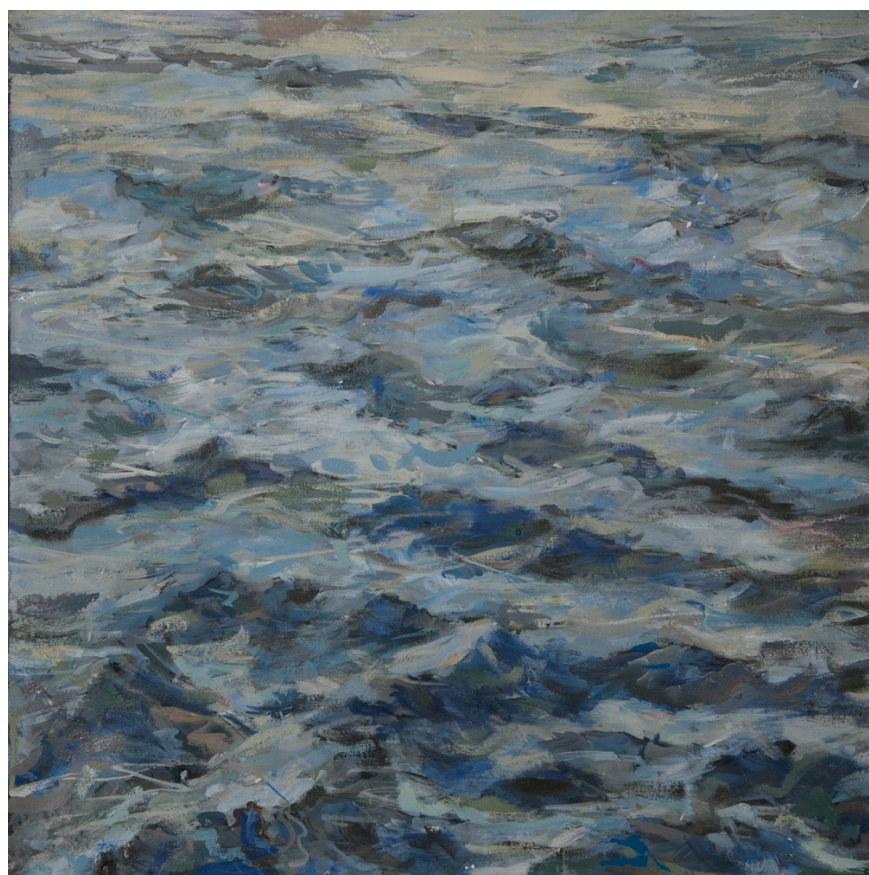


LES CAHIERS ANNE-HÉBERT

19

**Traduire, enseigner, écrire
Hommages à Patricia Godbout**



Les Cahiers Anne-Hébert, dirigés par Nathalie Watteyne, sont publiés par le Centre Anne-Hébert avec l'appui de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke.

Ce numéro est codirigé par René Lemieux, Josée Vincent et Nathalie Watteyne.

Comité de direction du Centre Anne-Hébert

Patricia Godbout, présidente

Anick Lessard, doyenne

Nathalie Watteyne, directrice du Centre

Sylvie Fournier, directrice du Service des bibliothèques et archives

Sophie Morel, directrice des Archives

Nicole Côté, conseillère

Pierre Hébert, conseiller

Kathy Rose, archiviste

Mélanie Beauchemin, coordonnatrice du Centre et secrétaire

Comité de lecture

Mélanie Beauchemin

René Lemieux

Denise Merkle

Sherry Simon

Josée Vincent

Nathalie Watteyne

Révision des textes

Mélanie Beauchemin

Camille Néron

Rédaction

Les Cahiers Anne-Hébert

Département des arts, langues et littératures

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

2500, boulevard de l'Université

Sherbrooke (Québec) Canada J1K 2R1

www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert

centre.anne-hebert@usherbrooke.ca

En couverture : [Sans titre] par Denis Godbout, huile sur toile (58,5 cm x 58,5 cm), [Sans date].
Collection privée (Mona Godbout), Tous droits réservés.

Sommaire

Avant-propos.....	3
Leçons de critique de traductions : une expérience pédagogique en littérature comparée avec Markoosie Patsauq	11
Henry Lorne Masta : Noji azwawakat l8dwaw8ganal / le traducteur.....	44
Réinventer l’avenir : le pouvoir de transformation de quelques textes de la littérature noire du Québec et du Canada	72
“& so eye baptize you here with rhythms of black church gospel” : hommage poétique et religion chez Quincy Troupe.....	85
Les limites de la traductologie : une contribution à une histoire des élargissements de la discipline	101
Les immigrantes dans la littérature, des traductrices fictives? La traduction fictive comme pont culturel mère et fille dans « Lu, Reshaping »	116
Michel Garneau : traduire par pure gourmandise	128
<i>Bleu bison</i> : archiver le chaos	147
<i>Bleu bison</i> : le passé composé.....	160
« Tu dois écrire... » Esthétique de la lecture, poétique de la traduction et <i>ekphrasis</i> dans <i>Bleu bison</i> de Patricia Godbout.....	169
Et rien de cela ne se trouve dans l’archive.....	190
Du traduire et de ses effets.....	200
Quelques éléments d’histoire des programmes de traduction à l’Université de Sherbrooke	211
La traduction hors de ses gonds <i>Postface</i>	219
Dans la chambre de l’écriture d’Anne Hébert : pratique de la note.....	226
Résumé des articles.....	256
Les collaborateurs et collaboratrices.....	263

Avant-propos

RENÉ LEMIEUX

Université Concordia

JOSÉE VINCENT ET NATHALIE WATTEYNE

Université de Sherbrooke

Les textes ici réunis sont issus des communications données lors de la journée d'étude « Traduire, enseigner, écrire », en l'honneur de Patricia Godbout, professeure de traduction au Département des arts, langues et littératures. L'événement, qui s'est tenu à l'Université de Sherbrooke le 11 mars 2022, était organisé par trois centres de recherche auxquels Patricia a participé : le Groupe de recherche et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ), centre de recherche dont elle est devenue membre en 2006¹, le Centre Anne-Hébert dont elle a assuré la direction ou la présidence², et le Centre de recherche collaborative autochtone – Atalwajokadimek (CERCA-A) auquel elle a collaboré ces dernières années³. Cet événement voulait souligner le travail de traductrice, d'historienne de la traduction et d'enseignante de Patricia Godbout, ainsi que son œuvre littéraire. Plutôt que de penser à partir de ses travaux, les collaboratrices et collaborateurs ainsi que les amies et amis de Patricia étaient invités à réfléchir et à échanger avec elle. Nous avons conçu l'événement comme un don et avons voulu lui

¹ Au GRÉLQ, elle a notamment contribué au *Dictionnaire historique des gens du livre au Québec*, dirigé par Josée Vincent et Marie-Pier Luneau, Presses de l'Université de Montréal, 2022; la traduction vers le français de 29 textes du tome 3 de l'*Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, direction de Jacques Michon et de Carole Gerson, Presses de l'Université de Montréal, 2007; ainsi que la codirection, avec Véronique Béghain et Shirley Fortier, d'un numéro de *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* sur « Le traducteur et ses lecteurs », vol. 9, n° 1, 2017.

² Mentionnons en outre sa contribution au projet d'édition critique des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* dirigé par Nathalie Watteyne, par l'établissement et la présentation du *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois* paru dans le tome 1 (Presses de l'Université de Montréal, 2013) et, en collaboration avec Nathalie Watteyne et Annie Tanguay, de *Théâtre, Nouvelles et Proses diverses* dans le tome 5 (PUM, 2015). Elle a été directrice de quelques numéros des *Cahiers Anne-Hébert*, dont le numéro 16 « Archives et écritures de femmes : Louise Dupré et Hélène Monette », avec Nathalie Watteyne.

³ Elle fait partie, avec deux collègues qui contribuent à ce numéro, René Lemieux et Philippe Charland, du Projet Awikighanisaskak à la Faculté des lettres et sciences humaines, qui vise notamment à contribuer à la revitalisation de l'abénakis, par le biais de la recherche et de la valorisation d'archives relatives à cette langue.

présenter un ouvrage qui lui rendrait hommage. Le présent numéro peut se lire dans un tel esprit⁴.

•

Patricia Godbout a enseigné la traduction au Département des lettres et communications (aujourd'hui le Département des arts, langues et littératures) de l'Université de Sherbrooke, en tant que chargée de cours dans les années 1980, puis professeure, de septembre 2004 jusqu'à sa retraite en septembre 2021. Elle a participé à la création d'un cheminement en traduction professionnelle intégré au baccalauréat multidisciplinaire, puis à la création du baccalauréat en traduction professionnelle, reconnu par l'OTTIAQ, en 2009. Elle a ensuite participé à la création du cheminement en traduction littéraire et traductologie de la maîtrise en littérature canadienne comparée offerte à l'Université de Sherbrooke.

Patricia Godbout a été une traductrice prolifique, depuis sa première traduction d'un article de Larry Shouldice sur la poésie de Gary Geddes publié dans la revue *Ellipse* au début des années 1980 jusqu'aux traductions d'essais en études littéraires, telles *Invention à cinq voix : une histoire de l'histoire littéraire au Canada* de Edward Dickinson Blodgett (Presses de l'Université Laval, 2014) et *Les écritures noires du Canada : l'Atlantique noir et la présence du passé* de Winfried Siemerling (Presses de l'Université d'Ottawa, 2022). Membre active de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada, elle a aussi œuvré au sein de l'Association canadienne de traductologie, dont elle a été présidente de 2013 à 2016. Son apport à la traductologie tient aussi à la qualité de ses recherches. Dans *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada (1950-1960)* (Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, elle adopte une approche sociale en introduisant la notion de « lieux de sociabilité » à la recherche historique sur les traductrices et traducteurs; son œuvre d'historienne de la traduction se révèle ensuite dans le *Dictionnaire historique des gens du livre au Québec* (Presses de l'Université de Montréal, 2022) dont elle coordonne les notices portant sur la traduction et l'édition en langue anglaise. Patricia Godbout a enfin participé au développement des recherches sur la « figure du traducteur fictif » au Québec, un champ appelé

⁴ Nous tenons par ailleurs à remercier chaleureusement Patricia Godbout qui a traduit plusieurs articles et en a révisé d'autres.

« transfiction » aujourd’hui⁵. Ses approches originales de la traduction se remarquent dans plusieurs contributions de ce numéro.

Après avoir traduit pendant plusieurs années des textes littéraires, Patricia Godbout écrit. En 2017, elle a publié son premier roman, *Bleu bison*⁶, un texte qui a été remarqué par les commentateurs critiques dans les revues et les journaux. Lorsqu’elle a pris sa retraite, elle a poursuivi ses activités de traductrice, tout en s’adonnant elle-même, de plus en plus, à la création.

Ce numéro des *Cahiers Anne-Hébert* rend ainsi hommage à la polyvalence et à l’ouverture de Patricia Godbout, traductrice, enseignante-chercheuse et romancière. Nous avons voulu marquer ces trois aspects de sa carrière en poursuivant avec elle un dialogue intellectuel, à travers les textes rassemblés sous trois volets : « Traduire et enseigner », « Écrire » et « Témoignages ».

Traduire et enseigner

La première partie présente les collaborations qui nous semblaient les plus propices à une réflexion sur la traduction, la traductologie et l’enseignement.

« Leçons de critique de traductions : une expérience pédagogique en littérature comparée avec Markoosie Patsauq », de René Lemieux, propose ainsi une réflexion sur l’enseignement de la traduction et sur les défis que rencontrent les traductrices et les traducteurs devant une œuvre marquée par des éléments culturels, stylistiques et paratextuels spécifiques. Utilisées comme exemple pour un atelier de critique de traductions, les cinq traductions du *Harpon du chasseur* (ou *Chasseur au harpon*, selon la traduction) de Patsauq constituent un cas d’espèce, qui montre à la fois les différentes positions qu’occupent les traductrices et les traducteurs dans le champ et le contexte dans lequel elles et ils travaillent, de même que les stratégies qu’elles et ils déploient pour justifier leurs choix et les appuis dont elles et ils bénéficient.

L’article de Philippe Charland offre un portrait de Henry-Lorne Masta, instituteur abénakis, en traducteur. Après avoir rappelé les principales étapes de son parcours, de l’enseignement à la politique, Charland s’intéresse au manuscrit du dictionnaire français-abénakis produit par Masta dans la première moitié du XX^e siècle. Ce document inédit comportant plus de 5000 entrées témoigne non

⁵ GODBOUT, Patricia (2010), « Le traducteur fictif dans la littérature québécoise : notes et réflexions », *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest*, vol 22, n° 2, p. 163-175.

⁶ GODBOUT, Patricia (2017), *Bleu bison*, Montréal, Leméac.

seulement des contraintes liées à la production d'un tel ouvrage conçu pour des fins d'enseignement, mais surtout des multiples questionnements que soulèvent la traduction rassemblant des langues et des cultures aussi éloignées l'une de l'autre que le français et l'abénakis.

Dans « Réinventer l'avenir : le pouvoir de transformation de quelques textes de la littérature noire du Québec et du Canada » (traduit par Patricia Godbout), Winfried Siemerling relance la réflexion sur l'inscription de l'histoire dans la littérature et le rôle des productions littéraires comme instances mémorielles, en s'inspirant des travaux de Hortense Spillers, Ernst Bloch et Stuart Hall. Puisant dans les œuvres de George Elliott Clarke, Marie-Célie Agnant et Wayne Compton, il montre comment les témoignages peuvent aussi être saisis comme autant d'appels à l'action.

Dans son article intitulé « “& so eye baptize you here with rhythms of black church gospel” : hommage poétique et religion chez Quincy Troupe », Véronique Béghain explore la forme de l'hommage poétique contemporain chez le poète afro-américain Quincy Troupe et tente de faire ressortir la permanence du sentiment religieux. L'analyse de plusieurs poèmes permet à l'autrice de montrer comment la poésie participe à l'émergence d'une communauté dont le lien est musical : le jazz comme référent commun à la modernité nord-américaine.

Pour sa part, Fabio Regattin, dans son article intitulé « Les limites de la traductologie : une contribution à une histoire des élargissements de la discipline », revisite l'histoire d'une tendance en traductologie à repousser les frontières de la discipline en de multiples directions, comme si la définition formelle de la traduction « proprement dite » proposée par Jakobson, « l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue », n'arrivait pas à contenter les chercheuses et chercheurs de la discipline. Regattin explore les tendances en traductologie qui visent à repenser la traduction comme concept. S'en dégage un appel à transformer la traductologie pour qu'elle sache mieux appréhender les nouveaux objets d'étude qui la concernent.

Nicole Côté, dans « Les immigrantes dans la littérature, des traductrices fictives? La traduction culturelle comme pont entre mère et fille dans “Lu, Reshaping” de Madeleine Thien », analyse une nouvelle de l'écrivaine Madeleine Thien où est mise en forme la relation filiale entre une mère et sa fille, mais également entre deux manières d'être de la langue anglaise contemporaine : pour la première, un anglais mélangé à un cantonnais imagé et polysémique, représentation d'un ancien monde, et pour la seconde, un anglais des affaires axé

sur l'efficacité, restreint à sa plus simple expression. Avec cette relation se présente la difficile position des immigrantes perçues ici comme des traductrices culturelles.

L'étude de Judith Woodsworth, qui clôt cette partie avec « Michel Garneau : traduire par pure gourmandise », s'intéresse pour sa part à la trajectoire du poète-traducteur qu'elle a interviewé en 2019. Le parcours qu'elle décrit vise à expliciter les rapports que le traducteur porte à la langue source, sa manière de comprendre la traduction, et le lien établi entre ses traductions et son œuvre littéraire. L'article exemplifie, à partir des commentaires de Garneau, les relations entre traduction et création.

Écrire

La deuxième partie du numéro traite plus spécifiquement de *Bleu bison* et rassemble des réflexions sur ce roman par des collègues et amis de longue date.

Dans « *Bleu bison* : archiver le chaos », Pierre Nepveu aborde les multiples traces et indices que découvre Mélissa, la narratrice, et qu'elle interroge dans le dessein d'y puiser un peu de sens, par-delà les blessures profondes que cause le suicide de son frère Louis sur sa famille éplorée. Il fait ressortir que c'est dans la subtilité des liens tissés par elle, au fur et à mesure que se raconte la vie des siens, que cette narratrice parvient à nommer la mort, mais aussi à raconter la vie de son frère artiste-peintre.

L'interprétation du roman, à laquelle se livre Robert Melançon dans « *Bleu bison* : le passé composé », est guidée par la surabondance des détails. Il en dresse un inventaire sommaire. Ainsi est-il en mesure de montrer à quel point les archives familiales contribuent à la densité et à la complexité de ce texte qui procède tant de l'accumulation des personnages et des lieux que de celle des matériaux, pour tendre à son unité romanesque.

Dans « “Tu dois écrire...” Esthétique de la lecture, poétique de la traduction et ekphrasis dans *Bleu bison* », Ginette Michaud se souvient d'une lettre à Patricia Godbout de Georges-André Vachon, qui fut son professeur à l'Université de Montréal. En guise de réponse à son étudiante qui l'interrogeait sur la littérature, celui-ci lui a intimé d'écrire. C'est à la double dimension autobiographique et formatrice de la fiction littéraire que Michaud s'intéresse pour rendre compte de la portée esthétique du roman. À cet égard, elle révèle que le dessin, retrouvé dans les carnets du personnage de Louis, est déterminant.

C'est en effet ce dessin qui va permettre à la narratrice, que la profession de traductrice a rendu sensible et attentive aux signes, de décrire ce qui n'aurait été vu sinon par personne. Dès lors, l'enseignement de l'art et de la littérature, mais aussi la pratique de la traduction, apparaissent comme des forces vitales de la romancière.

Témoignages

Enfin, la troisième et dernière partie rassemble des textes libres qui évoquent le contexte dans lequel a évolué la carrière de Patricia Godbout.

Dans son article « Et rien de cela ne se trouve dans l'archive », Marc-André Fortin revient sur le travail de dépouillement et d'établissement du texte des archives de D. G. Jones qu'il a accompli avec Patricia Godbout. Celle-ci a d'ailleurs traduit cet article. Leurs séances de travail ont été l'occasion pour l'auteur de réfléchir à la narrativisation de la production de l'archive et à la nature de la vérité par-delà les documents eux-mêmes. L'article donne lieu à une écriture poétique, qui sert d'envers créateur à l'« inarchivable », une autre manière de témoigner.

Dans « Du traduire et de ses effets » (traduit par René Lemieux), Beatriz Hausner relate l'histoire de l'Association des traducteurs et des traductrices littéraires du Canada (ATTLC), un organisme qui œuvre depuis les années 1970 au développement et à la professionnalisation de la traduction littéraire. Elle appelle ensuite à une plus grande ouverture de la part des entreprises éditoriales et des pouvoirs publics afin de soutenir la traduction d'œuvres produites en d'autres langues que le français ou l'anglais, en rappelant à titre d'exemple l'incidence des œuvres du poète francophone Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, traduites en espagnol par Augusto D'Halmar, sur plusieurs générations d'écrivaines et d'écrivains.

Les deux derniers textes de ce dossier sont signés par Patricia Godbout et René Lemieux. Avec « Quelques éléments d'histoire des programmes de traduction à l'Université de Sherbrooke », Patricia Godbout rappelle que l'enseignement de la traduction dans cette institution puise ses racines dans les réseaux de sociabilités tissés entre les écrivaines et écrivains ainsi que les enseignantes et enseignants anglophones des Cantons de l'Est – notamment de North Hatley. À l'Université de Sherbrooke, la création de programmes d'études supérieures en littérature comparée, puis de la revue *Ellipse* au sein de l'ancien Département d'études anglaises, ont offert un ancrage littéraire à l'enseignement

de la traduction, avant qu'un programme professionnel, conçu dans la foulée des programmes de communication, ne soit offert au premier cycle, au Département des lettres et communications. C'est dans cette tension entre une tradition littéraire anglophone et de nouvelles formations professionnelles que réside la spécificité des programmes de l'Université de Sherbrooke.

Poursuivant cette idée dans « La traduction hors de ses gonds », René Lemieux cite Sherry Simon puis Annie Brisset qui distinguent l'approche culturelle et anglophone de l'approche pragmatique et francophone dans l'histoire de la traduction au Canada. Mais il rappelle l'importance de situer, comme le fait Patricia Godbout, les actrices et acteurs, ainsi que les conditions dans lesquelles elles ou ils exercent leurs rôles avant de définir les pratiques et les disciplines. Car en fin de compte, les effets de cette tension déterminent l'avenir de l'enseignement de la traduction et de la recherche en traductologie.

Hors dossier

Enfin, ce numéro accueille l'article : « Dans la chambre de l'écriture d'Anne Hébert : pratique de la note ». Cet article d'Annie Tanguay, issu d'une recherche postdoctorale sur les marges de l'œuvre, s'intéresse aux carnets de l'autrice pour mieux rendre compte de la genèse de certains textes, en ce qui a trait notamment aux références historiques, artistiques et littéraires. Dans les carnets de la période qui va de la fin des années 1980 au début des années 1990, on retrouve plusieurs de ces références sous forme succincte de notes. Il se dégage de l'étude la manière toute personnelle de l'écrivaine de consigner certaines idées et de donner une première impulsion à ses romans.

Traduire et enseigner.

Leçons de critique de traductions : une expérience pédagogique en littérature comparée avec Markoosie Patsauq

RENÉ LEMIEUX

Université Concordia

Introduction

Dans l'esprit du travail intellectuel de Patricia Godbout et de son implication pédagogique à l'Université de Sherbrooke, cet article vise à penser en commun la traduction et l'enseignement dans le cadre du programme de littérature canadienne comparée. Ce programme inclut la traduction, car on peut la voir comme une manière de penser la littérature canadienne dans une perspective comparatiste (Pivato, 2011). Comment la traduction, et précisément la critique des traductions, nous aide-t-elle à comprendre la manière par laquelle la littérature se constitue au Canada? Mon intention est donc avant tout de réfléchir à la manière par laquelle la « critique des traductions » au sens d'Antoine Berman (1999; 1995) peut participer à l'enseignement de la littérature canadienne comparée.

Ce questionnement s'est fait à l'occasion d'une initiative pédagogique entreprise à l'été 2021 pour un tout nouveau cours que je venais de créer pour le programme de baccalauréat en traduction professionnelle de l'Université de Sherbrooke, « TRA322 Traduction des littératures autochtones »¹. En raison de contraintes administratives, le cours devait pouvoir être accessible à des personnes étudiantes hors programmes. Notamment pour cette raison, j'ai voulu axer le cours sur la critique des traductions plutôt que l'activité pratique de la traduction. Le niveau d'anglais pouvait être moindre, puisqu'il fallait à la classe

¹ Je profite de l'occasion pour remercier les étudiantes et étudiants du cours qui ont participé à l'atelier de critique des traductions : Laurie Boulanger, Patricia Brunet-Lauzon, Audrey Couture, Nicolas Messier, Camille Michalk, William Roy et Marianne Schwabl. J'ai testé l'atelier une deuxième fois lors du séminaire de maîtrise « TRA728 Traduction littéraire avancée II » donné par Nicole Côté à l'automne 2021; je remercie également ces étudiants : Virginie Barnes, Vicky Bernard, Yves Favreau, Audrey Loiselle, Chynna Poon Odjick et Maude St-Laurent-Blais. Je continue depuis de donner l'atelier pour d'autres cours et séminaires.

un niveau suffisant pour lire l'anglais, sans nécessairement devoir traduire depuis cette langue. Cela a permis d'accroître le nombre d'étudiantes et étudiants, mais aussi de diversifier les parcours de formation en incluant certains groupes en études littéraires.

Dans le présent article, je présenterai d'abord les grandes lignes de l'initiative pédagogique de l'« atelier de critique de traductions ». J'expliquerai ensuite différents éléments d'un cas particulier, celui de la traduction de Markoosie Patsauq, que j'ai examiné avec ma classe sous forme de « leçons » apprises au cours de la séance. Ces leçons peuvent devenir des exemples pour aborder d'autres textes littéraires traduits².

L'atelier de critique des traductions comme initiative pédagogique

Le projet pédagogique qui a mené à cet exercice a ses fondements dans quelques éléments théoriques³. D'abord, il s'agissait dans le cadre de cette initiative de mettre en pratique la théorie traductologique apprise en classe. Quiconque a déjà enseigné la traductologie sait la difficulté qu'on peut avoir à allier la théorie et la pratique. L'atelier était d'abord conçu pour que la classe puisse appliquer des éléments d'une théorie et favoriser une compréhension des pratiques traductives. Il s'agissait aussi de favoriser l'exploration de recherches potentielles et, dans notre cas, de stimuler un intérêt chez les étudiantes et les étudiants pour une poursuite des études à la maîtrise.

L'idée initiale vient d'abord de quelques références sur la lecture de traductions littéraires dans un cours de littérature, notamment par Lawrence Venuti et Karen Emmerich (Emmerich, 2017; Venuti, 2013a; 2013b; 2017). Venuti et Emmerich parlent chacun de leur côté de leur expérience d'enseignement de la littérature traduite. L'un comme l'autre n'enseigne pas la traduction à proprement dit, ils enseignent plutôt la littérature *en traduction*. Les lectures qu'ils proposent à la communauté étudiante sont des textes en traduction : certaines personnes ne lisent donc pas les versions originales, ce qui est assez courant en études littéraires, sans que cela ne soit véritablement réfléchi. Qu'on fasse lire Kafka ou Dostoïevski dans un cours de littérature au Québec, on

² Je remercie William Roy, d'abord étudiant du cours, ensuite auxiliaire de recherche, pour son aide apportée au recueil des exemples que je donnerai dans le cadre du présent article.

³ Le germe de cette initiative pédagogique provient d'un projet pédagogique élaboré lors d'un cours que j'ai suivi à l'hiver 2021 intitulé « EPU960 Enseigner au supérieur ». Je remercie par ailleurs Judith Cantin pour ses commentaires à mon projet pédagogique.

ne s'attend pas à ce que les gens soient en mesure de lire l'allemand ou le russe. Mais pour Venuti et Emmerich, il importe toutefois de lire plus d'une traduction d'une même œuvre :

Looking at these translations together not only makes students aware of the historical, mutable nature of literary forms and literary taste but also helps them to understand the hermeneutic nature of translation as they see various interpretations of what a text means and even *how* it means taking shape in the translations. (Emmerich, 2017 : 152; c'est l'autrice qui souligne)

Les questions qu'ils posent sont intéressantes, parce qu'ils proposent de lire le texte traduit pour lui-même, non pas comme un double plus ou moins équivalent de l'original. Comme on va le voir, un des objectifs de l'exercice est de se défaire de l'idée toute platonicienne de l'intangibilité de l'original. Dans mon cas, la grande différence avec ce qu'ont pu faire Emmerich et Venuti, c'est que mes cours s'adressent aussi à de futurs traductrices et traducteurs professionnels, un élément que je devais prendre en considération.

L'atelier s'appuie sur divers fondements théoriques : d'abord, des conceptions sur la pédagogie active, où la lecture en séminaire se propose comme démarche d'autonomie intellectuelle (Railton et Watson, 2016). À cette théorie de la lecture comme forme d'apprentissage actif s'ajoutent des éléments tirés de l'apprentissage par problème (Bédard et Bourget, 2016), au sens où les étudiantes et les étudiants ont à répondre en équipe à des problèmes posés par le professeur, et de la méthode des cas (Van Stappen, 1989), où l'accent est plutôt mis sur la manière qu'ont ces groupes d'exprimer l'évaluation qu'ils font d'une situation. Cette dernière méthode a été priorisée, notamment en raison de sa plus grande simplicité. En outre, l'apprentissage par problème amène à penser qu'une réponse est possible devant le problème posé par le professeur : l'objectif est plutôt ici la collaboration pour amener à réfléchir à sa propre démarche analytique. La méthode des cas permet ainsi une multiplicité de réponses, mais elle implique souvent un certain éthos de la confrontation, voire de la compétition entre les membres de la communauté étudiante. Dans l'atelier que j'ai proposé, j'ai voulu allier la multiplicité des réponses possibles à un problème posé (méthode des cas) tout en favorisant la collaboration entre étudiantes et étudiants (apprentissage par problème). En permettant cette hybridité pédagogique, les unes, les uns et les autres peuvent s'entraider tout en s'apercevant qu'il n'y a pas nécessairement *une* bonne traduction, mais une multiplicité de traductions possibles, c'est-à-dire une multiplicité de réponses possibles aux enjeux soulevés

par la lecture des textes. Il faut apprendre à évaluer ce que fait une traduction et les raisons pour lesquelles elle a paru bonne à un moment donné. Ce qu'on tente de découvrir, on le verra bientôt, c'est la position traductive : tenter de se mettre à la place de la traductrice ou du traducteur pour comprendre comment un choix de traduction est fait.

Les séances de l'atelier

Dans les semaines qui précèdent l'atelier, les étudiantes et les étudiants sont invités à lire des textes théoriques pour se familiariser avec les concepts qui seront utilisés. Dans mon cas, j'ai beaucoup insisté sur la théorie d'Antoine Berman (1985 : pour les « tendances déformantes »; 1995 : 64-83 pour son « esquisse d'une méthode ») et André Lefevere (1992 : chap. 1-3). Les deux premiers chapitres de Risterucci-Roudnicky (2008), un livre dont un des publics cibles sont les classes universitaires de premier cycle, pourraient être également une bonne lecture préparatoire. Lors de la séance du cours qui précède la séance de l'atelier, un rappel des lectures théoriques et une présentation du corpus à lire en préparation du cours suivant peuvent être faits. Il s'agit de montrer aux étudiantes et étudiants *ce qu'ils doivent chercher*, mais sans leur dire *la réponse* (McKeachie et Svinicki, 2014). La lecture précédant l'atelier fait ainsi partie de l'atelier, elle peut être assimilée au « travail personnel » de l'apprentissage par problèmes (Bédard et Bourget, 2016 : 277). Cette séance peut aussi être l'occasion de prendre quelques minutes pour distribuer les textes entre les membres du groupe. Il est possible de faire lire les mêmes textes à tous : cela implique de ne faire lire qu'un extrait (un ou deux chapitres⁴) d'un roman ou

⁴ Lors du premier cours, j'ai fait deux ateliers : le premier portait sur l'œuvre de l'essayiste innue An Antane Kapesesh, *Je suis une maudite sauvage* – *Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu*, publié originellement chez Leméac en 1976. Les étudiantes et étudiants devaient lire cinq versions différentes du premier chapitre (sept en incluant deux versions différentes en innu-aimun, avant et après la réforme orthographique) : outre celle de 1976, j'avais également sous la main une édition unilingue française publiée aux éditions des Femmes (1982), une réécriture partielle du texte français et une modernisation du texte innu aux éditions du Centre d'amitié autochtone du Saguenay (2015), une réédition du texte original français par sa traductrice José Mailhot aux éditions Mémoire d'encrier (2019), et une dernière version, la traduction en anglais de Sarah Henzi publiée aux Presses de l'Université Wilfrid-Laurier (2020). Sauf pour la version anglaise, les différences étaient peu nombreuses (la terminologie autochtone change : l'« Indien » devient l'« Innu » dans la version du CAAS, par exemple). Cette version de l'atelier visait surtout à prendre conscience des différences matérielles : pagination et mise en page des versions bilingues, présentation de la ou des traductrices, présence de paratextes (présence d'une préfacière innue dans la version de Mémoire d'encrier), etc. Pour une courte analyse des différentes versions, voir Kancepolsky Teichmann et Lemieux (2022).

quelques poèmes. Une autre possibilité, celle que je vais décrire, a été de séparer cinq versions différentes d'un même roman, celui de Markoosie Patsauq⁵.

Pendant la séance, il s'agit de revenir essentiellement sur les questions posées et de faire voir les différences entre les versions. Cette série de questions (que je développerai dans la prochaine section) vise à remettre en question le jugement trop facile que les étudiantes et étudiants peuvent avoir de ce qu'est une « bonne » traduction : comparer la terminologie employée par les traductrices et traducteurs, ainsi que les éléments de style employés ou les effets idéologiques se découvrant du texte lu participent à un effet de défamiliarisation des habitudes trop rapidement prises par les étudiantes et étudiants en traduction. Il n'est pas toujours évident de pouvoir dire, comme nous le verrons bientôt, quelle est la « bonne » traduction. Dans les faits, il s'agit surtout de relativiser ce que veut dire *une bonne traduction* et de prendre conscience de la contingence intrinsèque à l'acte traductif.

Dans l'échelle taxonomique de Bloom (1956; révisée par Anderson et Krathwohl, 2001; citée dans Anonyme 2020), ce travail d'application de la théorie permet de relever le niveau cognitif de l'apprentissage : d'une simple mémorisation des concepts théoriques utilisés en traductologie (niveau 1) ou même d'une compréhension de ces concepts (niveau 2), ce qu'il est possible de mettre en pratique dans les séances antérieures par de petits ateliers est une application des théories (niveau 3), voire l'atteinte de niveaux supérieurs (niveau 4 avec l'analyse, niveau 5 avec l'évaluation).

Cet atelier de critique de traductions ne vise pas seulement à faire parler les étudiantes et les étudiants sur ce qu'ils voient comme une bonne traduction. Par la comparaison des versions, et avec l'analyse des paratextes, ils se rendent compte que les différences sont souvent le fait de versions destinées à différents publics – il y a là une des exigences de la méthode des cas : l'*authenticité du cas*, car ce qui se joue ici, c'est l'aspect social des conditions de la profession des traductrices et traducteurs, et des rapports entre ces professionnels et les maisons d'édition.

⁵ Lors d'une nouvelle occurrence de l'atelier en 2023, deux autres versions se sont ajoutées : 1) une version publiée en France en 2021 aux éditions Dépaysage a pu être consultée, il s'agit essentiellement du même texte que celui publié chez Boréal, sauf pour le titre qui a été modifié : *Kamik*; 2) une version en hindi publiée en Inde en 2014 a pu être brièvement discutée grâce à une étudiante de Concordia d'origine indienne.

Les enjeux théoriques de la critique de traductions

Trois enjeux théoriques majeurs de la traductologie ont été privilégiés pour l'atelier sous forme de questions préparées et données aux étudiantes et aux étudiants une semaine avant la rencontre. Ces questions suivaient en quelque sorte une progression du texte vers le contexte⁶. Les premières questions portaient sur des « éléments culturels spécifiques », un peu selon le modèle des « cultural text units » de Peter Newmark (1988), par exemple :

- Pouvez-vous repérer des noms propres (des personnes, des peuples – autochtones, allochtones – des localités, des langues, etc.)? Que peut-on dire à propos de l'orthographe?
- Pouvez-vous repérer des éléments de mesure (spatiale ou temporelle : temps dans la journée; ou économique : monnaie)?
- Pouvez-vous repérer des mentions d'institutions, nationales ou religieuses⁷?

D'autres questions étaient plus marquées par des éléments stylistiques, faisant référence aux lectures d'Antoine Berman et de Lawrence Venuti que nous avons faites en classe, par exemple :

- Pouvez-vous repérer des allitérations, des assonances, des rimes particulières, des métaphores ou des expressions idiomatiques?
- Retrouvez-vous des effets d'étrangeté ou d'exotisme?
- Retrouvez-vous des notes de bas de page? Comment se présentent-elles?

Finalement, d'autres questions s'adressaient aux éléments paratextuels (péritextes : préface, notes des traductrices et traducteurs, etc.) des versions à lire

⁶ Risterucci-Roudnicky (2008 : chap. 1-2) fait exactement l'inverse dans les premiers chapitres de son livre, en commençant par une discussion sur le titre, la maison d'édition et la collection dans laquelle la version du texte est publiée avant d'attaquer l'« hybridité poétique » et, par exemple, les enjeux d'hétérolinguisme dans le texte. L'une ou l'autre direction (du texte au contexte ou du péricontextuel au textuel, comme elle l'appelle) me semble fonctionner.

⁷ Dans un contexte plus anthropologique, on aurait pu utiliser « Linguistics and Ethnology in Translation-Problems » de Eugene Nida (1945). Pour les noms propres (onomastique), on peut penser utiliser les cinq types génériques de Gerhard Bauer (1998) : anthroponymes (personnes), toponymes (lieux), ergonymes (objets fabriqués par l'être humain), praxonymes (actions référant à des activités accomplies par des humains) et phénonymes (événements ne dépendant pas de l'être humain), voir à ce propos la section sur l'onomastique dans Risterucci-Roudnicky (2008 : 68-69).

(ou des informations trouvées en ligne : épitextes), et qui découlaient des lectures faites de Pierre Bourdieu (2002) et d'André Lefevere (1992), par exemple :

- Comment présente-t-on l'autrice ou l'auteur? Sa nationalité, son statut, ses origines, son rapport à la traduction ou à la langue, etc.?
- Comment présente-t-on le travail de traduction, les conditions de la traduction?
- Comment présente-t-on les traductions antérieures du texte (lorsqu'on en parle), comment présente-t-on la traduction comme nouveauté?
- Comment présente-t-on l'origine des traductrices ou des traducteurs? d'où viennent-ils?
- À qui fait-on appel pour légitimer la traduction? Qui écrit la préface/postface, d'où viennent-ils, comment les présente-t-on?

Pour faire ce genre d'exercice, il faut avoir lu tous les textes, et déjà savoir ce que vont dire les étudiantes et les étudiants. Pour qu'un tel atelier fonctionne, il faut savoir les faire parler au bon moment, parce que l'intérêt n'est pas la réponse (est-ce vraiment intéressant de savoir qu'un personnage, « Suluk », le père de Kamik, le personnage principal, s'épelle « Salluq » avec deux *l* et un *q* plutôt qu'un *k* dans une des versions?). L'intérêt est plutôt dans la manière de *faire parler le cas*. À l'occasion d'un cours sur la traduction des littératures autochtones, le premier cours où j'ai monté cet atelier, avec cet exemple, nous avons pu parler du syllabaire autochtone, des différentes variétés de l'inuktitut, du système phonologique de cette langue et de ses rapports avec l'écriture – la gémiation et la notation des uvulaires –, des réformes orthographiques de l'inuktitut, mais aussi du sentiment d'appartenance des aînées et aînés quant à l'orthographe, et ainsi de suite⁸.

Bien sûr, comme professeure ou professeur, on peut arriver à la séance et apprendre des choses, parce que les étudiantes et étudiants font souvent une très bonne lecture, et ils font souvent l'effort d'aller chercher ailleurs, dans d'autres textes trouvés en ligne (épitextes), des informations, mais les grandes idées, on doit déjà les connaître, parce qu'il faut pouvoir faire intervenir au bon moment. Une étudiante d'un séminaire pour la maîtrise, en voyant comment se déroulait la séance, s'était exclamée : « Mais tout ce qu'on dit, c'est scripté! » Elle avait

⁸ J'explicite cet exemple dans la prochaine partie de l'article.

Chasseur au harpon. Cette publication de 2021 est éditée aux mêmes presses universitaires que la version de 1970 où cette dernière est encore en vente sous son titre original. Il est à noter que la traduction anglaise qu'on retrouve dans l'édition critique avait déjà été publiée de manière autonome l'année auparavant, *Hunter with Harpoon* (McGill-Queen's University Press, 2020), elle sera suivie en 2021 de la traduction française, d'abord en France, sous le titre *Kamik* (Dépaysage, 2021; le syntagme « Chasseur au harpon » est utilisé comme sous-titre), et quelques jours plus tard au Québec : *Chasseur au harpon* (Boréal, 2021). Dans tous les cas, à la fois Henitiuk et Mahieu sont crédités à la traduction¹³. À ma connaissance, le texte inuktitut révisé par Mahieu n'a toujours pas été édité de manière autonome. Pour mon cours, tous les péritextes des éditions du Boréal et de McGill-Queen's University Press ont fait l'objet d'une analyse. L'édition française n'a pas été utilisée puisqu'elle n'est pas en vente libre au Canada.

