème-solution, proposée par TOURY (1995 : 77–81), ainsi que par les difficultés méthodologiques des études mentionnées, nous avons cherché une solution qui prenne en considération tant les difficultés de catégorisation en procédés que la nature de chaque procédé de traduction.

Nous supposons que les unités de traduction pertinentes pour les différents procédés de traduction sont les suivantes :

- a) le mot pour l'emprunt, le calque, la transposition, la modulation ;
- b) la proposition pour la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation ; pour l'adaptation cependant, même la phrase complexe et le paragraphe pourront constituer une unité d'analyse.

Plus le procédé concerné est complexe, plus l'unité pertinente est grande (plus de mots elle comprend).

La récapitulation statistique contiendra ainsi le nombre de mots empruntés, calqués, de propositions (et phrases) traduites littéralement, de mots et propositions transposés et modulés, etc. La catégorisation sera plus fine et permettra de rendre compte de la réalité très complexe d'une analyse descriptive contrastive, servant comme étape intermédiaire dans les études en histoire de la traduction – entre l'archéologie de la traduction et l'évaluation des données recueillies (PYM 1998 : 5–6).

Tableau 5

Rapport des procédés traductologiques à l'unité textuelle

Procédés / Unité textuelle	Mot / Syntagme	Proposition	Phrase	Paragraphe
Emprunt	X/-	-	-	-
Calque	X/X	-	-	-
Transposition	X/X	X	-	-
Modulation	X/X	X	-	-
Traduction littérale	(X/X)	X	X	-
Équivalence	-/-	X	X	-
Adaptation	-/-	X	X	X

Comme on le voit dans le tableau 5, chaque procédé technique de traduction est ancré à un autre niveau dans la hiérarchie des unités textuelles. L'emprunt se situe au niveau du mot, le calque aussi, mais il peut concerner notamment les mots composés ou même les syntagmes. À partir de la transposition, l'unité textuelle impliquée dans le processus de la traduction n'est plus que le mot isolé, mais souvent le syntagme, voire toute une proposition, ce qui vaut également pour les modulations. La proposition (et même une phrase, le plus souvent à deux propositions) est ensuite l'unité de base dans le cas des procédés tels que l'équivalence (qui se rapporte aux différentes modulations lexicalisées, dictons, proverbes) ou plus encore l'adaptation, qui peut s'étendre même sur un paragraphe entier. Quant à la traduction littérale, c'est elle qui soulève le plus de problèmes pendant la quantification ; en effet, on peut calculer : a) tous les mots traduits littéralement (et on convient qu'il y en aura beaucoup dans chaque



texte traduit), ou bien b) seulement des propositions, voire des phrases entières traduites littéralement (à l'exclusion de toutes les propositions contenant un procédé du rang hiérarchique supérieur, comme la transposition ou la modulation). Les résultats, les statistiques ne seront pas forcément les mêmes dans les deux cas.

Nous proposons ainsi de retenir les unités de référence suivantes (en gras) : le mot pour l'emprunt, le mot (ou le mot composé / le syntagme) pour le calque, et la proposition pour les autres procédés, avec la réserve que si une équivalence par exemple s'étend sur deux propositions, on va compter chaque proposition (on aura donc deux équivalences dans les statistiques). Pareil pour l'adaptation qui peut affecter parfois tout un paragraphe : on va calculer dans ce cas-là chaque proposition comme une unité « adaptée » par rapport au texte original. Ajoutons que certaines propositions exprimant les équivalences et les adaptations peuvent consister en un seul mot (typiquement dans les exclamations et dans différentes phrases non verbales). Précisons que l'unité calculée dans chaque cas sera celle du texte cible, quel que soit le nombre de mots, syntagmes ou de propositions du texte source.

Tableau 6

Calcul de la fréquence relative du procédé de traduction

Procédé de traduction (divisé par)	Unité textuelle de référence
Nombre d'occurrences d'emprunt, de calque, de transposition et modulation lexicales	nombre total de mots dans le corpus
Nombre d'occurrences de traduction littérale, transposition et modulation syntaxiques, équivalence, adaptation	nombre total de propositions du corpus
Modifications de l'ordre des mots ne relevant ni de la transposition, ni de la modulation... a) <b>0</b> modification dans <b>1</b> proposition b) <b>1</b> modification dans <b>1</b> proposition c) <b>2</b> modifications ou plus dans <b>1</b> proposition	nombre total de propositions du corpus

Récapitulons nos conseils pour calculer la fréquence relative du procédé par rapport à l'unité textuelle (tableau 6). Prenons le nombre d'occurrences d'emprunt, de calque, de transposition et modulation lexicales, et divisons-le par le nombre total de mots cibles. Les occurrences de traduction littérale, transposition et modulation syntaxiques, équivalence, adaptation seront, quant à elles, ramenées au nombre total des propositions cibles. De manière analogue, les autres modifications de nature syntaxique, dont les inversions dans l'ordre des mots ne relevant ni de la transposition, ni de la modulation, seront également ramenés au nombre total de propositions dans le texte cible.

## Conclusion

Comme nous l'avons vu plus haut, pour certains procédés – dont notamment la traduction littérale – plusieurs unités peuvent s'avérer possibles : le mot, le syntagme ou la proposition. Or les unités à adopter lors d'une analyse descriptive ne sont pas toutes également pratiques : vu la fréquence élevée de la traduction littérale (vérifiée sur un corpus de traductions tchèques du français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), il n'y a pratiquement pas de sens de compter tous les mots des textes cibles traduits littéralement. Il est par contre plus utile de calculer le nombre de propositions cibles traduites mot à mot, avec toutefois quelques concessions dues aux différences structurelles de base, dont l'existence ou l'absence d'articles dans les deux langues comparées, dans le cas du français et du tchèque.