Il y a plusieurs avantages à utiliser la multiplicité des versions du texte de Markoosie pour faire une critique de traductions. Paradoxalement, c'est d'abord et avant tout parce que les étudiantes et étudiants ne comprennent pas la langue de l'« original » : l'atelier ne vise pas à juger des enjeux de langue ou de déterminer laquelle des versions est plus « fidèle », mais bien à comprendre comment chacune se révèle en adéquation avec ce qu'elle prétendait faire, à son objectif ou à sa fonction¹⁴. Il faut étudier le texte et ses paratextes, c'est-à-dire comment on présente le texte, et son contexte de création, il faut analyser ce qu'Antoine Berman appelait la « position traductive » (Berman, 1995 : 74-75), c'est-à-dire la manière avec laquelle la traductrice ou le traducteur répond à sa *pulsion de traduire*, à la tâche qui lui incombe, la façon dont il ou elle a internalisé le discours ambiant sur la traduction, ses normes ou les idéologies dominantes; puis le « projet de traduction » (Berman, 1995 : 76-79), c'est-à-dire la manière avec laquelle la traductrice ou le traducteur va accomplir le transfert du texte de la littérature source à la littérature cible, l'explication de son adaptation ou de son mode de traduction; et finalement l'« horizon du traducteur ou de la traductrice » (Berman, 1995 : 79-82), c'est-à-dire l'ensemble des paramètres langagiers,

¹³ Pour éviter de possibles confusions, l'année 2021 indiquera principalement l'édition critique trilingue, c'est celle que j'utiliserai le plus souvent. Je spécifierai lorsque je mentionnerai les éditions monolingues.

¹⁴ Je me réfère ici à la théorie du *skopos* (Vermeer, 2012) qui cherche à renverser notre regard de la traduction : ce n'est plus la fidélité à l'autrice ou à l'auteur qui compte, mais la loyauté au commanditaire; ce n'est plus l'équivalence avec le texte original qui compte, mais l'adéquation à la visée de la traduction.

littéraires, culturels et historiques qui déterminent comment la personne qui traduit sent ou pense la traduction, ce qui comprend l'attente du public, l'état de la littérature, l'existence d'autres traductions avec lesquelles il faut se situer. C'est avec ces paramètres en tête que nous avons entrepris l'atelier de critique de traductions. Dans les prochaines lignes, je propose quatre leçons que nous avons retenues dans la confrontation des versions disponibles du roman de Markoosie Patsauq.

Leçon 1 : la manière de présenter la biographie de l'auteur ou de l'autrice peut être une manière de situer les traducteurs et traductrices dans le champ littéraire

On aurait peut-être tendance à penser que l'auteur ou l'autrice comme personne (sa biographie) est la source stable sur laquelle on peut tous être en accord. Ce n'est étonnement pas le cas : l'auteur Markoosie ne provient pas du même endroit selon la version qu'on lit. En effet, les deux premières versions (1970, 1971) indiquent ceci dans leur avant-propos¹⁵ :

Resolute is the only settlement on Cornwallis Island, and it is home to Markoosie, the author of this story (McNeill, « Foreword », dans Patsauq, 1970 : 5).

L'auteur de ce roman est un esquimau âgé d'une trentaine d'années. Il vit à Resolute Bay, village de trois cents habitants, [...] (Anonyme, « Avant-propos », dans Patsauq, 1971 : 7).

La baie Resolute (Resolute Bay) est une baie située sur l'île Cornwallis qui est aujourd'hui situé au Nunavut (il s'agissait à l'époque des Territoires de Nord-Ouest). La communauté qui s'y trouve est le deuxième village habité le plus septentrional du Canada, après Grise Fiord. L'origine de Markoosie n'est pas la même si on lit les péri-textes des éditions plus récentes. Sur Resolute Bay, Daniel Chartier écrit ceci :

Comme d'autres écrivains inuits, [Markoosie] fait partie de ceux qu'on a appelés « les exilés du Nouveau-Québec », hommes et femmes déplacés dans les années 1950 du village d'Inukjuak (autrefois Port Harrison) vers l'extrême Arctique par le gouvernement fédéral, victimes d'une volonté

¹⁵ On verra bientôt que l'avant-propos de la version anglaise de 1970 a été signé par James H. McNeill, fonctionnaire de ce qui était à l'époque le ministère des Affaires indiennes et du Développement du Nord, celui-là même qui a encouragé Markoosie à publier son récit dans le magazine *Inuktitut*. L'avant-propos de la version française n'est pas signé, il semble être une adaptation de celui publié en anglais.

unambiguously to Quebec literature, even though Markoosie lived outside that province from 1953 through 1975. Further, although usually said to have been born in Inukjuak (on the east coast of Hudson Bay, in “New Quebec”), he was in fact born on a tiny island just off Elsie island – a place the Inuit themselves call *Nuvutsiit* – which was under the jurisdiction of the then Northwest Territories and now Nunavut (Henitiuk et Mahieu, « Translation Journey of Markoosie’s Text », dans Patsauq, 2021c : 251)¹⁷.

Plus tôt, dans une section sur la publication de 1970 aux Presses universitaires McGill-Queen’s, Henitiuk et Mahieu écrivent :

Note, conversely, that the packaging of the 2011 French-language edition makes a clear claim for Markoosie as belonging to Quebec, which is equally hard not to read as colonial in tone (Henitiuk et Mahieu, « Translation Journey of Markoosie’s Text », dans Patsauq, 2021c : 234).

Cette accusation est sans fondement. Le mot « Québec » est plus utilisé dans l’édition critique d’Henitiuk et Mahieu que dans celle de Chartier, et précisément dans la préface écrite par Markoosie Patsauq lui-même où il discute des différences linguistiques entre l’inuktitut parlé au Nunavik et celui parlé dans le Haut-Arctique¹⁸.

À l’occasion de l’atelier, lorsque je fais le tour de cette question avec les étudiantes et étudiants, selon la version lue, les réponses diffèrent. Les lectrices et lecteurs des deux premières éditions mentionne Resolute Bay, alors que les autres mentionnent le Québec. Les lecteurs de l’édition critique de 2021 reviennent sur le propos des deux traducteurs concernant les conséquences, pour Markoosie, d’être né sur une île dans la baie d’Hudson et le lien avec Nelligan, et expriment une certaine mécompréhension. C’est l’occasion pour moi de présenter brièvement l’histoire les rapports entre le Québec et la communauté inuite, de l’extension vers le nord des provinces du Manitoba, de l’Ontario et du Québec en 1912 jusqu’au *Renvoi sur les Esquimaux* à la Cour suprême du Canada

¹⁷ Une note de bas de page suit ce passage qui minimise le fait que Markoosie, dans la préface incluse dans cette édition même, disait être né au Québec, car il écrivait ailleurs être né « sur une petite île située sur la côte est de la baie d’Hudson ».

¹⁸ Markoosie écrit par exemple : « Since I was born in Quebec, I know Quebec really well, I know what its land is like. But the High Arctic is different. Up there, the mountains are really high while some islands are flat. » (Markoosie, « Preface », dans Patsauq, 2021c : xvii)

(1939)¹⁹. Cette discussion à propos des deux documents juridiques permet de se faire une idée sur l'approche coloniale du Québec et du Canada concernant la communauté inuite. Henitiuk et Mahieu ont raison de mentionner que les îles situées dans la baie d'Hudson sont exclues du territoire québécois parce que, dans la loi de 1912, le législateur canadien a indiqué qu'à partir du milieu de l'embouchure de la rivière Eastmain (ancienne extension maximale du Québec au nord-ouest), la frontière s'étend « northerly and easterly along the shores of Hudson bay and Hudson strait ». Le juriste Jean-Paul Lacasse mentionnait déjà les problèmes qui pouvaient survenir avec une telle description qui ressemble fort à une erreur de rédaction :

Or de nombreuses questions peuvent se poser quant au sens du mot « rivage » (s'agit-il de la ligne des hautes eaux, de celle des basses eaux, ou d'une autre?). [...] La question est d'une importance pratique considérable puisque de nombreuses îles sertissent le pourtour septentrional du Québec. Or, certaines ne sont rattachées au Québec qu'à marée basse et deviennent tour à tour îles et presque îles de sorte que, selon l'interprétation donnée aux termes de délimitation, ces espaces seraient situés soit au Québec soit aux Territoires du Nord-Ouest [aujourd'hui le Nunavut]. (Lacasse, 1977 : 121, voir également Dorion et Lacasse, 2011 : 75)

Pendant le cours, au moment d'aborder la loi de 1912, j'essaie d'être le plus exhaustif sur la situation juridique du territoire. Je demande par exemple, ce qu'il en est des quais situés sur la baie d'Hudson au Nunavik : font-ils partie du Québec ou du Nunavut? Quand je sens que je perds peu à peu les étudiantes et les étudiants, c'est à ce moment que je pose une nouvelle question : à quoi ça sert de tatillonner sur le statut juridique de l'île où est né Markoosie? La discussion repart ainsi dans une nouvelle direction : pourquoi importe-t-il à Henitiuk et Mahieu de faire dire à Chartier qu'il tient tant à mentionner le Québec alors même que Chartier utilise plutôt l'expression « littérature inuite » lorsqu'il s'agit pour lui de parler du champ littéraire auquel appartient Markoosie? Comment

¹⁹ Le *Renvoi sur les Esquimaux* est un litige qui oppose la province de Québec et le gouvernement fédéral sur la définition à donner au terme « Esquimaux ». Elle fait suite à l'extension des frontières provinciales vers le nord parce que c'était la première fois, en 1912, qu'une importante population inuite se trouvaient dans les limites d'une province. La question posée à la cour, qui demandait si le terme « Indiens » au sens de la *Loi constitutionnelle de 1867*, art. 91(24) incluait ou pas les Esquimaux, est déterminante en ce sens que la réponse donnée par la cour obligerait l'un ou l'autre des paliers gouvernementaux à prendre en charge la population inuite située dans une province. La cour déterminera que les « Esquimaux » doivent s'entendre comme « a type of Indian », ils se trouvent donc sous la juridiction du gouvernement fédéral.

explique-t-on l'étrange angle mort d'Henitiuk et Mahieu qui sont les seuls à mentionner l'appartenance manquée de Markoosie à la « littérature canadienne autochtone » (Patsauq, 2021c : 228)? On commence alors à prendre conscience que ces détails visent davantage à situer les commentateurs du texte présenté que son auteur originel.

Leçon 2 : l'orthographe utilisée indique plus souvent d'où viennent les traductrices et traducteurs que leur attitude envers la langue

Une des questions posées à l'occasion de l'atelier de critique de traductions vise, pour les étudiantes et étudiants, à repérer les différences dans l'orthographe des noms de personnes et de lieux. Un tour de table permet de faire le décompte de quelques noms. Je cite dans les prochaines lignes le même extrait où sont mentionnés, outre le héros, Kamik, son père et sa mère, les deux amis du héros, afin de voir la différence orthographique. La scène se passe après l'attaque de l'ours, les gens de la communauté décident de partir à sa recherche pour le tuer. Je cite d'abord les versions de 1970, de 1971 et de 2011 qui, cette fois, sont très semblables (je souligne les noms des personnages) :

Next day the wind was calm, but it was cold. All the hunters except *Mittik* and *Issa* began to get ready for the trip, each man thinking his own thoughts. Maybe some of them were wondering if they would ever come back alive. *Kamik* helped his father harness the dogs. His mother, *Ooramik* was tying supplies to the sled. At last everyone was ready, and at the sound of snapping whips the dogs let out a howl and jumped forward. *Kamik* and *Suluk* waved to *Ooramik* in farewell (Patsauq, 1970 : 14-15).

À l'aube, tous les chasseurs – sauf *Mittik* et *Issa* – commencèrent leurs préparatifs. La journée serait froide, mais sans beaucoup de vent. Les hommes étaient pensifs. De cette chasse dangereuse, ils pouvaient se demander s'ils reviendraient jamais. Pour sa part, *Kamik* aidait son père à atteler les chiens pendant que sa mère, *Ooramik*, attachait solidement les provisions sur les traîneaux. Enfin, chacun fut prêt. Les fouets claquèrent et les chiens s'élancèrent en hurlant. *Ooramik*, debout près de l'igloo, répondait aux signes d'adieu de son mari et de son fils²⁰ (Patsauq, 1971 : 13-14).

Le lendemain, le vent était tombé mais il faisait encore froid. À l'exception de *Mittik* et *Issa*, tous les chasseurs se préparèrent pour l'expédition. Ils étaient absorbés dans leurs pensées. Sans doute certains d'entre eux se demandaient-ils s'ils reviendraient vivants de cette chasse... *Kamik* aida

²⁰ Claire Martin n'utilise pas ici le nom du père. Ailleurs, elle le nomme Suluk.

son père à harnacher les chiens. *Ooramik*, sa mère, attacha les livres et l'équipement sur le traîneau. Enfin, tout le monde fut prêt. Au claquement des fouets, les chiens s'élancèrent en aboyant. *Kamik* et *Suluk* saluèrent *Ooramik* de la main (Patsauq, 2011 : 44-45).

Voici la version de 2021, en français et en anglais :

Le lendemain, ils commencent les préparatifs de leur chasse à l'ours. Le temps est meilleur, mais le vent n'a pas cessé. Tous les hommes se préparent, à l'exception d'*Aisa* et de *Mitiq* qui vont rester sur place.

Certains des hommes se disent que tel ou tel, peut-être, ne reviendra plus chez lui.

Kamik aide son père, sa mère harnache les chiens, ils vont bientôt partir.

Quand tous sont enfin prêts, leurs chiens s'élancent. Ils démarrent à toute vitesse en aboyant furieusement.

Au loin, *Kamik* et *Salluq* font des signes de la main à *Ujamik* (Patsauq, 2021c : 125).

The next day, they get ready to go after the bear. The weather has improved, although it is still windy, and all the men are getting ready, except for *Aisa* and *Mitiq*, who are staying behind.

A few of the men are now thinking about how some of them may not come back.

Kamik helps his father, and his mother harnesses the dogs. Soon they will be ready to go.

When everyone is finally ready, their dogs take off at full speed, barking furiously.

From far off, *Kamik* and *Salluq* wave at *Ujamik* (Patsauq, 2021c : 89).

L'orthographe de la dernière édition est plus conforme à l'écriture originale de l'inuktitut où *Aisa* s'écrivait ᐱᐃᐱ, *Mitiq*, ᐃᐅᐅ (sans le q final), tout comme *Salluq*

(ᑭᓪ, sans le q final et la gémation) et Ujamik (ᑭᓪᑭ, sans le k final). Ces noms ont été respectivement orthographiés ᑭᓪ²¹, ᑭᓪᑭ²², ᑭᓪᓪᓪ²² et ᑭᓪᑭ²².

Un même phénomène se constate avec les toponymes, où le nom de la communauté où iront trouver refuge les chasseurs se nomme, de 1970 à 2011, Kikitajoak, et, en 2021, devient Qikirtajuaq (ᑭᓪᑭᓪᑭᓪ dans l'original inuktitut, ᑭᓪᑭᓪᑭᓪᓪ dans la version révisée). Si je demande aux étudiantes et aux étudiants de lire ces mots, plusieurs font remarquer qu'ils n'ont pas idée comment prononcer un « q » sans « u ». Plusieurs mentionnent l'impression d'exotisme qu'ils ressentent à lire ces mots, ou encore celle d'authenticité qui s'en dégage. Comment expliquer que les premières versions, à commencer par celle de 1970 par Markoosie lui-même, ne respectent pas l'inuktitut original? Cette question permet de faire un tour de table sur les liens entre l'oralité et sa transcription, et le rôle de l'orthographe tant pour celui qui écrit le texte que pour celui qui le lit.

Je ne peux parler que de mon expérience ici avec les locutrices ou locuteurs de langues autochtones. J'ai remarqué certaines tendances à travers les échanges que j'ai eus avec eux et avec des linguistes : les locutrices et locuteurs natifs tendent à accorder moins d'importance à une orthographe standardisée qui reproduirait exactement la prononciation. Ce souci est souvent le fait de linguistes travaillant auprès d'eux qui désirent garder en mémoire la prononciation et faciliter l'étude de la langue. Dans une conférence prononcée à l'Université du Québec à Montréal (Compton, 2021a), le linguiste spécialiste de l'inuktitut, Richard Compton, expliquait ainsi que pour le dictionnaire créé en collaboration avec les aînés de Ulukhaktok dans la Région désignée des Inuvialuit (Territoires du Nord-Ouest) (Kudlak et Compton, 2018), une discussion avait eu lieu sur l'orthographe à utiliser. Le projet du dictionnaire proposait d'utiliser l'orthographe moderne (déjà employée par Lowe [1983] dans son dictionnaire), mais certains aînés tenaient à garder les anciennes formes orthographiques des toponymes et d'autres mots (comme les noms de famille,

²¹ Dans ce cas, on utilise un symbole non standard pour la syllabe « ai ». Il s'agit toutefois d'un symbole disponible du syllabaire cri qu'on retrouve couramment dans l'inuktitut du Nunavik.

²² Sur les noms propres dans l'œuvre, on peut aussi consulter Henitiuk et Mahieu, « Inuit Naming », dans Patsauq, 2021c : 188.

par exemple)²³. Le compromis se présente ainsi dans le dictionnaire (inuinnaqtun/anglais) :

Ulukhaqtuuq

Community of Ulukhaktok

(formerly Holman)

Selon Lowe (1983 : xvii), l'ancienne orthographe que les aînées et aînés connaissaient le mieux provient des missionnaires anglicans qui ont tenté de reproduire, dans le système phonologique qui était le leur (celui de l'anglais) les sons de cette langue inuite. Suivant cette logique, peut-on supposer que l'orthographe utilisée par Markoosie dès la version de 1970 correspond à celle qu'utilisaient les locutrices ou locuteurs étrangers (dont les missionnaires) de l'inuktitut, avant sa normalisation à l'écrit? Voulait-il au contraire adapter en connaissance de cause la sonorité des noms propres inuktituts au système phonologique de l'anglais? Les paratextes sont silencieux sur ce sujet. On peut simplement prendre acte de ce qu'on retrouve dans les différentes éditions. Les éditions subséquentes en français, la traduction de Martin comme celle d'Ego, répètent l'orthographe de l'édition de 1970 et ne tente pas de « franciser » les

²³ Dans une communication privée (Compton, 2021b, courriel du 16 octobre 2021), Richard Compton m'écrivait : « Ça découle du fait qu'il y avait un vieux système d'orthographe romane en inuinaqtun et donc la bible, les noms des villes et les noms de famille sont d'habitude écrits dans ce système. Les gens y sont attachés; surtout les aînés dont certains n'aiment pas vraiment le nouveau système. Mais le nouveau système marque des contrastes très importants dans la langue, p. ex. entre les sons vélaires et uvulaires. Le marquage des voyelles longues me semble plus systématique aussi. Donc, le compromis que j'ai mentionné [dans sa conférence], afin de "garder" les vieilles formes pour les lieux, était de les mettre dans les traductions (avec les mots en anglais). Donc, p. ex., le nom de la communauté se trouve dans la nouvelle orthographe, mais la vieille forme se trouve dans la traduction. Il me semble que ça arrive assez fréquemment que les gens résistent aux changements d'orthographe en disant qu'on veut "changer la bible". » (Reproduit avec l'aimable autorisation de Richard Compton.)

noms propres²⁴. La dernière édition critique quant à elle prend le parti de la standardisation orthographique. C'est cohérent avec la posture de traducteur de Marc-Antoine Mahieu, lui-même d'abord et avant tout linguiste, spécialiste de l'inuktitut. C'est aussi cohérent avec le projet de traduction de cette édition qui peut se voir comme un outil pour apprendre l'inuktitut à partir du texte de Markoosie (Henitiuk et Mahieu, « Untangling the lines », dans Patsauq, 2021c : 169). En effet, encore une fois selon mon expérience, les apprenantes et apprenants de langues autochtones, y compris les autochtones eux-mêmes dont ce sont leur langue seconde, rejoignent les linguistes dans un certain désir d'exactitude entre l'oralité et l'écriture. L'écriture devient alors une surface d'inscription de la mémoire de la langue, et la précision sur la prononciation prend alors une importance plus grande²⁵.

Leçon 3 : il y a toujours des intentions implicites lorsqu'on demande à quelqu'un d'écrire une préface

Il est intéressant de remarquer qui signe les préfaces et autres paratextes des différentes versions. Encore une fois, une certaine distinction peut être faite entre le groupe des premiers écrits (1970-1971) et ceux des années 2000. Dans l'édition anglaise de Markoosie se trouve une préface de trois pages écrites par le fonctionnaire James H. McNeill, le « spécialiste du développement de la littérature »²⁶. La préface donne quelques informations : qui est l'auteur du livre, d'où vient le texte, etc. Un facsimilé d'une page publiée dans le magazine

²⁴ Cela aurait pu se faire. En effet, certains termes conservés de l'anglais ou de l'inuktitut, toujours des noms communs, ont été francisés en 2011, selon les normes orthographiques du français, translittérés en conservant la phonologie du français. Le terme « igloo » en 1970 est conservé tel quel par Martin en 1971 (« igloo » est encore accepté aujourd'hui en français, il était probablement l'orthographe le plus courant à l'époque), Ego quant à elle l'écrit « iglou » (même chose dans la version française de 2021). Catherine Ego propose une nouveauté lexicale, jamais reprise ailleurs, pour désigner « ces trous par lesquels les phoques remontent pour respirer à la surface des plans d'eau gelés » (Patsauq, 2011 : 50). Elle utilise le terme inuktitut en lui donnant une orthographe française : « *allou* » (toujours en italique). Dans la version de 1970, on trouvait plutôt « seal hole », traduit en 1971 par « trou de phoque »; en 2021, Henitiuk et Mahieu traduisent le terme par « trou de respiration » en français et « breathing hole » en anglais (voir également Henitiuk [2017] pour une discussion sur ces traductions).

²⁵ Il y a toujours des limites à vouloir suivre scrupuleusement la sonorité de la langue ou l'adéquation avec le texte en syllabaire. Même Henitiuk et Mahieu n'ont pas osé changer le nom de l'auteur qu'ils traduisent. Autrement, voulant respecter à la lettre l'écriture syllabique, l'auteur du livre serait devenu « Maakusi ».

²⁶ Pour en savoir plus sur lui, voir notamment Henitiuk et Mahieu dans Markoosie (2021c : 227 sqq). La signature complète est, en anglais, « Literature Development Specialist, Cultural Development Division, Department of Indian Affairs and Northern Development ».

Inuktitut suit cette préface, ainsi qu'une section intitulée « Acknowledgements » où l'auteur et l'éditeur remercient pour son soutien financier le ministre des Affaires indiennes et du développement du Nord de l'époque, l'honorable Jean Chrétien, ainsi que James McNeill pour le travail qu'il a fait pour la production du livre. La version traduite par Claire Martin en 1971 reprend les mêmes éléments, mais dans l'ordre inverse : tout en bas de la première page suivant la mention légale se trouvent des remerciements de l'auteur seul à l'« Honorable Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes ». L'éditeur pour sa part remercie le « Conseil des Arts du Canada ». Cette section est suivie de la même page facsimilée provenant du magazine, puis de l'avant-propos de deux pages. L'avant-propos n'est pas signé, il semble être le résumé de la préface en anglais de McNeill. Ce dernier n'est jamais mentionné dans cette édition.

Cette première discussion avec les étudiantes et étudiants permet de prendre conscience du rôle des commanditaires dans l'édition d'un livre, ainsi que de prendre la mesure des pratiques éditoriales à l'égard de la traduction. En effet, on y trouve une place très grande pour le politique qui finance l'édition (dans ce cas, un ministre est nommé) et pour un fonctionnaire du gouvernement fédéral, chose plutôt rare dans le domaine de l'édition. Claire Martin, la traductrice de la version française, comme c'est souvent le cas, n'a pas de lieu réservé pour exprimer, par exemple, des difficultés de traduction. Son nom se retrouvera tout de même sur la couverture, chose plutôt rare à l'époque, mais que Pierre Tisseyre avait rendu commun avec sa collection « Les deux solitudes » de cette maison d'édition²⁷. Cela s'explique peut-être par le fait qu'elle était relativement bien connue à l'époque dans le milieu littéraire pour sa propre production littéraire, elle avait notamment obtenu le prix du gouverneur général en 1967 (Henitiuk, 2017 : 52).

L'édition de 2011 par Daniel Chartier marque un certain tournant. L'édition se veut critique, le roman devient un objet du discours littéraire, et les signes se multiplient dans les paratextes. Si ces derniers représentaient respectivement environ 7 % du texte total en 1970 (5 pages de paratextes, 71 pages pour le roman lui-même) et 4 % en 1971 (4 pages de paratextes, 87 pages pour le roman), en 2011, on parle de 41 % (67 pages de paratextes, 98 pages pour le roman, français et inuktitut confondus; si on prend le texte inuktitut pour une forme de paratexte, comme je pense on devrait le faire ici, la proportion monte à 62 %). On y trouve d'abord une page de remerciements qui accompagnent les

²⁷ Je remercie Josée Vincent pour cette information.

informations sur la maison d'édition, une table des matières (deux pages), une introduction de l'éditeur, Daniel Chartier (32 pages), un avant-propos de l'auteur (une page), suivi des 59 pages du roman en traduction française. Une deuxième section en inuktitut comprend 13 pages d'une version abrégée et simplifiée de l'introduction de Chartier (traduite de la version anglaise), suivies de la préface d'une page par Markoosie, elle aussi traduite de l'anglais, ainsi que 36 pages pour le roman en inuktitut. Cette section est alors suivie d'une version abrégée de l'introduction de Chartier (dix pages) en anglais, d'une chronologie (quatre pages) en français, et finalement d'une section intitulée « Bibliographie et réception » (trois pages). Dans les paratextes, celui qui se montre le plus est Daniel Chartier qui signe « Daniel Chartier, professeur, Université du Québec à Montréal », et ce, dans trois langues (français, inuktitut, anglais). La courte préface d'une page de Markoosie écrite originellement en anglais ne se trouve étrangement pas dans l'édition, elle est traduite deux fois, en français d'abord, en inuktitut ensuite (par quelqu'un d'autre, semble-t-il). Un facsimilé de sa préface manuscrite en anglais est encadré dans la version française de l'introduction de Chartier (Chartier, « Introduction », dans Patsauq, 2011 : 17). On remarque ainsi, lors de l'atelier, l'importance que prend l'éditeur dans cette nouvelle édition critique. Cependant, on remarque aussi l'invisibilité de la traduction dans cette édition : la traductrice Catherine Ego n'a pas de lieu pour parler de ses problèmes de traduction ou de ses choix (notamment le célèbre *allou*), elle n'est jamais mentionnée par Chartier. On n'apprendra le nom de la traductrice que dans la page consacrée aux livres publiés dans la même collection et sur la page titre. Même invisibilisation pour Claire Martin, mais en fait de toute l'édition de 1971 puisque la seule mention se trouve dans la bibliographie. Ainsi, alors qu'en 1970, un fonctionnaire de l'État canadien venait donner sa caution pour légitimer le texte inuit, cette fois, c'est désormais l'institution littéraire par l'entremise d'un professeur d'université spécialiste des études littéraires qui le fait.

L'édition critique de 2021 produite par Valerie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu perpétue en quelque sorte cette légitimation par l'univers académique. Refaisons notre calcul : dans cette édition, on retrouve dans l'ordre une table des matières (deux pages), une préface de Markoosie Patsauq (cinq pages, il s'agit de la traduction d'une transcription d'un entretien), une première version du roman en inuktitut (syllabaire) (46 pages), une deuxième version du roman en inuktitut (écriture romanisée) (38 pages), une troisième version du roman traduit en anglais (35 pages), une quatrième version du roman traduit en français (38 pages), un appareil critique en neuf sections cosigné par Valerie Henitiuk et Marc-

Antoine Mahieu (102 pages), une courte section intitulé « Editors' Acknowledgments » (deux pages), une section « Appendices » incluant cinq annexes (48 pages), une bibliographie (16 pages) et finalement un index (six pages). Sur les 338 pages comprenant du texte, 181 pages sont consacrées à autre chose que le texte du roman, soit environ 54 %²⁸.

Dans cette édition, l'apparat critique est de loin le plus impressionnant. Contrairement à l'édition de 2011 par Chartier, celle de Valerie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu retrace l'histoire des éditions du livre de Markoosie et souligne des enjeux de traduction. Cela est peu étonnant, considérant que les deux éditeurs sont aussi les traducteurs du texte. On y traite longuement des autres éditions et des problèmes de traduction des autres versions. Mais la posture ressemble également à celle de Chartier dans la mesure où Henitiuk et Mahieu se posent aussi comme professeure et professeur spécialistes, cette fois à la troisième personne, dans un passage de la première section de l'apparat critique, dans une sorte de « récit des origines » de la pulsion ayant mené à l'établissement de cette édition critique :

Mahieu, born and raised in France, has since 2009 been a professor of Inuktitut linguistics at INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales; this major languages institute is a member of Sorbonne Paris Cité), and he began working on a new French version of Markoosie's best-known work in 2013. [...]

Henitiuk is a settler Canadian specializing in comparative literature and translation studies, and when in 2014 she began looking seriously at the English and French versions of both *Sanaaq* and *Harpoon*, she was struck by the degree to which so many of the burning issues in these disciplines were encapsulated in the journey undertaken by Markoosie's text in particular (Henitiuk et Mahieu, « Untangling the Lines », dans Patsauq, 2021c : 169-70).

²⁸ Il est plus difficile ici de supposer que le texte inuktitut fait office de paratexte, comme c'était le cas pour l'édition de Chartier. Le titre même, en inuktitut d'abord, indique plutôt une prééminence de l'inuktitut sur les autres langues. Mais comme l'apparat critique est en anglais et que la maison d'édition est anglophone, on est en droit de supposer que la lectrice ou le lecteur moyen de cette édition s'intéressera d'abord au texte du roman en anglais (et peut-être en français, langue qui joue ici un rôle similaire à l'anglais). Une fois incluses les parties en inuktitut dans les paratextes, on en arrive à 78 % de tout le volume.

La dernière édition a toujours beau jeu d'avoir le dernier mot sur tout ce qui a été publié avant elle. Retenons toutefois que l'édition française qui la précède, celle de Chartier, est, comme on l'a compris, sévèrement critiquée.

Dans le cas de cette dernière édition comme dans celle de Chartier en 2011, une place est laissée à Markoosie pour revenir sur son texte, et ce, même si les deux préfaces sont très différentes, autant sur la forme que sur le fond. La préface de Markoosie dans l'édition de Chartier (écrite en 2010) semble distante : c'est un auteur qui écrit au loin, revisitant le texte bien des années plus tard. Celle de la version de 2021 réécrite à partir d'une entrevue faite chez lui par Mahieu, est peut-être moins éloignée, mais elle marque un même écart par rapport à l'événement de la publication originale, comme le faisait l'édition française de 1971. Le fait de placer Markoosie, l'auteur du livre, en préface, a l'étrange conséquence de créer un écartement entre le texte et la personne dont on supposait l'auctorialité : Markoosie devient dans les deux cas l'objet d'un discours littéraire écrit par d'autres²⁹. Étrangement peut-être, le fait que, dans les premières éditions de 1970 et 1971, c'était l'« auteur » (supposément Markoosie) qui remerciait Jean Chrétien, attribuait à tout le moins de manière narrative une agentivité à Markoosie³⁰. Une certaine objectification, voire une aliénation, de l'auteur Markoosie se produit dans les éditions critiques à partir de 2011, et de manière plus marquée dans celle de 2021 lorsqu'on lit, dans les « Editors' Acknowledgement », un « Postscript » : « On 8 March 2020, while this book was still in production, Markoosie Patsauq passed away of cancer, at his home in Inukjuak. » (Henitiuk et Mahieu, « Editors' Acknowledgement », dans Patsauq, 2021c : 262) L'édition critique est un tombeau.

²⁹ Il est intéressant de noter qu'un compte rendu récent de la dernière édition du livre dans la revue *TTR* propose en quelque sorte d'ajouter les deux spécialistes comme auteurs du livre : « *TTR* citation convention has it that editors and translators are identified immediately after the source title. It is the opinion of the book reviewer that doing so in this instance, however, would constitute a misrepresentation of the publication's contents and underlying process. The ongoing dialogue between all three of the work's listed contributors can be heard throughout the book. [...] This citation therefore lists Henitiuk and Mahieu's names immediately after Markoosie's own to reflect the shared authorial space characterizing *Uumajursiutik unaatuinnamut / Hunter with Harpoon / Chasseur au harpon*. » (Van Bolderen, 2022 : 239)

³⁰ Cette subjectivité est par ailleurs contestée par Valerie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu pour qui, « [t]he original story [publiée en 1969-1970 en inuktitut] was heavily edited, likely moving well beyond the "arranging" done by Markoosie in a bid to craft something deemed accessible by the southern readership of the day, which was assumed to consist primarily of younger readers » (Henitiuk et Mahieu, « Translation Journey of Markoosie's Text » dans Patsauq, 2021c : 228).

Il est intéressant de noter que les livres monolingues publiés avec les traductions de l'édition critique de 2021 ne contiennent pas la même préface écrite par Markoosie³¹. Dans l'édition en anglais (McGill-Queen's, 2020) comme dans l'édition française (Boréal, 2021), la préface est signée par la militante des droits inuits Mary Simon³². Elle s'y remémore notamment sa rencontre avec Markoosie en 1993 alors qu'il faisait partie d'une délégation inuite auprès de la Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones pour y témoigner de la relocalisation forcée dans le Haut-Arctique. Les derniers mots de Simon se présentent comme des remerciements. Je mets d'abord la version anglaise originale, puis la traduction-adaptation par Gounof dans l'édition de Boréal :

Finally, as I applaud the new release of *Hunter with Harpoon* after fifty years, I want to congratulate the efforts of all those at McGill-Queen's University Press who are working to bring it back to life, and particularly Valerie Henitiuk and Marc-Antoine Mahieu for introducing the idea for a new version and translation of Markoosie's original work. I also offer my appreciation of James McNeill of Indian and Northern Affairs who in the late 1960s edited and worked to bring into the Qallunaaq world Markoosie's original manuscript, written in syllabics (Mary Simon, « Foreword », dans Patsauq, 2020 : ix-x).

Enfin, tout en applaudissant la parution de *Chasseur au harpon* cinquante ans après la publication initiale, je tiens à saluer les efforts accomplis par tous ceux qui³³ ont travaillé afin de lui redonner vie, en particulier Valerie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu pour avoir fait germer l'idée d'une traduction du texte original de Markoosie. Je remercie également James McNeill, des Affaires indiennes et du Nord canadien, qui, à la fin des années 1960, a adapté le manuscrit original de Markoosie, écrit en

³¹ La préface de Markoosie dans l'édition critique de 2021 devient la postface (adaptée) dans les petites éditions de 2020-2021. Le post-scriptum des éditeurs de l'édition critique de 2021 est repris dans cette préface sous le titre « Post-scriptum des traducteurs ». Les petites éditions incluent également une « note des traducteurs » d'une vingtaine de pages, présenté comme une « version abrégée et modifiée du cadrage critique proposé dans l'édition savante trilingue ».

³² Traduite dans les versions françaises de Boréal ou de Dépaysage par Charles Gounof, le traducteur à l'interne aux éditions Dépaysage (s. d.).

³³ Après « qui », dans la version publiée en France, on lit « chez McGill-Queen's University Press » (Mary Simon, « Préface », dans Patsauq, 2021b : 10). Ce passage semble avoir été supprimé de l'édition par Boréal.

syllabique, afin de le transmettre au monde *qallunaaq* (Mary Simon, « Préface », dans Patsauq 2021a : 10; c'est moi qui souligne)³⁴.

C'est la seule fois peut-être qu'il est dit de manière aussi franche que la version anglaise de 1970 n'est pas de la main de Markoosie, mais de James McNeill³⁵. On peut penser que le traducteur français a mal interprété l'expression « *edited and worked* » en le traduisant par « a adapté », ou bien n'a pas mesuré la portée que ce terme pouvait avoir ici. Dans un cas comme dans l'autre, il est malheureux qu'on ait laissé l'impression d'une si grande illégitimité de la version de 1970 par Markoosie auprès des lectrices et lecteurs francophones.

Ainsi, Son Excellence la très honorable Mary May Simon, aujourd'hui gouverneure générale du Canada³⁶, n'est pas spécialiste des études littéraires, ni professeure de langue inuktitut, ni encore traductologue. Elle n'appartient pas au monde universitaire, son milieu est celui de la politique. Sa signature pour la préface est éloquente : « Mary Simon, ex-présidente d'Inuit Tapiriit Kanatami³⁷, ex-ambassadrice du Canada au Danemark et aux Affaires circumpolaires ». Lorsqu'on fait l'atelier, la question se pose de savoir pourquoi avoir choisi cette personne pour préfacer un livre grand public alors qu'elle ne semble pas avoir de connaissance particulière sur la littérature inuite ni être très impliquée dans le

³⁴ Dans l'édition de *Dépayage*, une note de bas de page suit le terme « *qallunaaq* » : « Terme qui désigne les non-Inuits et, plus particulièrement, les Canadiens d'ascendance européenne et autres "Occidentaux". » (Mary Simon, « Préface », dans Patsauq, 2021b : 11) On pourrait aussi ajouter que, selon le contexte, « *Qallunaat* » peut aussi désigner des anglophones.

³⁵ Rien ne semble indiquer que James McNeill connaissait l'inuktitut, il ne pouvait pas « adapt[er] le manuscrit », si cela veut dire le traduire pour un nouveau public. En affirmant une telle chose, Mary Simon implique tacitement que Markoosie ment lorsqu'il affirme qu'il a adapté lui-même son roman, comme il le dit lui-même dans la préface de l'édition critique de 2021 : « And I wrote it [the story] in syllabics first and then they asked me to write it in English and that's where the difficult time starts because when you're, when you're writing it in the syllabics, and then you try to write it in English ... it's hard. » (Markoosie, « Preface » dans Patsauq, 2021c : xvii) On pourrait se demander pourquoi Henitiuk et Mahieu ont laissé passer une telle affirmation de la part de Mary Simon dans la préface des éditions grand public.

³⁶ J'utilise la titulature officielle recommandée pour la fonction. Voir à ce sujet : <<https://www.gg.ca/fr/gouverneur-general/gouverneure-generale-mary-may-simon/biographie>> (consulté le 22 avril 2023). Je le fais évidemment dans le but de rappeler celle de Jean Chrétien mentionnée plus tôt.

³⁷ Il s'agit d'un organisme de défense des intérêts inuits, autrefois appelé Inuit Tapirisat of Canada.

milieu littéraire autochtone³⁸. On remarque en tout cas qu'elle est une haute fonctionnaire, à l'image de McNeill, ce qui laisse croire à un certain retour en arrière qui pointe en direction de la première édition de 1970. Une différence toutefois est de taille : Mary Simon est une Inuk originaire du Nunavik. On comprend ici que les pressions de l'édition autochtone obligent les éditeurs à montrer une certaine collaboration avec des actrices et acteurs autochtones, sans que soient évidentes les raisons qui ont motivé le choix de cette personne en particulier³⁹.

Leçon 4 : des versions manifestement différentes peuvent cacher un projet similaire

Faire l'atelier de critique des traductions en demandant aux étudiantes et étudiants de lire chacun une seule version permet de favoriser la discussion sur les différents projets de traduction. On a pu constater une différence marquée entre, d'une part, les versions de 1970 et de 1971, de l'autre, les versions à partir de 2011. Comme il a souvent été dit dans les commentaires sur Markoosie, la version de 1970 et sa traduction par Claire Martin incluent toutes deux des images, ce qui est perçu aujourd'hui comme un signe que le texte était destiné à un public jeunesse. Chartier tout comme Henitiuk et Mahieu s'entendent là-dessus :

Peut-être sa qualification comme roman pour la jeunesse a-t-elle nui à sa réception littéraire, ou peut-être les critiques ne disposaient-ils pas des outils de référence nécessaires pour juger de la valeur de l'œuvre (Chartier, « Introduction », dans Patsauq, 2011 : 9).

Since its publication, *Harpoon of the Hunter* has regularly appeared in any number of children's literature reference works, indicative of a stubborn tendency to view Inuit story and song as juvenile in nature and/or didactic in purpose (Henitiuk et Mahieu, « Reception of the 1970 English Adaptation, Titled *Harpoon of the Hunter* », dans Patsauq, 2021c : 180).

³⁸ Lors d'un lancement du livre à la Chaire de recherche Sentinelle Nord sur les relations avec les sociétés inuit et au Département d'anthropologie de l'Université Laval (2021), Mary Simon s'est exprimée sur les enjeux des communautés inuites, l'épisode de la relocalisation forcée et les difficultés que vivent les communautés aujourd'hui, notamment en temps de pandémie. Elle n'a pas parlé du texte lui-même. On peut l'entendre en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=YZAofpUp4_w> (consulté le 23 avril 2023).

³⁹ Notons quand même, à cet égard, que l'édition critique de 2011, malgré ses nombreux défauts, a été faite en collaboration avec un centre culturel inuit, l'Institut culturel Avataq. On peut lire, dans la page des remerciements, plusieurs membres de la communauté inuite et de l'institut.

Une des raisons serait peut-être justement la présence d'illustrations dans les premières versions. Henitiuk et Mahieu citent Robin Gedalof McGrath à ce propos :

The presence of illustrations in so many Eskimo books frequently leads non-Inuit to assume the books are intended only for children. This is not so. Eskimos do not have a “children’s literature” and stories are intended for adults and children alike (Gedalof, 1977 : 24; cité dans Henitiuk et Mahieu, « Reception of the 1970 English Adaptation, Titled *Harpoon of the Hunter* », dans Patsauq, 2021c : 181).

C’est peut-être à ce compte-là qu’on perçoit, finalement, la grande ressemblance entre les projets des deux éditions critiques : le corps professoral universitaire a intérêt à montrer que ce texte ne relève surtout pas de la littérature jeunesse, qu’il doit sortir de cette catégorisation pour faire voir sa véritable valeur, celle-là même qu’il perçoit. Un même désir, donc, de montrer le texte *tel qu’il a toujours été*, mais que personne n’arrivait encore à voir sans leur intervention. Et ce désir identique est l’objet de leur compétition.

Tout cela est relativement banal : faire l’exercice de retraduire un texte (ou de le republier) nécessite toujours de justifier la nouveauté, et celle-ci passe souvent par un accès privilégié à l’original. L’édition de Chartier comme celle d’Henitiuk et Mahieu se présentent ainsi comme deux tentatives d’imposer une version légitime dans un champ disciplinaire, celui de la littérature autochtone en général, et de la littérature inuite en particulier. Il s’agit ainsi moins de légitimer un auteur (Markoosie) grâce aux statuts des professeures et professeurs qui éditent l’œuvre, que de légitimer ces derniers dans le champ grâce à l’auteur, inversant ainsi le sens dans lequel circule habituellement le capital symbolique (Bourdieu, 2002 : 6). Il est notable à cet égard que les deux éditions universitaires se prévalent d’une préface écrite par l’auteur.

Tout cela est de bonne guerre : l’atelier de critique de traductions sert aussi à introduire la communauté étudiante aux enjeux sociaux de la recherche universitaire et à ses inévitables luttes de pouvoir. Un élément me semble toutefois problématique : lorsqu’on participe à l’oubli de l’histoire des éditions antérieures. Chartier, si je puis dire, en est coupable (qu’il en soit conscient ou non), il ne mentionne jamais dans son introduction la première traduction française de Markoosie par Claire Martin (son nom n’apparaît que dans la bibliographie) et efface complètement la réception qui existait de l’œuvre dans le monde francophone, qu’elle ait été trop petite ne change rien à l’affaire.

Henitiuk et Mahieu font mieux en parlant longuement dans l'apparat critique des versions antérieures. Cependant, on peut remarquer dans leurs derniers textes sur le sujet l'effacement progressif de la traduction par Catherine Ego. Par exemple, dans l'entrée « Markoosie Patsauq » de l'*Encyclopédie canadienne* (2022), un site web pour le grand public auquel peuvent contribuer les universitaires, ils mentionnent les « nouvelles traductions, réalisées plus rigoureusement » (sans dire qu'ils en sont les auteurs), et citent la traduction de Claire Martin, mais omettent l'édition de 2011 traduite par Catherine Ego⁴⁰. Il s'agit d'une autre fonction, cette fois archéologique, que peut avoir l'atelier de critique de traductions : servir à faire remonter à la surface ce qui était enfoui, les couches sédimentaires des projets traductifs successifs, faire l'histoire d'une œuvre qui reste à s'accomplir.

Conclusion

Pour faire un atelier de critique de traductions, le cas de Markoosie est exemplaire, au sens d'exceptionnel. Il peut difficilement servir de modèle, car il y a peu de cas qui pourraient permettre une discussion aussi riche que celle qu'on a eue. Je pense que cela est dû au fait que le texte même de Markoosie participe d'une certaine « liminarité ». Je qualifie l'œuvre de « liminaire » parce qu'elle se situe, comme plusieurs autres textes de littérature autochtone, entre l'oralité et l'écriture, entre la tradition orale autochtone et la littérature nationale canadienne, entre l'anglais et l'inuktitut, entre Markoosie le « premier écrivain inuit publié » et Markoosie le « raconteur d'histoires entendues dans sa jeunesse » : ce texte comme tout texte est ce qu'on veut qu'il soit, selon nos désirs, nos besoins, comme professeure ou professeur de littérature ou comme traductrice ou traducteur, ou comme fonctionnaire au ministère des Affaires indiennes et du Nord. Le texte de Markoosie agit ainsi comme miroir des attentes qu'on a envers un texte de littérature autochtone. Et ce désir exprimé dans le texte détermine aussi la manière qu'on aura de présenter l'œuvre, de la traduire, de la publier, de la commenter et de la vendre.

⁴⁰ Une même stratégie a lieu avec une entrée du *Handbook of Translation Studies* (Henitiuk et Mahieu, 2021) sur la traduction et les peuples autochtones. Les deux chercheurs multiplient ces derniers temps les publications sur Markoosie, répétant très souvent les mêmes arguments avec très peu de variations. Une tendance se dessine toutefois : l'effacement de l'histoire de la traduction de Markoosie en français, en particulier en ce qui a trait à la version de 2011 traduite par Catherine Ego.

Un autre aspect utile que le texte de Markoosie apporte est la nécessité de déconstruire l'idée même d'« original » en traduction. Dans ce cas-ci, non seulement l'œuvre est dédoublée par l'autotraduction de Markoosie en anglais, mais lui-même remettait en question le caractère original des histoires, en écrivant dans sa préface à l'édition de 2011 :

L'histoire de Kamik est inscrite dans ma mémoire depuis mes jeunes années. Nombreux sont les enfants et les adultes qui l'ont entendue au fil des générations. Je l'ai écrite pour qu'elle reste vivante (Markoosie, « Préface », dans Patsauq, 2011 : 37).

La discussion en atelier est aussi aidée dans ce cas-ci par les nombreux paratextes, à la fois liés à l'œuvre (les péritextes), mais aussi le discours qu'on a porté historiquement et de manière contemporaine sur l'œuvre (les épitextes). Dans le cas du livre de Markoosie, les enjeux de réédition sont déclarés publiquement, dans la promotion du livre, dans différents lancements ou des articles promotionnels.

Je termine en rappelant l'objectif de l'atelier de critiques des traductions, en adaptant le propos de Karen Emmerich qui m'avait donné l'impulsion de créer cette initiative pédagogique : permettre aux étudiantes et aux étudiants de prendre conscience de « la nature changeante, historique, des formes et du goût littéraires », en plus de les aider à « comprendre la part herméneutique de la traduction en faisant l'expérience d'une pluralité d'interprétations à la fois de la signification du texte, mais aussi des manières dont cette signification prend forme dans les différentes versions » (Emmerich, 2017 : 152; ma traduction). L'atelier de critique de traductions est ainsi de faire l'expérience de la traduction *en tant que* traduction.

Bibliographie

- ANDERSON, Lorin W., et David R. KRATHWOHL (2001), *A taxonomy for learning, teaching, and assessing: A revision of Bloom's taxonomy of educational objectives*, New York, Addison Wesley Longman.
- ANONYME (2020), « Taxonomies », Centre de pédagogie universitaire, Montréal, Université de Montréal.
- BAUER, Gerhard (1998), *Namenkunde des Deutschen*, Berlin, Germanistische Lehrbuchsammlung.
- BÉDARD, Denis, et Annick BOURGET (2016), « Préparer et animer une séance d'apprentissage par problèmes », dans Thierry Pelaccia (dir.), *Comment mieux former et évaluer les étudiants en médecine et en sciences de la santé?*, Bruxelles, De Boeck : 271-297.
- BERMAN, Antoine (1985), « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4 : 67-81.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Éditions Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1999), *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.
- BLOOM, Benjamin (1956), *Taxonomy of Educational Objectives. The Classification of Educational Goals*, Boston, Allyn & Bacon.
- BOURDIEU, Pierre (2002), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145 : 3-8.
- CHAIRE DE RECHERCHE SENTINELLE NORD SUR LES RELATIONS AVEC LES SOCIÉTÉS INUIT et DÉPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL (2021), *Launch of the book Hunter with Harpoon, by Markoosie Patsauq: with Mary Simon, Caroline Hervé, Marc-Antoine Mahieu and Valerie Henitiuk (February 22nd, 2021)*, Québec [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=YZAofpUp4_w (consulté le 29 avril 2023).
- CHAIRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE DU NORD, DE L'HIVER ET DE L'ARCTIQUE (2019), *Les littératures inuites et des Premières Nations: table ronde avec Yvette Mollen, Catherine Ego et Inès Jorgensen (octobre 2018)*, Montréal, Université du Québec à Montréal [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=kmFsRHhLMVg> (consulté le 29 avril 2023).
- COMPTON, Richard (2021a), « Création d'un dictionnaire pour une langue autochtone de l'Arctique : le cas de l'inuinnaqtun », Ateliers du GRIAAC, Montréal, Université du Québec à Montréal, 7 octobre [en ligne],

<https://griaac.uqam.ca/non-classe/creation-dun-dictionnaire-pour-une-langue-autochtone-de-larctique-le-cas-de-linuinnagtun/> (consulté le 29 avril 2023).

COMPTON, Richard (2021b), « Une question à propos du dictionnaire », 16 octobre, communication privée.

DORION, Henri, et Jean-Paul Lacasse (2011), *Le Québec, territoire incertain*, Québec, Septentrion.

DUVICQ, Nelly (2019), *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, Presses de l'Université du Québec.

ÉDITIONS DÉPAYSAGE (s. d.), « Infos », Éditions Dépaysage [en ligne], <https://www.editions-depaysage.fr/infos/> (consulté le 29 avril 2023).

EMMERICH, Karen (2017), « Teaching Literature in Translation », dans Lawrence Venuti (dir.), *Teaching Translation. Programs, Courses, Pedagogies*, New York, Routledge : 149-155.

GEDALOF, Robin (1977), « An Introduction to Canadian Eskimo Prose in English », mémoire de maîtrise, London (Ontario), University of Western Ontario.

HENITIUK, Valerie (2017), « Of Breathing Holes and Contact Zones: Inuit-Canadian Writer Markoosie in and Through Translation », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 29, n° 1: 39-63 [en ligne], <https://doi.org/10.1075/target.29.1.02hen> (consulté le 29 avril 2023).

HENITIUK, Valerie, et Marc-Antoine MAHIEU (2021), « Indigenous peoples and translation », dans Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies Online*, vol. 5, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, [en ligne] <https://benjamins.com/online/hts/articles/hts.5.ind1> (consulté le 29 avril 2023).

HENITIUK, Valerie, et Marc-Antoine MAHIEU (2022), « Markoosie Patsauq », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne] <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/markoosie-patsauq> (consulté le 1^{er} novembre 2023)

KANCEPOLSKY TEICHMANN, Ana, et René LEMIEUX (2022), « Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse* d'An Antane Kapesh », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 18 : 70-86.

KUDLAK, Emily, et Richard COMPTON (2018), *Kangiryuarmit Inuinnaqtun: Uqauhiitaa Numiktitirutait Dictionary*, Iqaluit, Nunavut, Nunavut Arctic College.

LACASSE, Jean-Paul (1977), « L'état des frontières du Québec », *Revue générale de droit*, vol. 8, n° 1 : 119-127.

LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London & New York, Routledge.

- [illegible]

VAN BOLDEREN, Trish (2022), « Markoosie Patsauq. Edited and translated by Valerie Henitiuk and Marc-Antoine Mahieu. *Uumajursiutik unaatuinnamut / Hunter with Harpoon / Chasseur au harpon*. Montréal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2021, 334 p. », *TTR*, vol. XXXV, n° 2 : 239-244.

VAN STAPPEN, Yolande (1989), « La méthode des cas », *Pédagogie collégiale*, vol. 3, n° 2 : 16-18.

VENUTI, Lawrence (2013a), « How to Read a Translation », *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, New York, Routledge : 109-115.

VENUTI, Lawrence (2013b), « Teaching in Translation », *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, New York, Routledge : 165-172.

VENUTI, Lawrence (dir.) (2017), *Teaching Translation. Programs, Courses, Pedagogies*, New York, Routledge.

VERMEER, Hans J. (2012), « Skopos and Commission in Translation Theory », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge : 191-202.

Henry Lorne Masta : Noji azwawakat l8dwaw8ganal / le traducteur

PHILIPPE CHARLAND

Institution Kiuna – Université de Sherbrooke – Université Bishop's

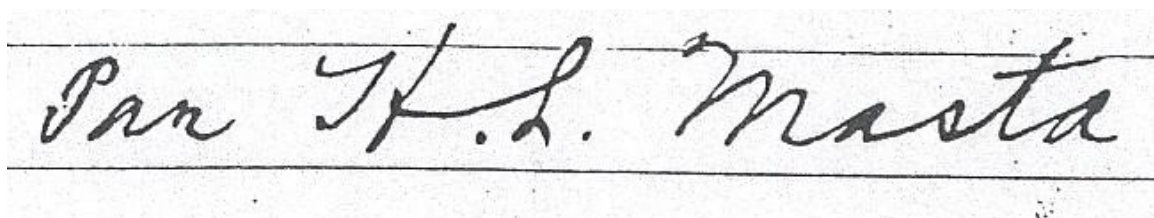
Il y a quelques années, j'ai eu la chance de recevoir une photocopie d'un document manuscrit, sans page titre, qui commençait directement ainsi :

La langue abenaquise [sic] disparaît lentement mais sûrement. Ce volume n'est donc pas pour arrêter cette déchéance graduelle mais plutôt, si cela est possible, conservé [sic] pour la génération future un souvenir de la langue parlée par leurs ancêtres (Masta, s.d. : i).

La préface du manuscrit, qui débute ainsi, est à la fois étonnante et intrigante pour quiconque s'intéresse à la langue abénakise. Annonciatrice d'un futur sombre pour la langue, elle nous surprend par son degré de clairvoyance, alors que le nombre de locutrices ou locuteurs de la langue abénakise est passé, dans le courant du XX^e siècle, de plusieurs centaines de locuteurs à quelques personnes. Bien que le manuscrit renferme quelques secrets encore, nous sommes parvenus à en décortiquer quelques-uns, ce qui nous permet désormais d'affirmer qu'il constitue une des sources les plus importantes de savoirs sur la langue abénakise sous plusieurs aspects. Nous allons donc tenter de cerner, dans cet article, de quelle façon ce manuscrit a tant d'importance, tout d'abord en nous penchant sur son auteur et, dans un deuxième temps, sur le document en lui-même.

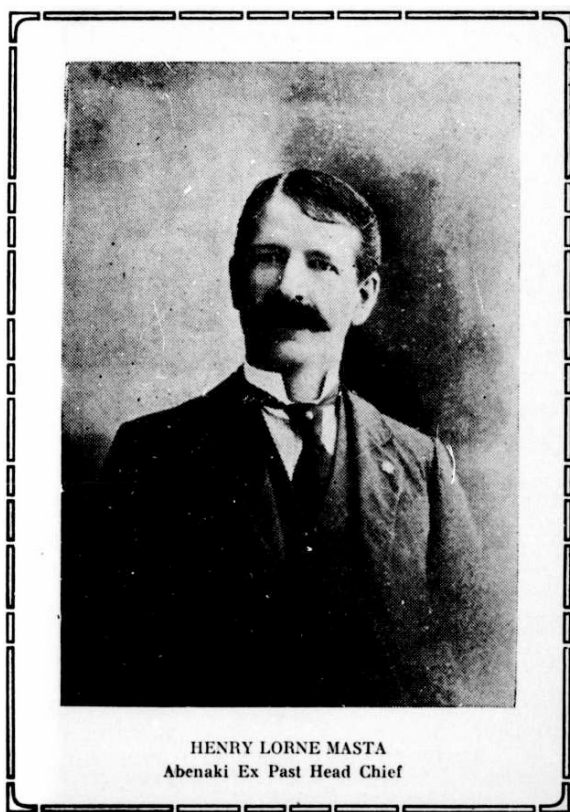
La jeunesse de l'auteur

Bien que le manuscrit ne nous soit pas parvenu avec sa page titre, deux noms sont mentionnés dans le document : André Emmett, qui signe la préface (Masta, s.d. : iii) et Henry Lorne Masta qui signe à la page 100 son nom complet (Masta, s.d. : 100) et à la fin du document, à la page 222 avec ses initiales et son nom de famille :



(Masta, s.d. : 222)

Cette dernière signature, précédée du mot « Par », nous permet de croire qu'il est l'auteur du manuscrit, même si Emmett ne le nomme jamais en tant que tel, préférant l'identifier simplement comme « l'auteur » dans la préface. Toutefois, les détails qu'Emmett (c'est un Abénakis lui aussi) fournit permettent d'identifier clairement Masta comme l'auteur du manuscrit.



(Masta, 1932 : 6)

Henry Lorne Masta est un Abénakis originaire de la mission de Saint-François (aujourd'hui Odanak) né le 9 mars 1853. Ses parents, Ignace Masta et Thérèse Nagazoa, eux aussi originaires du lieu, ont eu 9 enfants, Henry Lorne

étant le troisième à naître. Son père, Ignace, est le fils de Toussaint Masta qui, selon Thomas-Marie Charland, est « un Blanc de la région de Terrebonne qui avait combattu aux côtés des Abénakis, lors de la guerre de 1812, et qui, à son retour, avait été admis au sein de la tribu » (Charland, 1964 : 193). La femme de Toussaint Masta, Catherine Vassal, est la fille naturelle de François Vassal de Monviél, qui a été lieutenant-colonel et adjudant-général de la milice du Bas-Canada de 1811 à 1841 (Lépine, 1996 : 237). Fait intéressant, Henry Lorne n'est pas le seul intellectuel de la famille puisque le demi-frère de son père est l'auteur Pial Pol Wzokhilain, aussi connu sous les noms de Pial Pol Osunkhirhine et Pierre Paul Masta, que nous verrons plus bas.

Si nous ne connaissons pas les détails exacts de la jeunesse d'Henry Lorne Masta, trois sources nous renseignent partiellement sur le sujet : quelques informations proviennent de la préface d'André Emmett au début du présent manuscrit; d'autres du livre *Abenaki Indian Legends, Grammar and Place Names*, écrit par Masta lui-même mais préfacé par Irving Hallowell, un anthropologue associé à l'Université de Pennsylvanie; et aussi de la plume de Masta lui-même. Dans l'édition de mars 1929 du *Dartmouth Alumni Magazine*, il écrit un article intitulé « When the Abenaki Came to Dartmouth », où il raconte l'histoire des Abénakis venus étudier au *Dartmouth College*, dont le demi-frère de son père, Pial Pol Wzokhilain, mais il s'attarde ensuite à sa propre vie. Il ne mentionne jamais de date précise dans son article, mais nous avons pu faire la déduction à partir de ses affirmations.

Si Masta reste muet sur ses premières années de vie, Hallowell nous apprend qu'il a effectué ses études primaires et secondaires sur la réserve pour aller ensuite étudier au Collège Sabrevois (Masta, 1932 : 9). Masta lui-même soutient qu'à l'âge de douze ans (donc en 1865), ses parents l'ont envoyé étudier à la *Church of England Missionary School* de Sainte-Anne-de-Sabrevois, au Québec, où ses études se déroulaient en français, langue qu'il ne maîtrisait point, pas plus que l'anglais, ce qui lui occasionna des retards au début (Masta, 1929 : 302). Hallowell affirme que Masta a étudié le latin pendant deux ans et le grec pendant un an (Masta, 1932 : 9), s'ajoutant à sa maîtrise de l'abénakis, sa langue maternelle, du français et de l'anglais. Masta souligne qu'il est resté durant cinq hivers (donc jusqu'en 1870) à cet endroit et, après s'être vu offrir le choix de continuer ses études au *Theological College* de Lennoxville (l'Université Bishop's actuelle) ou de quitter, il choisit la dernière option. C'est ainsi que Masta acheva ses études et se tourna vers la vie adulte.

Masta l'instituteur (première partie)

Bien que ses études se soient terminées en 1870, il se fit offrir de rester au collège jusqu'au printemps suivant (donc en 1871) en échange de deux heures d'enseignement par jour, ce qu'il fit (Masta, 1929 : 303). Masta mentionne que dans la même année, à l'automne (1871), il fut engagé comme professeur de français à la *Berthier English Academy*, poste qu'il n'occupa qu'un an, car il alla au printemps suivant (1872) enseigner à la *St. Francis Protestant Indian School*, dans son village natal, pour les dix années suivantes (donc jusqu'en 1882) (Masta, 1929 : 303). Assez étrangement, Masta parle dans son texte de 1929 qu'il a été réengagé à la même école en janvier 1909 et qu'il y est toujours au moment de la rédaction de son article (Masta, 1929 : 303). Il laisse donc planer le doute sur ses activités entre 1882 et 1909, et nous verrons plus bas pourquoi. André Emmett, dans la préface du manuscrit de Masta, mentionne qu'après « avoir étudié à l'école de Sabrevois et quelques années aux États-Unis, [il] revint à Berthier, Que. comme professeur à l'école de l'endroit » (Masta, s.d. : iii). Masta ne confirme pas ce séjour aux États-Unis dans son texte. On peut penser qu'Emmett a mal rapporté les activités de Masta à cette période, ou bien s'est mélangé dans ses souvenirs, ou encore, pourrait-on conclure, il y a bien eu des séjours de Masta aux États-Unis. Masta lui-même dit être au village à partir de 1872, bien qu'il ne donne jamais la date.

Toutefois, dans le Rapport annuel des affaires indiennes (RAAI) de 1872, il n'y a que la mention d'un S[imon] Annance, maître d'école (*School Teacher*), qui aurait reçu la somme de 16,66 (dollars) pour avoir travaillé du 1^{er} avril au 31 mai 1871, lui qui avait été nommé le 8 mai 1865 (RAAI, 1872 : 45). Nous pourrions donc croire que Masta lui a succédé (selon ses propres dires dans son article de 1929), mais il n'y a pas de mention de ce dernier dans ledit rapport. Dans le Rapport annuel de l'année suivante (1873), il est question d'une Miss J. Tucker, qui a reçue 200 \$ du *Indian Funds and Colonial Church Society* pour s'occuper de 18 garçons et de 12 filles (30 pupilles au total) (RAAI, 1873 : 28). Les fonds alloués aux instituteurs qui sont mentionnés dans le Rapport annuel se divisent en deux : le *Indian Fund* est l'argent versé par le gouvernement et le reste (*Colonial Church Society*) est le fait d'une société protestante vouée à l'évangélisation et à l'instruction. Cette société produit aussi un rapport annuel relatant ce qui s'est passé dans la dernière année au cours des différentes missions sous sa juridiction. Dans le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* (RCCSSDM) de 1873, il est fait mention de M. Tucker, qui travaille au *Indian village* pour la *Indian School* et qui doit s'occuper de 37

pupilles de moins de 16 ans et de 20 pupilles de plus de 16 ans, pour un salaire de 135 \$ (35 des fonds de la *Society* et 100 \$ de contributeurs locaux) (RCCSSDM, 1873 : 17-18). C'est donc dire que Mademoiselle Tucker est l'institutrice en place au village et que la majorité de son salaire a été versé par la Société (65 \$ seulement versé par le gouvernement).

Celle-ci semble rester en poste jusqu'à l'année suivante (1874), alors qu'elle reçoit 75 \$ pour son travail entre le 1^{er} juillet 1873 et le 31 mars 1874 (RAAI, 1874 : 78). Masta n'est jamais mentionné dans le Rapport annuel des Affaires indiennes mais dans le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* de 1874, il est fait mention de « H. Masta », qui travaille au *Indian village* et qui doit s'occuper de 37 pupilles de moins de 16 ans et de 20 pupilles de plus de 16 ans, pour un salaire de 130 \$ (100 \$ des fonds de la *Society* et 30 \$ de contributeurs locaux), pour lequel travail il a obtenu la mention *Doing well* (RCCSSDM, 1874 : 12-13). En additionnant les salaires de Tucker et de Masta, nous obtenons 205 \$, ce qui est tout à fait concordant avec le salaire mentionné par le Rapport annuel des Affaires indiennes de l'année suivante et laisse à penser que les deux enseignants se sont probablement séparé la tâche.

Dans une lettre du révérend Fortin, alors ministre protestant au village, adressée à Vankoughnet, le ministre des Affaires indiennes, en date du 5 décembre 1874, nous apprenons que Masta est entré en poste comme instituteur au village le 1^{er} octobre 1874, après la démission de sa prédécesseure (ANC, RG10, vol.1944, bobine C-11117, dossier 4176). Attaché à cette lettre se trouve la demande du gouvernement à Fortin de fournir les certificats de qualification d'enseignement de Masta. Dans une lettre en date du 19 décembre 1874, le directeur des écoles de Sabrevois, Benj. P. Lewis, fait parvenir la présente note concernant l'ancien étudiant : « Je certifie par la présente que Henry Masta est, à mon avis, dûment qualifié pour enseigner les langues anglaise et française dans une école primaire » (ANC, RG10, vol. 1944, bobine C-11117, dossier 4176). Le 22 décembre 1874, le révérend Fortin fait parvenir au gouvernement un certificat de qualification, auquel il ajoute que « Henry Masta est qualifié pour enseigner à un bien plus haut niveau que celui à Saint-François » (ANC, RG10, vol. 1944, bobine C-11117, dossier 4176). Nous pouvons donc penser que Masta s'est trompé dans ses dates et qu'il a en fait commencé à enseigner à l'école protestante du village le 1^{er} octobre 1874 et non pas au printemps de 1872 comme il l'affirme dans son article de 1929 (Masta, 1929 : 303).

C'est finalement en 1875 qu'un certain « H. L. Masta », enseignant, apparaît dans le Rapport annuel des affaires indiennes : il reçoit 250 \$ du *Indian Funds and Colonial Church Society* pour son travail auprès de 18 garçons et de 16 filles, soit 34 pupilles au total (RAAI, 1875 : 81). Le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* de 1875, assez étrangement, est identique à celui de l'année précédente : même nombre de pupilles, même lieu et même salaire de 130 \$ (RCCSSDM, 1875 : 14-15). Charland affirme que Masta recevait 100 \$ par année pour son travail jusqu'en 1875, alors que son salaire a été majoré de 50 \$ à ce moment-là (Charland, 1964 : 257). Simon Annance a effectivement reçu 100 \$ pour son travail en 1871 (RAAI, 1871 : 45), mais le salaire semble avoir été augmenté dès 1873 à 200 \$.

Si nous n'avons pas de preuves formelles que Masta enseigne dès 1872, autrement que par ses propres dires, nous pouvons tout de même supposer qu'il est, à tout le moins, présent au village entre le printemps 1872 et l'automne 1874. C'est probablement durant cette période au village qu'il a rencontré sa future femme, avec laquelle il convole en justes noces le 24 juin 1875. Caroline Tahamont est la fille de Joachim Tahamont et Marie-Anne Portneuf, originaires du village. Selon Charland, il y aurait eu de l'opposition de la part du ministre anglican Vital Larivière, ce qui aurait forcé les deux tourtereaux à se marier

à l'église évangélique française de la rue Craig à Montréal, devant le pasteur Joseph Provost, avec une licence obtenue du lieutenant-gouverneur de la Province de Québec. La mariée s'était nommée, pour la circonstance, Carrie Thompson et s'était donnée comme fille de Joachim Thompson et Van Marianne Wanlunnsa (Charland, 1964 : 251).

De cette union naîtront Marie Adelaïde et Alice, dont il sera question plus loin. S'il n'est pas possible de savoir pourquoi ce mariage a dû avoir lieu dans de telles circonstances, il y a tout lieu de s'imaginer qu'il s'agit de la dynamique d'opposition de l'époque entre les Catholiques et les Protestants qui est en cause.

La carrière d'instituteur de Masta se poursuit dans les années subséquentes, toujours au village dans l'école protestante. En 1876, il reçoit 150 \$ du gouvernement (RAAI, 1876 : 56), mais 250 \$ au total (*Indian Funds and Colonial Church Society*) pour enseigner à 11 filles (RAAI, 1876 : 84-85). Pourtant, le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* de 1876 est identique aux années suivantes, si ce n'est qu'il n'y a plus que 14 pupilles de moins de 16 ans, nombre pour lequel il reçoit le même salaire

(130 \$) (RCCSSDM, 1876 : 11-12). Il faut donc croire qu'il y a un 20 \$ de provenance inconnue dans l'équation ou une erreur de transcription.

Le scénario est identique dans le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* de 1877, qui est un copier-coller de l'année précédente (14 pupilles de moins de 16 ans et même salaire de 130 \$) (RCCSSDM, 1877 : 14-15). Il y a toutefois des changements dans le Rapport annuel des Affaires indiennes de 1877 par rapport aux années précédentes : Masta obtient toujours le même salaire, mais pour enseigner à 15 garçons et à 14 filles. Point intéressant, il est fait mention dans le rapport de l'usage de livres indiens (*Indian Books*) dans le cadre de l'apprentissage des élèves (RAAI, 1877 : 164-165). S'agit-il de matériel pédagogique que Masta a créé pour son enseignement et dont aucune trace connue ne subsiste, ou encore a-t-il simplement utilisé le *Wobanaki kimzowi awighigan* (le livre d'étude de l'abénakis) écrit et publié en 1830 par Pïal Pol Wzokhilain, le demi-frère de son père? Ou d'autres livres du même auteur, comme *Wawasi lagidamwoganek mdala chowidamwoganal tabtagil onkawodokodozwal wji pobatami kidwogan* (les dix commandements) ou *St. Mark* (l'évangile de Saint-Marc, traduit en abénakis par François-Noël Annance en 1842 mais publié par Wzokhilain en 1845)? Impossible de le savoir avec certitude, mais nous pouvons imaginer que Masta n'a eu recours qu'à des ouvrages reliés au protestantisme, car d'autres sont disponibles pour les catholiques.

Toutefois, ce mystérieux matériel est probablement toujours utilisé en 1878, car, dans le Rapport annuel des Affaires indiennes, Masta gagne toujours 250 \$, enseigne à 22 pupilles et la mention des livres indiens revient (RAAI, 1878 : 222-223). Pour la troisième année consécutive, le *Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal* de 1878 est identique aux précédents rapports (RCCSSDM, 1878 : 14-15). Il y a tout lieu de croire que personne n'est allé vérifier si ce qui était rapporté était vrai ou, encore, qu'on a tout simplement recopié l'année précédente, faute de mieux. Il est évident que les chiffres ne sont pas à jour, car Masta reçoit maintenant 150 \$ du gouvernement (RAAI, 1878 : 161).

Une autre publication de la *Colonial Church & School Society*, appelée le *French Mission Record*, nous permet d'avoir un portrait détaillé de ce qui se passe dans l'école de Masta ainsi que dans la mission protestante. Si on omet l'hypothétique matériel pédagogique mentionné plus haut, il s'agit probablement du premier écrit de Masta (1878) qui ait été publié. Sous forme de petit rapport,

auquel est joint celui du missionnaire en place, Masta décrit brièvement son travail à l'école et ce qui s'y passe. Le premier rapport qui nous ait été donné de voir date de 1878. On y apprend, de la plume du révérend Roy, que l'école, qui était jusqu'à ce moment dans une misérable cabane sans grand confort, allait probablement être rebâtie au printemps 1879 (CCSS, 1878 : 30-31). Masta, de son côté, tente de décrire un peu ce qui se fait dans son école et déclare 18 élèves inscrits dans son rapport d'avril et 22 en décembre, mais qu'environ 10 se présentent quotidiennement. Il y a quelques catholiques dans le lot, et ils semblent intéressés à entendre l'enseignement de la bible dans leur langue (CCSS, 1878 : 31-32). Il ne fait malheureusement pas mention du matériel choisi, quoiqu'il pourrait avoir utilisé l'évangile de Saint-Marc ou le Petit catéchisme de Québec, mentionnés plus haut, comme matériel pédagogique.

Les années suivantes semblent assez stables pour Masta, alors qu'il reçoit toujours 150 \$ du gouvernement pour enseigner en 1879 (RAAI, 1879 : 230), ce qui lui donne 250 \$ au total (bien que la source provienne supposément du *Indian Fund*) pour 21 pupilles. Il est encore fait mention des livres indiens, mais sans plus de détails (RAAI, 1879 : 300-301). Le rapport de Masta dans le *French Mission Record* de 1879 est, en plus d'être très bref, peu instructif, Masta se contentant de dire qu'il a 35 élèves inscrits, dont seulement 15 se présentent quotidiennement en début d'année, et, en juillet, seulement 22 sont inscrits et 12 se présentent (CCSS, 1879 : 28). Assez étrangement, il est plus bavard dans le numéro de l'année 1880, quoiqu'il fasse alors référence aux activités de l'année 1879. En avril 1879, il affirme avoir 22 élèves et remercie les généreux donateurs qui ont permis la construction d'une école adéquate pour les besoins. En septembre, il annonce que l'école n'a pas réouvert avant le 8 septembre, car les familles sont parties aux États-Unis pour les vacances et que des 22 inscrits, en moyenne 17 se présentent. Il croit toutefois que ses élèves vont progresser, en raison notamment des fournitures scolaires que le gouvernement est supposé leur envoyer. Il nous apprend que son école est ouverte du lundi au vendredi, de 9 h à 11 h 30 et de 13 h 30 à 15 h 30 (CCSS, 1880 : 29-30).

Si la carrière de Masta semble bien entamée et sans trop de vagues à l'horizon, elle prend une tout autre tangente à partir de ce moment. Dès 1879, il est élu comme un des chefs du village, en compagnie, entre autres, de Joseph Laurent, l'auteur du *New Familiar Abenaki and English Dialogues* (1884), un des ouvrages les plus connus sur la langue abénakise. Quelques temps après son entrée en fonction, en parallèle de sa vie d'enseignant, Masta est déjà contesté

dans ses fonctions de chef par rapport à des gestes posés dans ce cadre (des assemblées illégales et la construction de routes dans le village), bien que tous les autres chefs soient aussi accusés de différents maux en même temps. Selon Charland, on lui reproche alors de ne pas se consacrer assez à son travail d'instituteur et que les élèves ne connaissent presque rien à cause de cela, entre autres parce qu'il a effectué des voyages prolongés aux États-Unis (Charland, 1964 : 255). C'est probablement ce va-et-vient qui a laissé croire à André Emmett que Masta avait passé des années aux États-Unis.

Mais ces plaintes semblent surtout le jeu d'une querelle entre catholiques et protestants, car, comme le rapporte Charland, « Salomon B[enedict] a en ma présence [Lazare Wasommimet] loué la conduite de H.-L. Masta comme instituteur, disant qu'il n'y a jamais eu ici un meilleur maître que Masta » (Charland, 1964 : 254). Ces deux individus, de foi protestante, viennent appuyer ce dernier, alors qu'au même moment, les catholiques l'accusent d'être un ivrogne. La femme de Frédéric Obomsawin, Marie-Anne Panadis, déclare en 1879 :

J'ai vu H.-L. Masta sous l'influence de la boisson, ici et ailleurs, notamment à Sorel, à la fin de septembre ou au commencement d'octobre 1879. Il était alors chef. Il était avec sa femme. Il était dans le marché. Sa femme [Caroline Tahamont] lui a dit qu'il n'avait rien d'acheté et qu'il était déjà saoul. Alors elle nous a demandé d'aller dîner, et que cela le dégriserait. J'ai remarqué qu'il avait de la bave à côté de la bouche, et je pense que c'est pour cela que sa femme lui a dit qu'il avait l'air d'un cochon (Charland, 1964 : 255).

Le rapport de l'agent Vassal, dans le Rapport annuel des affaires indiennes de 1880, mentionne en effet des troubles au village, mais il ne nomme personne et conclut même en disant que « les efforts constants de nos enseignants se sont avérés un succès en ce qui a trait à l'amélioration [du niveau d'éducation] » (RAAI, 1880 : 30). Masta conserve tout de même aussi son poste, au salaire de 250 \$, accueille 21 garçons, mais seulement 9 se consacrent à l'étude des livres indiens, contrairement aux années passées où presque tout le monde le faisait (RAAI, 1880 : 308-309).

Dans le rapport annuel de 1881, peu de changements sont perceptibles : il gagne toujours 250 \$, dont l'entièreté semble venir du *Indian Fund* (RAAI, 1881 : 90), et il est spécifié qu'il est à l'école protestante, qu'il a 17 élèves, dont

11 de façon régulière, mais il n'est plus fait mention des livres indiens (RAAI, 1881 : 212-213).

L'agent Vassal, qui semblait avoir de bons mots pour lui dans son rapport de 1880, apporte des précisions dans son rapport de 1881 relativement à la conduite de l'école protestante et de son instituteur :

Quant à l'instituteur de l'école protestante, je dois lui reconnaître des capacités suffisantes pour tenir une bonne école, mais il n'est pas pourvu des diplômes requis dans les écoles publiques. 21 élèves fréquentent cette école et l'assistance moyenne est de 14. Comme pour l'école catholique, cette assistance, tout insuffisante qu'elle soit, peut être considérée comme un assez bon résultat. On y enseigne la lecture anglaise et française, l'écriture, l'arithmétique, la grammaire anglaise, l'histoire sainte et l'histoire du Canada. Vous avez pu remarquer, par les rapports de cet instituteur, qu'il ne donnait qu'environ quatre heures et demie d'école par jour. Ce temps me paraît insuffisant. Ses élèves font peu de progrès. Cependant les parents qui envoient leurs enfants à cette école me paraissent satisfaits de lui (Charland, 1964 : 257).

Bien que ce rapport soit officiel, il est permis de douter de tout ce qui est avancé par Vassal. Comme nous avons pu le constater plus haut, Masta a bien reçu une approbation ou qualification d'enseignement de son ancien directeur au collège, qui semble avoir été acceptée, à l'époque, par le gouvernement puisqu'il est ensuite apparu dans les registres officiels comme instituteur payé par ce même gouvernement. Si les règles ont changé depuis ce temps, il faut se demander alors pourquoi il est réembauché plus tard. Par contre, les heures d'enseignement fournies par Masta dans son rapport de 1880 (du lundi au vendredi, de 9 h à 11 h 30 et de 13 h 30 à 15 h 30 [CCSS, 1880 : 29-30]) concordent avec le rapport de Vassal, ce qui laisse croire qu'il n'est pas complètement dans l'erreur. Reste que le rapport de ce dernier semble avoir été assez crédible pour que Masta soit destitué, car le Rapport annuel des Affaires indiennes de 1882 mentionne un « H. Boudreau » en charge de l'école protestante, et son salaire de 250 \$ laisse supposer qu'il a été embauché pour enseigner à 42 élèves durant l'année complète (RAAI, 1882 : 248-249). C'est probablement à cette époque que Masta a commencé la rédaction d'un petit hymnaire protestant intitulé *P8batammi linto8ganal ta lall8mw8ganal wji wawassi kwsih8mgi Kchi Niwaskw*, ouvrage qui sera publié à Montréal en 1883.

Sa mise à l'écart semble avoir été brève puisqu'il est réintégré dans ses fonctions dès l'année suivante, en 1883, toujours au même salaire, pour enseigner

à 20 élèves (RAAI, 1883 : 178-179). Le portrait est quasi-similaire en 1884, avec le même salaire et 23 élèves (RAAI, 1884 : 178-179). Fait à noter, Masta ne semble pas en avoir voulu à Vassal pour sa destitution puisqu'il a accepté de l'aider dans ses recherches toponymiques qui seront publiées dans le Rapport annuel des Affaires indiennes de 1884 : l'agent Vassal a aussi compilé une liste de toponymes abénakis pour son rapport et s'est fait aider par quelques membres éduqués, dont Lazare Wasanmimett, Joseph Laurent et Henry Masta (RAAI, 1884 : 26-31). La cote de popularité de Masta ne semble pas avoir fléchi non plus du fait de sa mésaventure, car il réussit à se faire élire comme un des chefs en 1884, combinant alors ses occupations de chef et d'instituteur.