La proposition est l'unité d'analyse possible pour cinq procédés sur sept. Il serait possible de la prendre comme unité de référence, puisque même pour le calque ou l'emprunt, on pourrait calculer le nombre de propositions dans le texte traduit qui en contiennent. Cependant, pour ces deux procédés moins complexes, nous préférons calculer leur fréquence relative dans le corpus par rapport au nombre total de mots, puisque c'est à ce niveau de la langue qu'ils sont (le plus souvent) ancrés.

Considérons les changements autres que sémantico-lexicaux, notamment des modifications dans l'ordre des mots. À ce niveau, on peut catégoriser en fonction du nombre de modifications par proposition, donc en prenant la proposition comme unité de référence.

Nous avons voulu montrer également les limites d'une approche descriptive, qui se heurte notamment à un taux de subjectivité, de la part du chercheur, dans la catégorisation des phénomènes inter-linguistiques repérés dans le texte cible par rapport au texte source et qui permet parfois double, voire triple classification d'un même phénomène. Cependant, cette subjectivité peut être réduite par l'application d'une méthodologie unifiée et par une grille d'analyse assez bien définie, qui prend en considération la nature du procédé concret, ramenant celui-ci à l'unité textuelle correspondante dans le texte cible (mot, syntagme, proposition).

Des indices intéressants concernant les normes traductologiques peuvent être tirés des études présentées. Parmi les plus saillants, le taux élevé de transposition, modulation et traduction littérale par rapport aux autres procédés, ainsi que la hausse de la fréquence de la modulation sur l'axe diachronique. Cette évolution observable entre le corpus des traductions provenant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui des années 1920 et celui des années 1950 et 1960 témoignerait en faveur d'un taux croissant de traductions acceptables au cours du XX<sup>e</sup> siècle par rapport à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui préférerait les traductions tendant au

pôle d'adéquation. Il faudrait bien sûr confirmer ou infirmer ces tendances par d'autres études descriptives sur des corpus plus abondants.

## Bibliographie

- CAHLÍKOVÁ, Jana, 2016 : *Les traductions tchèques de "Manon Lescaut" dans le cadre de la théorie du polysystème*. Brno, Masarykova univerzita. Mémoire de Master sous la direction de Zuzana RAKOVÁ.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, 1990 : "Polysystem Studies". *Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Vol. 11, n° 1, pp. 9–72. [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990--PolysystemStudies%20%5bPT11-1%5d.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--PolysystemStudies%20%5bPT11-1%5d.pdf). Date de consultation : le 24 novembre 2017.
- LADMIRAL, Jean-René, 1994 : *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Gallimard.
- PYM, Anthony, 1998 : *Method in Translation History*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- PYM, Anthony, 2012 : *Teorías contemporáneas de la traducción*. Trad. N. JIMÉNEZ, M. FIGUEROA, E. TORRES, M. QUEJIDO, A. SEDANO et A. GUERBEROF. Tarragona, Intercultural Studies Group. [http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/2011\\_teorias/index.htm](http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/2011_teorias/index.htm). Date de consultation : le 14 juillet 2017.
- RAKOVÁ, Zuzana, 2015 : «Les traductions prosaïques tchèques du français de la fin du siècle (une application possible de la théorie du polysystème)». In : Dagmar VESELÁ, éd. : *Langue, culture et littérature entre géographie et histoire*. Hradec Králové, Gaudeamus, pp. 170–187.
- ŠABRŠULA, Jan, 1990 : *Problèmes de la stylistique comparée du français et du tchèque*. Praha, Univerzita Karlova.
- STARBOVÁ, Alena, 2016 : *Analyse des traductions choisies de Milena Tomášková et Luděk Kárl du point de vue de la théorie du polysystème*. Brno, Masarykova univerzita. Mémoire de Master sous la direction de Zuzana RAKOVÁ.
- TOURY, Gideon, 1978 : "The Nature and Role of Norms in Literary Translation". In : James S. HOLMES, J. LAMBERT, R. VAN DEN BROECK, eds. : *Literature and Translation : New Perspectives in Literary Studies*. Leuven, Acco, pp. 83–100.
- TOURY, Gideon, 1980 : *In Search of Theory of Translation*. Tel Aviv, The Porter Institut for Poetics and Semiotics, pp. 89–121.
- TOURY, Gideon, 1995 : *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean, [1958] 1977 : *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris, Didier.

### Corpus

- BARBUSSE, Henri, 1916 : *Le Feu*. Paris, Flammarion. [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Feu\\_\(Barbusse\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Feu_(Barbusse)). Date de consultation : le 11 novembre 2015.
- BARBUSSE, Henri, 1949 : *Oheň*. Praha, Melantrich.
- BOURGET, Paul, 1889 : *Le disciple*. Paris, Plon. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k66166v>. Date de consultation : le 2 février 2014.
- BOURGET, Paul, 1890 : *Žák. Le disciple*. Trad. Emanuel ryt. z Čenkova. Praha, Vydavatelství Nových proudů.
- CAMUS, Albert, 1947 : *La Peste*. Paris, Gallimard.

- CAMUS, Albert, 1963 : *Mor*. Praha, SNKLHU.
- D'AURÉVILLY, Jules Barbey, 1874 : *Le Rideau Cramoisi. Les Diaboliques*. Paris, Dentu.
- D'AURÉVILLY, Jules Barbey, 1898 : *Rudá Záclona*. Trad. František Václav KREJČÍ. Praha, Jos. Pelcl.
- FLAUBERT, Gustave, 1863 : *Salammbô*. <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre3343.html>. Date de consultation : le 2 février 2014.
- FLAUBERT, Gustave, 1896 : *Salambo*. Traduit par František Václav KREJČÍ. Praha, F. Šimáček.
- GONCOURT, Jules et Edmond de, 1890 [1864] : *Renée Mauperin*. Paris, Charpentier.
- GONCOURT, Jules et Edmond de, 1900 : *Renáta Mauperinová*. Trad. Adolf HOLK. Préface Jaromír BORECKÝ. Praha, J. Otto.
- MAUPASSANT, Guy de, 1901 : *Une Vie*. Paris, Librairie Paul Ollendorff. [https://fr.wikisource.org/wiki/Une\\_vie](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_vie). Date de consultation : le 2 janvier 2016.
- MAUPASSANT, Guy de, 1958 : *Příběh jednoho života*. Trad. Luděk KÁRL. Praha, Práce.
- MUSSET, Alfred de, 1836 : *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris, F. Bonnaire.
- MUSSET, Alfred de, 1898 : *Zpověď dítěte svého věku*. Trad. Pavla MOUDRÁ. Praha, J. Otto.
- PRÉVOST, Antoine François, 1985 : *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*. Paris, EPI.
- PRÉVOST, Antoine François, 1926 : *Manon Lescaut : román*. Trad. Jaroslava VOTRUBOVÁ-KOUBEČKÁ. Praha, Alois Hynek.
- PRÉVOST, Antoine François, 1929 : *Rozkošnice*. Trad. Růžena PEYROVÁ. Praha, B. Procházka.
- PRÉVOST, Antoine François, 1930 : *Manon Lescaut*. Trad. Jiří JEŽEK. Praha, Melantrich.
- PRÉVOST, Marcel, 1894 : *Le Moulin de Nazareth*. Paris, Alphonse Lemerre. <http://archive.org/details/lemoulindenazar01prgoog>. Date de consultation : le 2 février 2014.
- PRÉVOST, Marcel, 1896 : *Mlýn Nazaretský*. Trad. Emanuel ryt. z Čenkova. Praha, F. Šimáček.
- ZOLA, Émile, 1879 : *L'Assommoir*. Paris, Charpentier. <https://fr.wikisource.org/wiki/L'Assommoir>. Date de consultation : le 21 septembre 2015.
- ZOLA, Émile, 1969 : *Zabiják*. Praha, Odeon.

## Notice biographique


**Zuzana Raková** est titulaire d'un master de philologie française et d'histoire de l'Université Palacký d'Olomouc, où elle a soutenu en 2009 une thèse de doctorat en langues romanes (*Francophonie de la population tchèque 1848–2008*, 2011). Ses recherches portent sur la place du français dans l'enseignement tchèque, les théories de la traduction (*Théories de la traduction*, 2014), la sociologie de la traduction et l'histoire de la traduction du français en tchèque aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (*La traduction tchèque du français*, 2014). De 2009 à 2018, elle a enseigné la traductologie et la philologie française au sein de la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno. En plus de ses activités de recherche, elle a collaboré à un projet de traduction collective (traduction en tchèque du roman *Vous plaisantez, Monsieur Tanner* de J.-P. Dubois, CDK, Brno, 2014). Actuellement, elle se consacre à la traduction professionnelle.

rakovaz@seznam.cz



SACHITA R. SAMBOO

Université de Maurice, Île Maurice

 <https://orcid.org/0000-0001-9617-6884>

# L'œuvre romanesque de Loys Masson, ou l'écocritique mauricienne et indianocéanique au moyen d'une poétisation de la nature et de l'espace

Mauritian and Indian Ocean Islands'

Ecocriticism through Nature and Space Poeticization in Novels by Loys Masson

**ABSTRACT:** The study of Mauritian Literature and the environment from an interdisciplinary perspective arouses various concerns and questionings such as the protection of planet Earth, the relation between characterisation and natural settings, the nature-culture dichotomy and nature writing. The fictionalisation and poeticization of Mauritian and Indian Ocean islands' natural spaces in Loys Masson's novels depict both man as Nature's saviour and Nature as man's saviour, in such a way that Nature's *raison d'être* becomes Literature and aesthetics. Nature exists because it will eventually turn into a Book. Born at the end of the 20th century in American universities and closely linked to geocriticism and ecopoetics, ecocriticism thus provides new insights into Masson's novels while reviving traditional French philosophical thoughts by Jean-Jacques Rousseau or Michel Serres.

**KEY WORDS:** Mauritian Literature, Loys Masson, ecocriticism

## Introduction

Phénomène originellement anglo-saxon et relativement récent dans le domaine de la critique littéraire puisqu'elle apparaît et se développe entre la fin des années 1980 et le début des années 2000, l'écocritique, comme le terme l'indique, met l'accent sur le lien entre l'écologie et la littérature. Existe-t-il une écocritique mauricienne? Il semble bien que la réponse soit positive si nous

considérons les différentes régions habitées ou sauvages et présentes dans la littérature mauricienne, riche de plus de deux siècles, avec comme arrière-fond des thématiques relevant notamment du goût pour la couleur, la topographie et la toponymie locales, de la dichotomie entre nature et culture, des correspondances entre l'imaginaire du personnage et le décor socio-historique, aussi bien que géographique, dans lequel il évolue. Partant de ce postulat, nous nous pencherons ici sur l'œuvre romanesque d'un écrivain mauricien de la période pré-indépendance, en l'occurrence Loys Masson, tout en nous intéressant à trois de ses romans : *Les Tortues* (1956), *Les Noces de la vanille* (1962) et *Lagon de la miséricorde* (1964). Les personnages de ces trois romans évoluent dans des décors naturels des îles de l'océan Indien et des mers du Sud aux descriptions symboliques et poétiques. Ainsi, après avoir passé en revue les origines et l'évolution de l'écocritique, nous tenterons de voir comment les romans de Loys Masson peuvent éveiller une conscience écologique, un besoin urgent pour l'être humain d'aimer et de sauver son environnement naturel. Cette première réflexion nous conduira à étudier, dans les trois textes, le rapport inverse, c'est-à-dire, le pouvoir salvateur de la nature sur les protagonistes. Ainsi, nous verrons finalement comment l'écocritique massonienne est indissociable d'une poétisation de la nature et de l'espace, autant habités par le héros qu'ils n'habitent ce dernier pour déclencher chez lui un désir urgent d'écrire.