Masta est toujours instituteur en 1885, au même salaire et pour 16 élèves (RAAI, 1885 : 182-183). En 1886, il a 15 élèves à sa charge, toujours au même salaire (RAAI, 1886 : 130), mais le spectre de la boisson semble encore tourner autour de lui. En effet, il est destitué de ses fonctions d'instituteur à ce moment. Malgré un aveu de culpabilité de sa part et le fait qu'il exprime publiquement le désir de changer, rien n'y fait; pas même les bonnes paroles des parents souhaitant le garder en poste en raison, selon Charland, de « sa connaissance de la langue abénakise lui permetta[nt] de donner les explications aux enfants en leur langue », voyant là « un avantage trop considérable pour [le] sacrifi[er] » (Charland, 1964 : 259). L'agent Vassal mentionne dans son rapport de 1887 « que les chefs semblent être décidés à être très sévères envers tous les saoulons, ce qui est bon point en leur faveur » (RAAI, 1887 : 182-183). C'est donc Edwin Benedict qui remplace Masta comme instituteur de l'école protestante en 1887 (RAAI, 1887 : 290-291).

L'entre-deux

Bien qu'il soit difficile de s'imaginer comment Masta a pu occuper ses temps libres après sa destitution, nous pouvons supposer qu'il s'est consacré principalement à son rôle politique à partir de ce moment. Masta profite de sa pause dans sa carrière d'enseignant pour se présenter de nouveau comme chef en 1887. Il est élu au poste mais non sans essuyer quelques protestations à son endroit, notamment par rapport à ses origines. Comme nous l'avons vu plus haut, son grand-père, Toussaint Masta, n'était pas Abénakis de naissance, ce que ne manquait pas de soulever ses détracteurs, s'appuyant aussi sur le fait qu'il ne semblait pas avoir de difficulté à se procurer des boissons enivrantes (chose alors interdite aux Autochtones de l'époque). Mais comme la loi stipulait, au moment

de sa naissance, que toute personne réputée avoir du sang indien de père ou de mère l'était par le fait même, Masta l'était donc automatiquement par sa mère. Anecdote intéressante, Charland mentionne dans son livre qu'« [à] Henry Masta qui lui disait un jour : “Tu n'es pas un Abénakis”, Joseph Laurent répondit : “Et toi, tu n'es même pas un Indien.” » (Charland, 1964 : 259).

Si Masta a laissé, dans son article de 1929, un flou entre ses deux périodes d'enseignement, nous pouvons confirmer qu'il n'a bel et bien pas enseigné durant une assez longue période. Le rapport annuel des affaires indiennes indique que l'instituteur protestant du village est Edwin Benedict (un Abénakis lui aussi) de 1887 à 1894 (RAAI, 1887 : 290-291; 1888 : 296-297; 1889 : 252-253; 1890 : 224-225; 1891 : 230-231; 1892 : 294-295; 1893 : 278-279; 1894 : 256-257¹).

Edwin Benedict est ensuite remplacé par le révérend H. O. Loiselle de 1895 à 1905, qui lui n'est pas d'origine abénakise, pas plus que ses successeurs. Samuel J. Boyce prend la relève en 1906 et 1907 (RAAI, 1906 : 40-41; 1907 : 40-41), puis le révérend Rich. E. Page occupe le poste en 1908 (RAAI, 1908 : 40-41). Selon le rapport de l'année suivante, l'école a été fermée en décembre 1908, faute d'un instituteur (RAAI, 1909 : 6).

Enfin, Masta reprend son poste d'instituteur en 1909, alors que l'école ouvre ses portes le 21 octobre 1908 (RAAI, 1909 : 6-7). Assez étrangement, il est aussi fait mention que cette école était fermée depuis le 30 juin 1896 (RAAI, 1909 : 6-7). Pourtant, il y a bel et bien une école protestante ouverte à cette époque, et elle est tenue par le révérend Loiselle. Il faut donc croire qu'elle a été délaissée par Loiselle au profit d'un autre édifice et que c'est Masta qui y est finalement retourné en 1909.

Il est difficile de connaître les allées et venues de Masta entre 1886 (départ de l'enseignement) et 1909 (retour à l'enseignement), mais il faut imaginer qu'il a dû passer du temps aux États-Unis, comme la plupart de ses concitoyens, à vendre des paniers. L'agent Vassal, dans son rapport de 1888, mentionne que « les Indiens de cette réserve se sont assez bien débrouillés cette année; cela était dû aux prix élevés qu'ils ont obtenu aux États-Unis pour leur production de paniers » (RAAI, 1888 : 122). L'agent Robillard est plus précis dans sa description de la situation en 1890 :

¹ Nous avons inclus l'année 1894, car il y a un Edwin Beaudet mentionné, mais il s'agit probablement d'une mauvaise transcription de Benedict.

La majorité d'entre eux passent le plus clair de leur temps à fabriquer des paniers et d'autres travaux fins, qu'ils ont l'intention de vendre aux États-Unis et en Ontario pendant l'été. Ces articles se vendent facilement et rapportent une somme considérable, que les Indiens utilisent pour améliorer leurs maisons (RAAI, 1890 : 23).

Il devait toutefois lui rester assez de temps libre pour se mêler à nouveau aux affaires politiques. Élu grand chef en 1897, il semble passer du temps aux États-Unis encore à ce moment-là, car une enquête est lancée sur des votes frauduleux et des manœuvres supposées de l'abbé DeGonzague, le premier missionnaire abénakis, alors en poste au village. Si l'enquête permet d'apprendre qu'en effet il avait « conseillé à ses ouailles de s'entendre et de se soutenir entre eux pour élire des chefs catholiques [...], il n'avait pas l'intention par là de priver la minorité protestante de sa légitime part d'influence et de représentation » (Charland, 1964 : 275). Du même souffle, DeGonzague admettait avoir voté pour Peter Emmett, le ministre de l'église adventiste du lieu, donc un protestant comme Masta, et que « sa préférence était fondée uniquement sur la réputation de sobriété et de moralité dont jouissait Emmett » (Charland, 1964 : 275). L'enquête, conclue en 1899, « recommande que l'élection d'H. L. Masta soit écartée » (RG2, Bureau du Conseil privé, Séries A-1-a, vol. 776, Bobine C-3769 Code d'accès 90), si bien que Masta est destitué de son poste et doit se tourner vers d'autres avenues pour subsister.

Il est difficile de connaître les allées et venues exactes de Masta depuis la fin de sa carrière d'instituteur autrement qu'en l'imaginant impliqué dans le commerce des paniers, comme à peu près tout le monde au village à cette époque. L'agent Comiré résume la situation ainsi en 1905 :

La principale occupation des Abénakis est la fabrication de paniers et d'objets de fantaisie. Ils fabriquent des paniers tout l'hiver et, vers le mois de juin, la plupart des familles se rendent dans les stations balnéaires (*resorts*) des États-Unis, en particulier sur la côte atlantique et dans les montagnes blanches, ainsi que dans les stations balnéaires de la province de l'Ontario, pour vendre leurs produits. Ils reviennent en automne. Ce commerce est leur principale source de revenus (RAAI, 1905 : 38).

Le commerce est tellement rentable qu'il finit par attirer l'attention des gouvernements à l'époque : des droits de douane de 35 % sont ajoutés par le gouvernement des États-Unis sur les paniers traversant la frontière. Le démarchage fait auprès des instances gouvernementales ne porte alors pas fruit, et la perception finit même par doubler en 1905 (Charland, 1964 : 336). L'agent

Comiré, dans son rapport de 1905, mentionne que la vente de paniers a été mauvaise l'hiver précédent, mais il donne comme raison la faible demande et des prix inférieurs à la moyenne. Il affirme que le marché est envahi par des paniers produits par des Canadiens français, qui sont de moins bonne qualité, et que cela a causé une baisse des prix (RAAI, 1905 : 38). Nous savons que Masta est impliqué dans le commerce des paniers, car, en 1906, il se fait saisir ses paniers par un agent de la douane de Malone, dans l'État de New York. Il tenta d'amener le dossier devant les tribunaux, mais perdit son procès pour les récupérer (Charland, 1964 : 336). Ce mauvais coup du sort semble l'avoir secoué puisque l'année suivante, en 1907, il vit une sorte d'épiphanie et fait la promesse, dans une assemblée publique, de ne plus consommer de boissons enivrantes durant dix ans (Charland, 1964 : 291), promesse qu'il semble avoir tenue puisqu'il fut réembauché en janvier 1909 (à l'âge de 56 ans) comme il le mentionne dans son article en 1929 (Masta, 1929 : 303).

Masta l'instituteur (deuxième partie)

Selon le Rapport annuel des affaires indiennes, Masta a recommencé à enseigner en 1909 et ne s'est arrêté qu'en 1930. Le rapport précise que l'école a fermé le 30 septembre 1930 (RAAI, 1931 : 49). La fermeture semble définitive, car il n'y a plus de traces ni de Masta ni d'une école protestante après cette date dans les rapports annuels. Charland affirme d'ailleurs que Masta a enseigné jusqu'en 1930 (Charland, 1964 : 291), chose qu'il a pu constater de première main, car ce dernier est originaire de Pierreville et bien vivant à cette époque. André Emmett va dans le même sens en affirmant que Masta « fut pendant trente ans [quarante a été rayé] le maître de l'école protestante » (Masta, s.d. : iii). Hallowell parle plutôt de 31 ans d'enseignement (Masta, 1932 : 9), mais, en se fiant aux différents rapports, il a probablement enseigné autour de 34 ans.

Si souvent l'attention est portée sur l'Académie Saint-Joseph, qui a fait office « d'École indienne de jour » pour les Abénakis catholiques du village entre 1887 et 1959, année de sa fermeture, il faut tout de même mentionner que l'école protestante est restée active jusqu'à sa fermeture, après le départ de Masta. Son âge avancé (77 ans en 1930) explique probablement un manque de relève à ce chapitre, mais il semble avoir veillé aux intérêts de son école à quelques reprises, lui qui réussit même à se faire octroyer des fonds, en 1902, pour le déplacement et la rénovation de son école au prorata des élèves, de façon à égaliser les sommes reçues pour l'école catholique (Charland, 1964 : 302-303).

Mais si ses années de protestation et de controverses semblent derrière lui et qu'il se consacre probablement surtout à ses activités d'enseignement après 1909, il ne faut absolument pas croire que Masta s'en tient à sa carrière. Il reste un citoyen impliqué, alors qu'il fait partie d'une commission d'enquête, en 1916, cherchant à identifier la cause de la hausse des prix du foin d'odeur utilisé dans la fabrication de paniers. Comme le mentionne Charland,

[l]es marchands de Pierreville, bien pourvus en capitaux, se mirent à acheter la production, celle des Abénakis aussi bien que celle des Blancs, et à l'exporter eux-mêmes à des détaillants des grandes villes américaines. Dans les bonnes années, le chiffre de leurs affaires s'éleva jusqu'à \$200,000 (Charland, 1964 : 336).

Le monopole exercé par ces entreprises et l'accaparement de la ressource, véritables raisons de la hausse des prix, n'a toutefois pas été contesté, probablement faute de moyens financiers. C'est sans doute ce sentiment d'impuissance qui a poussé Masta, après la Première Guerre mondiale, à chercher un meilleur sort pour lui-même et ses semblables. En 1919 flote dans l'air un projet de loi pour l'émancipation indienne. Masta est le seul Abénakis à ne pas avoir signé une requête contre cette mesure (Charland, 1964 : 315), signe qu'il sent que c'est une limitation pour lui d'être considéré comme un « Indien » au sens de la loi.

La retraite de Masta

En parallèle de sa carrière d'instituteur et de politicien, Masta a aussi débuté une carrière d'auteur, comme nous l'avons vu plus haut, mais c'est probablement une rencontre spécifique qui l'a convaincu à pousser plus loin cette passion :

Au cours de la dernière génération, le dialecte du Wawenock a complètement disparu. La plupart des survivants sont métis et parlent français. La seule personne que j'ai trouvée qui connaît le dialecte est François Neptune, soi-disant de sang pur (*full blood*), âgé d'une soixantaine d'années (1914) et le plus vieil homme de Bécancour, dont j'ai eu la chance de faire la connaissance en 1914 lors d'un voyage de reconnaissance chez les Abénakis en compagnie de M. Henry Masta, de cette tribu [...]. On peut ajouter que M. Masta a consacré beaucoup de temps à l'étude de son peuple et qu'il est tout à fait convaincu de l'identité des Abénaquis de Bécancour [en lien] avec les Wawenock des débuts de l'histoire du Maine (Speck, 1928 : 177; ma traduction)

Celui qui s'exprime ici est Frank Speck, un anthropologue professeur à l'Université de Pennsylvanie qui s'intéresse à l'époque à plusieurs groupes autochtones au Québec, dont le peuple abénakis. Si l'hypothèse de Speck concernant l'origine Wawenock des Abénakises et Abénakis de W8linak (Bécancour) a depuis été réfutée, il n'en reste pas moins que Masta obtient alors une reconnaissance des milieux scientifiques. C'est probablement ce premier contact avec le monde de la recherche qui l'a poussé, plus tard, à écrire *Abenaki Indian Legends, Grammar and Place Names*, son livre le plus connu et dont la préface est écrite par Irving Hallowell, un collègue de Speck à l'Université de Pennsylvanie.

Selon Hallowell, c'est à l'hiver de 1929 que Masta aurait débuté la rédaction de *Abenaki Indian Legends, Grammar and Place Names* (Masta, 1932 : 9). Il mentionne que ce dernier n'a reçu que très peu d'aide, si ce n'est du professeur E. P. Kelly du *Dartmouth College* et d'Irving Hallowell, et seulement lorsque l'ouvrage fut terminé (Masta, 1932 : 9). Ce dernier, dans un commentaire bien de son époque, semble s'extasier face à la complétion de l'ouvrage par Masta :

Dans sa forme et son contenu, il reflète l'intérêt que M. Masta a porté toute sa vie à sa langue maternelle, une conscience linguistique manifestement inhabituelle chez quelqu'un dont les ancêtres, il y a deux siècles à peine, vivaient encore la vie sans instruction des autres aborigènes américains (American aborigines) de l'époque (Masta, 1932 : 9; ma traduction).

Bien qu'il reconnaisse que Masta est instruit, il peine tout de même à croire qu'un tel cheminement soit possible pour ces gens, sans jamais même songer que l'évolution n'a pas seulement touché les Européennes et Européens et sa descendance. Le désir d'écrire de Masta l'a aussi, en 1929, poussé à publier un petit article intitulé : « When the Abenaki Came to Dartmouth » dans le *Dartmouth Alumni Magazine* (mars 1929 : 302-303).

Après sa retraite en 1930, Masta passe encore un peu de temps au village, puis il déménage à Ottawa, chez sa fille Alice, en 1932 (Charland, 1964 : 291). Comme il nous le mentionne dans son article de 1929, Masta est père de deux filles : Marie Adelaïde, qui est en affaires à son compte, et Alice, qui fait de la tenue de livre au ministère des Affaires indiennes à Ottawa (Masta, 1929 : 303). C'est chez cette dernière qu'il décède, le 12 mai 1943, à l'âge de 90 ans. Alice Nolet, de son nom de femme mariée, réside au 12, rue Wendover à Ottawa. Il est intéressant de noter que, sur le certificat de décès, il est fait mention qu'il a vécu

là durant 11 ans, qu'il est d'origine française (aucune mention de son origine abénakise), qu'il a arrêté de travailler depuis 15 ans (alors que c'est 13 ans) et qu'il a occupé la profession de *School Teacher* pendant 50 ans (alors que c'est 34 ans). Il est aussi mentionné qu'il sera enterré le 14 mai à Pierreville (alors qu'il est au cimetière protestant d'Odanak) (Province of Ontario, 1943, Division Registrar's Record n° 834).

Le manuscrit

Comme nous avons pu le constater, Masta a plusieurs écrits à son actif, que ce soient des rapports, des articles ou des livres. Mais aucun ne soulève autant de doutes que le manuscrit dont nous avons fait la connaissance et qui est l'objet du présent article.

Le manuscrit qui nous a été transmis se compose de 225 pages au total, pour lequel nous ignorons où se trouve la copie originale. Toutefois, nous savons que le manuscrit, dans sa forme actuelle, n'est pas complet : Emmett parle, dans la préface, de « [l]a table de prononciation au commencement de ce livre » (Masta, s.d. : iii), une section que nous ne détenons pas.

C'est donc dire que le document devait minimalement, au départ, possiblement débiter par une page titre (absente dans notre copie), suivi de trois pages liminaires pour la préface d'André Emmett (qui se trouvent dans notre copie), une table de prononciation (absente dans notre copie et de longueur inconnue) et du dictionnaire français-abénakis en tant que tel (qui semble se trouver en entier dans notre copie, car les pages sont numérotées de 1 à 222, que la dernière lettre est bien Z, qu'il reste de l'espace après la dernière entrée et que l'auteur signe à cet endroit). Nous pouvons donc supposer que le document doit compter autour de 230 pages ou plus. Le manuscrit comporte deux mains d'écriture : celle d'André Emmett dans la préface et celle de Masta pour le reste. L'ensemble du manuscrit a été rédigé en entier à la main dans des cahiers de 24 ou 25 lignes par page. Nous sommes parvenus à calculer manuellement le nombre d'entrées dans le dictionnaire et nous arrivons à 5266 entrées, couvrant les lettres de A à Z. Chaque entrée se résume à un mot en français, suivi d'une brève description (nom masculin ou féminin, par exemple, bien que cette logique soit complètement inutile en abénakis) et de la traduction en abénakis de celui-ci. Il faut croire que c'est Masta lui-même qui a traduit l'ensemble des entrées, ayant au passage probablement rencontré de bien plus grands défis qu'il ne l'avait imaginé comme nous le verrons plus bas.

Quant à sa conception, nous n'en savons que très peu. Puisque le manuscrit est signé de la main de Masta, nous pouvons supposer qu'il a été rédigé avant 1943, année de sa mort, mais il ne comporte aucune date, si bien qu'il peut tout autant avoir été rédigé entre ses années de collège et sa mort. Cependant, certains indices nous poussent à croire que le manuscrit a été rédigé durant le XX^e siècle, peut-être durant sa période ottavienne?

Autrement, le manuscrit ne semble pas être une copie achevée prête pour la publication. Il comporte, au fil des pages, quelques ratures, que ce soit parce qu'il s'est trompé dans sa pagination, ou encore a commis des erreurs de transcription (Il réécrit la même entrée juste après ou sur la page suivante. Fait cocasse, il rature l'entrée « redondance » et la réécrit en dessous! [Masta, s.d. : 165]). Il y a aussi plusieurs entrées surlignées, mais nous ne savons pas si c'est le fruit de l'auteur ou d'une utilisatrice ou d'un utilisateur subséquent. Certaines entrées sont rayées, mais impossible de savoir pourquoi, comme l'entrée pour « moineau » (Masta, s.d. : 109) pourtant très utile et bien valide.

En regardant l'ensemble du manuscrit, il y a tout lieu de croire que Masta s'est inspiré d'un dictionnaire disponible à l'époque où il rédige. Comme il a longtemps enseigné, il a eu accès à du matériel scolaire, parmi lequel devait forcément se trouver un dictionnaire quelconque. Sachant que sa carrière s'est terminée en 1930, il nous est permis de croire que c'est un ouvrage bien connu et disponible qui lui a servi d'inspiration. La source initiale est probablement *Le Petit Larousse illustré*, dont la première édition date de 1905 mais qui a subi un remaniement en 1935. Il n'y a pas de canadianisme dans le dictionnaire de Masta, ce qui exclut d'office le « Dictionnaire canadien-français » de Sylva Clapin (1894) ou « Le parler populaire des Canadiens-Français » de Narcisse-Eutrope Dionne (1909) pour ne nommer que ceux-là. Afin d'essayer de percer le mystère de la source originelle, j'ai eu recours à l'édition de 1922 du Larousse.

Premier constat, Masta n'a pas traduit l'ensemble du dictionnaire *Larousse*. À titre d'exemple, la lettre Z dans le *Larousse* et la lettre Z dans le manuscrit ne sont pas similaires, Masta n'ayant traduit que trois entrées pour la lettre Z. Tout de même, le projet qu'il a entamé est volumineux, car il est forcément confronté aux mots de la modernité ou à des concepts éloignés de sa culture. De plus, les chances de pouvoir se faire aider sont pour ainsi dire faibles, le nombre de locutrices ou de locuteurs abénakis est d'environ 300 personnes au début du XX^e siècle, et s'il a rédigé à Ottawa, il n'a clairement pas eu accès à ce bassin de personnes. Il est aussi confronté à l'évolution de la langue à travers le temps, ce

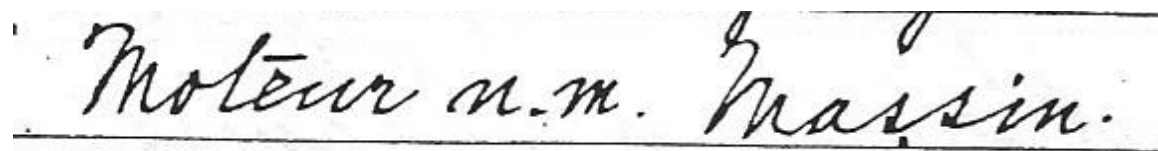
qui a probablement limité la possibilité d'avoir recours aux manuscrits anciens qui, de toute façon, n'étaient pas très accessibles. Qu'a donc fait Masta pour arriver à écrire son dictionnaire? La réponse simple est qu'il s'est servi autant de ses connaissances que de ce qui se trouvait dans le dictionnaire *Larousse* pour traduire ses entrées. C'est là qu'on peut voir quels ont été ses défis de traducteur face à la rédaction de son ouvrage. Nous allons donner ici des exemples comparatifs entre la source originale versus sa traduction et/ou interprétation pour illustrer le tout.

De manière générale, le vocabulaire en français qui existe en abénakis est simplement transcrit, comme ici avec l'entrée « Enfant » (Awozsis) :



(Masta, s.d. : 57)

Autrement, si le mot n'existe pas en abénakis, une de ses options est de se tourner vers des emprunts lexicaux, comme ici avec l'entrée pour « Moteur » (Massin) :



(Masta, s.d. : 112)

Masta a eu recours au français (« Massin » qui translittère « machine ») pour réussir à obtenir quelque chose. Il aurait pu s'inspirer de la définition du *Larousse* pour créer quelque chose, mais il ne l'a vraisemblablement pas fait.



(Larousse, 1922)

À d'autres occasions, il a simplement décrit l'objet, comme avec l'entrée pour le Coran (ici orthographié en anglais : « Koran » : « Mahomet wdawikhigan »).

Koran n. m. Mahomet wdawikhigan.

(Masta, s.d. : 92)

La traduction littérale de l'abénakis se lit « Mahomet/son livre à lui », donc « le livre de Mahomet », ce qui est assez descriptif et concorde tout de même avec l'idée générale de la définition du *Larousse*.

CORAN n. m. (ar. *ko-ran*, lecture). Livre qui contient la loi religieuse de Mahomet. V. *Part. hist.*

(Larousse, 1922)

Fait étrange, Masta a classé cette entrée dans la lettre « K ». Or, le *Larousse* met cette entrée dans la lettre « C ». Est-ce un indice de la source initiale ou une simple erreur d'inattention, la forme anglaise s'écrivant avec un « K »? Même en allant voir dans le *Larousse* à l'endroit où devrait se trouver l'entrée « Koran », il n'y a rien.

KOPJE n. m. Nom donné dans l'Afrique australe, et en particulier au Transvaal, aux éminences, collines et hautes croupes du pays.

KOUBBA ou **KOUBBÈH** (*koub-bè*) n. m. (m. arabe). Monument élevé sur la tombe ou en souvenir d'un personnage vénéré.



Kola.



(Larousse, 1922)

Ailleurs, Masta ne s'est pas fié à la définition du *Larousse* pour décrire littéralement en abénakis ce qui y était écrit : il a puisé dans sa propre culture pour trouver une traduction, effectuant ainsi un emprunt sémantique. À l'entrée « Pygmée », il a simplement associé une créature mythique abénakise, d'apparence similaire à ce qui existe dans la culture occidentale : « Mskwakdemos ».

Pygmée n.m. Mskwakdemos.

(Masta, s.d. : 155)

PYGMÉE (*pig-h-mé*) n. m. (du gr. *pugmé*, coude). Très petit homme, par allusion au peuple mythologique. (V. *Part. hist.*) *Fig.* Homme sans talent, sans mérite : *pygmée littéraire*.

(Larousse, 1922)

Gordon Day nous donne une description de cette créature dans son propre dictionnaire, mais c'est grâce à Masta que nous savons que ces créatures des marais sont de petite taille.

creature

a mythological flying creature, also in this century a kite
: **Bemola** (also **Bmola**) (see **bemohla**)
a big creature, a great fellow : **gitahōdo** AN pl **gitahōdoak**
loc **gitahōdok** (also **gtahōdo**)
creature with big legs : **mamsalogōdōd** AI pt
swamp water person, a mythological swamp creature :
Mskagwdemos AN loc **Mskagwdemosek**
the name of small supernatural creatures : **bokwjimen** AN pl
bokwjimenak loc **bokwjimenek**
one of a race of mythical underwater creatures : **Manōgemas**
AN pl **Manōgemasak** loc **Manōgemasek**

(Day, 1995 : 92)

Dans la plupart des cas, une fois confronté à des termes n'existant pas dans sa culture, Masta a opté pour des paraphrases, voire des définitions plutôt que des termes singuliers. Par exemple, à l'entrée « Xérès », il reprend (plus succinctement toutefois) ce qu'on retrouve dans le *Larousse* : « Makwbagak wjia Sp8niolkik ». La traduction littérale serait « c'est un liquide rouge / originaire / de la terre de l'Espagne », donc « vin de l'Espagne ».

Xérès n.m. Makwbagak wjia Sp8niolkik.

(Masta, s.d. : 221)

XÉRÈS (*ké-rèss*) n. m. Vin très estimé, récolté à Xérès (Espagne).

(Larousse, 1922)

Et lorsque confronté à des choses étrangères à sa culture, Masta a aussi opté pour des définitions plutôt que des termes singuliers. Le cas de « Momie » en est un

excellent exemple : « Machinawinno nbizonk8zik whaga waji 8nda waginainno ».

*Momie uf. Machinawinno nbizonk8zik
whaga waji 8nda waginainno*

(Masta, s.d. : 110)

La traduction littérale serait « personne morte / quelqu'un utilise du médicament / son corps / pour / non / personne usée », donc « un mort dont quelqu'un a mis un médicament dans son corps pour ne pas qu'il s'use », ce qui est quand même assez près de la première définition du *Larousse*.

ANCIEN DIVERGENCEMENT
MOMIE (mî) n. f. (ar. mûmia). Cadavre conservé au moyen de matières balsamiques ou de l'embaumement: les momies égyptiennes. Cadavre qui se dessèche naturellement sans se putréfier. *Fig.* Personne sèche et maigre. Personne nonchalante : *cet enfant est une vraie momie*. Personne qui a des opinions arriérées. — La couleur des momies égyptiennes est d'un brun foncé, souvent noire et luisante; le corps, dur et sec, répand une odeur aromatique particulière. Il est enveloppé d'étroites bandelettes, si fortement assujetties et tellement pénétrées par les baumes, qu'elles semblent ne faire qu'une masse avec lui. La face est bien conservée, et, parfois, les yeux ont encore leur forme. Ordinairement, les momies sont enfermées dans des caisses de bois peintes de vives couleurs et portant à la partie supérieure une tête qui, dans certains cas, est un portrait du mort.



Momie.

(Larousse, 1922)

Un autre cas de ce genre se retrouve avec l'entrée « Musée », alors que Masta doit jongler avec plusieurs définitions, mais pour laquelle il ne va finalement qu'en choisir une, la plus commune et connue à l'époque : « Mziwi kagwi 8zhagin8gwak adali namit8zik ».

Musée n. m. ^{Tout chose extraordinaire là voir} Mziwi Kaguï ^{adali namitzi} ~~shaginsguak~~
 (Masta, s.d. : 115)

Fait étrange et peu commun dans le manuscrit, nous retrouvons une traduction littérale au-dessus de l'entrée en abénakis, qui semble être de la main de l'auteur en plus : « Tout [sic] chose extraordinaire là voir. » Masta a-t-il tenté d'inscrire sa propre explication et s'est-il auto-traduit dans un même geste? Il reste que la traduction francisée de « là où quelqu'un voit toutes les choses extraordinaires » est quand même correct et ne semble pas s'embourber dans celle plus complexe du *Larousse*.

MUSÉE (zɛ) n. m. (du gr. *mouſeion*, temple des Muses). Dans l'antiquité, temple des Muses. Petite colline d'Athènes, consacrée aux Muses. La portion du palais d'Alexandrie où Ptolémée I^{er} avait rassemblé les savants et les philosophes les plus célèbres, et où était placée la célèbre bibliothèque qui fut incendiée plus tard. (Dans ce sens et le précédent, s'écrit avec une majuscule.) Lieu d'études littéraires, scientifiques ou artistiques. Grande collection d'objets d'art ou de science : *musée de peinture* ; *musée d'artillerie*. Fig. Collection, recueil destiné à l'étude : *un dictionnaire, avec ses nombreux exemples, est un musée*. Titre de plusieurs ouvrages descriptifs d'un musée : *le musée Bourbon, de Naples*.

(Larousse, 1922)

Comme pour l'entrée précédente, Masta a fait le choix de n'illustrer qu'un aspect d'une entité, dans ce cas-ci « Parc » : « Adali nanawalm8mek awâssak ».

Parc n. m. ^{Adali nanawalmomek awâssak}
 (Masta, s.d. : 130)

La traduction littérale possible, « là où quelqu'un prend soin des animaux sauvages », rejoint l'idée d'enclos pour la chasse du *Larousse* et non pas d'un endroit de plaisance. À la limite, on pourrait croire qu'il donne plutôt ici la définition pour un zoo, mais comme ce terme est peu usité en français à l'époque (il ne figure pas dans le *Larousse* consulté), Masta s'est donc rangé dans le compromis.

PARC (*park*) n. m. Enclos boisé, d'une certaine étendue, pour la promenade, la chasse, etc. Pâtis entouré de fossés, où l'on met les bœufs à l'engrais. Clôture faite de claies, où l'on renferme les moutons qui couchent dans les champs. Clôture de filets, dans la mer, pour garder le poisson. *Parc à huîtres*, bassin préparé pour l'élevage des huîtres. *Milit.* Lieu où l'on place l'artillerie, les munitions, les vivres. Réunion de pièces, de caissons et de voitures pour le transport du matériel.

(Larousse, 1922)

Enfin, quand est venu le temps pour lui de se définir en tant que traducteur, il a tout de même suivi la définition du Larousse, car il donne « celui qui transfère les langues par profession » : « Noji azwawakad l8ndwaw8ganal ».

Traducteur n.m. Noji azwawakad l8ndwaw8ganal.

(Masta, s.d. : 205)

TRADUCTEUR (*duk-teur*) n. m. Qui traduit un ouvrage d'une langue dans une autre.

(Larousse, 1922)

Conclusion

Finalement, bien que Masta n'ait pas transcrit et traduit l'entièreté du *Larousse*, il a tout de même produit un ouvrage de 5266 entrées, ce qui n'est quand même pas rien, et qui est autant utile que d'autres ouvrages du même type

produits avant et après le dictionnaire. Bien qu'il reste encore certains mystères à percer entourant sa conception (date, endroit, circonstances, outils de référence, etc.), il s'agit tout de même d'un ouvrage impressionnant qui mérite qu'on s'y attarde. Mais que devait-on s'attendre d'un homme né dans le milieu du XIX^e siècle, qui a étudié et complété l'équivalent d'un cours classique le destinant à la prêtrise, maîtrisant trois langues parfaitement (abénakis, français et anglais) et ayant des connaissances dans deux autres (latin et grec), ayant enseigné pendant près de 34 ans dans une école primaire, ayant publié deux livres, écrit des rapports et articles et terminé sa carrière en traduisant rien de moins que le dictionnaire *Larousse*? Qui sait ce qu'il aurait pu accomplir avec nos moyens technologiques actuels? Quoiqu'il en soit, Masta nous a laissé un héritage qui n'a pas de prix. Comme le dit André Emmett : « Je suis donc persuadé que ce travail aidera de beaucoup à la conservation de notre belle langue abénaquise. » (Masta, s.d. : iii)

Bibliographie

ARCHIVES NATIONALES DU CANADA (1874), Saint Francois Agency – Reverend A.L. Fortin advising that Henry Masta has taken charge of the Protestant School, RG10, vol. 1944, Bobine C-11117, dossier 4176.

ARCHIVES NATIONALES DU CANADA (1899), Election of Henry L. Masta as chief of Abenakis Band of St. Francis set aside and concurrence in report of Com[missione]r J.B. Brosseau that Joseph Portneuf – Pierre Emmett and Jos[eph] Laurent rec[eive]d the greatest No. of valide votes – S, RG2, Bureau du Conseil privé, Séries A-1-a, vol. 776, Bobine C-3769, Code d'accès 90.

AUGÉ, Claude (dir.) (1922), *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse.

CHARLAND, Thomas-Marie (1964), *Les Abénakis d'Odanak*, Montréal, Les Éditions du lévrier.

CLAPIN, Sylva (1894), *Dictionnaire canadien-français*, Montréal/Boston, C. O. Beauchemin & fils/Sylva Clapin.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1873), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1874), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1875), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1876), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1877), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSSDM) (1878), Report of the Colonial Church & School Society for the Diocese of Montreal, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSS) (1878), French Mission Record, Montréal, Colonial Church & School Society.

COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSS) (1879), French Mission Record, Montréal, Colonial Church & School Society.

- COLONIAL CHURCH & SCHOOL SOCIETY (CCSS) (1880), French Mission Record, Montréal, Colonial Church & School Society.
- DAY, Gordon M. (1995), *Western Abenaki Dictionary Volume 2: English-Abenaki*, coll. « Mercure », Hull, Canadian Museum of Civilization.
- DIONNE, Narcisse-Eutrope (1909), *Le parler populaire des Canadiens-Français*, Québec, Laflamme & Proulx.
- LAURENT, Joseph (1884), *New Familiar Abenaki and English Dialogues*, Québec, Léger Brousseau.
- MASTA, Henry Lorne (1883), *P8batammi linto8ganal ta lall8mw8ganal wji wawassi kwsih8mgi Kchi Niwaskw*, Montréal, Witness Printing House.
- MASTA, Henry Lorne (1929), « When the Abenaki Came to Dartmouth », *Dartmouth Alumni Magazine*, mars : 302-303.
- MASTA, Henry Lorne (1932), *Abenaki Indian Legends, Grammar and Place Names*, Victoriaville, La Voix des Bois-Francs.
- MASTA, Henry Lorne (s.d.), *Dictionnaire français-abénakis*.
- PROVINCE OF ONTARIO (1943), *Certificate of Registration of Death: Henry Lorne Masta*, Division Registrar's Record n° 834.
- RAPPORT ANNUEL DES AFFAIRES INDIENNES (RAAI) (1871-1931), Ottawa, Gouvernement du Canada.
- SPECK, Frank G. (1928), « Wawenock Myth Texts from Maine », *Forty-third Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1925-26*, Washington, Government Printing Office : 165-198.
- WZQKHILAIN, Pial Pol (1830), *Wawasi lagidamwogane^k mdala chowidamwoganal tabtagil onkawodokodozw^{al} wji p^obatami kidwog^{an}*, Boston, Crocker and Brewster.
- WZQKHILAIN, Pial Pol (1830), *Wobanaki kimzowi awighigan*, Boston, Crocker and Brewster.
- WZQKHILAIN, Pial Pol (1845), *St. Mark*, Montréal.

Réinventer l'avenir : le pouvoir de transformation de quelques textes de la littérature noire du Québec et du Canada

WINFRIED SIEMERLING
Université de Waterloo

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR PATRICIA GODBOUT
Université de Sherbrooke

Quel est le rôle d'une œuvre d'art dans le monde? L'art est-il une action, une interaction? Fait-il partie du « réel »? Et qu'en est-il lorsque ces questions touchent à l'évocation artistique du passé, et en particulier à l'évocation d'expériences, de revendications et d'espoirs spécifiques? En désignant l'exploration des lieux de mémoire (« Negotiating Sites of Memory ») comme thème présidentiel de la Modern Language Association, l'ancienne présidente de cette association, Margaret Ferguson, renvoie à l'œuvre de l'historien français Pierre Nora, en soulignant que de tels lieux de mémoire appellent « des actes de communication qui impliquent des défis, des débats, des efforts de persuasion, de traduction, d'interprétation, l'expression d'espoirs feints ou véritables, et la conscience d'échecs possibles » (Ferguson, 2015 : n.p.¹). Ces questions et préoccupations sont assurément présentes dans de nombreuses œuvres contemporaines du corpus littéraire noir du Canada qui se penchent sur le passé dans le cadre de leurs réflexions sur les subjectivités post-esclavagistes, dans un monde défini par la modernité transatlantique, l'Atlantique noir, l'esclavage et ses conséquences – domaine que Patricia Godbout a exploré à fond dans son travail récent de traduction.

Je me pencherai ici sur les impulsions orientées vers le passé dans certaines œuvres canadiennes noires contemporaines et j'examinerai comment elles se tournent également vers l'avenir, vers des aspects du devenir, et créent peut-être de l'espoir. Comment ces œuvres traitent-elles de la hantise des traumatismes

¹ Tous les textes anglais cités ont été traduits par Patricia Godbout.

historiques, tout en s'adressant aux lectrices ou lecteurs d'aujourd'hui, en utilisant des formes d'agentivité dans la sphère civile et en proposant des visions de changement et d'un avenir différent?

1.

J'exposerai pour commencer trois idées, dans l'espoir qu'elles servent de guide méthodologique et spirituel. La première nous vient de Hortense Spillers, chercheuse américaine de premier plan, et de son projet autour de « l'idée de culture noire ». Lors d'une conférence prononcée à l'Université de Waterloo en 2013, elle traite explicitement de la futurité de la culture noire. Elle cite la remarque faite par W. E. B. Du Bois dans son livre essentiel *Les âmes du peuple noir*, sur la culture noire comme solution de rechange au « désert poussiéreux de dollars et de ruse » de l'Amérique (Spillers, 2013 : 14:50; Du Bois, 2004 : 18-19). Spillers relie ensuite de manière audacieuse la perspective duboisienne aux idées que formuleront par la suite les penseurs de l'école de Francfort, notamment Herbert Marcuse, afin de mettre en relief la culture noire en tant que culture critique – une culture qui n'est pas seulement riche de son passé et de ses manifestations actuelles, mais de maintes façons aussi de celles qui sont « encore à venir ».

La deuxième idée émane d'un autre penseur relié à l'école de Francfort : le philosophe Ernst Bloch, ami de Theodor Adorno et de Walter Benjamin. Son œuvre cardinale est une réflexion de quelque 1500 pages sur l'esprit et la force du « pas-encore ». Cet ouvrage écrit en langue originale allemande entre 1938 et 1947 à Cambridge, au Massachussets, où Bloch vivait en exil du fascisme en Allemagne, s'intitule en traduction française *Le Principe Espérance*. J'aimerais toutefois attirer l'attention sur un texte prémonitoire de Bloch, un essai antérieur paru en français sous le titre de « La non-contemporanéité et le devoir de la rendre dialectique », dont les premiers mots vont comme suit : « Tous ne sont pas présents dans le même temps présent » (Bloch, 1978 : 82). Le fait qu'on peut voir des gens dans le même lieu et le même temps, écrit Bloch, ne signifie pas pour autant « qu'ils vivent en même temps avec les autres. Ils portent au contraire avec eux un passé qui s'immisce » (Bloch, 1978 : 82)². Bloch sait bien que le passé est souvent exploité à des fins réactionnaires; mais il le voit aussi comme une matière apte à produire une différence positive, cherchant « à retrouver une vie

² « Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik », qui a paru dans son livre *Erbschaft Dieser Zeit* (1962) [traduit en français par Jean Lacoste sous le titre *Héritage de ce temps*].

qui ne serait pas encore détruite par le capital » (96). Dans ses mots, cette différence de la non-contemporanéité complète les « contradictions contemporaines » (c'est-à-dire celles du capitalisme) et fournit une « *négativité* » critique qui effectue un « renversement » des conditions actuelles (97)³. Cet essai de Bloch préfigure une vision marquante d'un temps multiple et imbriqué; son concept d'espace-temps hétérogènes existant dans le même ici-et-maintenant deviendra, sous la plume d'autres chercheuses et chercheurs, la simultanéité du non-simultané. Ce qu'il importe de souligner ici, toutefois, c'est que pour Bloch, « le problème d'une dialectique [...] à plusieurs niveaux » (100) implique clairement l'avenir et l'idée d'intervention.