Une incursion théorique :  
Les nuances et les points de convergence  
établis par Christiane Lahaie  
entre la géopoétique, la géocritique et l'écocritique

Lors d'une conférence présentée à l'université d'Angers le 28 mai 2013 en tant que professeure invitée par le laboratoire CERIEC (Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture et cultures), Christiane Lahaie démontre comment l'écocritique se place au même niveau que la géopoétique et la géocritique, bien que les trois courants se développent de manière indépendante les uns des autres. Si la géopoétique et la géocritique prennent naissance en France, l'écocritique est avant tout américaine. Les trois approches critiques accordent une place essentielle au lien intime entre l'homme et la Terre. «Géo-centrée – *géo* en grec signifie 'la Terre' – ou éco-centrée – *oikos*, 'la maisonnée' en grec, est à la base du concept d'environnement» (LAHAIE 2013 : 13), chacune de ces écoles place la littérature au centre de sa pensée. Ainsi, Lahaie considère la géopoétique, la géocritique et l'écocritique comme étant davantage complé-

mentaires que concurrentes, tout en remontant au fondement de chaque école de pensée.

Champ de recherche et de création créé en France par l'écrivain et le philosophe d'origine écossaise qu'est Kenneth White, la géopoétique est d'abord conçue dans les essais de ce dernier, avant qu'il ne mette sur pied l'Institut international de géopoétique en 1989. Suivent ensuite d'autres ateliers ou centres de géopoétique à travers le monde, en Belgique, en Écosse, en France, en Italie, en Suède, au Chili, au Québec. La définition de la géopoétique est en constante évolution mais se résume à une exploration conjointe du monde extérieur et du monde des idées tout en construisant un rapport sensible et intelligent à la Terre.

La géocritique a été fondée quant à elle au tournant des années 2000, lors d'un colloque en littérature comparée intitulé « La géocritique mode d'emploi », à l'université de Limoges. Organisé par Bernard Westphal, ce colloque a vu la participation de comparatistes comme Daniel-Henri Pageaux, Juliette Vion-Dury et Jean-Marie Grassin. La géocritique y est alors présentée comme une science des espaces littéraires ; elle est une manière d'appréhender la littérature, de la concevoir comme un espace imaginaire. Dès lors, la géocritique n'est pas seulement une science de l'imaginaire de l'espace, mais surtout l'art d'interpréter les espaces imaginaires. Géocentrée, la géocritique place le lieu au centre des débats, l'espace humain formant le centre d'intérêt des recherches.

L'écocritique est née dans des universités américaines au début des années 1990 et s'est développée avec la création de l'Association for the Study of Literature and Environment qui regroupe plus de 1300 membres dans de nombreux pays, essentiellement anglophones. *The Ecocriticism Reader*, ouvrage collectif publié en 1996, inaugure une série de réflexions sur le rapport entre littérature et environnement. Dans l'introduction de l'ouvrage, Cheryl Glotfelty définit l'écocritique comme

[...] l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre, tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires.

GLOTFELTY, FROMM 1996 : xviii

La littérature permet ainsi d'éveiller la conscience environnementale du lecteur. Le texte littéraire attire l'attention de celui-ci sur les dangers écologiques auxquels est confrontée l'humanité, tout en lui donnant l'occasion d'un retour aux sources, à une harmonie entre les êtres humains et les mondes animal, végétal, minéral, aussi bien qu'aquatique. En France, les chercheurs dans le domaine de l'écocritique sont surtout des américanistes ou des comparatistes qui s'intéressent à la « nature writing » ou le « wilderness ». L'écocritique ou l'écopoé-

tique francophone se fonde aussi donc sur une tradition philosophique française, à partir de la pensée de Michel Serres, parmi d'autres.

### L'écocritique mauricienne et massonienne : revisiter l'œuvre romanesque de Loys Masson

Ainsi, selon nous, l'écocritique rassemble bien les idées véhiculées par la géopoétique et la géocritique, puisqu'elle s'intéresse au texte littéraire, à partir d'un double point de vue : celui de la conscience environnementale et de l'esthétique de la nature. Cette double perspective se perçoit dans l'œuvre romanesque du Mauricien, Loys Masson.

Mais qui est Loys Masson ? Il est né dans une famille franco-mauricienne à Rose-Hill en 1915 et mort en 1969 en France. Adolescent, il fréquente le Collège Royal de Curepipe. C'est l'époque où s'affirme sa passion pour la boxe qui a une conséquence inattendue dans sa vie : en 1933, un désaccord avec un de ses professeurs le conduit à le boxer ; il est aussitôt mis à la porte de l'établissement. Sa famille n'étant pas riche, il lui faut donc travailler. S'éveille en lui pendant cette période l'amour de la poésie. En 1937, il publie un premier recueil, *Fumées*, d'inspiration verlainienne. Les mœurs quasi-féodales de son île, avec l'exploitation des Noirs et des faibles, le révoltent. Fervent catholique, le Dieu qu'il invoque est le Dieu de la pitié. Il élève la voix en faveur des opprimés. Cette prise de position l'éloigne de beaucoup de ses concitoyens et en 1939, il quitte à jamais ce cadre insulaire étouffant pour la France où, malgré une vie tumultueuse et des déplacements notamment en période de guerre, il écrit et publie des recueils de poésie, comme *Délivrez-nous du mal* (1942), *La Lumière naît le mercredi* (1946) et *La Dame de Pavoux* (1966). Parmi son œuvre figurent aussi des nouvelles, dont le recueil, *Des Bouteilles dans les yeux* (1970). Également dramaturge, il publie, par exemple, *La Résurrection des corps* (1952) et *Christobal de Lugo* (1960). Essayiste, il est l'auteur notamment de *Pour une Église* (1947) et de *Célébration du rouge-gorge* (1965). Romancier, il publie nombre de textes : *L'Étoile et la Clef* (1945), *Le Requis civil* (1945), *Les Mutins* (1951), *Les Tortues* (1956), *La Douve* (1957), *Les Sexes foudroyés* (1956), *Le Notaire des Noirs* (1961), *Les Noces de la vanille* (1962), *Lagon de la miséricorde* (1964), *Le Feu d'Espagne* (1965), *Les Anges du trône* (1967). La quête de la liberté et de la justice, ainsi que la mer et le décor insulaire, sont parmi les motifs récurrents de l'œuvre de Loys Masson.

Les travaux universitaires effectués sur les écrits de Loys Masson, jusqu'ici, adoptent des perspectives souvent thématiques et sociocritiques. Les débuts et l'évolution de son écriture, intimement liée à sa vie, sont abordés par Norbert



Louis dans sa thèse de doctorat intitulée « Des Lettres françaises à l'île Maurice : Loys Masson ou la nostalgie du retour » et soutenue à Paris XIII en 1996. Publié en 1997, l'ouvrage collectif de Shakuntala Boolell, Bruno Cunniah et Norbert Louis, *Loys Masson entre Nord et Sud : Les terres d'écriture*, présente les éléments biographiques essentiels de l'auteur, ainsi qu'une suite de témoignages et de réflexions, tout en insistant sur la quête de la liberté et du bonheur, la lutte contre les inégalités sociales et le mythe de la mulâtresse, parmi d'autres motifs. Loys Masson faisait déjà partie du corpus d'auteurs de notre thèse de doctorat de littératures française, francophones et comparée sur « Le drame familial chez les romanciers français et mauriciens du XX<sup>e</sup> siècle », soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne en 2008. En décembre 2015, dans le cadre de la célébration du centenaire de la naissance de Loys Masson par l'Institut français de Maurice, nous avons proposé de revisiter son œuvre à travers une conférence intitulée « Loys Masson, ou l'écocritique mauricienne au moyen d'une poétisation de la nature et de l'espace ». Le présent article reprend les grandes lignes de notre communication (dont le texte n'a pas été soumis pour une publication jusqu'ici), tout en les approfondissant et tout en apportant des précisions jugées utiles.

Chacun des trois titres de romans à l'étude, *Les Tortues*, *Les Noces de la vanille* et *Lagon de la miséricorde*, élève la nature au rang d'héroïne éponyme. Dans le premier roman cité, qui obtient le Prix Tribune de Lausanne en 1956, il est question du voyage en mer du conteur avec d'autres membres d'équipage, un prisonnier et une cargaison d'une soixantaine de tortues, à bord de la *Rose de Mahé*, des Seychelles vers Aden. Le navire est finalement naufragé corps et biens. Dans le deuxième roman, un héros-narrateur remonte dans son enfance et son passé pour nous raconter son histoire d'amour interdit au domaine de la Morelle à La Réunion. Il est donc question de l'idylle de deux enfants parmi les vanilliers, les véritables protagonistes. Quant au troisième roman, il pourrait, au même titre que le premier, être défini comme un conte de la mer. Le héros-narrateur entraîne son épouse dépressive dans de folles aventures en mer dans le but de la sauver de la maladie ; il invente pour elle une histoire fabuleuse. Le décor est l'hémisphère austral.

### Le réveil écologique par le roman interposé : la nécessité pour l'être humain de sauver la nature

D'une part, la primauté accordée à la nature par Loys Masson dans ses intrigues romanesques semble stimuler chez le lecteur une sorte de réveil écologique. Ce phénomène peut s'observer surtout dans *Les Tortues*. Dans ce texte, la représentation de la tuerie des personnages éponymes semble nous prévenir contre

l'indifférence, voire la cruauté des humains face aux animaux. « Où je trouve une tortue, je la détruis. [...] Je détruis les tortues comme par mécanisme, sans l'ombre d'une pitié » (MASSON 1956 : 12), avoue le héros au début du roman. Pire, il semble éprouver un plaisir pervers à faire durer le plus longtemps possible la souffrance du reptile :

Avec le même soin que j'emploie à disposer mes arrosoirs pour les martins ou des mangeoires secrètes dans les fourrés pour les coqs des bois, je place la tortue sur le dos. Je la cale avec des pierres, longuement, de telle façon qu'elle ne puisse se retourner – pour un peu je maçonnerais. Je la cale et je la regarde. Peut-être que je l'aime alors, d'un immonde amour ? Millimètre après millimètre j'introduis mon canif dans la membrane assez molle qui lui recouvre le ventre. Je transpire lourd. Je suis heureux. J'enfonçe la lame juste assez pour que ce soit une blessure mortelle mais lente.

MASSON 1956 : 12–13

Le protagoniste est ainsi bel et bien conscient de son comportement irraisonné, voire anormal, vis-à-vis des tortues, d'où l'effort de rédemption à travers son amour pour d'autres êtres vivants. De cette manière, il « essaie d'être généreux envers les gens, les bêtes » (MASSON 1956 : 10). Ces deux facettes opposées chez le même protagoniste, capable de cruauté et d'amour pour son environnement, ne laisse pas le lecteur insensible. Pourquoi saccager la nature quand il peut l'aimer et la protéger ? D'ailleurs, un autre personnage du roman, Bazire, apparaît comme l'alter ego du héros-narrateur, lui exprimant de l'amour pour les tortues. Cependant, l'amour que Bazire dit éprouver pour les tortues n'est pas sans ambiguïté et pourrait être remis en question dans la mesure où il s'adonne à l'élevage de tortues, ce qui semble révéler un désir de suprématie de l'être humain sur l'animal ou son environnement naturel. Le besoin de l'être humain de régner en maître sur la Terre permet d'apporter des précisions terminologiques, tout en distinguant entre **environnement** et **nature**. Lors d'un entretien intitulé « Le droit peut sauver la nature », accordé à la revue *Pouvoirs* en 2008, Michel Serres explique pourquoi il réfute le terme d'**environnement** dans son *Contrat naturel* (paru en 1990) où il aborde le souci écologique et la nature comme un sujet de droit, tout en présentant ses idées d'un rapport nouveau des êtres humains avec la Terre :