Mon troisième guide et penseur de la simultanéité du non-simultané est Stuart Hall. Dans son essai marquant intitulé « Identité culturelle et diaspora » (2017), ce dernier réfléchit aux identités diasporiques faisant l'objet de médiations au moyen de « présences » ou de contextes discursifs (par exemple, européen, africain, américain). Cependant, Hall met également l'accent sur les aspects tournés vers l'avenir de l'identité culturelle. Selon lui, celle-ci relève du « devenir »; elle « appartient au futur tout autant qu'au passé ». Ce n'est pas quelque chose « qui existe déjà et qui serait transcendant au lieu, au temps, à l'histoire et à la culture » (433). Il est vrai, d'une part, que l'expression de l'identité peut réinscrire la domination ou transformer le passé en présence symptomatique (ce qu'ont mis en évidence les théories culturelles de la mélancolie, par exemple). Mais, d'autre part, elle peut aussi être un processus de transformation qui reconnaît le passé, mais le re-connaît et le ré-encode dans des formes d'agentivité culturelle qui instituent de nouveaux commencements.

2.

Gardant ces guides à l'esprit, j'aimerais examiner ici quelques textes de la littérature noire du Québec et du Canada qui offrent à cet égard un riche éventail de perspectives. Ces textes traitent tous – de manière différente – des héritages du passé et des implications pour le futur. Je puiserai des exemples chez George Elliott Clarke, écrivain néo-écossais noir de septième génération (qui vit

³ Bloch devait par la suite relier cette contradiction à une autre dimension « non contemporaine », « l'élément subversif et utopique de l'"homme", de la "vie", qui n'a été satisfait à aucune époque que ce soit, et qui est par conséquent l'aiguillon ultime de toute révolution » (97). Ces formulations du « pas-encore » annoncent son œuvre majeure *Le Principe Espérance*.

aujourd'hui à Toronto), chez l'auteure haïtienne-qubécoise Marie-Célie Agnant et enfin chez l'écrivain et platiniste britanno-colombien Wayde Compton.

À propos du rôle de l'œuvre d'art dans le monde, George Elliott Clarke refuse une instrumentalisation qui l'obligerait à créer principalement des « figures angéliques noires » (Kyser, 2007 : 866). Bien au contraire, il souhaite l'avènement de romans policiers mettant en scène des personnages noirs. Son recueil *Execution Poems* (2001) et son roman *George and Rue* (2005) présentent en fait deux de ses parents éloignés qui ont été pendus pour avoir tué un chauffeur de taxi dans les années 1940. Quel appel ces deux livres nous lancent-ils? Comment cherchent-ils à faire partie d'un avenir meilleur, voire à le créer?

Clarke ne nie pas que George et Rue soient des meurtriers, mais il met l'accent sur le poids écrasant du passé et sur un puissant déterminisme historique et social. Clarke présente une histoire de victimisation économique et raciale qui finit par s'inverser quand les victimes deviennent les agresseurs, avant que les délinquants noirs ne soient plus sévèrement sanctionnés que leurs contemporains blancs. Le passé n'est guère révolu : il préside à l'espace et au temps violents et punitifs du présent.

Dans *Execution Poems*, Clarke souligne avec force ces éléments contextuels :

Le coup fatal porté à Silver prenait sa source des siècles auparavant.
Il avait fallu tout ce temps et toute cette souffrance pour transformer
le fouet de l'homme blanc en marteau de l'homme noir.
(2001 : 35)⁴

Que dit alors Clarke à ses lectrices et lecteurs? Se contente-t-il d'observer la mort et la destruction les bras croisés, en présentant l'inévitable sans espoir de changement ou sans nous lancer un appel?

En dépit des circonstances sombres de ces deux textes, on peut faire valoir que le traitement que Clarke fait du temps, en particulier, constitue une intervention qui cherche à réaliser une agentivité sur le plan civil. En postulant la présence continue, voire la futurité, du temps ayant marqué ses parents éloignés, le *J'accuse* de Clarke s'oppose en effet aux formes de justice – ou d'injustice –

⁴ Clarke souligne également l'enchaînement de la violence qui engendre la violence et la mort sanctionnée par la loi dans des parties de son roman *George and Rue* (2005) intitulées « Le fouet » (1), « Le marteau » (111) et « La corde » (151).

modulées par la race qui perdurent de diverses façons aujourd'hui. Au-delà de l'affirmation et du commentaire qu'elle présente sur le *statu quo*, cette perspective offre une dimension interventionniste qui ouvre sur la transformation et un « pas-encore » blochien. Dans des travaux en histoire du droit, on s'est servi du roman de Clarke pour réfléchir aux modifications apportées aux procédures juridiques, qui peuvent maintenant s'appuyer sur une preuve circonstancielle⁵. Les textes de Clarke mettent en outre en relief une historiographie complètement différente de la violence sociale, qui vise une société plus juste dans le futur.

Deux œuvres de Marie-Célie Agnant me permettront de poursuivre cette réflexion sur les dimensions interventionnistes de textes noirs qui ne se montrent pas toujours comme tels à première vue. L'univers dépeint dans son roman *Un alligator nommé Rosa* (2007) est sombre; Agnant y examine des aspects importants du déterminisme. Dans ce cas, il s'agit des traumatismes psychiques subis par deux survivants de la dictature des Duvalier, traumatismes qui conditionnent totalement leur vie. Cependant, lorsque l'occasion se présente de se venger d'un meurtrier sanguinaire, les personnages choisissent de préserver leur humanité en ne devenant pas meurtriers à leur tour. Malgré cette faible marge de liberté qu'ils exercent en prenant une telle décision par principe, ils n'en demeurent pas moins complètement prisonniers du terrible fardeau psychologique du passé.

Toutefois, c'est également à titre de témoin qu'Agnant présente ce traumatisme psychologique, en faisant appel à ses lectrices et à ses lecteurs dans le temps présent. En effet, au moment de la parution du roman en 2007, Jean-Claude Duvalier (Bébé Doc) vivait toujours en exil en France. Il retournera en Haïti en 2011, où il mourra en 2014. Agnant nous rappelle ainsi que le passé des Duvalier, père et fils, est loin d'être révolu et que de nombreuses victimes continuent d'en subir les conséquences, tout en essayant de transformer ce passé terrifiant en un présent et un avenir vivables⁶. Le texte d'Agnant est donc porteur d'un appel lancé à ses lectrices et à ses lecteurs à prendre parti à l'égard d'Haïti, appel qui s'apparente à plus d'un titre à celui que Clarke nous lance implicitement

⁵ Comme le note David Steeves dans son mémoire de maîtrise sur le droit et la littérature qui se penche en particulier sur les aspects contextuels du droit : « Le roman de Clarke [...] entend situer l'acte meurtrier des frères Hamilton dans les contextes culturel et historique. De plus, l'approche contextuelle de Clarke renvoie à un modèle de jugement qui a récemment fait l'objet d'une attention judiciaire » (2009 : 99).

⁶ Ces actes de traduction sont également présents dans son roman suivant qui traite d'expériences vécues sous le régime des Duvalier, *Femmes au temps des carnassiers* (2015).

d'établir des liens entre l'univers du texte et les choix éthiques qui lui sont possibles dans la vie d'aujourd'hui. Dans les deux cas, les personnages eux-mêmes paraissent impuissants, mais l'espoir est placé sur les lectrices et lecteurs.

Dans un roman antérieur, *Le Livre d'Emma*, paru en 2001, Agnant représente également des transformations possibles du déterminisme à l'intérieur même de l'univers du texte. L'auteure met en scène cette transposition par l'entremise de sa narratrice, une traductrice prénommée Flore, afin de projeter dans l'avenir de nouvelles possibilités. Quant à Emma, l'autre personnage principal éponyme, elle est internée en psychiatrie à la suite d'un infanticide (présumé mais jamais nié) qui semble faire écho à *Beloved* de Toni Morrison. Refusant de s'exprimer en français, Emma parle en créole de ses ancêtres qui ont subi l'esclavage et le Passage du Milieu, ainsi que de la violence et de ce qu'elle appelle les malédictions du sang. Emma croit fermement à la puissance négative et déterministe de l'histoire; elle finira par mettre fin à ses jours.

Le médecin a recours aux services de Flore pour traduire en français ce qu'Emma dit en créole. Mais à mesure qu'elle en apprend davantage sur la vie d'Emma au cours des séances de traduction auxquelles le médecin cesse rapidement d'assister, Flore en vient à décider de mettre de côté sa neutralité professionnelle, prenant de fait partie pour Emma. Toutefois, cette décision conduit à l'un des moments cruciaux du roman : en prenant la décision éthique de se donner la liberté nécessaire pour traduire d'une langue à l'autre, Flore se donne par la même occasion la liberté de tirer des conclusions très différentes, non déterministes, de l'histoire d'Emma.

Le prénom de Flore évoque une déesse associée à la floraison, à la fertilité et à la renaissance du printemps. En écoutant Emma et en la traduisant, Flore devient non seulement un témoin, mais elle prend également conscience qu'elle est le médium permettant de garder son histoire vivante, en plus d'aider les autres à exercer leur propre liberté et à y réagir de façon positive plutôt que mélancolique. Sa traduction reconnaît mais aussi re-connaît le passé en vue de déboucher sur d'autres possibilités à l'avenir. Le roman met à l'avant-plan le geste d'écouter – et de lire –, invitant les lectrices et lecteurs à transformer un déterminisme en apparence insurmontable dicté par le passé en un champ de potentialités.

Pour terminer, je me pencherai sur plusieurs textes de Wayde Compton afin d'étendre dans quelques autres directions ma présentation de textes de la littérature noire du Canada et du Québec qui nous appellent à s'ouvrir aux

possibilités du « pas-encore » et des identités qui prennent en compte, mais transcendent également, les diktats du passé. Compton a imaginé de telles possibilités non déterministes, entre autres stratégies pleines d'imagination, particulièrement par le biais de la transformation sonore, et de l'image et de la pratique du platinisme (turntablism), afin d'imaginer de transformer l'histoire en possibilités dynamiques de changement. Plus spécifiquement, avec sa pratique littéraire et sonore, il s'est efforcé de faire des scratches et des remixes de l'histoire du Canada et de la Colombie-Britannique.

Dans un livre comme *49th Parallel Psalm*, Compton remet en circulation des antécédents diasporiques locaux et lointains, dans un remix qui reprend l'histoire de l'immigration noire britanno-colombienne à partir de 1849 et met aussi à contribution un panthéon de déités vaudous ou loas. De nombreuses significations se déploient dans une temporalité complexe et multiple qui ouvre sur le futur.

Prenons par exemple le début du poème « MC » :

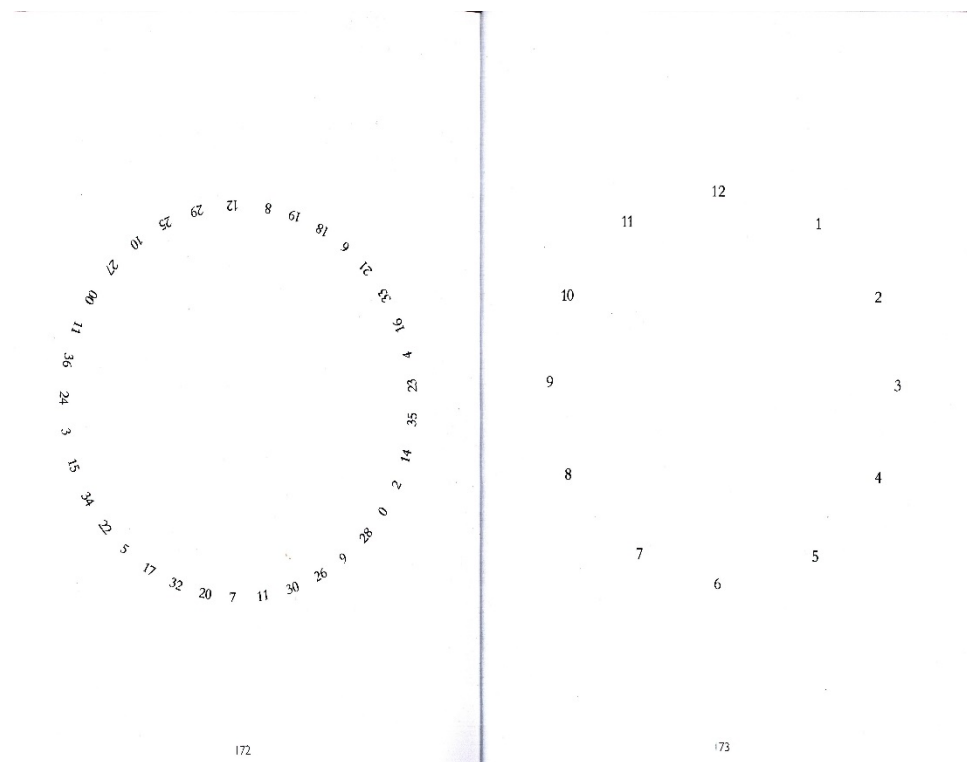
conducteur, conducteur,
voici l'ouverture.
par demi-tons je danse
vers les percussions étalées
devant toi. le rhum est-il conducteur

d'électricité? verse une goutte
sur le sol pour nous y ancrer,
pour que nous soyons reçus,
pour qu'on y creuse le son
des boutons et des canaux.
Shangô pénètre dans l'ampli.
les tubes se réchauffent.
les filaments explosent.

bouge et multiplie,
bouge vers le nord, tous les points
cardinaux et nous, à quatre
générations de l'esclavage. (Compton, 1999 : 12)

Le redoublement du mot « conducteur », au premier vers, est une répétition marélectique (Brathwaite, 1973) qui recouvre de manière polysémique les significations rattachées à la musique et aux circuits électroniques des platines et des haut-parleurs, mais également celles de l'histoire du Chemin de fer clandestin

(sur lequel des « conducteurs » menaient les Noirs en fuite d'un lieu sûr à l'autre). Dans la version originale anglaise du poème, le mot « ouverture » est coupé en deux entre les deuxième et troisième vers. On a d'abord « over », exprimant l'idée de quelque chose d'achevé et appartenant au passé, puis au vers suivant, on peut lire la fin du mot, « ture » : la transformation polysémique ainsi réalisée propose une lecture du passé non pas comme une force déterministe mais comme un nouveau commencement. La temporalité multiple laisse entrevoir des possibilités de re-signification transformative qu'évoque aussi le poème éponyme du recueil, « 49th Parallel Psalm ». Examinons l'élément visuel suivant contenu dans le poème :



Compton juxtapose les éléments graphiques de deux cercles dont les chiffres sont ceux d'une roulette de casino et du cadran d'une horloge. Les deux cercles donnent une nouvelle signification aux éléments du hasard et du temps, tout en renvoyant à l'image des deux platines que le DJ utilise pour scratcher, sélectionner, inverser et mixer des pistes statiques et déterministes, afin de créer de nouvelles réalités sonores. Les pistes sont toujours là, intactes, mais des extraits en ont été sélectionnés et cités, évoquant de nouvelles réalités créées dans

le cadre de performances et de remixes artistiques. Faisant l'objet d'une re/connaissance – c'est-à-dire d'une citation et d'une transformation – dans la pratique et la performance textuelles, cette archive de « pistes », de récits et de signes antérieurs recouverts est remixée ici afin de faciliter une vision et une perspective localement situées. Ces ressources servent à soutenir des identités culturelles engagées dans un processus de « devenir », lequel, pour reprendre la formule de Stuart Hall, « appartient au futur tout autant qu'au passé » (225).

Dans son recueil de poèmes *Performance Bond* (2004), par exemple, Compton crée un remix de Hogan's Alley, l'ancien quartier noir de Vancouver, qui produit sur le mode du palimpseste une contemporanéité de la non-contemporanéité (2004 : 123-156). Compton donne à lire des histoires orales et écrites inventées qui n'en traduisent pas moins les sentiments, les craintes, les inquiétudes et les désirs bien réels de sujets diasporiques contemporains (Compton, 2010 : 116-117). Cette entreprise de remémoration et d'invention du Vancouver noir a produit des effets concrets dans la réalité : des gens ont été touchés par ces efforts visant à rappeler le souvenir de Hogan's Alley, ce qui a débouché sur une plaque commémorative et un timbre-poste. Compton croit que la prochaine étape pourrait être la création d'un centre communautaire.

Le recueil de nouvelles *The Outer Harbour* (2014) est sans doute le projet le plus ambitieux de Compton visant à créer des portails permettant de franchir explicitement les seuils du passé et du présent pour se tourner vers l'avenir. Ces nouvelles combinent des histoires et documentaires avec les potentialités créatrices de la fiction spéculative⁷.

L'action de quelques-unes des nouvelles se déroule sur la *terra nova* d'une île volcanique, hétérocosme apparu au large du port de Vancouver. La nature transgressive de l'avenir que Compton suggère à l'égard des désignations dominantes du temps et de l'espace se devine quand l'île Pauline-Johnson – du nom de la poète mohawk – est occupée symboliquement par un militant des Premières Nations et son groupe d'amies et d'amis de diverses origines. À l'instar d'autres personnes immigrantes, ils vivent l'expérience d'être « là où ils ne devraient pas être » et d'être « illégaux du fait de leur présence même » (2014 :

⁷ Dans l'une de ces nouvelles, le personnage principal, un Noir portant le nom de Riel, le leader historique des Métis (2014 : 12), est inspiré par une « mystérieuse migrante » et sa performance de la « migration illégale » (23). Elle l'invite à laisser son passé derrière. On peut alors le voir « faire le trajet vers l'avenir » (30). C'est ce que font ces nouvelles elles-mêmes qui vont de 2001 – et du tournant du 11 septembre – à l'année 2025.

43). Toutefois, quand leur leader est tué par la réponse violente de l'État, ce dernier continue de faire partie de la « réalité » textuelle et reparait plus tard sous les traits de « l'insurgé » (178). Ce personnage témoigne clairement de l'intérêt de Compton pour les récits – et les futurs – contrefactuels qui ne sont pas écrits par les vainqueurs. Toutes les personnes immigrantes dans cette île transcendent le temps et l'espace. Grâce au « PDIC », ou « Phénomène de déplacement individuel et collectif » (167-169), ils sortent souvent en un clin d'œil du centre de détention où ils sont emprisonnés. Les réalités ontologiques de ces personnages franchissent de manière transversale les temporalités et les espaces imposés par les projections et les définitions dominantes du réel.

De façon analogue, Compton explore dans plusieurs autres nouvelles des réalités virtuelles et ce qu'on appelle dans un passage « le lien improbable entre le jeu et le maintien de l'ordre » (160). On y trouve par exemple un « Appareil d'immobilisation multi-perceptif » qui utilise « l'hologramme interactif » (163) pour semer le désordre parmi les participantes et participants à une émeute. Selon Compton, la production et la projection du temps, de l'espace et d'autres aspects du « réel » peuvent donc mener à l'immobilisation et à la détention, situations difficiles auxquelles une population immigrante indocile échappe grâce au « Phénomène de déplacement individuel et collectif ».

Les réalités contrefactuelles présentées par Compton sur le mode de l'anticipation et de la transgression servent à nous rappeler que le futur « inclura certainement une longue campagne de conflits des imaginaires » (189). Ce judicieux commentaire se trouve dans un document fictif altéré par interpolation dont le titre renvoie aux temporalités et aux sagesses contrefactuelles qu'avait déjà esquissées Compton dans sa poétique de scratches et de remixes : « Mouvement anti-horaire et émeutes du G25 : combattre la fabulation par la fabulation? » (185). Comme lectrices ou lecteurs, nous sommes appelés à porter attention à la nature de telles productions et, peut-être aussi, à y participer et à en produire à notre tour.

3.

La fiction d'anticipation de Compton est à rapprocher d'autres projets d'artistes canadiens noirs qui interpellent des dimensions du futur (et parfois de

l'afrofuturisme)⁸, en lien avec les situations locales. Comme Bloch le faisait remarquer, « [t]ous ne sont pas présents dans le même temps présent », et Compton montre la contemporanéité holographique de divers temps et espaces qui sont le produit de divers points de vue et positions. Leur point de croisement est réel tant sur le plan physique que sur celui de la représentation; toutefois, cette rencontre offre des occasions de nouvelles spatialisations et temporalisations de l'imaginaire, de redéfinition de ce que la chercheuse canadienne Karina Vernon appelle « la réalité diasporique noire » et de réflexions spéculatives sur d'autres ontologies.

La fiction d'anticipation de Compton crée bel et bien des formes de « *négativité* » critique qui proposent des solutions de rechange aux conditions actuelles (Bloch, 1978 : 97); elle met en avant une culture critique noire à la fois existante et « encore à venir », comme le souligne Hortense Spillers. L'œuvre de Compton postule en outre que l'identité culturelle, tel que l'affirme Stuart Hall, « appartient au futur tout autant qu'au passé » et n'est pas « quelque chose qui existe déjà et qui serait transcendant au lieu, au temps, à l'histoire et à la culture » (Hall, 2007 : 433).

En guise de conclusion aux réflexions qui précèdent, il est possible de concevoir plus généralement comme des « charnières » les diverses façons dont ces œuvres traduisent le passé dans un autre présent et un autre futur. « Charnière », c'est le terme qu'emploie Ian Baucom dans *Specters of the Atlantic*, mais cela se rattache également à la pensée de Derrida sur le témoignage comme charnière entre passé et avenir. Le témoignage, en ce sens, est un appel lancé à l'auditoire comme forme d'expression commémorative qui souhaite également générer la possibilité d'un autre avenir. Curieusement, à la fin de *The Outer Harbour* de Compton, ce sont les mouvements mêmes qu'effectue « l'insurgé », cette figure à l'ontologie indéterminée, qui sont qualifiés de charnière. Lorsqu'une autre figure désignée comme « le composite » est transportée par lui par bateau de Vancouver vers l'hétéocosme de la nouvelle île volcanique, ses rames vont de l'eau à l'air : « Vers l'avant, vers l'arrière. / Son corps sert de charnière » (184).

⁸ *Hush Harbour* de Camille Turner en est un exemple : il s'agit d'une promenade afrofuturiste avec audioguide qui redessine l'espace torontois à partir d'une partie de son histoire noire (Turner, 2012).

Bibliographie

- AGNANT, Marie-Célie (1995), *La dot de Sara*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- AGNANT, Marie-Célie (2001), *Le livre d'Emma*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- AGNANT, Marie-Célie (2007), *Un alligator nommé Rosa*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- BAUCOM, Ian (2005), *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, Duke University Press.
- BLOCH, Ernst (1976), *Le Principe Espérance*. trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard.
- BLOCH, Ernst (1978), *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot.
- BRATHWAITE, Edward Kamau (1973) *The Arrivants: A New World Trilogy*, Oxford, Oxford University Press.
- CLARKE, George Elliott (2001), *Execution Poems: The Black Acadian Tragedy of « George and Rue »*, Wolfville, Gaspereau Press.
- CLARKE, George Elliott (2005), *George & Rue*, Toronto, HarperCollins.
- COMPTON, Wayde (1999), *49th Parallel Psalm*, Vancouver, Advance Eds.
- COMPTON, Wayde (2004), *Performance Bond*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- COMPTON, Wayde (2010), *After Canaan: Essays on Race, Writing, and Region*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- COMPTON, Wayde (2014), *The Outer Harbour*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- DU BOIS, W. E. B. (2004), *Les âmes du peuple noir*, trad. Magali Bessone, Paris, La Découverte.
- FERGUSON, Margaret (2015), « Presidential Theme: Negotiating Sites of Memory » [en ligne], <https://www.mla.org/Convention/Convention-History/Past-Conventions/2015-Convention/2015-Presidential-Theme-Negotiating-Sites-of-Memory> (consulté le 17 août 2022).
- HALL, Stuart (2017), « Identité culturelle et diaspora », dans Maxime Cervulle (dir.), *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam : 429-447.
- KYSER, Kristina (2007), « George and Ruth: An Interview with George Elliott Clarke about Writing and Ethics », *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, n° 3 : 861-873.

SIEMERLING, Winfried (2022), *Les écritures noires du Canada: L'Atlantique noir et la présence du passé*, trad. Patricia Godbout, chronologie mise à jour par Jean Philippe Mongeau, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

SPILLERS, Hortense J. (2013), « The Idea of Black Culture », conférence prononcée à l'Université de Waterloo, 19 mars [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=P1PTHFCN4Gc> (consulté le 16 septembre 2014).

STEEVES, David L. (2009), « A Novel Approach to the Law: The Case for an Expanded Study of Canadian Law and Literature », Halifax, Université Dalhousie.

TURNER, Camille (2012), *Hush Harbour*, promenade avec audio-guide, fichier MP3 [en ligne], <http://camilleturner.com/?project=hush-harbour> (consulté le 16 septembre 2014).

VERNON, Karina (2017), Communication personnelle, octobre.

“& so eye baptize you here with rhythms of black church gospel” : hommage poétique et religion chez Quincy Troupe

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Université Bordeaux Montaigne

Cet article porte sur la forme de l'hommage poétique contemporain comme marqueur possible, dans le champ poétique, d'une permanence du sentiment religieux et indice du glissement de son objet des divinités des grandes traditions polythéistes et monothéistes vers des divinités « à taille humaine ». W.H. Auden écrivait dans *Making, Knowing, and Judging* (1956) : « The impulse to create a work of art is felt when, in certain persons, the passive awe provoked by sacred beings or events is transformed into a desire to express that awe in a rite of worship or homage [...]. In poetry the rite is verbal; it pays homage by naming. » (Auden, 1960 : 30) J'explorerai ici le lien entre création, rituel de l'hommage et religion à la faveur de l'examen d'un corpus constitué des œuvres poétiques de Quincy Troupe. Associé au Black Arts Movement et au Watts Writers Workshop, Quincy Troupe, qui vit actuellement à New York, dans le quartier de Harlem, est né en 1939 dans le Missouri. Il a reçu de nombreux prix, dont le Paterson Award for Sustained Literary Achievement pour *The Architecture of Language* publié en 2006, le Milt Kessler Poetry Award pour *Transcircularities* publié en 2002, sélectionné par *Publishers Weekly* parmi les dix meilleurs livres de poésie publiés en 2002. Il a reçu trois American Book Awards : pour le recueil *Snake-Back Solos* en 1980; pour *Miles: The Autobiography*, en 1990, écrit en collaboration avec Miles Davis, son ami; et pour l'ensemble de son œuvre (Lifetime Achievement Award for Sustained Literary Excellence), en 2012. Il a enseigné à l'Université de Californie à San Diego et a été le premier poète lauréat officiel de l'état de Californie. Il a également édité un volume d'articles consacrés à James Baldwin, en 1989, a signé un petit volume consacré à Miles Davis, en 2000, le seul de ses livres traduit en français à ce jour, sous le titre *Miles et moi*. Et il a publié en 2013, sous le titre *Earl the Pearl*, une biographie d'Earl Monroe, légende du basketball, qu'il a co-écrite avec lui. Son œuvre est publiée aux États-Unis par Coffee House Press et, en France, par le Castor Astral.

Or, la poésie de Troupe se caractérise par la récurrence de la forme de l'hommage, le plus souvent explicité, soit par le titre (« Ode to... », « A Poem for... », « In Memoriam », « For.. », « In Remembrance of... »), soit par une dédicace, soit par l'affichage du pastiche comme choix formel (« In the Manner of... »). La construction d'une communauté héroïsée peut expliquer en partie le choix d'afficher ses sources plutôt que de jouer au cache-cache intertextuel. Mais, comme on le verra, Troupe puise surtout dans des traditions africaine et africaine-américaine, celles de l'oriki et du *praise song*, revisitées par le blues et le gospel et qu'avant lui se sont appropriés des poètes noirs comme Langston Hughes, Gwendolyn Brooks ou Amiri Baraka, pour n'en citer que quelques-uns.

« Ode to John Coltrane » est l'un des premiers poèmes de Troupe et le premier de sa longue série d'hommages. Jeune poète, Troupe s'inscrit ainsi d'emblée dans une tradition, celle du « John Coltrane poem » (Du Ewa Jones, 2002 : 67). On sait que Coltrane a été, notamment au moment du Black Arts Movement, une source d'inspiration, sinon une véritable muse, pour les écrivains et intellectuels noirs, parmi lesquels Elizabeth Alexander, Sonia Sanchez ou encore Amiri Baraka, dont la poésie n'avait du reste pas attendu le Black Arts Movement pour être influencée par la musique noire. Au point que l'hommage à Coltrane devient un passage obligé ou une œuvre de répertoire pour nombre de poètes noirs et qu'il se donne, par ailleurs, à lire comme espace d'une conversation continuée entre poètes, authentique forum propice au dialogue intertextuel (voir Du Ewa Jones, 2002 : 75). Parmi les caractéristiques formelles de cette tradition, on relève la répétition avec variation, mais aussi l'élongation de voyelles ou de consonnes (chez Sanchez ou Baraka) comme équivalent du célèbre « scream » de Coltrane (voir Du Ewa Jones, 2002 : 73). Certains spécialistes notent que le ton militant des hommages poétiques à Coltrane des années 1960 et 1970 fait place à l'élégie dans les années 1980 et 1990. Or, comme on va le voir, l'ode à Coltrane de Troupe, qui date de la fin des années 60, est « déjà » élégiaque (Coltrane est mort en juillet 1967) et se caractérise par l'interrogation métaphysique qui la sous-tend, en quoi elle se distingue assez nettement de la tradition dans laquelle elle s'inscrit. Ainsi débute le poème :

With soaring fingers of flame
 you descended from Black Olympus
 to blow about truth and pain: yeah,
 just to tell a story about Black existence.
 Then the flames left your fingers and soul,
 came winter you lay down

in cold snow
and was cool.

(« Ode to John Coltrane », dans Troupe, 2002 : 3)

Tandis que, dans ces vers liminaires, la voix poétique assigne à Coltrane une place parmi les dieux de l'Olympe, plus précisément d'une Olympe noire, ce sont bientôt images et icônes chrétiennes qui vont prendre le relais dans cette célébration du grand saxophoniste. Parfois, elles se trouvent suggérées au poète par les titres mêmes de Coltrane :

You blew your fingers to smoking cinders
preparing for the "Ascension",
blew beautiful sad death songs
on "Kind of Blue" mornings,
blew love on "A Love Supreme,"

(« Ode to John Coltrane », dans Troupe, 2002 : 4)

Ces vers renvoient ainsi à l'album *Ascension*, enregistré le 25 juin 1965 et considéré comme un tournant dans la carrière du musicien, mais aussi à l'album *A Love Supreme* (1964), dont les titres témoignent de ce que le christianisme était devenu pour Coltrane une source d'inspiration, sa musique s'apparentant alors à une musique de louange (*praise music*), musique sacrée, dévotionnelle, liturgique.

D'autres vers renvoient plutôt à la figure religieuse que Coltrane était devenu. Tandis que le musicien rapportait avoir entendu la voix de Dieu lorsqu'il avait renoncé à la consommation addictive d'héroïne qui avait été la sienne pendant les années 1950 ou encore déclarait, en 1966, à un journaliste qui l'interrogeait, espérer devenir « un saint », un culte s'était constitué, au point que Coltrane apparaissait à ses fidèles comme une incarnation terrestre de Dieu, Charlie Parker faisant, lui, figure de saint Jean Baptiste. C'est à ce culte peut-être que fait référence l'antépénultième strophe du poème, « Trane » étant le surnom de Coltrane et Ohnedaruth le nom (*spirit name*) en sanscrit qu'il s'était donné :

Trane Trane John the Baptist, Ohnedaruth,
immortal burning flame of Black jazz,
jujuman running wild over galloping Black Music,
eye give to you this poem of remembrance,
the most sacred gift this poor Black man has.

(« Ode to John Coltrane », dans Troupe, 2002 : 8)

En chemin, Troupe rend allusivement hommage à Dylan Thomas, dont il ré-écrit un vers célèbre, « *Rage, rage against the dying of the light* », emprunté à l'élégie du poète gallois à son père mourant – villanelle connue sous le titre « *Do not go gentle into that good night* » (1951), qui en est le premier vers et le refrain :

But rage rage rage Coltrane!
 Rage against the taking of a vision
 Rage rage rage Coltrane!
 Rage against the taking of Life!
 For after Life eye know of no other vision.
 (« *Ode to John Coltrane* », dans Troupe, 2002 : 4)

Ici émerge ce qui, au-delà ou, plus justement sans doute, en deçà de la célébration de Coltrane, peut apparaître comme un motif secondaire de cette élégie, mais aussi du genre élégiaque : la hantise de la mort, ici conçue comme terme indépassable et justifiant ce travail poétique à la faveur duquel se gagne, pour Coltrane, une manière d'immortalité. « *Eye am the pessimistic realist / who sees death as final and ugly* », précise encore le poète (« *Ode to John Coltrane* », dans Troupe, 2002 : 4). Et de s'exclamer plus loin, comme si l'aveu lui en était soudain arraché, comme si l'écriture elle-même de cette ode aux accents élégiaques avait contribué à la mise au jour d'une vérité intime, parée d'atours singulièrement macabres, sinon gothiques, qui accuse l'absence de transcendance et avec elle de promesse de résurrection :

Yeah!—eye admit it!—death to me seems forbidding!
 Descending into unexplored pits all alone;
 pits of inescapable gloom where the air is heavy and dank,
 where all flesh has fallen away leaving bones,
 and soon the bones are no more,
 only the crumbling grave/stone remains
 to tell about who you were.
 (« *Ode to John Coltrane* », dans Troupe, 2002 : 5)

Vérité de la mortalité de sa propre chair, à la faveur de quoi l'objet premier de l'élégie, Coltrane, se voit brusquement écarté, au profit de l'expression d'une angoisse plus personnelle, à la tonalité symptomatiquement plus lyrique. À ce renversement semblent du reste faire immédiatement écho, dans la strophe suivante, deux vers informés quant à eux par une manière d'inversion stylistique :

Death is weekends where great hornmen remain silent;

the “Bird” Lester Young Eric Dolphy Clifford Brown¹
(« Ode to John Coltrane », dans Troupe, 2002 : 5)

Au détour d’une inversion étonnante des thème et rhème attendus, c’est comme à l’aune du silence des grands musiciens de jazz de l’époque que se mesure désormais la cruauté de la mort, et non l’inverse, par quoi la rhétorique même de l’ode paraît mimer le processus qui conduit le poète à remonter à rebours le courant de l’élégie pour en découvrir, en exposer une source possible, la terreur de la disparition.

Au-delà de son inscription dans le sous-genre poétique du « John Coltrane poem » et avec ses éloges et élégies à Duke Ellington, Miles Davis, Louis Armstrong, Lester Bowie, Chuck Berry, ou encore à des chanteuses de blues comme Dinah Washington ou Billy Holiday, Troupe puise également dans une tradition plus vaste d’hommage littéraire aux musiciennes et musiciens jazz, dont l’origine remonte notamment au Black Arts Movement, mais qui se lit aussi comme un prolongement contemporain au célèbre « These are men! » qui ponctuaient le poème de William Carlos Williams, « Ol’ Bunk’s Band », composé après qu’il avait assisté à un concert du trompettiste Bunk Johnson à New York en 1945. Troupe puise volontiers dans l’imagerie religieuse et certains poèmes, comme « The Day Duke Raised: May 24th, 1984 », affichent, dès le seuil qu’est leur titre, leur mysticisme à l’endroit du jazz, le poète appelant, du reste, plus loin, Duke Ellington à composer « the music of God », « the sacred music » (« The Day Duke Raised: May 24th, 1984 », dans Troupe, 2002 : 88).

Si le genre de l’hommage est lui-même une caractéristique de la poésie jazz, notamment indexé par épigraphes et dédicaces (voir Du Ewa Jones, 2002 : 82), le genre laudatif chez Troupe prolonge et dépasse cette tradition, dès lors qu’il embrasse, outre les musiciens de jazz et chanteuses de blues, des joueurs de basketball (Earvin « Magic » Johnson, Michael Jordan), des coureurs (Ussein Bolt), des hommes politiques (Malcolm X), des peintres et des sculpteurs (« poem for skunder boghassian », « in remembrance of you, italo »), des écrivains (Allen Ginsberg, James Baldwin, Ishmael Reed, Ojenke, Pablo Neruda), des amies et amis (« poem for friends ») et des parents. Chez Troupe, l’hommage s’étend en effet de manière frappante au-delà des cercles musicaux et prend fréquemment une tonalité hagiographique, parfois accompagnée de

¹ Allusions à Charlie Parker (simplement évoqué par “the Bird”), au saxophoniste et clarinettiste Lester Young, au flûtiste, saxophoniste et clarinettiste Eric Dolphy, au trompettiste Clifford Brown.

références explicites à la sainteté. Ainsi en va-t-il dans un poème dédié à James Baldwin, « In Memoriam », célébrant les « phrases saintes » (« holy sentences », Troupe, 2002 : 182) du « saint témoin » (« holy witness », Troupe, 2002 : 182), avant de se conclure sur une reprise du « Notre Père » qui assoit Baldwin en nouvelle déité :

forgive us for our smallness, for not rising up with you
 for being less than our awesome, pitiful needs
 forgive us now in your silence, jimmy
 forgive us all who knew & were silent and fearful
 & forgive us all, O wordsaint, who never even listened
 forgive us for all the torture, for all the pain
 (« In Memoriam », dans Troupe, 2002 : 182-183)

La réunion d'une communauté, voire une forme de communion, ont été d'emblée centrales dans le travail des écrivains du Watts Writers Workshop, certains allant jusqu'à cultiver une expérience religieuse extatique, comme Curtis Lyle, figure majeure de ce groupe de poètes, dont le père était, du reste, prêtre. Le poème « Avalanche » (1996), qui lui est dédié tout en étant écrit à la mémoire de Richard Wright, énonce en même temps qu'il met en scène la poétique de l'œuvre de Troupe sur son versant le plus mystique. En écrivant, vers la fin du poème, « the bridge tongue of healing is the drum of this song » (Troupe, 2002 : 227), Troupe, à la faveur de multiples métaphores enchevêtrées, attire l'attention à la fois sur le motif de la guérison, leitmotiv de la littérature noire américaine, et sur l'étroite imbrication entre poésie et musique dans son œuvre, qui se veut également pont ou passerelle entre les arts. La langue/le langage guérit par la cicatrisation (« healing »), qui est autant abolition d'une hypothétique plaie ou scission entre musique et poésie que réunion d'une communauté divisée. Les treize vers qui suivent et qui concluent le poème martèlent ensuite les mots « cross over », renvoyant tout ensemble aux motifs de la « traversée » et du « mélange », finalement substantivé en « crossover » dans les deux derniers vers, le passage à la notion soulignant plus encore la valeur d'objectif du « mélange » pour le poète :

the bridge tongue of healing is the drum of this song
 & it is reaching out to you to cross over
 to the sun, is reaching out to touch your heartbeat
 there, to become one in the glory
 to feel the healing touch
 to become one with the glory

this poem waits for you to cross over
 to cross over the heartbeat touch of your healing
 hands, touching hands, touching hearts
 this poem waits for you to cross over
 to cross over love, this poem waits for you
 to cross over, to cross over love
 this poem waits for you to crossover
 too crossover, too, love
 (« Avalanche », dans Troupe, 2002 : 227)

Le poème se lit ainsi comme rappel de la genèse de l'œuvre, dans le compagnonnage avec Lyle auquel il est dédié, Troupe rappelant de multiples manières ce que cette langue et ces rythmes doivent au gospel, au chant, aux louanges, aux chœurs d'église noirs, au détour notamment de formules éloquentement synthétiques comme « amen riffs » (« Avalanche », dans Troupe, 2002 : 227).

De cette poésie en quête d'un verbe inspiré (par les réalisations d'un Miles Davis autant que d'un Magic Johnson) et d'une « nouvelle langue », émerge la représentation du poète en bâtisseur de ponts dans « Words that Build Bridges Toward a New Tongue », où le « crossover » du poème « Avalanche » se trouve, par ailleurs, décliné en « jam », jazz oblige, mais aussi, isolexisme et échos sonores oblige, en « jambalaya » ou « gumbo stew », la forme poétique se faisant encore « salad bowl » pour accueillir les « pastiche » et « collage » de l'artiste-cuisinier :

but boy did you jam, jam, boy did you jam until you left, no sweat, boy did you
 you
 jam, jambo, jambalaya, gumbo, boy did you jam jam, boy did you jam
 [...]
 words and sounds building bridges toward a new tongue
 & it all started back in africa, mixed with europe over here, everything else,
 found itself here in this gumbo stew, jambalaya,
 this salad bowl filled with all kinds of flavors,
 this pastiche, collage of language reinventing itself every day
 (« Words that Build Bridges Toward a New Tongue », dans Troupe, 2002 : 308-309)

À la sécularisation de la culture nord-américaine fait écho ce glissement de la quête du verbe inspiré vers la mystique du « ragoût » (*stew*) postmoderne, qui évoque le romancier Gilbert Sorrentino, auteur de *Mulligan Stew* (1979).