Le mot « environnement » est un mot qui, philosophiquement, peut-être aussi juridiquement, dit le contraire de ce qu'il veut dire. Il implique que l'homme est au centre et que le reste est dans l'environ. Donc l'homme est déjà maître et possesseur ; par conséquent il n'y a plus de contrat possible. L'« environnement » est un très mauvais concept. Il est anthropocentriste. Tout mon effort dans *Le Contrat naturel* consistait à dire qu'il ne faut pas mettre l'homme au centre.

SERRES 2008 : 6

D'ailleurs le nom *environnement* est dérivé du latin *envirum* et de l'ancien français *viron*, *virer* qui veut dire 'dans le voisinage de, aux alentours de' (*Le Petit Robert*, 2011 : 897). Or, le substantif *nature*, qui a pour étymon latin *natura* signifiant 'action de faire naître', 'caractère naturel' (*Le Petit Robert*, 2011 : 1673), réfère à la fois au principe qui préside à l'organisation du monde et au monde physique, à l'ensemble de tout ce qui existe. Ainsi, le mot *nature* évoque davantage l'idée d'une unification, d'une harmonie entre tous les êtres vivants, qu'ils appartiennent à l'espèce humaine, à l'espèce animale, au monde végétal, minéral ou aquatique. Il n'est alors guère étonnant que le narrateur des *Tortues* mette l'accent sur un bouleversement de l'ordre des choses, avec la peinture de l'être humain comme un intrus ou un conquérant sur l'eau :

C'est ce « tout à sa place » qui n'était pas à bord de la *Rose de Mahé*. Cette force charitable manquait. L'homme n'est pas chez lui sur l'eau ; il y voyage – c'est une intrusion : ces vagues, ce bleu, cet horizon fondant ne sont pas de son domaine naturel... il les a conquis. Je l'ai toujours senti. Un bateau est un monde dans le monde ; autonome, et que le monde dès lors ne prend plus en charge. Un défi. Il fait sa route dans l'hostile sans pouvoir espérer le bénéfice d'une quelconque connivence avec les éléments. On y est absolument *livré*.

MASSON 1956 : 198

L'évocation du bateau comme un monde dans le monde pourrait être considéré comme une mise en abyme du processus de la civilisation, ce qui est non sans rappeler Jean-Jacques Rousseau et sa pensée selon laquelle l'homme est né bon et c'est la société qui le corrompt. L'équilibre entre nature et culture est d'autant plus difficile à atteindre que les êtres humains s'entretuent pour des raisons relevant souvent de l'égoïsme ou de l'appât du gain. Le héros-narrateur dans *Les Tortues* tue Maccaïbo, qu'on pense atteint de la variole, dans le but de sauver les autres passagers et dans le but de se sauver lui-même. Maccaïbo est d'autant plus la victime expiatoire idéale qu'il est un noir et un esclave. La crainte de mourir et de ne pouvoir trouver le trésor enfoui aux environs des Seychelles et tant convoité entraîne ce meurtre. Ainsi, si nous parlons d'écocritique massonienne, c'est dans le sens d'une quête d'harmonie et de paix entre tous les êtres vivants de manière générale. Sur le plan métaphorique, le voyage en mer devient un voyage initiatique mettant à l'épreuve le narrateur et les autres personnages à bord. Le parcours initiatique se termine toutefois en échec avec l'impossibilité d'interdépendance harmonieuse et aussi avec le naufrage du bateau qui laisse seulement deux survivants, le héros-narrateur et Bazire. L'abjection du narrateur pour les tortues est ainsi intimement liée au fait que celles-ci constituent le témoin du déséquilibre et de la défaite des hommes sur le bateau.

De cette manière, la représentation romanesque d'une absence d'harmonie entre les êtres vivants au sein de la nature peut sensibiliser le lecteur au besoin urgent pour l'humanité de sauver la nature. Mais d'autre part, cette même nature

peut aider à sauver l'humanité. Dans cet ordre d'idées, les trois romans, *Les Tortues*, *Les Nocés de la vanille* et *Lagon de la miséricorde* dépeignent la nature comme étant salvatrice.

### La représentation du pouvoir salvateur de la nature sur l'être humain dans les romans de Loys Masson

Dans *Les Tortues* le héros-narrateur trouve refuge dans les collines et les vanilliers suite à sa mésaventure traumatisante en mer. La nature procure sérénité et bien-être au personnage. L'incipit nous introduit au récit analeptique, effectué à la première personne par un héros-narrateur qui, au temps de l'écriture, se définit comme celui qui a abandonné la mer, après être revenu de la mort et de l'épouvante :

Nous avons été je crois bien, à bord de la *Rose de Mahé*, les derniers vrais aventuriers de ce coin du monde. Maintenant j'en ai fini avec la mer. Je lui ai tourné le dos, à jamais. Je me garde loin des ports avec leurs rumeurs aigres, leurs tavernes, leurs bassins à radoub où l'esprit de voyage est assis parmi les charpentiers. J'habite dans les collines, au milieu des vanilliers. Au printemps, quand la terre rouge de mon pays est ointe d'une huile de grâce et qu'il faut, plant après plant, nouer ces fleurs au pollen trop timide pour qu'il y entreprenne lui-même la tâche de fécondation, je propose mes services aux planteurs.

MASSON 1956 : 9

Si la nature (par le biais de la mer et des tortues) laisse des séquelles indélébiles sur le protagoniste, elle peut aussi le sauver. Ce motif de la symbiose entre les vanilliers et le personnage est repris dans *Les Nocés de la vanille*, publié six ans plus tard. Dans ce texte, Esparon est « comme illuminé quand il évoque les vanilliers » (MASSON 1962 : 78). Amoureux passionné des vanilliers, il s'occupe des plantations avec le dévouement d'un amant pour son amante. Il raconte au héros-narrateur des bribes de son passé amoureux ; la vanille du Carreau-David ayant été celle de Jeanne Monpoulan, la jeune femme qu'il a aimée, « dans chaque fleur [qu'il] fécondai[t], il l'aimai[t]. Comme [s'il] touchai[t] son propre corps » (1962 : 113). Ce rapport sensuel avec les vanilliers survit des années après la déception amoureuse d'Esparon, avec le mariage de Jeanne. C'est ainsi qu'il décrit sa relation fusionnelle avec les fleurs de vanilliers au père du héros-narrateur : « Voyez-vous, elles sont en émoi, voilà bien le mot, elles appellent, elles désirent l'homme leur ami. Elles ne peuvent pas plus patienter qu'un nourrisson ne peut demeurer tout un jour sans téter » (1962 : 78).

De plus, dans le même roman, le héros enfant et Marie-Thérèse se réfugient dans la nature, loin de la désapprobation du monde des adultes et du regard familial et social. Les séquences du roman décrivant leurs promenades parmi les vanilliers sont empreintes d'érotisme, tout en suggérant un monde idéal et parfait où les êtres humains sont en osmose avec la nature.

Par ailleurs, dans le même roman, l'oiseau est un motif important ; il est décrit comme étant capable d'atténuer les angoisses. L'oiseau-cardinal « intronise la confiance » (1962 : 25) pour le héros enfant terrifié par l'idée d'attraper la lèpre blanche, tout comme M. Monpoulan. Esparon parle d'« un oiseau dans la nuit » (1962 : 96) sur le mode métaphorique, pour exprimer la lueur d'espoir qu'il gardera tant que Jeanne n'aura pas d'enfants.

Dans *Lagon de la miséricorde*, après l'échec des soins médicaux, la mer est présentée par le docteur Gautrat comme le remède pour Geneviève, l'épouse dépressive du héros. Le thème religieux, avec la mer symbole d'espérance et de miséricorde, renforce l'idée d'une nature salvatrice. La contemplation de la mer et les voyages en mer semblent constituer une invitation à la rêverie pour le héros qui essaie à tout prix de provoquer le même effet chez Geneviève. Les errances des deux personnages dans la nature sont quasi oniriques, apportant un degré d'espoir à l'époux.

Toutefois la nature peut aussi être synonyme de danger dans les romans massoniens, à travers les cyclones, une mer déchaînée ou une mer qui semble signifier l'incertitude. D'ailleurs, l'excipit romanesque dans chacun des trois cas correspond à un drame inéluctable pour les protagonistes, même si ce drame n'est pas autant lié au caractère dangereux de la nature qu'au caractère dangereux ou malsain du comportement des protagonistes au sein de cette nature. Cette binarité refuge-danger qui semble régir les relations entre l'être humain et la nature dans l'univers romanesque de Loys Masson permet de percevoir un imaginaire massonien selon lequel les sentiments et les destinées ont un rapport étroit avec les lieux habités ou découverts par les personnages lors de leurs déplacements. La poétisation de la nature et de l'espace opérée par les narrateurs n'en est que mieux ressortie, avec l'évocation des narrateurs hantant les lieux, tout comme celle des lieux hantant les narrateurs. Dès lors, l'écriture romanesque surgit dans cette urgence de retranscrire les trajets parcourus ou à être parcourus dans la nature et l'espace.

## L'écocritique massonienne et le désir romanesque : la nature existe pour aboutir à un Livre

La représentation romanesque de la nature et de l'espace chez Loys Masson conduit à une poétique, au sens bachelardien, dans le sens où les personnages nourrissent des sentiments à l'égard de la nature et de l'espace, entraînant des relations de symbiose ou de haine. La mer semble « exister » pour devenir le sujet d'un conte, voire d'un roman familial idéal et utopique dans *Lagon de la miséricorde*. La référence au mythe de Pygmalion par le docteur Gautrat évoque la possibilité « qu'un jour [Geneviève] ressuscite dans sa statue » (MASSON 1964 : 15) grâce au conte merveilleux que son époux va créer pour elle, tout en la métamorphosant en une héroïne de haut rang social et qui jouit d'une excellente santé. Le médecin suggère au héros de lui jouer « un conte de fées », « un conte de la mer » (1964 : 17). La mer semble devenir ce substitut idéal de mère à la fois au héros et à son épouse, ce qui n'est pas sans rappeler le premier stade du *Roman familial* de Freud et que Marthe Robert reprend dans *Roman des origines et origines du roman* pour tenter d'expliquer les origines du genre romanesque d'un point de vue psychanalytique. Ainsi, la nature est au cœur d'une vie alternative et meilleure pour les personnages. L'écriture est ici certes mise en abyme, puisque le récit (oral, pour Geneviève et écrit, pour les lecteurs) inventé par Gautrat et le héros est enchâssé dans le récit romanesque, mais cet effet de miroir permet de voir comment la création littéraire ne peut être conçue sans l'existence d'une nature. Pas de nature, pas d'écriture, sommes-nous tentée de dire, ce qui transforme l'écrivain en écologiste poétique.