Cependant, à la faveur de la multiplication des hommages, le rassemblement, inhérent à la religion telle que la définit l'étymologie (*religere* : *relier*), se fait ici rassemblement d'une communauté prioritairement, mais non exclusivement, ethnocentrée, l'œuvre de Troupe se lisant désormais, dans sa globalité, comme une manière d'œuvre chorale dans laquelle sont convoqués tour à tour les différents chapitres du chœur noir américain notamment (jazzmen, chanteuses de blues, athlètes, écrivains, artistes, leaders politiques) appelés à exécuter chacun leur partition selon l'arrangement choisi par Troupe, dans le cadre d'une célébration qui devient auto-célébration de la communauté par elle-même, en l'absence de toute déité supérieure. Loin d'être gratuite, la métaphore musicale s'impose, montant des textes eux-mêmes et inscrite au seuil même d'un recueil de 1999, intitulé *Choruses* (dédié à Allen Ginsberg et dont le vers cité dans mon titre est extrait).

Du reste, à l'occasion d'un poème dédié à Miles Davis, entre autres, le poète se représente explicitement comme auteur d'une œuvre chorale qu'il revient à d'autres de mettre en musique et à tous d'interpréter :

The poet shapes, perhaps, the lyrics of new American melodies
That our lives might be joined in a choir singing great songs
(« looking at both sides of a question », dans Troupe, 2002 : 216)

Le motif de la continuité est ainsi central dans les éloges et élégies de Troupe. L'enjeu de l'écriture poétique se situe dès lors dans sa capacité à réunir, tant dans la synchronie que dans la diachronie, les acteurs épars d'une communauté :

& this is a poem in praise of continuity
is a poem about blood coursing through tongues
is a praise song for drowned voices lost in middle passage
is a praise song for the slashed drums of obatala
is a construct of okiris linking antiphonal bridges
is a praise song tonguing deep in the mojo secrets of damballah
in praise of the great god's blessings of oshun
in praise of healing songs sewn into tongues
(« Avalanche », dans Troupe, 2002 : 226)

À la faveur d'un certain syncrétisme qui lui fait embrasser ici dans son hommage des divinités de la religion yoruba (« obatala », « oshun ») aussi bien que Damballah, divinité vaudou de la connaissance, Troupe fait tout autant signe vers la restauration d'un lien originel brisé par la tragédie inaugurale du « middle passage » que vers la fonction religieuse de la littérature laudative, telle qu'elle

est ici indexée par la mention de l'oriki, genre littéraire yoruba majeur ayant pour fonction de louer les mérites des hommes et des femmes, que leur parcours soit modeste ou glorieux, mais aussi des animaux ou encore des montagnes et de l'eau.

Parallèlement, la convocation de ce panthéon aussi personnel que communautaire informe littéralement l'écriture poétique de Troupe, certains hommages se donnant à lire comme de véritables traductions intersémiotiques, dans lesquelles les signes visuels (pour le basketball) ou sonores (pour le jazz) se cherchent des correspondances verbales. Dans cette perspective, l'écriture de Troupe se charge d'une dimension traductive, le poète se faisant dès lors exégète et traducteur résolument cibliste d'un corpus multimédia.

Troupe a pratiqué le basket-ball dans sa jeunesse et fait partie, qui plus est, des sélections américaines lorsqu'il avait entre vingt et trente ans. Son père, qui était un grand athlète, aurait, quant à lui, selon toute probabilité été sélectionné pour jouer en ligue majeure de baseball (*all-star*) si l'Amérique des années 1930 et 1940 n'avait pas été marquée comme elle l'était par les préjugés raciaux. La célébration poétique de quelques grands joueurs de basketball noirs se nourrit dès lors partiellement du sentiment d'injustice éprouvé par Troupe et relève d'une forme de réparation. Mais c'est la forme de ces hommages qui m'intéresse ici au premier chef.

« a poem for "magic" » peut ainsi être lu comme une manière de traduction des déplacements de Magic Johnson sur le terrain, destinée à en restituer la magie, tandis que Troupe fait alterner rythmes fluides et syncopés, propositions longues et courtes, mimant les brusques changements de rythme de Magic Johnson sur le terrain, dont l'objectif stratégique est de surprendre l'adversaire. Ce poème constitue donc en quelque sorte une traduction intersémiotique, de la même manière que la *jazz poetry* a pu être décrite comme « the translation of a jazz ethos into a poetic aesthetic » (Du Ewa Jones, 2002 : 71) ou comme « translation of jazz instrumentation into written form » (Du Ewa Jones, 2002 : 72). Le rythme du poème vise à mimer ou imiter les déplacements de Johnson et à produire une sorte de « prosodie poétique du basketball » (comme on parle de « jazz poetry prosody »).

« Forty-one seconds on a Sunday in June, in Salt Lake City, Utah », paru en 1999, est explicitement dédié à Michael Jordan. Plus encore qu'à Magic Johnson, un véritable culte est rendu, par la jeunesse noire américaine notamment, à Jordan, étiqueté par certains « savior of sorts », par d'autres

« basketball's high priest », et jugé « more popular than Jesus » (Dyson, 1998 : 372). Ce culte témoigne de la dimension héroïque prise par les prouesses des athlètes noirs, la canonisation de Jordan pouvant paraître combler le vide laissé par le déclin de la religion chez les jeunes – ce qu'évoque ici la comparaison de Jordan avec « une icône, suspendue dans l'espace » (Troupe, 2002 : 260; ma traduction) et sa représentation en « roi de ce lieu saint » (« king of this shrine », Troupe, 2002 : 260; ma traduction). Spontanéité et créativité, mais aussi stylisation et manipulation des apparences caractérisent le style de Jordan (voir Dyson 1998 : 375), ce que signale l'image récurrente du « masque ». Aussi, à la différence de l'hommage à Magic Johnson, le poème dédié à Jordan affiche-t-il une composition éminemment structurée, cinq tercets et un quatrain, par conséquent une reprise du modèle de la villanelle française, jusque dans le recours aux deux rimes également distribuées sur le modèle de la villanelle. À la stylisation caractéristique du jeu de Jordan répond celle du poème de Troupe, dont l'hommage réside principalement dans la traduction poétique qu'il donne d'une forme et d'une stratégie de jeu.

Tandis que le basketball a pu inspirer certains musiciens jazz, comme Miles Davis qui disait utiliser parfois le son du dribble pour rythmer certains de ses morceaux (voir Troupe, 2009 : 96), les formes propres au jazz sont, elles aussi, une réserve où vient fréquemment puiser Quincy Troupe. Chez Troupe, du basketball au jazz il n'y a qu'un pas et jazzmen et joueurs de basket sont, du reste, fréquemment désignés des mêmes qualificatifs de « jujuman » et de « shaman », tous prêtres-sorciers, devins, fétiches.

La répétition rythmique comme lexicale est depuis longtemps identifiée comme une caractéristique des musiques noires, depuis les chants d'esclave jusqu'au jazz en passant par le blues et les spirituals. À la répétition s'ajoute le phénomène du *cut*, qui, déjouant les attentes et attirant simultanément l'attention sur la répétition qu'il vient perturber, devient lui-même dans le jazz un passage obligé : « In jazz improvisation, the "cut" [...] is the unexpectedness with which the soloist will depart from the "head" or theme and from its normal harmonic sequence or the drummer from the tune's accepted and familiar primary beat. » (Snead, 1998 : 71) Or, ce dialogue de la répétition et du *cut* n'est pas moins central dans la liturgie de l'église baptiste noire, dont Quincy Troupe, quoique ne s'en revendiquant pas comme fidèle, reconnaît volontiers l'influence sur sa poésie. Marquée par les répétitions propres au texte biblique, la liturgie baptiste noire joue par ailleurs volontiers du *cut*, le pasteur ponctuant son sermon de

« praise God » notamment, qui n'a là rien d'un impératif ou d'une injonction, mais constitue bien une ponctuation, dont la vocation est tout ensemble de rythmer le discours et d'instaurer un dialogue avec les fidèles, avec l'auditoire qui répond au pasteur. Cette ponctuation verbale se double parfois d'une ponctuation musicale, à l'orgue notamment (voir Snead, 1998 : 72). Troupe fait explicitement allusion à cette liturgie nourricière, dans « Avalanche » notamment, évoquant « the vamping blood songs of call & response » (Troupe, 2002 : 225) et inscrivant, par ailleurs, dans la texture même de ses vers à haute densité comparative et métaphorique, l'étroite sinon inextricable imbrication du blues, du jazz et de la liturgie, dans cette « forme baignée de coltrane » (« form drenched with coltrane », Troupe, 2002 : 225; ma traduction) où les rythmes du pasteur, voire du Christ, sont « ceux d'un bluesman sacré » (« a sacred bluesman ») :

as in the pulpit, when a preacher becomes his words
 his rhythms those of a sacred bluesman, dead outside his door
 his gospel intersecting with antiphonal guitars, a congregation of amens
 as in the slurred riffs blues strings run back echoing themselves
 [...]
 his call both invocation and quaking sermon
 running true & holy as drumming cadences
 brewed in black church choirs, glory hallelujah vowels
 [...]
 howling vowels rolled off hoodoo consonants, brewing
 magic all up in the preacher's run of muddy water
 strung all up in the form drenched with Coltrane
 (« Avalanche », dans Troupe 2002 : 225)

Cependant, dans « Avalanche » toujours, Troupe se fait aussi arrangeur en quelque sorte, adaptant la rythmique propre à la liturgie baptiste et au jazz tout ensemble à ses propres desseins poétiques. La répétition avec variation de « cross over », dans l'extrait cité plus haut, et la ponctuation qu'elle introduit sur le mode du *cut* inscrivent ainsi dans la structuration formelle même du poème les vertus du « crossover » auquel appelle, par ailleurs, explicitement le poète comme on l'a vu. Un « cross over » sans ancrage confessionnel manifeste s'est substitué au « praise God » de l'église chrétienne, inscrivant aurement, rythmiquement, le poème dans la continuité d'une tradition baptiste qui survit ainsi à la disparition du credo chrétien.

À ce stade, il importe de se souvenir que la poésie de Troupe, comme celle d'Amiri Baraka et d'autres poètes issus du Black Arts Movement, est à l'origine

une poésie de la performance (*performance poetry*), une poésie vivante, destinée à être lue dans des espaces publics, théâtres, centres de quartiers, salles paroissiales, cafés. Si cette vocation première a eu tendance à éclipser le niveau proprement textuel ou encore la littérarité de cette poésie dans la critique qui lui est consacrée, comme l'a remarqué notamment Du Ewa Jones dans son article pionnier de 2002 sur oralité et textualité, il convient néanmoins d'autant plus de garder cet arrière-plan à l'esprit que Troupe continue de faire vivre cet héritage en multipliant les lectures publiques, souvent accompagné par des musiciens de jazz. Ce poète-performeur, manière d'arrangeur qui utilise le texte-source comme une partition apparaît dans « Choruses » :

when we sing we hear & know the music best, hear it with hearts
 imitating breath, the rhythm of drumbeats in cadences
 true poets hear, the heartbeat of their breath in time signatures spread,
 scored like music across fleet pages scrolling the mind, dreams composed
 within
 language, when words become musical notes or chords, language is traced
 back
 where it first burst from song as anchored root,
 (« Choruses », dans Troupe, 2002 : 302)

Cette figure n'est pas sans évoquer la vision développée par le poète et critique Lorenzo Thomas du poème écrit comme incomplet, comme tout ensemble « memorandum » et « score », tourné autant vers le futur que vers le passé et voué à ne « vivre » que lorsqu'il est performé, joué :

All poetry is incomplete until it is read aloud. Nevertheless, the poem printed on the page is effective when it functions as a memorandum to excite the reader's recall of a previous performance, or serves as a score for future vocal reproduction. If the poet has done the job of preparing that alphabetic transcription well, she can be sure that the poem will live.
 (Thomas, 1998 : 320)

Or, cette vision fait écho à une vision désormais familière de la traduction comme garantie de la survie du texte source et partie intégrante du processus de fertilisation des textes dans le temps – vision ancrée dans la tradition romantique allemande et promue notamment par Walter Benjamin et Jacques Derrida, parmi les premiers, dont on entend un lointain écho dans l'image de « poètes fécondant des strophes avec de la musique » (« Choruses », dans Troupe, 2002 : 301; ma traduction). Comme la traductrice ou le traducteur, la ou le poète, tels que se les représentent Troupe et Thomas, prennent leur tour dans un continuum de

performances tant écrites qu'orales qui assurent la survie des œuvres autant que des êtres.

Quincy Troupe œuvre ainsi par la traduction intersémiotique à la survie des réalisations les plus héroïques de ses contemporains. Dans un monde sans transcendance, la promesse de résurrection ou de survie passe par la « transsubstantiation » du mouvement ou du son en verbe, la création se faisant traduction au premier chef. Loin de toute mystique du verbe créateur, la poésie de Troupe se fait religieuse à travers l'adoption d'un rituel de l'hommage qui, pariant plus volontiers sur la revivification par la transmodalisation que sur la citation, évite l'écueil d'une commémoration pétrifiante et mortifère.

Ainsi, à plus d'un titre, l'hommage chez Quincy Troupe se conjugue au participe présent. L'écriture de Troupe travaille les formes en -ING à saturation parfois, les cultivant, voire leur rendant le culte qu'Amiri Baraka appelait les poètes à leur rendre : « the clearest description of now is the present participle. [...] Worship the verb, if you need something. » (Mackey, 1998 : 521) Ces participes présents se lisent alors comme envers stylistique ou marqueur linguistique de stratégies génériques privilégiant l'hommage participatif (parce que collaboratif et choral) et conjugué au présent (parce qu'orienté vers la survivance plus que vers la commémoration).

En ce sens, « Ode to John Coltrane » est une œuvre séminale qui contient une clé possible du pan laudatif, élégiaque et hagiographique de l'œuvre poétique de Troupe. Pour être une œuvre de genre (comme on parle de « peinture de genre »), inscrite dans une tradition, elle n'en est pas moins une œuvre personnelle dans l'esquisse qu'elle donne à lire d'un dépassement du deuil toujours à faire et toujours recommencé de notre immortalité par la régénération propre à une entreprise de nature foncièrement traductive.

Les modalités de cette régénération à laquelle œuvre la poésie de Troupe n'apparaissent peut-être pas plus clairement dans leurs multiples ramifications que dans les derniers vers du poème « Choruses », dédié à Allen Ginsberg et écrit à l'annonce de sa mort, en 1997 :

& so eye baptize you here with rhythms of black church gospel,
with rhythms pulled from some of your favorite voices—
ray charles, bessie smith, ma rainey, charlie parker, & john coltrane—
have washed your memory down with holy cadences—cool & hot
as water—rinsed in blues & jazz riffs, chanted from voices
& baptized in holy rivers of cabala, cabala lore,

cabala, cabala lore, cabala, cabala lore
 & blood & choruses, blood & choruses,
 baptized in rivers of blood and choruses
 cabala, cabala lore, cabala, cabala lore
 coursing through poetry that burst from your river-veins,
 coursing through poetry that burst from your river-veins,
 shalom o great mystic bard, shalom
 (« Choruses », dans Troupe, 2002 : 303-304)

Avec son syncrétisme, non dépourvu de facétie dans le contexte d'un hommage à Ginsberg (issu d'une famille de confession juive mais lui-même plus intéressé par les religions orientales), Troupe mêle références au rituel chrétien du baptême et au mysticisme juif de la Cabale, en même temps qu'il attribue aux rythmes du gospel, du blues et du jazz le pouvoir de régénération traditionnellement associé à l'eau baptismale. Le motif corrélé du sang et des chœurs, qui court depuis le début du poème à la façon d'un refrain, se trouve ici éclairé : la poésie aux « saintes cadences » est tout ensemble eau baptismale et sang, purificatrice et nourricière, régénérante d'être foncièrement chorale. Le corpus donne corps, en d'autres termes, l'écriture musicale chorale donnant le sacrement d'un baptême et offrant par là même une possibilité de résurrection.

•

En concluant sur cet hommage à Ginsberg, j'ai souhaité souligner les limites du communautarisme qui peut sembler caractériser cette œuvre. Si la systématisation du rituel de l'hommage aux figures les plus héroïques d'une hypothétique communauté africaine-américaine peut faire apparaître la constitution d'un canon ou contre-canon noir comme l'un de ses objets, c'est aussi en définitive une autre communauté qui émerge, à la parenté plus formelle, liée par son association à une certaine modernité américaine dont la mystique se situe plutôt du côté du jazz, informé comme il l'est par la rythmique de la liturgie baptiste notamment. D'emblée dans un rapport antagoniste à la « culture », telle qu'elle a nécessairement partie liée avec la catégorisation et la hiérarchisation des productions culturelles, comme le soulignait naguère Lawrence Levine, le jazz se distingue notamment par sa dimension interactive, participative, mais aussi par le brouillage des frontières qu'il introduit entre compositrice ou compositeur et interprète, d'une part, entre interprète et auditoire, d'autre part (voir Levine, 1998 : 433, 441). De ce brouillage des frontières la poésie laudative de Troupe rend compte dans sa forme même, essentiellement ouverte, en

mouvement, en développement, mue par une dynamique d'appropriation et orientée vers sa propre reprise, religieuse dans le dépassement qu'elle vise des limites de l'enveloppe corporelle singulière par la projection dans une communauté tant synchronique que diachronique.

Bibliographie

AUDEN, Wystan Hugh (1960), *Making, Knowing and Judging. An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 11 June 1956*, Oxford, Clarendon Press.

DU EWA JONES, Meta (2002), « Jazz Prosodies: Orality and Textuality », *Callaloo*, vol. 25, n° 1 : 66-91.

DYSON, Michael Eric (1998), « Be Like Mike? Michael Jordan and the Pedagogy of Desire », dans Robert G. O'Meally (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia UP : 372-380.

LEVINE, Lawrence W. (1998), « Jazz and American Culture », dans Robert G. O'Meally (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia UP : 431-447.

MACKEY, Nathaniel (1998 [1991]), « Other: From Noun to Verb », dans Robert G. O'Meally (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia UP : 513-532.

SNEAD, James A. (1998 [1984]), « Repetition as a Figure of Black Culture », dans Robert G. O'Meally (dir.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia UP : 62-81.

THOMAS, Lorenzo (1998), « Neon Griot: The Functional Role of Poetry Readings in the Black Arts Movement », dans Charles Bernstein (dir.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford UP : 300-323.

TROUPE, Quincy (2009 [2000]), *Miles Davis*, trad. Emilien Bernard et Alexis Allais, Bordeaux, Le Castor Astral.

TROUPE, Quincy (2002), *Transcircularities. New and Selected Poems by Quincy Troupe*, Minneapolis, Coffee House Press.

Les limites de la traductologie : une contribution à une histoire des élargissements de la discipline

FABIO REGATTIN
Université d'Udine

Commençons par quelques définitions. Selon le dictionnaire *Usito* (<https://usito.usherbrooke.ca/>), la traductologie est la « Science, étude de la traduction ». Le même dictionnaire définit la traduction comme « Action de traduire; texte résultant de cette action »; et si, dans un bel exemple de sémiose prolongée, nous allons consulter l'entrée consacrée au verbe « traduire », nous y lirons qu'il s'agit de « Formuler dans une autre langue ce qui était formulé dans une langue de départ, en conservant le sens et le style ». La traductologie serait donc l'étude des processus qui font en sorte qu'un texte, formulé dans une langue naturelle donnée, est reformulé dans une autre langue naturelle, en conservant le sens et le style du premier. L'étude de ces processus s'accompagnerait de l'étude des textes eux-mêmes. Tout semble donc établi. Et pourtant.

Nous sommes à la fin des années 1950. À cette époque, selon la plupart des théoriciens et historiens qui se sont occupés de la question, la traductologie scientifique vient de naître – on pourrait la faire remonter en effet à l'immédiat après-guerre (voir Nergaard, 1995; Guidère, 2016) – et, déjà, on cherche à en élargir les frontières. L'élargissement en question est des plus célèbres : c'est la tripartition entre traduction intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique proposée par Roman Jakobson. On sait très bien que, si la traduction interlinguistique est bien définie comme « translation proper¹ » (Jakobson, 1959 : 233) et correspond assez précisément aux définitions des dictionnaires, le linguiste russo-américain considère que la reformulation à l'intérieur du même

¹ « Traduction à proprement parler. » Sauf indication du contraire, les traductions des citations seront les nôtres.

système linguistique, et que le passage à d'autres systèmes sémiotiques, sont également des exemples de traduction².

Depuis, l'histoire de la réflexion sur la traduction se confond souvent avec la tentative de faire de même – de dire qu'*il y a plus*, dans la traduction, de ce qu'il est convenu d'appeler traduction³. Une histoire des tentatives d'élargissement de la traductologie reste à faire; cependant, même en se concentrant sur quelques grands noms seulement, une telle tendance paraît tout à fait évidente.

Pensons par exemple à la définition de traduction – elle aussi, assurément et justement célèbre – proposée il y a presque trente ans par Gideon Toury. Le chercheur israélien se heurte, dans sa réflexion, aux définitions alors courantes de l'acte traductif et de son produit – des définitions qui travaillent de façon déductive, indiquant en général une série de caractéristiques qui font qu'un texte est une traduction et cherchant ensuite ces caractéristiques dans les textes mêmes. Or, Toury qualifie la prétention de fixer une fois pour toutes les caractéristiques de la (des) traduction(s) comme « intenable », puisque cette activité (ainsi que ses produits) est « characterized by its very *variability*: *difference* across cultures, *variation* within a culture and *change* over time⁴ » (Toury, 1995 : 31; c'est l'auteur qui souligne). La solution proposée face à cette difficulté est de travailler par induction, considérant tout simplement comme traductions « all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter

² De façon assez singulière, et bien que le pouvoir heuristique du troisième membre de la liste soit presque infini (il suffirait pour cela de postuler qu'il a affaire à l'interprétation d'un signe quelconque dans un autre système de signes), Jakobson décide explicitement de rester à l'intérieur du cadre des langues naturelles : « Intersemiotic translation [...] is an interpretation of *verbal signs* by means of signs of nonverbal sign systems » (« La traduction intersémiotique [...] est l'interprétation de *signes verbaux* par le biais de signes appartenant à des systèmes non-verbaux ») (Jakobson, 1959 : 233; c'est moi qui souligne). Ainsi, l'exemple typique d'un film, ou d'un tableau, tiré d'un roman rentre bien dans cette catégorisation, alors que, par exemple, un film tiré d'un tableau en serait exclu (tout comme, assez paradoxalement, un roman tiré d'un film; dans ce troisième type de traduction, la réciprocité n'est donc pas donnée).

³ Pour qualifier ce type « restreint » de traduction – celui qui correspond à la définition des dictionnaires ou à une sorte de consensus naïf de la part des non-experts, et qui implique entre autres, aujourd'hui et en Occident, le recours à des notions telles que la *fidélité* ou l'*équivalence* – nous ferons précéder le mot d'un astérisque. Nous distinguerons ainsi la traduction (à la signification indéterminée pour l'instant) de la *traduction (qui correspond en gros à la définition qui ouvre ces pages).

⁴ « Caractérisée justement par sa *variabilité* : *différence* entre cultures, *variation* à l'intérieur d'une même culture et *changement* au cours du temps. »

what grounds⁵ » (1995 : 32). Cette proposition déplace la perspective, en quelque sorte, de l'ontologie du phénomène à sa perception sociale, laissant la porte ouverte littéralement à toute pratique, à tout produit, pourvu qu'un accord intersubjectif suffisamment fort vienne les cautionner. Toury nous dit que, comme tout autre produit social, la traduction n'existe pas en tant que telle; au contraire, elle est uniquement le produit d'un consensus autour de la définition de certaines pratiques, de certains objets – consensus qui est géographiquement, chronologiquement, culturellement déterminé, et donc changeant. Un peu plus loin dans son argumentation, décrivant sa proposition, Toury fait explicitement recours à la notion d'élargissement, évoquant « a considerable *extension* of the range of objects of study⁶ » (1995 : 33).

L'insatisfaction pour la *traduction est visible, d'une autre manière, chez un autre théoricien de premier plan, André Lefevere. Le chercheur belgo-américain utilise les termes « refraction » (Lefevere, 1982), puis « rewriting⁷ » (Lefevere, 1992), pour signaler que la *traduction n'est qu'une activité, parmi bien d'autres, à l'intérieur d'une classe de pratiques plus vaste, qui comprendrait de nombreuses activités, linguistiques et autres :

The same basic process of rewriting is at work in translation, historiography, anthologization, criticism, and editing. It is obviously also at work in other forms of rewriting, such as adaptations for film and television, but these are outside my area of expertise and will therefore not be dealt with here⁸ (Lefevere, 1992 : 9).

Les résultats de toutes ces pratiques seraient autant de *réécritures* d'un même texte-source – dont la principale caractéristique commune serait en somme d'être *des textes qui parlent d'autres textes*. Selon Lefevere, les frontières entre ces différents métatextes seraient souvent très floues et dépendraient surtout de caractères extralinguistiques; remarquons également que, dans la dernière partie de la citation, chez cet auteur se manifeste aussi la prise en compte de

⁵ « Toute expression qui est présentée ou considérée comme telle dans la culture-cible, quelle qu'en soit la raison ».

⁶ « Une extension considérable de la gamme des objets à étudier. »

⁷ « Réfraction »; « réécriture ».

⁸ « Un même processus de réécriture est à l'œuvre dans la traduction, l'historiographie, la création d'anthologies, la critique et le travail rédactionnel. À l'évidence, il est à l'œuvre dans d'autres formes de réécriture, telles que l'adaptation pour le cinéma et la télévision, mais celles-ci ne font pas partie de mon domaine d'expertise et ne seront donc pas traitées dans ce cadre. »

l'intersémiotique, encore qu'il affirme avoir décidé de ne pas s'en occuper dans son ouvrage.

À peu près à la même époque – à cheval entre les décennies 1970 et 1990 – un autre courant traductologique envisage d'autres formes d'expansion. Il s'agit des différentes théories fonctionnalistes de la traduction (Nord, 1997), lesquelles montrent elles aussi, globalement, une certaine insatisfaction envers le concept de *traduction. Dès le début des années 1970, Katharina Reiss sort la traduction du cadre restreint de la linguistique et met au centre de sa réflexion le travail réel des traductrices et traducteurs en société. Dans un livre encore solidement ancré dans la notion d'équivalence entre texte-cible et texte-source (Reiss, 1971), la chercheuse allemande reconnaît plusieurs exceptions à sa propre position; parmi celles-ci, les cas où un texte-cible est destiné à accomplir une fonction différente de celle de sa source. Tout en excluant les produits de ce travail de la traduction à proprement parler, et utilisant plutôt pour les désigner le terme « Übertragungen » (« transmissions » – Reiss, 1971 : 105), Reiss fait rentrer ces réécritures dans la réflexion traductologique (voir Nord, 1997 : 9). Hans J. Vermeer fera un pas de plus avec le concept bien connu de *skopos*, selon lequel toute action translationnelle (de même que toute action, par ailleurs) est soumise avant tout au but qu'elle s'est donnée. Or, bien que ce but soit souvent le fruit d'une négociation entre les différentes parties prenantes de la traduction (traductrice ou traducteur, autrice ou auteur, commanditaire), bien qu'une forme d'équivalence linguistique soit considérée en quelque sorte comme le degré zéro de l'action translationnelle⁹, Vermeer ouvre au moins virtuellement la porte – à l'intérieur de cette même action translationnelle – à n'importe quelle autre forme de manipulation textuelle :

Given that translational action is a specific form of interaction, it is more important that a particular translational purpose be achieved than that the

⁹ « Unless otherwise indicated, it will be assumed in our culture that for instance a technical article about some astronomical discovery is to be translated as a technical article for astronomers » (« Sauf indication du contraire, il sera donné pour acquis dans notre culture que, par exemple, un article technique concernant quelque découverte astronomique devra être traduit en tant qu'article technique pour des astronomes ») (Vermeer, 1989 : 183, cité dans Nord, 1997 : 31).

translation process be carried out in a particular way¹⁰ (Reiss/Vermeer, 2013 : 89).

Ce qui compte, ici, c'est donc le but de l'action translationnelle et, pourvu que celle-ci ait sa raison d'être et qu'il y ait consensus entre les parties prenantes, la forme que le nouveau texte devra prendre dans la culture-cible reste entièrement à déterminer.

Étant donné la quantité et la variété de propositions visant à étendre l'espace de la traduction et de la traductologie, les lectrices et les lecteurs pourraient croire que vers le début des années 2000, un certain consensus sur la nécessité d'un élargissement du champ d'action de la discipline ait été atteint. Or, ce n'est pas forcément le cas, comme le démontrent deux ouvrages de Sherry Simon (Simon, 2006, 2012) et un de Maria Tymoczko (2010) parus à distance de quelques années.

En 2006, Simon publie *Translating Montreal*, où elle étudie les différentes formes de négociation linguistique qui se développent dans une ville qui a longtemps été séparée – géographiquement, linguistiquement, culturellement : « In Montreal, travel means translation¹¹ » (Simon, 2006 : 6). Dès l'introduction de son ouvrage, Simon insiste explicitement sur la nécessité d'élargir la notion de traduction :

Questioning the limits of translation is an important part of this project. [...] I give translation an *expanded* definition in this book: writing that is inspired by the encounter with other tongues, including the effects of creative interference¹² (Simon, 2006 : 17; c'est moi qui souligne).

À cet effet – et bien qu'elle présente, dans son corpus, de nombreux cas de *traduction aussi, comme le travail de Frank R. Scott en tant que passeur de la littérature québécoise en anglais – Simon se concentre à plusieurs reprises sur des pratiques autres, qui en élargissent et diversifient la portée. Elle parle par exemple de Malcolm Reid et de son livre *The Shouting Signpainters* (1972), où le

¹⁰ « Comme l'action translationnelle est une forme spécifique d'interaction, il est plus important qu'un but traductif soit atteint plutôt que le processus de traduction soit mené à bien d'une manière spécifique. »

¹¹ « À Montréal, voyager c'est traduire. » (Simon, 2008 : 27)

¹² « Jusqu'où peut aller la traduction? Quelles sont ses limites? Cette interrogation est au cœur du projet [...] Voilà pourquoi j'offre une définition large de la traduction dans ce livre : celle d'une écriture inspirée par la rencontre d'autres langues, incluant les effets d'une interférence créative. » (Simon, 2008 : 39-40)

journaliste présente au public anglophone les poètes francophones réunis autour de la revue *Parti pris*, dans un mélange de *traduction, de textes littéraires, d'interviews, commentaires et portraits d'autrices ou d'auteurs (Simon, 2006 : 28-39). Ou encore du travail de Pierre Anctil qui, presque vingt ans plus tard, se fait passeur de la littérature montréalaise en yiddish en combinant la *traduction à la critique et au reportage (Simon, 2006 : 96-105). Mais c'est le chapitre 4 du volume qui s'éloigne de la *traduction de la façon la plus évidente. Simon y décrit une série de pratiques (« Translingual poetics, creative interference, “non-translation”, “transelation”, and “translation without an original”¹³ » [Simon, 2006 : 15]) dont elle affirme explicitement le caractère déviant : « This chapter is about translation only if the reader agrees to explore paths not generally considered part of the territory¹⁴ » (Simon, 2006 : 119). Le chapitre recueille des expériences variées : par exemple celle d'Agnes Whitfield, qui abandonne sa langue maternelle, l'anglais, pour écrire en français, et dont par conséquent toute écriture s'apparente déjà à une forme de traduction; ou celle de Nicole Brossard, qui dans son *Désert mauve* met en scène, toujours à l'intérieur d'une seule et même langue, le français, une pseudo-traduction vers l'anglais. Dans ce roman, la traduction devient ainsi à la fois le sujet et le corps du texte – malgré son absence, si l'on se fie au modèle de la *traduction.

Dans un ouvrage postérieur, où elle reprend en partie les arguments qu'elle développe dans le premier, Simon (2012) continue d'élargir la portée de la traduction, parlant entre autres de Bankimchandra Chatterjee et de son introduction de la forme littéraire du roman en bengali, ou encore d'Italo Svevo et de son introduction de la sensibilité allemande en italien, comme d'autant de formes de traduction. La posture de Sherry Simon semble très proche de celle d'André Lefevere : en effet, les pratiques dont elle s'occupe peuvent globalement être rangées sous les étiquettes de la réfraction ou de la réécriture.

À peu près à la même période, dans un volume au titre significatif, dont la première partie lit *Enlarging Translation* (Tymoczko, 2010), Maria Tymoczko cherche une remise en perspective dont le but principal serait de donner leur juste poids aux conceptions non occidentales de l'activité qui nous intéresse : « translation studies must de-Westernize its perspectives on the nature of

¹³ « La poétique translinguale, l'interférence créative, la “non-traduction”, la “transelation” et la “traduction sans recours à un original” » (Simon, 2008 : 37)

¹⁴ « Le propos du présent chapitre concerne des parcours habituellement exclus du territoire de la traduction. » (Simon, 2008 : 169)

translation processes and products¹⁵ » (2010 : 3). La chercheuse américaine cherche à mettre en place un concept de traduction (en partant évidemment de l'anglais *translation*) qui soit à la fois transculturel, transtemporel et translinguistique, et qui permette ainsi de prendre en compte même des pratiques et des produits qui ne seraient pas considérés comme « traduction(s) » de façon instinctive, en Occident, aujourd'hui.

The words used to indicate the practices and products of translation throughout the world do not actually mean translation as such. They have a wide range of image-schemas and semiotic associations that diverge radically from those of the English word translation and indeed from those of words for “translation” in all Western European languages¹⁶ (Tymoczko, 2010 : 59).

La (re)découverte de certains termes non occidentaux et de leurs connotations (des mots venant par exemple de l'Inde, du Nigéria ou de Chine, et faisant allusion tour à tour à des idées telles que « changer de forme », « parler après », « déconstruire et redire d'une autre manière » ou encore l'« envers d'une broderie » [voir Tymoczko, 2010 : 68-77]) n'est que le tout premier pas pour Tymoczko, qui rappelle en même temps que l'histoire de la traductologie est celle d'un élargissement progressif de son domaine :

During the last half century [...] the field has been gradually expanding to consider more and more facets of translation, more and more perspectives on translation [...]. The question of enlarging translation [...] takes its place in a trajectory that has already been established for decades in translation studies¹⁷ (Tymoczko, 2010 : 21).

Pour arriver à une définition élargie du concept de traduction, la chercheuse reprend aussi à son compte des éléments de la réflexion traductologique qui la

¹⁵ « La traductologie doit dé-occidentaliser ses perspectives à propos de la nature des processus et des produits de la traduction. »

¹⁶ « Les mots utilisés pour indiquer les pratiques et les produits de la traduction un peu partout dans le monde ne signifient pas tout à fait *translation*. Ils recouvrent un large éventail de schémas d'images et d'associations sémiotiques qui se différencient radicalement de ceux du mot anglais *translation* et plus largement de tous les mots qui qualifient la traduction dans les différentes langues d'Europe occidentale. »

¹⁷ « Au cours du dernier demi-siècle [...] le domaine s'est élargi au fur et à mesure, pour considérer un nombre croissant d'aspects, de perspectives sur la traduction [...]. La question de l'expansion de la traduction [...] prend place dans une trajectoire qui a déjà été établie en traductologie depuis des décennies. »

précède – notamment, les idées déjà citées de Gideon Toury et d’André Lefevere. Consciente que « there are no necessary and sufficient conditions that can identify all translations and that at the same time exclude all non-translations across time and space¹⁸ » (2010 : 78), Tymoczko met à contribution le concept wittgensteinien d’« air de famille » et la théorie du prototype d’Eleanor Rosch afin d’arriver à une définition *ouverte* de l’activité et des produits qui nous intéressent. Dans un mouvement qui n’est pas sans rappeler l’allusion lefeverienne à la réécriture et à la réfraction, la proposition de la chercheuse consiste finalement à explorer les frontières perméables entre la traduction et quelques catégories superordonnées : la traduction est ainsi vue en même temps comme une forme de représentation, de transmission et de transculturation (à savoir, « the transmission of cultural characteristics from one cultural group to another¹⁹ » [Tymoczko, 2010 : 120]).

Une prise de position semblable, et plus récente encore, est celle d’Edwin Gentzler, qui n’hésite pas à appeler de ses vœux l’avènement des « post-translation studies » (Gentzler, 2017). Cette locution n’est pas sans rappeler la mouvance postmoderne, à laquelle Gentzler fait d’ailleurs explicitement référence²⁰; de façon significative, par ailleurs, elle peut être lue de deux manières différentes, comme « post-traductologie » (une discipline qui remplacerait la traductologie) ou bien comme « études sur la post-traduction » (sur ce qui se passe après la traduction). Or, selon les occasions, Gentzler semble prêt à activer les deux acceptions de la locution.

D’un côté, il est intéressé à découvrir ce qui se passe *après la traduction*, à examiner les conditions (linguistiques, sociales, politiques...) qui font que les cultures puissent changer et se développer grâce à la circulation des textes et des idées. Les études de cas réunies dans le volume vont toutes dans cette direction, analysant des séries de causes et effets qui font qu’un texte apparaisse et soit ensuite transmis sous des formes variées. Le premier chapitre (Gentzler, 2017 : 19-68), portant sur *A Midsummer Night’s Dream*, consacre par exemple ses

¹⁸ « Il n’existe aucune condition nécessaire et suffisante qui permette d’identifier à travers le temps et l’espace toutes les traductions en excluant en même temps toutes les non-traductions. »

¹⁹ « La transmission de caractéristiques culturelles d’un groupe culturel à un autre. »

²⁰ « Perhaps postmodern theory offers the best source for finding conceptual terms to articulate the ideas that follow in this book. [...] If there is a unifying factor, it involves rewriting » (« La théorie postmoderne offre peut-être la meilleure source de termes conceptuels pour articuler les idées qui suivent dans ce livre. [...] S’il existe un facteur unifiant, c’est bien la réécriture ») (Gentzler, 2017 : 11).

premiers paragraphes à la culture traductive dans l'Angleterre élisabéthaine et à William Shakespeare en tant qu'auteur-traducteur, montrant à quel point une notion différente de l'auctorialité permettait à l'époque l'utilisation à son propre compte de matériels préexistants²¹, possibilité dont le Barde ne se priva pas dans l'écriture de ses pièces. Les paragraphes suivants se concentrent sur les péripéties du texte, lequel – presque oublié en Angleterre jusqu'au XIX^e siècle – survit en Allemagne, dans un premier temps grâce à des troupes itinérantes d'acteurs anglais et plus tard par le biais de différentes traductions, qui auront en même temps un rôle primordial dans la création d'une littérature allemande nationale. Gentzler suit ensuite la redécouverte (mieux : le retour) de la pièce en Angleterre à la fin du XIX^e siècle et décrit enfin la longue descendance du *Dream* sous la forme de réécritures qui n'impliquent pas que la *traduction : de l'ouverture écrite par Felix Mendelssohn en 1826 à des ballets et des films.

C'est que – et on en arrive à notre deuxième acception –, de l'autre côté, selon Gentzler la traduction se trouve au cœur de toute culture : c'est en réalité « a precondition underlying the languages and cultures upon which communication is based²² » (Gentzler, 2017 : 5) puisque « we all live in a translational culture²³ » (Gentzler, 2017 : 8). La traduction étant partout, elle assume des formes multiples et bien plus larges que la *traduction : Gentzler cite les différents élargissements proposés par Sherry Simon et se montre également fasciné par la réflexion latino-américaine, reprenant à son compte des idées et des concepts de Fernando Ortiz (la « transculturation », citée également par Tymoczko), d'Octavio Paz (la traduction vue comme transformation et recreation), ainsi que les nombreux néologismes élaborés par Haroldo de Campos (de la « transcréation » à la « transtextualisation », jusqu'à la « translucifération »). Il s'agit d'autant de manières d'élargir à des pratiques autres le rayon d'action de la traductologie contemporaine. Dans son ouvrage, Gentzler propose donc une double expansion : à l'étude des textes traduits doit s'ajouter celle des « pre-original and post-translational texts²⁴ » (Gentzler, 2017 :

²¹ Selon Gentzler, l'œuvre de Shakespeare peut être considérée comme « a *post-translation* after-effect that would have been impossible without the preceding translational foundation » (« un effet *post-traductionnel* qui aurait été impossible en l'absence de la culture traductive préexistante ») (Gentzler, 2017 : 31; c'est l'auteur qui souligne).

²² « Une precondition qui est à la base des langues et des cultures sur lesquelles repose la communication. »

²³ « Nous vivons toutes et tous dans une culture translationnelle. »

²⁴ « Textes pré-originaux et post-translationnels. »

222), et ces mêmes textes doivent pouvoir prendre des formes différentes, aussi bien sous le point de vue du degré de manipulation qu'ils montrent, que sous celui des systèmes sémiotiques en jeu.

La traduction n'est pas que la *traduction, alors? Nous avons repris ici la réflexion de certains parmi celles et ceux qui ont essayé de démontrer qu'il en est ainsi, mais les traductologues ont des positions variables à ce sujet. Et, si on devait penser à une vision *restreinte* de la traduction – très proche de la *traduction, et avec une posture assez militante et prescriptive, qui ne considère comme acceptables que certaines pratiques à l'intérieur de ce domaine – deux noms qui viendraient assez rapidement à l'esprit sont peut-être ceux de Lawrence Venuti ou d'Antoine Berman²⁵. Pourtant, l'idée d'aller au-delà de la *traduction fait surface, certes de façon moins spectaculaire, chez ces auteurs aussi.

Dans deux ouvrages récents, Venuti (2019a, 2019b) s'insurge contre un modèle de la traduction, qu'il appelle « instrumentalisme », lequel « conceives of translation as the reproduction or transfer of an invariant that is contained in or caused by the source text, an invariant form, meaning, or effect²⁶ » (Venuti, 2019a : 1). Le chercheur propose de remplacer l'instrumentalisme par un modèle herméneutique, qui voit la traduction comme un acte interprétatif qui produit des *variations* aux niveaux de la forme, de la signification et de l'effet global, ces variations ayant lieu « even when the translator [...] adheres to a fairly strict concept of equivalence²⁷ » (Venuti, 2019a : 1). C'est la raison pour laquelle Venuti propose de lire les traductions en tant que textes autonomes, « with their own signifying processes, related but distinct from those of the texts they translate²⁸ » (Venuti, 2019a : 82), et affirme – dilatant un peu les pouvoirs, certes importants, de la sémiologie – que « any text can support potentially infinite interpretations²⁹ » et que donc « any text can be translated in potentially infinite

²⁵ Encore que pour Venuti cela relève souvent d'une lecture superficielle de ses ouvrages. Sa stratégie *foreignizing* n'est pas forcément sourcière : son objectif, contrairement à celui d'un Schleiermacher, n'est pas de « rapprocher le lecteur de l'auteur », mais avant tout de rendre la traduction *visible*, par différents moyens.

²⁶ « Conçoit la traduction comme la reproduction ou le transfert d'un invariant qui est contenu à l'intérieur de, ou causé par, le texte-source – une forme, une signification ou un effet invariant. »

²⁷ « Même lorsque la traductrice ou le traducteur [...] adhère à un concept assez strict d'équivalence. »

²⁸ « Avec leurs propres processus de signification, en relation avec, mais différents de, ceux des textes qu'ils traduisent. »

²⁹ « Potentiellement, tout texte peut supporter un nombre infini d'interprétations. »

ways³⁰ » (2019b : 8). Malgré ces prises de position « extrêmes », qui le situeraient du côté des « post-translation studies » de Gentzler, Venuti semble revenir finalement (2019b : 20) aux thèmes qui l'occupaient déjà au cours des années 1990, affirmant l'insuffisance du recours au dialecte standard et prônant l'utilisation des formes non standards, capables de redonner une *visibilité* au travail, autrement caché, des traductrices et des traducteurs.

Quant à Antoine Berman, il sort de la *traduction d'une autre manière, en proposant d'étudier non seulement les traductions, mais plus largement la *translation* d'un ouvrage. Celle-ci

n'advient pas qu'avec la traduction. Elle advient aussi par la critique et de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives. *L'ensemble constitue la translation d'une œuvre*. [...] [Un]e traduction ne se déploie et n'agit vraiment dans cette langue-culture que si elle est étayée et entourée par des travaux critiques et des translations non traductives (Berman, 1995 : 18-19).

Bien que, comme on le remarque dans cette courte citation aussi, Berman attribue à la traduction une place à part à l'intérieur du moment translatif et reste donc ancré à la *traduction, sa vision de la translation le rapproche certainement des idées de Lefevere ou de Gentzler.

Dans les pages qui précèdent, nous avons proposé une sorte de collation de quelques théories, et de quelques théoriciennes et théoriciens, qui ont essayé de différentes manières d'élargir la *traduction. Il est peut-être nécessaire, maintenant, de présenter un court bilan de ce panorama, une explication possible et, en conclusion, une proposition.

Un premier aspect semble intéressant : bien qu'elles rentrent désormais dans leur cinquième décennie, les propositions d'André Lefevere semblent encore se poser comme le modèle à suivre et comme le pivot qui permet de mettre en communication tous les autres modèles. Plusieurs autrices et auteurs citent directement son travail : c'est le cas de Tymoczko, Simon ou Gentzler; son idée de réécriture comme « texte qui parle d'un autre texte » le rapproche de Vermeer – pour lequel un texte est une offre d'information et une traduction est, par conséquent, une « offre d'information sur une offre d'information » (Reiss et Vermeer, 2013 : 33-84) – ainsi que de Simon, qui à son tour conçoit la traduction comme « écriture inspirée de la rencontre avec d'autres langues »; en même

³⁰ « Potentiellement, n'importe quel texte peut être traduit d'infinies façons. »

temps, Lefevre est aussi ouvert que Jakobson – encore qu’il n’explore pas cette possibilité – à l’intersémiotique. Enfin, les rapports entre ses concepts de réfraction/réécriture et la « translation » d’Antoine Berman sont tout aussi transparents, le concept de réfraction étant – nous semble-t-il – celui qui garantit la plus ample latitude de stratégies de variation entre texte-source et texte-cible.

Une question reste toutefois sans réponse : *pourquoi* cherchons-nous (nous, les traductologues) constamment à élargir notre domaine d’études? C’est peut-être que les « post-translation studies » de Gentzler ressemblent de près à l’époque des « pre-translation studies ». À l’époque de la fondation de notre discipline, nous avons cristallisé une pratique qui était le produit d’un moment historique défini (et qui se situait au croisement de trois aspects principaux : le principe d’auctorialité, la reproductibilité, la difficulté relative de modification) et nous l’avons érigée en modèle. Or, ces conditions n’étaient pas actualisées avant le Romantisme et ne le sont déjà plus aujourd’hui (même si les raisons en sont différentes). Les ingrédients de la « tempête parfaite » sont, en gros, les suivants :

- le lien de plus en plus étroit entre l’œuvre et son autrice, son auteur (notion romantique de l’écrivain, de l’écrivaine, comme génie solitaire; essor du droit d’auteur avec la convention de Berne, ayant également pour effet la marchandisation des œuvres littéraires);
- la diffusion de l’imprimerie et, surtout, son industrialisation (linotypie, presse rotative...).

Ces aspects voient leurs prémices à la Renaissance, se développent et s’affirment tout au long du XIX^e siècle, et sont parfaitement opérationnels au début du XX^e. La convergence de ces éléments fait également en sorte que *le* texte soit fixé une fois pour toutes, tant sur le plan moral (droit d’auteur) que sur le plan technique (impression industrielle), donnant lieu à l’idée de l’Œuvre – unique, immuable, avec une majuscule. En même temps, au vu de son importance accrue, la traduction de la fiction littéraire devient le modèle et le prototype de cette activité³¹. Ajoutons à cette situation, après la Deuxième Guerre mondiale, la préoccupation pour une restitution détaillée des contenus des messages dans le

³¹ Alors qu’à d’autres moments de l’histoire, et pendant très longtemps, les ouvrages des littérateurs n’étaient pas ce qu’il y avait de plus important à traduire : voir par exemple les pages consacrées au Moyen Âge dans le beau livre sur l’histoire de la traduction de Michel Ballard (2013 : 33-74).

cadre de la Guerre froide : il faut se rappeler que les premiers essais liés à la traduction automatique au cours des années 1950-1960 sont liés à la volonté de savoir, rapidement et le plus exactement possible³², ce que dit « l'ennemi » au-delà du Rideau de fer. C'est alors que naît la traductologie contemporaine. Elle naît donc de prémisses erronées, et de l'essentialisation d'un (double?) accident historique. On assiste aujourd'hui à un mouvement de recul, dû en partie à la simplicité accrue de modification des objets culturels grâce à l'essor de l'électronique (cela vaut pour l'écriture, certes, mais on peut penser également à des pratiques comme le remix ou le *sampling* en musique, ou à la modification des images par des logiciels de plus en plus perfectionnés et simples à utiliser), et en partie au fait que la traduction et la traductologie paraissent de moins en moins liées à la *traduction, au domaine littéraire et à la reproduction exacte (quoi que cela puisse signifier) d'un message : des pratiques telles que la localisation sont là pour le démontrer. Si la traductologie était née aujourd'hui, donc, ou très tôt dans l'histoire³³ (ce qui relève évidemment de la science-fiction, mais le point n'est pas là), la nécessité de l'élargir aurait sûrement été moindre. En quelque sorte, nous avons commencé à travailler scientifiquement sur la traduction à un moment où le consensus touryien sur la définition de cette activité était à son point le plus restrictif. En repartant de Lefevere, en suivant Tymoczko et Gentzler, en élargissant la proposition de Roman Jakobson, nous pourrions faire évoluer ce consensus vers quelque chose qui ressemblerait à l'étude de la dérivation, ou du second degré (Genette, 1982). La possibilité d'un macro-domaine d'études qui comprendrait la traductologie, les études sur l'adaptation, la sémiotique est devant nous : il faut la cueillir.

³² D'où la vision de la traduction comme décodage d'un code chiffré. Comme l'affirmait Warren Weaver en 1949 : « When I look at an article in Russian, I say: "This is really written in English, but it has been coded in some strange symbols. I will now proceed to decode" » (« Quand je regarde un article en russe, je me dis : "En réalité, c'est écrit en anglais, mais on l'a codé à l'aide de quelques étranges symboles. Maintenant, je vais procéder au décodage" ») (Weaver cité dans Polizzotti, 2018 : 43).

³³ Toute histoire de la traduction (voir par exemple Ballard, 2013) montre que le concept même a évolué au cours du temps. Élargir veut dire alors revenir aux sources – les sources romaines de l'activité qui nous intéresse, par exemple : « La fondation romaine de la traduction est on ne peut plus problématique [...] parce que les Romains n'arrivent pas non plus à distinguer clairement la *translation* d'autres formes de rapports aux textes, comme l'imitation et l'adaptation » (Berman, 1988 : 25).

Bibliographie

- BALLARD, Michel (2013), *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Bruxelles, De Boeck.
- BERMAN, Antoine (1988), « Tradition, translation, traduction », *Le Cahier*, n° 6 : 21-38.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GENTZLER, Edwin (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, London/New York, Routledge.
- GUIDÈRE, Mathieu (2016), *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck.
- JAKOBSON, Roman (1959), « On linguistic aspects of translation », dans Reuben Arthur Brower (dir.), *On Translation*, Cambridge (MA), Harvard University Press : 232-239.
- LEFEVERE, André (1982), « Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature », *Modern Language Studies*, vol. 12 : 3-20.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge.
- NERGAARD, Siri (dir.) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- NORD, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Theories Explained*, Manchester/Kinderhook, St. Jerome Publishing.
- POLIZZOTTI, Mark (2018), *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*, Cambridge/London, MIT Press.
- REISS, Katharina (1971), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Hueber.
- REISS, Katharina et Hans J. VERMEER (2013 [1984]), *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*, trad. Christiane Nord, London/New York, Routledge.
- SIMON, Sherry (2006), *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*, Montreal/Kingston, McGill-Queen's University Press.
- SIMON, Sherry (2008), *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides.
- SIMON, Sherry (2012), *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*, London/New York, Routledge.

TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

TYMOCZKO, Maria (2010), *Enlarging Translation, Empowering Translators*, London/New York, Routledge.

VENUTI, Lawrence (2019a), *Contra Instrumentalism. A Translation Polemic*, Lincoln, University of Nebraska Press.

VENUTI, Lawrence (2019b), *Theses on Translation. An Organon for the Current Moment*, Pittsburgh/New York, Flugschriften.

VERMEER, Hans J. (1989), « Skopos and commission in translational action », dans Andrew Chesterman (dir.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab : 173-187.

Les immigrantes dans la littérature, des traductrices fictives? La traduction fictive comme pont culturel mère et fille dans « Lu, Reshaping »

NICOLE CÔTÉ

Université de Sherbrooke

Introduction : traduire sa langue-culture, traduire l'intraduisible

Depuis longtemps la traduction est, et j'emprunte ici les mots de Patricia Godbout (2010 : 94), « définie comme une représentation de deuxième ordre, un produit dérivé, voire un faux » (94). Comme une contrefaçon de grand peintre, bien qu'elle ait très peu de valeur, la traduction doit pourtant revêtir toutes les apparences de l'original :

Un texte traduit [...] sera jugé acceptable par la majorité des éditeurs, des critiques et des lecteurs s'il semble couler directement de la langue source sans que rien dans le texte rappelle qu'il s'agit d'une traduction — s'il entretient, en d'autres mots, ce que Lawrence Venuti nomme « l'illusion de la transparence ». Cet effet illusoire masque les nombreuses conditions de production de la traduction, à commencer par l'intervention cruciale du traducteur dans l'œuvre originale. (94)

Je voudrais suggérer que, dans « Lu, Reshaping » une récente nouvelle de l'autrice montréalaise Madeleine Thien, publiée dans *The New Yorker* le 20 décembre 2021, les immigrantes qui se traduisent dans la culture hégémonique du Vancouver blanc des années 1980 doivent maintenir l'illusion d'appartenir en toute transparence à cette langue-culture, tout en étant considérées comme des produits dérivés, des traductions fautives. Ces personnages d'immigrantes s'avèrent des traductrices fictives, car elles nous permettent d'entrevoir tangiblement à la fois la nostalgie du passage toujours un peu raté d'une langue-culture à l'autre (la mère, Lu) et le nouveau monde cartographié à l'aide des mots de la culture d'arrivée (son aînée, inconnue). Dans le cas de cette nouvelle, alors que la mère, Lu, tient à préserver sa langue-culture, dont le langage figuré colore toujours les rapports écrits qu'elle doit soumettre au travail — comme si une part

d'elle insistait pour que ses collègues anglo-canadiens se projettent aussi dans sa peau à elle, partagent ses perceptions – sa fille aînée, elle, a vite compris que leur survie passait par l'adaptation fluide à la langue-culture d'arrivée, à son monolinguisme et à l'univocité du sens, littéral.

La traduction culturelle, une affaire de famille

Dans « Lu, Reshaping » Thien, Montréalaise d'origine asiatique mixte, met d'abord en scène une mère (Lu) et son aînée (innommée), tard le soir dans leur appartement de Vancouver dans les années 1980. Le dialogue est vif, plein de surprises, et a pour centre la révision du rapport financier que Lu doit remettre le lendemain à son travail, révision effectuée comme d'habitude par son aînée, dix ans, qui maîtrise mieux l'anglais idiomatique que sa mère, dans la mesure où elle est née au Canada.

La fillette relève avec beaucoup d'à-propos les erreurs que la mère a commises en anglais, qui rendraient le rapport illisible pour les unilingues que sont les collègues blancs canadiens à l'époque où se situe la nouvelle. Les expressions idiomatiques et les proverbes permettant de coucher les idées de Lu se présentent comme complètement saugrenus en anglais, ressortent comme parfaitement étrangers. L'aînée de Lu, très consciente de cet effet, efface le cantonnais « culturel » du rapport, plein de métaphores, et donc d'échos connotatifs, le remplaçant par des expressions dénotatives appartenant le plus souvent au domaine des affaires ou de la comptabilité, qui sont bien sûr d'une féroce efficacité. Elle effectue inconsciemment une traduction cibliste, c'est-à-dire une traduction qui se rapproche le plus possible de la culture, du mode de pensée que présente la langue d'arrivée. Une illustration en serait le moment où l'aînée semonce sa mère en commentant son rapport truffé d'expressions figées : « Ce passage, ici, où tu dis Dix théières et neuf couvercles, maman? C'est drôle, et je vois ce que tu veux dire, mais je pense que tu devrais seulement dire "L'offre n'égale pas la demande"¹. » (Thien, 2021 : 23/27)

On comprend que, pour réviser le rapport de sa mère, la fillette a dû maîtriser l'essentiel des deux cultures, traduisant un monde où le sens passe par les images, vers un anglais des affaires où le sens, donné par des formules

¹ « This part here, where you say ten teapots and nine lids? That's funny, and I get what you mean, but I think you should just say supply doesn't equal demand. » Toutes les traductions de la nouvelle sont celles de l'autrice de l'article.

relativement obtuses (pour quelqu'un qui n'a pas de formation dans ce jargon), est dénué d'images et nécessairement univoque.

J'ai mentionné l'intense effort de traduction que ces deux générations d'immigrantes doivent déployer sur un nouveau continent dans une nouvelle langue-culture. C'est par ailleurs l'implicite dévalorisation de sa culture que l'immigrante effectue, à son corps défendant, surtout si elle est issue d'une minorité visible, par le biais d'une activité toujours déjà dévalorisée, et qui est souvent l'instrument des personnes dominées. C'est bien ce que l'aînée de Lu discerne, puisque, dans un effort d'adaptation à la culture dominante, elle prétend ne pas comprendre sa mère :

Écoute, il est une heure du matin, dit Lu. Arrête de jongler avec des mandarines.

— Quoi?

— Tu sais exactement ce que je veux dire. Arrête de perdre ton temps².
(Thien, 2021 : 4/27)

On remarque que la langue qu'utilise Lu, pourtant à Vancouver depuis 14 ans, est remplie d'expressions figées, de maximes, de proverbes, tous très imagés, où le sens se condense et donc se généralise. Lu elle-même conserve un peu de sa culture en anglais en effectuant une traduction sourcière, de la lettre, où l'on perçoit à travers l'anglais la langue-culture originale. C'est donc paradoxalement un appauvrissement du sens que la fillette vise lorsqu'elle traduit les images du cantonais emmagasinées dans un rapport sur l'approvisionnement de la compagnie pour laquelle sa mère travaille. La langue imagée, enracinée dans une culture, hautement connotative, tout en comportant un noyau dénotatif, est réduite dans la traduction de l'aînée de Lu à un jargon d'affaires qui a le mérite d'être efficace parce qu'il est international. La fillette a compris que sa survie, son intégration à la société passaient par l'impeccable maîtrise de cette langue. En quelque sorte, avec le rapport rempli de chiffres à rendre, c'est comme si l'anglais et le jargon des affaires ne formaient plus qu'une langue aplanie,

² Je dois avouer que quand je suis retournée à « Lu, Reshaping », j'ai été surprise de voir que ce que j'avais présenté comme le propos central du texte n'en était que le début. C'est qu'il donne le ton à une suite infiniment plus ambivalente de ce que peut être la traduction culturelle, et que je ne voulais pas aborder, me sentant moi-même comme fraîchement débarquée dans ce monde. Voici l'original de ce passage : « “Look, 1 A.M.”, Lu said. “Stop kicking tangerines around.” “What?” “You know exactly what I mean. Stop wasting time.” »

univoque, avec le même objectif : rendre le plus vite et le plus directement possible un message qui vise à l'augmentation de l'efficacité, et donc à l'accumulation de la richesse en argent (mais pas pour les tâcheronnes qu'elles sont).

Cet incipit léger, plein d'humour caustique sous forme de dialogue mère-fille, qui ressemble à un match de ping-pong où la balle tiendrait lieu du sens, et où chaque côté du filet tiendrait lieu de langue-culture – l'une toujours imagée, l'autre dépouillée de tout ce qui pourrait retarder l'efficacité de la trajectoire du sens – cède le pas et donne le ton à une suite infiniment plus ambivalente de ce que peut être la traduction culturelle pour l'immigrante de première génération qu'incarne Lu.

Examinons le sens du titre : le gérondif dans « Lu, Reshaping », n'est pas innocent car Lu change, se métamorphose, se traduit constamment en une autre, parce qu'elle est immigrante et que les conséquences se font sentir au plus fort dans sa vie de bureau. Mais le titre fait à première vue allusion à ce dialogue mère-fille, où l'aînée demande à sa mère si elle accepterait de changer sa vie dans un monde parallèle. Lu surprend sa fille en répondant un oui sans équivoque : « Toute ma vie j'ai eu envie de changer de forme, de changer de peau. C'était mon rêve quand j'avais ton âge³. » (Thien, 2021 : 4/27) Si la mère a vite compris que sa vie, et plus tard sa survie en tant qu'immigrante, résident dans la métamorphose, du moins dans une forme de camouflage, la fille, elle, encore très jeune il faut dire, mise sur des règles strictes et stables dictées par l'écrit, qui lui ouvriront les portes du monde anglo-canadien : « S'égayant, sa fille dit "Mon Dieu maman, t'es tellement bizarre."⁴ » (Thien, 2021 : 4/27) L'aînée trouve sa mère étrange parce qu'elle-même n'aspire qu'à une série de règles sociales pour devenir une parfaite anglo-saxonne. Bien que sa tâche soit celle d'une traductrice dans cette négociation de l'entre-deux-mondes, elle rejette avant tout l'hybridité, Ses corrections sur le texte de sa mère visent justement à extirper le *weird*, le *unheimlich*, autrement dit toute étrangeté, de l'anglais écrit par sa mère.

C'est ainsi que l'aînée de Lu, qui me semblait au départ être le seul personnage traducteur, est précédée dans son labeur de traduction par sa mère, auquel processus traductif nous avons accès en tant que lectrices, et qui ressemble

³ « All my life I've wanted to change shapes. Change skins. That was my dream when I was your age. »

⁴ « Brightening now, her daughter said "Oh my God, Mom. You're so weird." »

plus à une traduction de la lettre, une traduction étrangéissante, qu'à une traduction cibliste.

Mais avant d'entrer dans ce processus qui fait de Lu la traductrice éthique par excellence, je voudrais rappeler qu'on retrouve dans la situation de traduction présentée une mise en abîme de l'enfant d'immigrant : c'est après sa journée d'école que l'aînée doit « corriger » le texte de sa mère – ce soir-là jusque tard dans la nuit. Elle doit donc représenter sa mère auprès de la compagnie, littéralement en la blanchissant (*whitewashing*), en réduisant à zéro les signes d'ethnicité de son anglais, en en faisant, du moins à l'écrit, une coéquipière intégrée. Bien entendu, la petite traductrice paie de sa personne le temps qu'elle passe à la traduction pour sa mère, puisque de grands pans de son enfance sont déjà aspirés par la tâche de devenir, pour sa mère, une *no-nonsense North American*.

C'est au moment où Lu affirme que ce n'est pas elle qui est sarcastique, mais la vie, qu'elle semble se rendre compte du prix de la traduction culturelle pour sa fille : « Cette fille semblait déjà ployer sous les soucis de la vie, et ce pouvait bien être la faute de Lu. Toutes ces longues soirées que sa fille avait passées à l'aider à trouver le mot juste. Une vague de regret envahit Lu⁵. » (Thien, 2021 : 3/27)

Ce pan de narration en indirect libre semble indiquer que Lu, la narratrice, est consciente du prix que paient les enfants d'immigrants, mais que cette taxe prélevée est inévitable.

Plus tard, perturbée par la visite de sa patronne, qui a ordonné une enquête au bureau dont je discuterai sous peu, Lu tente de rejoindre ses filles restées seules à la maison, mais elles ne lui donnent aucune information sur elles-mêmes, se concentrant plutôt sur la langue, lui renvoyant au visage l'anglais idiomatique que leur mère maîtrise pourtant bien, rendant les expressions anglaises de leur mère étranges, en faisant cruellement ressortir de leurs voix enfantines le fait qu'elle est étrangère, et montrent par le fait même que leur anglais est déjà tout aussi développé, puisqu'elles reprennent les expressions idiomatiques de leur mère (ici avec le mot « trick », que je ne traduirai pas parce que tout tourne autour de ce mot-valise), parfaitement en contexte :

⁵ « This particular daughter already seemed to be bending under life's troubles, and it might be Lu's fault. All these late nights the girl has spent helping her find the right words. Regret washed over Lu. »

“How’s tricks, Ma?”

— Stop with the tricks! They bounced her words around for fun: “Mom doesn’t miss a trick! There she goes, up to her old tricks! [...]”⁶ (Thien, 2021 : 11/27)

Je traduis le passage qui suit immédiatement cette citation :

Ses filles étaient mystifiées par son anglais. C’était le seul aspect d’elle qui semblait à la fois les amuser et les perturber. Elles déployaient ses expressions pour la tarabuster, elle, mais aussi pour haranguer le monde. « J’ai avalé plus de sel que vous avez mangé de riz », se criaient-elles l’une l’autre, lançaient-elles à leurs poupées, aux étrangers dans la rue⁷. (Thien, 2021 : 11/27)

L’anglais de Lu, ses filles l’étiquètent comme une langue en traduction, comme si on regardait un poisson de l’autre côté du verre épais qui sert de réservoir à l’aquarium. C’est un anglais-cantonnais, parce que l’anglais est bien maîtrisé, mais il est ornementé, pourrait-on hasarder, par bien des expressions idiomatiques cantonaises. On pourrait en déduire que quelqu’un qui maîtrise une langue, qui la cerne, la parle comme un monolingue.

La traduction (culturelle) au bureau

Après la description de discussions serrées entre mère et filles traductrices culturelles, ces dernières déjà bien meilleures que Lu à déchiffrer le nouveau monde, à le restreindre aux frontières monolingues dictées par l’époque et le lieu, le récit s’attache à décrire en détail la lecture que fait Lu de son environnement de travail. Pour contextualiser, je cite Thien, dans une entrevue du *New Yorker* :

Bien que « Lu, Reshaping » ne soit pas à propos d’elle (ma mère), ce récit était pour moi une manière de réfléchir à la solitude d’une immigrante, une femme, qui tente de soutenir sa famille avec un travail pour lequel elle est

⁶ Voici ma traduction du sens de ce passage (sans que je puisse rendre le jeu de mots) : « Ça roule, Man? » « Cessez de jouer des tours! » Elles faisaient résonner les mots pour le plaisir : « Elle en loupe pas une! La voilà qui sévit – elle a plus d’un tour dans son sac. »

⁷ « Her daughters were mystified by her English. It was the one thing about her that seemed to both entertain and perturb them. They deployed her expressions to taunt her and the world at large. “I have eaten more salt than you have eaten rice”, they shouted at each other, at their dolls, at strangers on the street. »

douée, mais où on ne lui permettra pas de dépasser un certain niveau⁸. (dans Treisman, 2021)

Ce plafond de verre pour les immigrantes, quelles que soient leurs compétences, cette solitude conséquente à l'immigration, d'autant plus grande qu'on est femme, cernent le sujet apparent de la nouvelle. Mais un des thèmes sous-jacents s'avère la constante traduction qu'une immigrante doit faire de la culture, des sous-cultures dans lesquelles elle est plongée, avec le danger que représente toujours le fait d'être une Asiatique, souvent synonyme, pour les Blancs, d'exotisme, et parfois d'érotisme, comme nous le verrons.

Le lendemain, dans la grande salle de réunion où elle doit présenter son rapport à l'anglais bien blanc (« Speak White » aurait-on pu lui dire à une autre époque), Lu attend ses collègues, une boîte de beignets en main. On lui annonce qu'elle devra collaborer à une enquête – *Didn't you hear?* Lu, sans comprendre, offre à sa collègue la boîte de beignets : « Antoinette la regarde avec curiosité, impatience, amusement, mais de la dérision traverse aussi son visage. Du moins c'est ce que Lu ressent. » Plus tard : « Telle était la vie, pensait Lu, dans son bureau dépourvu de fenêtres. Du moins, sa vie actuelle. Il fallait attendre en file afin de voir pendre la carotte de la compréhension⁹. » (Thien, 2021 : 6/27)

Deux informations dans cette réflexion caractérisent le statut d'immigrante de Lu, de minorité visible : son bureau sans fenêtre, que Lu garde depuis plus d'une décennie, malgré ses diplômes, et l'image « d'attendre en file afin de voir pendre la carotte de la compréhension » qui implique qu'un processus d'exclusion retient l'information nécessaire à la compétence, et donc à l'avancement, alors qu'on prétend en offrir les moyens.

En attendant l'investigatrice, Lu arrose ses langues-de-vipères – *mothers-in-law*, en anglais, ce qui en fait des membres de la famille, une sorte de chœur antique végétal, qui semblent agir en tant que miroir de sa situation. On pourrait voir ces plantes aussi comme *comic relief*, car Lu leur parle plus ouvertement qu'à ses collègues. À l'instar de Lu et des immigrantes, ces plantes sont

⁸ « Even though “Lu, Reshaping” is not about her (my mother), the story was a way for me to think about the loneliness of an immigrant, a woman, trying to support her family with work for which she has proven ability but for which she will never be promoted beyond a fixed point. »

⁹ « Antoinette studies her curiously, impatience, amusement, and also derision passing across her face. Or that was what Lu sensed. [...] Such was life, Lu thought, standing in her windowless office. Or, at least, her current life. Waiting in line for the dangled carrot of understanding. »

terriblement résilientes – elles survivront sans être nourries ni arrosées pendant des mois, si on les oublie – et se fondent dans le décor.

Puis, lorsque Lu songe à ses amants, on a la vive impression que Lu compense la fixité de son statut social diurne par sa liberté nocturne. Elle ne se conformera pas à l'idée qu'on se fait d'une pauvre immigrante. Toutefois même ses amants, dans la description ironique qu'elle en fait pour elle-même, n'échappent pas à leur statut de migrants : « Elle s'intéressait présentement à un homme qui était autrefois procureur à Shanghai, et travaillant désormais dans un entrepôt à Port Moody¹⁰. » (Thien, 2021 : 8-9/27) Cette seule phrase de caractérisation correspond à une traduction culturelle : Lu parle au départ d'elle-même et de ses désirs changeants (« Elle s'intéressait *présentement* ») mais continue avec un commentaire à la fois personnel et social, voire sociologique, en opposant des métiers de personnes qui ne se fréquenteraient d'habitude jamais (« un procureur de Shanghai » et « un commis d'entrepôt à Port Moody »), mais qui sont ici une seule et même personne : on effectue une traduction extrême, qui bien sûr présente une culbute dans l'échelle sociale pour la personne immigrée. Comme Lu, cet homme est bardé de diplômes, qui ne sont pas reconnus au Canada, et pour cette raison passe de la mégapole cosmopolite de Hong Kong à une petite ville perdue en Colombie-Britannique, Port Moodie, ce qui rend sa dégringolade sociale d'autant plus ironique.

Quant à la situation évoquée au bureau et qui requiert l'aide de Lu, la conversation avec sa patronne en montre les fastidieux détours – ici, les Occidentaux, traditionnellement représentés comme allant directement aux faits, en prennent pour leur rhume, puisque Lu considère que sa patronne emprunte des détours « avant de lui dévoiler l'affaire, comme si elle cousait un bouton¹¹ » (Thien, 2021 : 8/25). Pendant que la patronne explique et que Lu résume dans sa tête : « Des plaintes adressées à un cadre supérieur. Des irrégularités financières – un comportement déplacé [...]. Ils avaient fait venir une enquêteuse externe¹² » (Thien, 2021 : 9/27) – notons le *legalese*, le jargon juridique, d'un ennui prodigieux. Lu, de plus en plus larguée quant à l'origine de l'enquête, se tourne vers ses plantes :

¹⁰ « Her present interest was a former prosecutor from Shanghai, now working in a warehouse in Port Moody. »

¹¹ « In a roundabout way, as if sewing on a button, her boss disclosed the situation. »

¹² « Complaints against a senior manager. Financial irregularities [...]. Inappropriate behavior. [...] They had brought in an External Investigator. »

Les langues-de-vipères faisaient quelque chose d'étrange. Comme si leurs feuilles avaient aperçu quelque chose. La porte s'était ouverte, et les lumières du couloir les appelaient. Des nutriments? Leurs tiges pivotaient imperceptiblement vers l'ouverture¹³. (Thien, 2021 : 9/27)

Tout se passe comme si, face aux limites de sa traduction culturelle, Lu laissait les plantes, invisibles, inaudibles, prises comme elle depuis une éternité dans son bureau sans lumière, faire l'éloge de la fuite. La patronne finit par insister devant l'incompréhension apparente de Lu : « Je sais que ce sera un processus ardu. Vous étiez...eh bien, amie avec John Sadler¹⁴? » (Thien, 2021 : 10/17) « Oui, John est l'ami de toute le monde¹⁵. » (Thien, 2021 : 10/17) Ce sont les plantes qui traduisent la réaction épidermique de Lu, ce qui signifie que nous-mêmes devons interpréter, car sa réponse nous éloigne de la vérité : « Les tiges tourbillonnèrent, gigotèrent comme si elles portaient quelque chose de piquant, mais ce n'était qu'un courant d'air du conduit¹⁶. » (Thien, 2021 : 10/17) Après que le dialogue nous annonce que sa patronne a moins de diplômes que Lu et est arrivée dans cette boîte un an après elle, Lu révèle à cette dernière qu'elle ne sait toujours pas à quoi elle fait référence. La patronne conclut : « Vous vous sentez comme moi, je sais. Comme nous nous sentons toutes¹⁷. » (Thien, 2021 : 10/17)

Lu penche la tête, ce qui signifie *Je préférerais ne pas me mêler de cela*, ce qui se traduit dans sa langue par : « Je préfère manger des arachides en écoutant un film¹⁸. » (Thien, 2021 : 10/24) On a donc deux traductions de suite pour exprimer que Lu se voudrait bien loin de la situation.

Mais quand le tête-à-tête avec l'investigatrice se produit, cette dernière lui demandant si elle préfère une déposition écrite, son anglais écrit étant « impressionnant », Lu la regarde tristement, songeant à sa grande fille. L'investigatrice, Lu comprendra, tente de cerner cet homme avec qui Lu avait couché et de l'accuser d'avoir abusé d'elle. Mais c'est ici que l'intraduisibilité

¹³ « The Mothers-in-Law were doing something strange. As if their leaves had glimpsed something. The door had slip open, and the hallway lights beckoned. Nutrients? Their stems swivelled almost imperceptibly toward the opening. »

¹⁴ « I know this will be a difficult process. You were...well, friendly with John Sadler. »

¹⁵ « Yes, he is everyone's friend. »

¹⁶ « The leaves fluttered, wriggling as if they were wearing something itchy, but it was only draft from the vent. »

¹⁷ « You feel as I do, I know. As we all do. »

¹⁸ « I'd rather not get involved; I prefer to eat peanuts while watching the movie. »

change de camp : le malaise grandissant de l'enquêteuse témoigne du poids qui passe de Lu à Susan : « L'enquêteuse Susan ne peut pas me lire, ce qui la rend nerveuse; elle m'en veut parce que c'est elle qui enquête¹⁹. » (Thien, 2021 : 19/25) Mais même si les jeux sont faits, la narration commente : « C'était vrai que leur opinion de Lu ne s'était jamais enlignée avec sa valeur²⁰. » (Thien, 2021 : 19/27) Lorsque l'investigatrice lui demande si on l'a prise pour une idiote²¹, si cet homme aurait abusé de sa position d'autorité, Lu répond par ne sorte de maxime : « On a tous été pris pour des idiots. Même John Sadler. C'est la vie²². » (Thien, 2021 : 20/27) Elle ajoute que personne ne tire avantage d'elle, qu'elle aurait disparu depuis longtemps si c'était ce qui arrivait. Lorsque sur un formulaire, on lui demande ce dont elle a été témoin, elle écrit d'abord un long et magnifique paragraphe au sens figuré. Puis, songeant qu'il serait inapproprié que sa fille traduise cela en anglais simple, elle efface tout, puis écrit : « Deux personnes ont eu une liaison. Rien de plus. Rien de moins²³. » (Thien, 2021 : 22/27). Elle s'est enfin traduite dans la culture de l'autre, seule.

Lorsqu'un poste est offert à son mari dans la Silicon Valley, Lu y déménage avec sa famille et y enseigne de soir à des immigrants dans un collège communautaire. Ce qu'elle remarque d'eux correspond à ce qui lui avait permis de survivre : un juste équilibre entre traduction pour les autres, comme employé, où on ne sera jamais considéré comme parfait, et non-traduction de soi, de même qu'un emploi créatif, distancié de la langue coloniale, qui préservera la maîtrise de soi et gardera sa fierté : « Leur capacité à demeurer imperturbables, combinée à leurs usages originaux de l'anglais, leur distance des mots justes, rendait difficile leur succès comme employés. Ils [...] étaient déterminés, pourtant, [...] à [...] rester leurs propres patrons. C'était la seule façon de vraiment vivre²⁴. » (Thien, 2021 : 23/27)

¹⁹ « Investigator Susan cannot read me, which makes her nervous, but also resentful because she's the one in charge. »

²⁰ « It was true that that their measure of Lu had never aligned with her worth. »

²¹ « Were you played for a fool, Lu? »

²² « We all were. Even John Sadler. That's life. »

²³ « Two people had an affair. Nothing more. Nothing less. »

²⁴ « Their ability to remain unfazed, combined with their original uses of English, their distance from the right words, made it hard for them to thrive as employees. They [...] were determined, still, [...] to [...] be their own bosses. It was the only way to really live. »

Conclusion

Ce récit comporte sa part d'opacité, qui n'est pas étrangère à la traduction de son monde qu'effectue sans cesse la narratrice-focalisatrice : Lu semble avoir conclu, en retournant sur son passé, qu'il est difficile de trouver un juste milieu à la pourtant nécessaire traduction de soi-même dans une autre langue-culture, et que la honte joue dans un cas comme dans l'autre :

C'était la vie, voulait-elle dire à ses filles. On voulait la changer, mais c'est elle qui nous changeait, nous remodelait à chaque âge de la vie. Un jour l'on était immigrante, alourdie par une honte inexplicable; le jour suivant, l'on se retrouvait mère, vieillie, et tous les risques qu'on avait pris — pour vivre librement, ne pas se soumettre — nous rendaient aussi honteuse, comme si on n'avait rien fait que de jongler avec des tangerines²⁵. (Thien, 2021 : 24/27)

Les traductrices récalcitrantes que sont les immigrantes telles que représentées en fiction doivent aussi être considérées dans la nomenclature des traductrices ou traducteurs fictifs. Peut-être serait-ce une manière de mieux saisir leur situation, qui semble admirablement refléter les délicats enjeux de la traduction des langues-cultures.

²⁵ « That was life, she wanted to tell her daughters. You wanted to change it but it changed you, remodeled you for every age. One day, you were an immigrant, loaded down with inexplicable shame; the next you were middle-aged, a mother, and all the risks you'd taken—to live freely, to not be subdued—also made you feel ashamed, as if you'd done nothing but kick the tangerines around. »

Bibliographie

GODBOUT, Patricia (2004), « Pseudonymes, traductionnymes et pseudo-traductions » *Voix et images*, vol. 30 n° 1 (Automne) : 93-103.

THIEN, Madeleine (2021), « Lu, Reshaping », *The New Yorker*, 20 décembre [en ligne], <https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/20/lu-reshaping> (consulté le 24 juillet 2023).

TREISMAN, Deborah (2021), « Madeleine Thien on Immigrants' Loneliness », *The New Yorker*, 13 décembre [en ligne], <https://www.newyorker.com/books/this-week-in-fiction/madeleine-thien-12-20-21> (consulté le 24 juillet 2023).