Dans les deux autres romans, il ne s'agit pas vraiment de récits à venir mais d'analepses. Dans *Les Tortues*, l'écriture du passé est présentée comme urgente et cathartique pour le héros-narrateur qui souffre d'avoir été le meurtrier de l'esclave lors du voyage périlleux en mer, d'avoir été et d'être toujours une sorte de bourreau face aux tortues. Thérapeutique, l'écriture permet une introspection dans le but de réfléchir sur les maux infligés à la nature par l'homme. Le narrateur âgé écrit et « lutte contre les mots, longtemps » (MASSON 1956 : 32) mais y trouve un soulagement, comme s'il « vomissai[t] sa vie passée » (1956 : 32) au seuil de la mort. La nature et les personnages qui y sont intimement liés deviennent aussi l'occasion d'un retour sur soi dans *Les Noces de la vanille* où le héros enfant et son amie, Marie-Thérèse, sont décrits comme « la sensuelle géographie [qu'Esparon] ne cesse de parcourir à la recherche de lui-même » (MASSON 1962 : 101).

Le personnage qui aura marqué le narrateur émerge à partir de la nature, en l'occurrence, l'héroïne enfant, Marie-Thérèse. Le réel et l'imaginaire qui se confondent pour donner lieu à la création romanesque ont comme point commun essentiel la nature et les lieux qui ont laissé leurs empreintes sur le héros pour le transformer à jamais. La nature et les lieux habiteront à jamais le héros qui

les a habitées. Ce dernier devient ainsi un narrateur qui contribue à les recréer et à les immortaliser. Les premières lignes du roman présentent l'héroïne et la nature comme des « re-crétions » du narrateur. La description d'une nature prenant naissance à partir du corps d'un héros-narrateur est mimétique d'une fusion parfaite entre l'être humain et la nature :

La petite fille transparente et qui ne sourit que par exception sort de ma tête – de ma tête d'aujourd'hui. C'est bien davantage qu'une repossession des jours enfuis par la mémoire. Elle se forme, on dirait, du bruit de mon sang, du poids de fatigue ou d'élan de mes muscles. Elle émerge de l'invisible et j'ai l'impression de la toucher. Le temps d'un battement de paupières à peine, elle devient réelle. Un moment immobile ; un moment enveloppé d'un décor neutre ; puis elle remue par brefs frissons, de cette manière qu'a une abeille engluée pour se sécher et recouvrir ses ailes, et alors le paysage reprend sa physionomie d'autrefois, je quitte mon corps pour mon corps d'enfant demeuré présent, je vais avec l'enfant que j'aimais, parmi les caféiers sauvages ou dans le vétiver que nous cueillons pour embaumer nos armoires...

MASSON 1962 : 7

Stéphane Mallarmé dirait que la nature existe pour aboutir à un Livre.

## Conclusion

Les trois romans de Loys Masson que nous avons abordés nous conduisent finalement au constat suivant : l'écocritique rassemble les partisans de l'art pour l'art et les adeptes d'une littérature ou d'un art engagé, dans la mesure où cette nouvelle manière d'aborder le texte littéraire tient compte à la fois du rôle de ce dernier dans la sensibilisation du lectorat à la protection de la planète Terre et de l'esthétique qui découle d'une poétisation de la nature et de l'espace. D'autres auteurs de la littérature mauricienne, à l'instar de J.M.G. Le Clézio ou de Barlen Pyamootoo, ont publié des romans géographiques qui mériteraient d'être lus du point de vue de l'écocritique.

## Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, 1957 : *Poétique de l'espace*. Paris, PUF.  
 BOOLELL, Shakuntala, CUNNIAH, Bruno, LOUIS, Norbert, 1997 : *Loys Masson entre Nord et Sud : Les terres d'écriture*. Vacoas, Éditions Le Printemps.

- GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold, eds., 1996 : *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*. Atlanta, University of Georgia Press.
- LAHAIE, Christiane, 2013 : « Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences ». Angers, [ceriec.univ-angers.fr/communications-article](http://ceriec.univ-angers.fr/communications-article). [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BPZuGm8ngXwJ:ceriec.univ-angers.fr/\\_attachments/communications-article/confe%2525CC%252581rence%252520Rachel%252520Bouvet%2525201.pdf%3Fdownload%3Dtrue+%&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=mu](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BPZuGm8ngXwJ:ceriec.univ-angers.fr/_attachments/communications-article/confe%2525CC%252581rence%252520Rachel%252520Bouvet%2525201.pdf%3Fdownload%3Dtrue+%&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=mu). Date de consultation: le 30 juillet 2020.
- MASSON, Loys, 1956 : *Les Tortues*. Paris, Robert Laffont.
- MASSON, Loys, 1962 : *Les Noces de la vanille*. Paris, Robert Laffont.
- MASSON, Loys, 1964 : *Lagon de la miséricorde*. Paris, Robert Laffont.
- MOULIN, Charles, 1962 : *Loys Masson*. Paris, Pierre Seghers.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, dir., 2011 : *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROBERT, Marthe, 1972 : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset.
- SERRES, Michel, 2008 : « Le droit peut sauver la nature ». *Pouvoirs*, n° 127 [Paris, Le Seuil], pp. 5–12. <https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2008-4.htm>. Date de consultation: le 30 juillet 2020.

## Notice biographique

Comparer des littératures de territoires et d'aires linguistiques divers, telle est l'orientation majeure des travaux de recherche de **Sachita R. Samboo**. Docteure en littératures française, francophones et comparée de l'Université Bordeaux Montaigne et détentrice d'une maîtrise d'anglais de la même institution, elle est actuellement maître de conférences à l'Université de Maurice, éditrice et traductrice.

[s.samboo@uom.ac.mu](mailto:s.samboo@uom.ac.mu)



Redakcja  
BARBARA MAŁSKA

Projekt okładki i stron działowych  
PAULINA DUBIEL

Korekta  
WIESŁAWA PIŚKOR

Łamanie  
MAREK ŻAGNIŃSKI

**ISSN 2353-9887**  
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej  
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

---

Ark. druk. 8,5. Ark. wyd. 10,0.

---

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

04



9 772353 988007

Więcej o książce