Michel Garneau : traduire par pure gourmandise

JUDITH WOODSWORTH
Université Concordia

Introduction : un après-midi d'été à Magog

Le présent article est un hommage à Michel Garneau, exemple illustre du poète-traducteur. En plus de son œuvre littéraire prodigieuse, il était l'un des premiers à traduire, ou plutôt à « tradapter¹ », des classiques du théâtre mondial (Shakespeare, Lorca) pour un public québécois et, plus tard dans sa vie, il s'est distingué également comme traducteur du poète montréalais renommé Leonard Cohen. En même temps, le texte qui suit se veut un hommage à Patricia Godbout, qui dans le contexte de son enquête sur la « sociabilité littéraire interculturelle » au Canada, examine les contributions de Garneau à la lumière d'un entretien qu'elle a eu avec lui le 4 février 2005².

Quelques années plus tard, bien consciente de mon intérêt pour les écrivaines-traductrices ou les écrivains-traducteurs, et sachant que j'avais l'habitude de passer quelques journées de vacances chaque été à Magog, petite ville de l'Estrie où habitait Michel Garneau, c'est Patricia qui a généreusement fait en sorte qu'il m'accorde une entrevue à moi aussi. Le 23 août 2019, donc, pas longtemps avant que la pandémie ne rende impossible de telles rencontres, et avant que notre poète ne disparaisse, Michel Garneau m'a chaleureusement accueillie à Magog. J'ai eu, par conséquent, l'occasion de passer un bel après-midi d'été avec lui, confortablement installée dans son salon. Je suis repartie avec

¹ Le néologisme « tradaptation », créé par Garneau, continue à susciter le débat et les réflexions dans la théorisation de la traduction littéraire. Voir Knutson, 2012.

² Voir Godbout, 2006, transcription de son entretien avec Michel Garneau, ainsi que Godbout, 2008, l'étude qui en découle, portant sur Garneau et d'autres figures littéraires des années soixante.

un sac rempli de livres, équipée également d'une précieuse panoplie d'anecdotes et de réflexions sur sa vie artistique³.

J'avais déjà eu la chance de connaître Michel Garneau et de l'écouter attentivement lorsqu'il a participé à un colloque que j'avais organisé en tant que jeune professeure⁴. À cette occasion, Garneau a parlé de sa traduction de *La Tempête* et de *Macbeth*, en affirmant que sa motivation était « essentiellement politique » et en décrivant ses méthodes de traduction. Il a raconté, par exemple, comment il s'était servi du *Glossaire du parler français au Canada*, en puisant dans les accents de sa famille d'origine gaspésienne. Et puis il a joué l'importante scène de détente comique (*comic relief*) du deuxième acte de *Macbeth*, celle du portier, personnage qui dans la version de Garneau parle un québécois populaire bien coloré.

Lorsque je le rencontre en août 2019, étonnamment, ses perspectives sur ses traductions shakespeariennes ressemblent, presque mot pour mot, à celles qu'il avait présentées à Concordia près de quarante ans plus tôt. Il en va de même pour d'autres épisodes de sa vie et de sa carrière qu'il me raconte.

En abordant sa traduction, en québécois, de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, par exemple, Garneau a recours à la même anecdote : à la première au Centre national des arts à Ottawa, quelqu'un lui dit qu'il ne pouvait pas croire que la pièce se déroulait en Espagne. Garneau lui aurait demandé si, dans la version en français de France, il croyait que ça se passait en Espagne. Quand le monsieur lui a répondu dans l'affirmative, Garneau a répliqué, « Il y a un problème. Ça s'appelle l'aliénation culturelle⁵ ».

Un deuxième exemple est relié à sa première traduction de Leonard Cohen, souvent évoquée comme suit :

³ Sauf indication contraire, les renseignements sur la vie et l'œuvre de Garneau, ainsi que les citations du poète, proviennent de mon entretien avec lui en date du 23 août 2019. En cas d'informations ou de citations déjà publiées, des précisions sont fournies dans les références et la bibliographie. Je m'excuse d'avance si je néglige d'attribuer, par inadvertance, quelques-uns des propos de Garneau provenant d'interviews tenues avant la mienne.

⁴ Ce colloque, qui portait sur la traduction littéraire, a eu lieu le 6 mars 1981 à l'Université Concordia, à Montréal. Michel Garneau y a donné une présentation sur « Shakespeare traduit au Québec » et, en collaboration avec son traducteur anglais Bob McGee, une autre intitulée « La poésie de la traduction », qui comportait la lecture de poèmes originaux et leurs traductions. (Actes inédits)

⁵ Anecdote racontée au colloque de Concordia en 1981, à Patricia Godbout quand elle le rencontre en 2005 (Godbout, 2006 : 95), et à d'autres occasions trop nombreuses pour les citer toutes.

Leonard m'a appelé et il m'a dit, « Mon français n'est pas très bon, mais juste assez bon pour savoir que les traductions françaises qui ont été faites deviennent ridicules au Québec. Je veux une traduction pour le Québec. » Et là, il m'a pris par le sentiment. Et m'a eu parce que je me suis dit, oui, il a raison⁶.

Quelques remarques préliminaires sur le « style » de l'entretien s'imposent donc. Garneau a parlé pendant plus de deux heures de suite, sans que j'aie à lui poser beaucoup de questions pour déclencher la discussion, les seules interruptions étant pour calmer son petit chien Gaspard de temps en temps. Observation un peu surprenante : même s'il parle avec beaucoup de passion, avec beaucoup d'élan, de son métier d'écrivain, ainsi que de ses expériences de traducteur, il partage avec moi des souvenirs déjà racontés tout au long de sa carrière, en empruntant exactement les mêmes tournures, les mêmes accents. C'est comme s'il parlait à partir d'un script, ce qui est compréhensible pour un homme de théâtre. L'entretien se déroule comme une performance, mais n'en est pas moins éclairant, révélateur. C'est un artiste, un poète perspicace, qui partage volontiers ses aperçus sur une longue carrière, ce qui constitue un excellent point de départ pour une étude sur le poète qui traduit.

Cet article s'intéresse moins aux textes que Garneau a traduits, moins aux implications politiques de son œuvre, qui ont fait l'objet d'autres études. Nous nous proposons plutôt de mettre l'accent sur le « sujet traduisant », pour emprunter la perspective bermanienne (1984). Nous soulignerons, entre autres, les rapports du traducteur à la langue source et à l'acte de traduction, et tâcherons de répondre aux questions suivantes : comment en est-il venu à la traduction? Comment conçoit-il la traduction et sa place dans son parcours littéraire? Quelle posture particulière un écrivain adopte-t-il quand il traduit, par rapport à ce qu'on peut appeler les traducteurs « ordinaires »⁷? Au cœur de la discussion se trouve le « pourquoi » du traduire⁸, c'est-à-dire la motivation d'un homme de lettres qui choisit de traduire. Bref, comment envisage-t-il, pour chacune de ses traductions, son « projet de traduction », c'est-à-dire, son ensemble de choix linguistiques,

⁶ Entretien du 23 août 2019, rapporté auparavant par Monette, 2009 et Hellot, 2009, entre autres.

⁷ Il serait difficile de distinguer, de façon précise, l'écrivain qui traduit du traducteur qui écrit car les frontières entre création et traduction sont floues, mais disons que dans le cas de Garneau, il est avant tout créateur, auteur, ce qui colore sa façon de concevoir l'acte de traduction quand il choisit de l'entreprendre.

⁸ Sur le « pourquoi » du traduire, voir Woodsworth, 2017b : 47.

culturels et autres (Berman, 1995 : 76)? Surtout quels sont les liens entre la traduction et sa propre œuvre créatrice?

Poète jusqu'à son dernier souffle

Quand Michel Garneau s'éteint le 13 septembre 2021, à l'âge de 82 ans, il est salué comme un titan, un géant de la littérature québécoise⁹. Né à Montréal le 25 avril 1939, il est reconnu comme un homme de théâtre extraordinaire – tour à tour acteur, dramaturge, enseignant à l'École nationale de théâtre pendant de longues années. Il est en outre chanteur et musicien, homme de radio et, surtout, « poète jusqu'à son dernier souffle ». Et comme d'autres écrivains qu'on peut qualifier de « décathloniens » littéraires¹⁰, il s'adonne également à la traduction.

Prodigieux, polyvalent, il incarne aussi d'intéressantes contradictions. Il est issu d'un milieu bourgeois et grandit dans une famille aisée. À la maison, il subit l'influence de son père, avocat puis juge d'une grande culture, qui apporte un livre à lire pendant la messe, toujours le même, *L'imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis. « Comme il lisait un livre, moi je m'en apportais un, se rappelle Garneau. On s'installait en arrière, on se levait pas, on faisait rien. Papa lisait son livre, et moi je lisais le mien. » L'influence de son frère aîné, le poète Sylvain Garneau, est capitale. En 1953, Sylvain se suicide; il a 23 ans, et Michel n'en a que 13. Garneau, en somme, est un personnage aux multiples facettes, d'une trajectoire complexe.

Rapport amoureux

Quand j'interroge Garneau sur son rapport à l'anglais, il me répond sans hésitation qu'il s'agit d'un « rapport amoureux ». Aveu curieux, peut-être, pour un indépendantiste qui a vécu la montée du séparatisme, qui a été emprisonné en 1970 lors de la crise d'Octobre. Radical dans les années soixante-dix, il a refusé le Prix du Gouverneur général qu'on lui accordait en 1977 pour *Les célébrations* suivi de *Adidou Adidouce*, s'expliquant dans une entrevue publiée peu après : « le prix du Gouverneur général représentant de la reine d'Angleterre au Canada. [...] la reine d'Angleterre mon cul. Je ne veux pas en entendre parler [...]. En plus de ça, je suis québécois, je suis séparatiste, je suis indépendantiste, je suis

⁹ Voir, entre autres, la notice publiée par *Le Devoir*, qui résume sa vie et son œuvre, et qui cite plusieurs de ses admirateurs (Dumais et Provost, 2021).

¹⁰ C'est le cas, notamment, de Paul Auster, qui fait l'objet, aux côtés de George Bernard Shaw et de Gertrude Stein, de notre étude *Telling the Story of Translation* (Woodsworth, 2017a).

socialiste » (dans Dionne, 1978 : 50-51). Patricia Godbout, pour sa part, se penche sur son rapprochement, en apparence contradictoire, avec les écrivaines et les écrivains canadiens-anglais dans les années soixante. Alors que les Anglais étaient curieux à l'égard de ce qui se passait au Québec, Garneau dit-il, les écrivaines et les écrivains québécois se repliaient davantage sur eux-mêmes. Il y en avait « qui ne voulaient même pas être traduits. Ils ne voulaient rien savoir des Anglais ». Lui, pourtant, continuait à lire en anglais quotidiennement. Selon lui, il n'est « dans aucun courant », il n'est pas « dans la *gang* » (Godbout, 2006 : 94).

Cette attitude s'explique par deux influences familiales. Son père, originaire de la Gaspésie où les gens sont bilingues, voulait que ses enfants le soient aussi :

Mon papa était élevé avec deux langues maternelles, l'anglais et le français. Quand il parlait anglais, il n'y avait aucune trace d'accent. Il l'aimait cette langue-là. Et le soir, des fois, il nous disait, « And now, children, let us speak English ». Pour qu'on pratique. Pour qu'on soit bilingue. Il était nationaliste, mais Canadien. Il n'était pas indépendantiste du tout ... (il est mort en 1959).

L'autre facteur, dont Patricia Godbout fait état (2006; 2008), c'est la mort précoce de son frère Sylvain, car dans la tête du jeune Michel, qui avait déjà commencé à écrire, il y avait un lien entre l'écriture et la mort. Il a donc choisi l'anglais comme « langue d'émotion », langue de lecture et langue d'écriture. L'usage exclusif de l'anglais n'a duré que quelques années. Mais l'impulsion est donnée, et l'affinité avec la langue et la culture anglophones persiste.

Élève récalcitrant, lecteur précoce

Même si Michel Garneau est reconnu comme l'un des plus grands poètes du Québec, il est souvent décrit comme « autodidacte » et « touche-à-tout » (trope repris, par exemple, par Dumais et Provost, 2021). En effet, malgré le milieu privilégié dans lequel il baigne, il quitte l'école et le foyer familial avant l'âge de 15 ans. Cela ne l'empêche pas, toutefois, d'acquérir de vastes connaissances littéraires, de publier un nombre exceptionnel d'ouvrages, et d'exercer divers métiers artistiques, y compris la traduction.

À partir de l'âge de 10 ans, Garneau fréquente le collège Jean-de-Brébeuf, établissement privé jésuite qui compte parmi ses anciens de nombreux premiers ministres et autres notables. Il avoue avoir « détesté » ça : « je ne me souviens

pas de jamais avoir eu la foi, si je l'ai jamais eu, c'était pour une demi-heure ». Il partage ce qu'il appelle une « anecdote terrifiante » – mais bien d'actualité de nos jours – à propos d'un professeur « très bizarre, d'une laideur spéciale » qui lui demande de rester après la classe et qui lui dit : « Satan t'envoie vers moi. Mais je saurais te résister. » Ce monsieur continue à dire des choses insensées à l'élève fraîchement débarqué au collège, qui le décrit, plusieurs décennies plus tard, comme « un fou, un malade mental, un obsédé sexuel ». Répugné par ce professeur, le jeune Garneau se révolte contre ce milieu et se réfugie dans la lecture.

Pourtant, ce n'est pas la littérature de langue française qui l'attire. Comme il me l'explique, le livre de poche n'existe pas encore. Il est donc amené à lire des *pocket-books* en anglais, qu'il trouve dans un présentoir tournant à l'entrée de la pharmacie Leduc située près de l'école. À 10 ans il lit *Sartoris* de William Faulkner¹¹. Il a de la misère à déchiffrer ce roman excessivement difficile, dit-il, mais il persiste. Ses lectures comportent aussi les œuvres d'Ernest Hemingway, d'Erskine Caldwell et de Thomas Wolfe, entre autres.

De plus, le jeudi après-midi, quand il a congé au collège, il assiste au ciné-club du collège Saint-Laurent, où un curé, passionné de cinéma, choisissait de grands films britanniques. Le jeune Michel a ainsi l'occasion de connaître les grandes icônes du septième art :

Je vois *Henry the Fifth*, le film de, avec Laurence Olivier, et je tombe par terre. [...] Je découvre Shakespeare, je le découvre par le cinéma. Je rentre à la maison et je vois que mon père a à la bibliothèque les œuvres complètes de Shakespeare. Je commence à lire et je tombe en amour. Peu de temps après, je vois le *Macbeth* de Orson Welles, je vois *Hamlet* avec Laurence Olivier, et toutes sortes de films. Donc ça me nourrit et je suis tellement passionné qu'à ma fête pour mes 11 ans, mes parents m'ont offert les monologues de Hamlet, tirés du film avec Laurence Olivier. Et je les ai tous appris par cœur : « Speak the speech I pray you ... pronounced trippingly on the tongue. » J'ai tout appris par cœur, « to be or not to be », tout ça.

La traduction comme acte d'amour

L'anglais de Garneau se perfectionne donc, et il est attiré par la littérature du monde anglophone. « Là je me tourne vers l'Angleterre et je me retrouvais

¹¹ Patricia Godbout souligne aussi son goût pour la littérature de langue anglaise; elle ajoute un détail que Garneau omet dans la version de l'histoire qu'il me raconte, soit qu'il a volé ce roman de Faulkner (Godbout, 2008 : 238-239; Godbout, 2006 : 93).

plus. Et quand je tombe sur Walt Whitman et Emily Dickinson, c'est bizarre, je suis à la maison, j'arrive chez nous » (dans Godbout, 2006 : 95). Il poursuit son programme de lectures anglaises, donc, et se met à traduire :

J'ai commencé à traduire par pure gourmandise dans le sens que personne ne m'avait rien demandé, je n'avais pas de commande, à la fin des années 1950, début des années 1960. Je faisais beaucoup de chansons, je jouais de la guitare. Et j'avais découvert des poètes américains comme Kenneth Patchen¹². Il y a un petit recueil [...] dans lequel il y avait de très beaux, de très simples, de très purs poèmes d'amour. Et je les ai mis en musique. Mais, en 1960, chanter les poètes américains en anglais, c'était un peu bizarre. Alors j'ai traduit quelques poèmes de Kenneth Patchen pour le plaisir et pour pouvoir les chanter. Et puis j'en ai trouvé d'autres.

Il me conte sa première véritable expérience de traduction théâtrale, survenue quand son ami Marcel Sabourin lui demande de traduire *The Zoo Story* d'Edward Albee. Il le fait, mais la pièce n'a jamais été réalisée parce que l'agent d'Edward Albee à New York n'a pas voulu accorder les droits. Toutefois, comme il l'a fait remarquer à Patricia Godbout, « J'avais eu un plaisir fou à faire ça [...] j'avais trouvé ça terriblement excitant, riche, une expérience intellectuelle exaltante » (Godbout, 2008 : 240).

L'aventure shakespearienne

C'est à ce moment-là que les vraies commandes commencent, grâce à son implication dans le milieu théâtral. Ayant lu sa traduction d'Albee, le metteur en scène André Brassard lui demande de faire une traduction de Lorca, « espèce de monument » au Québec. Garneau traduit à partir de la version espagnole, bien entendu, mais ne connaissant pas l'espagnol à fond, il se sert d'une série de versions françaises et anglaises, pour rendre la pièce en québécois, « qui était comme un québécois pas trop radical, mais quand même ». Produite en mars 1975, cette version a suscité de l'« inconfort » et des opinions partagées¹³.

Garneau dit qu'il n'avait jamais pensé faire de la traduction « systématiquement »; c'était plutôt des « occasions » qui se présentaient,

¹² Kenneth Patchen (1911-1972) était très populaire auprès des étudiants des années cinquante et soixante. Il était connu pour ses lectures de poésie, accompagnées de la musique jazz. Disponible en ligne à : <https://www.poetryfoundation.org/poets/kenneth-patchen> (consulté le 26 août 2022).

¹³ *Rappels*, site de référence sur les productions théâtrales, attribue la « traduction » au traducteur français André Belamich et l'« adaptation » à Michel Garneau. Disponible en ligne à : <https://rappels.ca/en/node/4969> (consulté le 4 septembre 2022).

occasions d'écrire aussi, occasions de réfléchir au langage. Un jour, Jean-Marie Serreau, un très grand metteur en scène français, collectionneur de *Tempêtes* (*The Tempest* de William Shakespeare) y compris une *Tempête* haïtienne d'Aimé Césaire, est venu à l'École nationale de théâtre. Il demande s'il y a une traduction québécoise de *La Tempête*. Non, lui répond le metteur en scène André Pagé, mais « je connais juste un gars assez fou pour essayer ça, c'est Garneau ».

Ainsi commence sa plus grande « aventure », terme dont il se sert à plusieurs reprises en parlant de ses traductions de l'incontournable dramaturge anglais. Garneau n'est pas le premier, ni le seul, traducteur de Shakespeare au Québec¹⁴, mais son travail coïncide avec « un moment charnière dans l'histoire politique, économique et culturelle du Québec », période qui a eu des retombées importantes pour le théâtre (Brisset, 2017 : 170).

Il est intéressant de noter que le travail qu'il effectue sur *La Tempête* (Shakespeare, 1989), se passe lors d'une aventure réelle, un voyage aux États-Unis. Garneau s'exile en Floride, en milieu anglophone, tout comme maints québécois fuyant notre rude hiver. Mais ce qui l'enchant « à Sanibel Island, *of all places* », ce n'est pas la chaleur, ni le bronzage sur la plage, mais bien un théâtre, qui s'appelle le Little Theater, où un monsieur et une madame âgés de près de 80 ans montent des pièces où ils font tout. Garneau décrit cette expérience, un de ses meilleurs souvenirs, comme « surréaliste, dadaïste, absolument extraordinaire, d'une liberté totale ». Comme Serreau tombe malade et meurt, Garneau est appelé à le remplacer. Non seulement est-ce sa première traduction de Shakespeare mais c'est sa première vraie mise en scène, expérience qui lui a permis de vérifier lui-même la jouabilité de sa traduction.

« Mon gros morceau », écrit Garneau sur l'exemplaire de *Macbeth* dédié qu'il m'offre lors de ma visite chez lui (Shakespeare, 2018 [1978]). En effet, c'est la traduction dont il a le plus parlé et qui a suscité le plus d'attention, comme en témoigne cette déclaration de l'acteur-écrivain Gilbert Turp : « À la création du *Macbeth* traduit par Michel Garneau, j'avais tout de suite senti que j'assistais à un moment de théâtre qui faisait l'histoire » (Turp, 2016 : 7).

D'autres traductologues, comme Annie Brisset, par exemple, ont souligné la finalité, l'intentionnalité, de cette forme de traduction identitaire (Brisset, 1990 et 2017). *La Tempête* et *Macbeth*, selon Brisset, sont des pièces jouées le plus

¹⁴ Selon Brisset, Jean-Louis Roux, qui lance un processus de « nationalisation » de la traduction théâtrale, était le premier, et celui qui a traduit Shakespeare le plus (2017 : 176).

souvent, car leur thématique – celle de *Macbeth*, en particulier – « entre en résonance avec le récit nationaliste » (Brisset, 2017 : 181). La mention « traduit en québécois par Michel Garneau », sur la page couverture de la version imprimée, est significative. Bien que le nom du traducteur paraisse plus souvent en page couverture de nos jours, on avait tendance à ne lire le nom de la traductrice ou du traducteur qu'à l'intérieur, à la page titre, où l'on spécifiait la langue d'origine et non la langue d'arrivée (Mus, 2019 : 162). La traduction, d'après Brisset, constitue dans ce cas-ci « un acte de réappropriation, de recentration identitaire, une opération territorialisante » (Brisset, 1990 : 265).

Le traducteur lui-même, par contre, dans ce qu'il me dit en entrevue, ainsi que dans ce qu'il raconte publiquement depuis plusieurs années, insiste beaucoup plus le travail qu'il effectue sur la langue. Énorme tâche à laquelle il consacre trois étés de suite. Il cherche les moyens de forger une langue québécoise, pas uniquement populaire mais avec plusieurs registres, en s'inspirant de la façon dont son père parlait et en s'appuyant sur un glossaire de la langue parlée au Québec.

Mon parti pris, c'est avoir droit à toute la langue française, c'est la légitimité québécoise. L'idée d'une langue québécoise me fait plaisir en maudit. Mon père est né à Percé (en Gaspésie) et maman est née à Trois-Pistoles. Et chez moi on ne parlait pas montréalais. Longtemps je pensais que mon père parlait très bien parce qu'il était allé à l'université. Il parlait très bien parce qu'il était Gaspésien. Les Gaspésiens parlent haut et clair. Ils ont appris à parler dehors. J'avais cet exemple-là. Puis, je suis tombé sur le *Glossaire du parler français au Canada*, publié en 1930 par la Société du bon parler français. Ils ont collectionné les mots et ils ont fait quelque chose de merveilleux. Ils ont découvert les origines en Poitou, en Vendée, en Picardie, en Charente-Maritime. Ils avaient un corpus extraordinaire du parler au Québec entre 1900 et 1930. Tous les mots que je trouvais beaux et intéressants, je les notais. J'ai rempli un gros cahier. Quand je traduais j'allais voir dans mon cahier. Je l'avais toujours, et les dictionnaires, et *A Shakespeare Glossary* de C.T. Onions.

C'est dans le contexte de la mise en scène d'une deuxième version de *La Tempête* dans le Vieux-Port de Montréal en 1982¹⁵, que Garneau utilise le terme « tradaptation », car il coupe le texte de Shakespeare pour en faire une pièce plus

¹⁵ Une première version de *La Tempête* est jouée à l'École nationale du théâtre. Garneau a aussi traduit *Le soir des rois* (*Twelfth Night*) pour un théâtre de jeunesse en Suisse, sans que ce soit publié (Hellot, 2019 : 88).

courte (Hellot, 2009 : 86). Plus tard, en 1989, Garneau produira une traduction de *Coriolan* (*Coriolanus*) de Shakespeare (2018 [1989]), où la langue est moins populaire, mais les personnages sont curieusement en patin à roulettes. Peu à peu, la désignation « tradaptation » commence à s'appliquer à l'ensemble de ses traductions du grand Will.

En 1993, Robert Lepage met en scène un cycle de trois traductions pour le Festival de théâtre des Amériques (FTA) et pour une tournée internationale qui sera couronnée de succès. Le traducteur n'exprime qu'un seul regret :

Robert Lepage a décidé de monter les trois pièces, se promener avec à travers le monde. J'ai un petit regret en même temps que j'ai un grand soulagement. Il m'avait demandé de jouer dans les pièces, *La Tempête*, *Macbeth*, *Coriolan*. Et de gros rôles. Et je ne l'ai pas fait. J'ai eu peur. C'est terrifiant d'être sur scène. J'admire beaucoup les acteurs. C'est un métier difficile, fragilisant.

Traduire par amitié

Garneau ne traduit que ce qu'il aime : « quand je trouvais un poème en anglais que j'aimais, je le traduais. Parce que c'est une façon de lire, profonde, participante, amoureuse – il est très difficile de traduire quelqu'un que tu n'aimes pas. » Le concept d'amour, en fait, revient souvent dans sa façon de conceptualiser ses projets de traduction, comme c'est le cas pour d'autres grandes figures, comme Baudelaire, qui traduisent par affinité avec un autre écrivain (Woodsworth, 2017b).

Garneau raconte, à plusieurs reprises, comment il en est venu à traduire la poésie de Leonard Cohen. Celui-ci aurait téléphoné à Michel, en lui demandant, comme on l'a vu plus haut, de faire une traduction « pour le Québec » de son volume *Stranger Music* (1993). Il s'agissait d'une « retraduction » car le livre avait été traduit, dans la métropole française, par Jean Guiloineau sous le titre *Musique d'ailleurs* (1993). Garneau publie une traduction intitulée *Étrange musique étrangère* en 2000.

Une espèce de mythe de Leonard semble avoir émergé; il perdure dans divers textes et même dans les paratextes qui accompagnent les traductions, par exemple : « La traduction de ce recueil est de son ami Michel Garneau » (Cohen, 2007 : quatrième de couverture). Simon, en évoquant la traduction de *Stranger Music*, met l'accent sur le fait que Garneau et Cohen soient amis et, en plus, voisins, et elle qualifie la version Garneau de « translation across the city »

(2006 : 156-157). Curieuse d'en savoir plus sur ses rapports entre les deux poètes, je demande s'ils étaient vraiment amis. La réponse est simple :

Non, on se connaissait. Et on s'aimait bien. On s'était vu quelque fois. Je l'ai connu avant de le connaître, c'est-à-dire mon frère m'a dit, avant de mourir, c'est Leonard Cohen. On s'est côtoyé, on s'est rencontré quelque fois. Et quand Leonard s'est installé sur Saint-Dominique, j'étais là. Donc, on se voyait, à ce moment-là, de temps en temps. C'est très étrange parce que j'ai beaucoup résisté, à un moment donné, aux gros partys que sa femme organisait.

Ce qui nous intéresse, c'est la motivation derrière ces projets. Si Cohen lui fait cette proposition, c'est probablement parce que Garneau est déjà un auteur reconnu, défenseur de la langue et de l'identité québécoises. Garneau accepte de le traduire par un certain sens de l'amitié, certes, mais quand il dit que Leonard l'a « pris par le sentiment » en parlant d'une traduction pour le Québec, c'est qu'il ressent, sans doute, le devoir de rapatrier l'œuvre d'un poète qu'il perçoit toujours comme un « Montréalais ». En fait, Cohen a vécu à l'étranger pendant de longues années; il s'est fait une réputation mondiale et a connu plus de succès en Europe qu'au Canada (Mus, 2019 : 150). De plus, en adoptant la posture d'un écrivain qui traduit, plutôt que celle d'un traducteur « ordinaire » (Woodsworth, 2017b : 55-56), Garneau envisage la traduction comme un acte enrichissant susceptible de mener à autre chose.

Dans les vers qui suivent, qui apparaissent sur la quatrième de couverture d'*Étrange musique étrangère*, Garneau évacue le stéréotype de la traductrice ou du traducteur « traître » et exprime tout le plaisir qu'il tire de l'acte de traduction :

vous avez sûrement remarqué
que les traducteurs s'excusent
et se justifient et même se traitent
élégamment de traître
alors j'affirme tout de suite
que j'ai fait de mon mieux
j'ai traduit Leonard
parce qu'il me l'a demandé
c'est un honneur
et ce fut un plaisir
un plaisir sévère? austère?
comme est la traduction
je traduis pour étudier
j'étudie pour apprendre

à vivre en pur plaisir fugace les épiphanies
les purs moments d'être dans le dire
qu'on trouve plus souvent dans les poèmes
qu'ailleurs dans le littéraire
et peut-être même dans l'existence
(Michel Garneau, dans Cohen, 2000 : quatrième de couverture)

Dans ce cas-ci, le dernier mot est donné au traducteur (qui se dissocie toutefois des « traducteurs [qui] s'excusent, etc. ») plutôt qu'à l'auteur des poèmes qu'il traduit. Dans ce poème, sorte d'« énoncé de mission », Garneau assume son rôle de traducteur. Il n'est ni traître ni esclave : bien au contraire, la traduction est à la fois un honneur et un plaisir. De plus, elle mène à la connaissance, aux expériences épiphaniques.

Le poète-traducteur comme funambule

Quelques années plus tard, on propose à Garneau la traduction d'un autre ouvrage de Cohen, *Book of Longing* (2006) qui deviendra *Livre du constant désir* (2007). À peu près en même temps, le même recueil est traduit en France par Jean-Dominique Brierre et Jacques Vassal, sous un titre légèrement différent, *Le livre du désir* (2008). D'autres ont examiné de près ces traductions, en comparant celles de Garneau aux versions françaises¹⁶. Sans entrer dans les détails, toutefois, on peut constater que c'est loin d'être une traduction en québécois, comme c'était le cas pour les tradaptations faites plus tôt dans sa carrière, *Macbeth* surtout, cette période d'écriture identitaire, militante étant peut-être passée (Simon, 2006 : 158). Toutefois, même si Garneau n'écrit plus le français comme il se prononce au Québec, il a toutefois recours à un niveau de langue moins soutenu, une sonorité plus parlée, plus orale, que ceux de la version française.

Garneau accepte cette nouvelle commande, à condition de s'en servir comme point de départ pour son propre recueil, *Poèmes du traducteur*, paru en 2008. Garneau évoque à ce sujet l'idée d'un dialogue qui rappelle les échanges entre Anne Hébert et son traducteur Frank Scott (1970), avec la différence que ce dialogue-ci aboutit à un volume de poésie, sous-produit de la traduction.

¹⁶ Tanasescu et Alberti (2016) comparent les versions de Garneau à celles du tandem Brierre-Vassal, en ajoutant une version roumaine; Mus fait de même, en incluant les versions du chanteur Graeme Allwright et fait remarquer, en s'appuyant sur les travaux Anthony Pym, qu'il s'agit non pas d'une retraduction proprement dite, mais d'une retraduction « passive », c'est-à-dire une traduction à peu près simultanée destinée à un marché différent (2019 : 151).

Et c'est là que j'ai eu mon plus grand plaisir. J'ai eu cette idée folle : pour chaque poème de Leonard que je traduais je me faisais mon poème à moi. Et j'ai fait *Les poèmes du traducteur* qui est sorti un peu après. Et ça a été extrêmement intéressant parce que quand tu traduis c'est un dialogue avec l'auteur que tu traduis mais je l'ai comme réifié, je l'ai fait à un autre niveau. Il y a de mes poèmes à moi qui contredisent le poème de Leonard; il y en a qui le poursuivent, il y en a qui prolongent, il y en a qui partent juste d'une étincelle. Je me suis interdit de réfléchir. Je faisais ma traduction. Je me faisais un café, je faisais mon poème. Tout de suite. Juste le temps de prendre un café.

Un poète qui passe d'une langue à l'autre, tel un fildefériste, est toujours nourri par ce qu'il traduit. La couverture du volume de poèmes de Garneau comporte une photo du poète-traducteur et du poète qu'il traduit. Belle photo, d'ailleurs, où les deux artistes ont l'air comblés, joyeux, ce qui peut surprendre car Cohen est rarement aussi souriant sur les photos qu'on voit habituellement; il est plutôt sérieux, sinon morose.



Couverture de Garneau, 2008.

Photo © Olivier Hanigan

Le traducteur comme braconnier : la poésie de la traduction

Garneau est un grand admirateur d'Armand Robin, écrivain, traducteur, anarchiste. Il me parle avec beaucoup de passion de ce Français polyglotte, traducteur de Shakespeare, Goethe, Maïakovski, Pessoa, entre autres, et récite par cœur l'un de ses poèmes, intitulé « Le traducteur ». Il me remet même une copie du poème qu'il avait pris le soin de préparer d'avance. Les vers suivants lui paraissent particulièrement pertinents et d'une grande beauté car « tout le programme est là. [...] il se dit, moi je suis un poète, je traduis d'autres poètes. La beauté des autres poètes m'est un brasier; moi je brûle. Pour moi, c'est le plus beau ... ».

Je désire que les poètes arabes, chinois, japonais
Me traînent loin de moi, proscrit, battu, pillé.
De vos langues, de vos sciences je serai le braconnier
[...]
La beauté des autres poètes m'est un brasier
Où me jeter en fagot sacrifié, luisant et gai.
(Robin, s.d.)

Garneau emprunte cette notion du traducteur-braconnier, qui se nourrit de la poésie des autres. Il est intéressant de comparer cette posture à celle d'un autre écrivain-traducteur, Émile Martel, qui avec sa femme Nicole a traduit le roman *L'histoire de Pi* de leur fils Yann, notamment. Selon Martel père, il reste une barrière étanche entre les deux modes d'écriture :

[L]'écrivain chez moi ne traduit pas et le traducteur n'écrit pas. Ils ne se parlent pas et ne vivent pas au même étage chez Émile Martel [...]. La poésie que je lis pour la traduire ne m'amène jamais à saisir plume et papier pour commencer un poème personnel ou évoquer une image que je vais poursuivre plus tard. Il semble donc y avoir une cloison entre le traducteur et l'écrivain¹⁷.

Garneau, au contraire, réussit à concilier les deux modes d'écriture. Chez lui, la traduction de la poésie ne commence pas, ni ne prend fin, avec les traductions de Cohen. Très tôt, on l'a vu, il avait traduit les poètes américains qui lui étaient chers. En fait, il n'a jamais cessé de traduire la poésie, bien que, bien malheureusement, plusieurs de ces poèmes traduits ne sont pas publiés :

¹⁷ Sheela Mahadevan, entretiens avec Émile Martel, tenus par courriel et en personne, de mars en juin 2022, étude encore inédite.

Ça c'est ma trajectoire. À travers ça, j'ai curieusement toujours continué à traduire pour le plaisir, mais de la poésie. Je l'ai fait juste pour moi-même, je l'ai fait pendant neuf ans pour « Les Décrocheurs d'étoiles » (émission de radio à la Chaîne culturelle de Radio-Canada). Et puis j'ai traduit des douzaines et des douzaines de poètes américaines. J'aime beaucoup les poètes américaines, des féministes. Il y a des féministes, puis il y a des enragées, celles qui sont fâchées bien raides, que j'aime beaucoup. J'en ai traduit beaucoup, beaucoup.

Il continue d'en faire, notamment pour son ami, l'éditeur Benoît Chaput, qui fait une émission de radio à la chaîne communautaire montréalaise CKUT. Parmi les poèmes qu'il fournit à Chaput, et enregistre, il y a beaucoup de traductions. Garneau en a même traduit peu de temps avant notre rencontre.

•

Suzanne Giguère, dans son reportage sur la disparition de l'émission de radio « Les Décrocheurs d'étoiles », décrit l'animateur comme un poète « joyeux », cette joie provenant justement de sa manie d'écrire : « L'écriture pour moi, c'est de la gloutonnerie, de la gourmandise. Je n'ai jamais autant de plaisir que lorsque je m'assois pour écrire. Écrire est un bonheur » (dans Giguère, 2004).

Écrire par gloutonnerie, traduire par gourmandise, les deux pulsions répondent au même besoin profond, celui du « va-et-vient » entre langues. Dans ses excellentes études, Patricia Godbout reprend les paroles de Garneau : « J'ai besoin de ce va-et-vient, d'être dans le processus de traduction, j'ai foncièrement besoin des deux langues. Je suis bilingue dans le sens très profond du terme. Bizarrement, je suis le Canadien idéal » (2006 : 96; 2008 : 240).

Bibliographie

BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.

BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.

BRISSET, Annie (2017), « Le Québec à la conquête de Shakespeare : traduction, théâtre et société », *Équivalences*, 44^e année, n^{os} 1-2, « La traduction théâtrale » : 167-203 [en ligne], https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1516 (consulté le 1^{er} septembre 2022).

COHEN, Leonard (1994), *Musique d'ailleurs*, trad. Jean Guilloineau, Paris, Christian Bourgeois. [Traduction française de *Stranger Music*, Toronto, McClelland & Stewart, 1993.]

COHEN, Leonard (2000), *Étrange musique étrangère*, trad. Michel Garneau, Montréal, l'Hexagone. [Traduction française de *Stranger Music*, Toronto, McClelland & Stewart, 1993.]

COHEN, Leonard (2007), *Livre du constant désir*, trad. Michel Garneau, Montréal, l'Hexagone. [Traduction française de *Book of Longing*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006.]

COHEN, Leonard (2008), *Le livre du désir*, trad. Jean-Dominique Brierre et Jacques Vassal, Paris, Cherche-midi. [Traduction française de *Book of Longing*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006.]

DIONNE, André (1978), « Michel Garneau et le lieu de la culture », *Lettres québécoises*, n^o 11 : 50-54 [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/40361ac> (consulté le 21 août 2022).

DUMAIS, Manon et Anne-Marie PROVOST (2021), « Michel Garneau nous a quittés, poète jusqu'à son dernier souffle », *Le Devoir*, 14 septembre [en ligne], <https://www.ledevoir.com/lire/632013/deces-du-poete-michel-garneau> (consulté le 21 août 2022).

GARNEAU, Michel (2008), *Poèmes du traducteur*, Montréal, l'Hexagone.

GODBOUT, Patricia (2006), « “Une barrière symbolique très étrange” : entretien avec Michel Garneau », *Open Letter*, Thirteenth Series, n^o 1, Fall/Winter 2006-2007 : 92-98.

GODBOUT, Patricia (2008), « Écueils de la traduction littéraire au Canada dans les années soixante », dans Denise Merkle, Jane Koustas, Glen Nichols et Sherry Simon (dir.), *Traduire depuis les marges. Translating from the Margins*, Montréal, Nota bene : 229-250.

- GIGUÈRE, Suzanne (2004), « Michel Garneau – La colère d’un homme joyeux », *Le Devoir*, 7 août [en ligne], <https://www.ledevoir.com/lire/60812/michel-garneau-la-colere-d-un-homme-joyeux> (consulté le 3 septembre 2022).
- HÉBERT, Anne et Frank SCOTT (1970), *Dialogue sur la traduction, à propos du Tombeau des rois*, Montréal, HMH.
- HELLOT, Marie-Christiane (2009), « Le poète qui traduit », *Jeu*, Dossier « Voies/Voix de la traduction théâtrale », n° 133 (4) : 83-88 [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/62976ac> (consulté le 31 août 2022).
- KNUTSON, Susan (2012), « “Tradaptation” Dans le Sens Québécois: A Word for the Future », dans Laurence Raw (dir.), *Translation, Adaptation and Transformation*, coll. « Continuum Advances in Translation Studies », London/New York, Bloomsbury : 112-122.
- MONETTE, Pierre (2009), « Un poète et son traducteur, le traducteur et ses poèmes », *Entre les lignes*, vol. 5, n° 2, hiver : 32-33 [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/700ac> (consulté le 2 septembre 2022).
- MUS, Francis (2019), « Passive (Re)Translations and Identity: Struggles in the Poetry of Leonard Cohen. A Comparison of Three Translations of the Book of Longing (2006) », *Cad. Trad., Florianópolis*, vol. 39, n° 1, janvier-avril : 145-167 [en ligne], <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n1p145> (consulté le 20 août 2022).
- ROBIN, Armand (s.d.), « Le traducteur », « Armand Robin : poésie personnelle » [en ligne], <https://armandrobin.org/persomdv.html> (consulté le 1^{er} septembre 2022).
- SHAKESPEARE, William (1989), *La Tempête*, trad. Michel Garneau, Montréal, VLB.
- SHAKESPEARE, William (2018 [1978]), *Macbeth*, trad. Michel Garneau, Montréal, Éditions Somme toute.
- SHAKESPEARE, William (2018 [1989]), *Coriolan*, trad. Michel Garneau, Montréal, Éditions Somme toute.
- SIMON, Sherry (2006), *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal, McGill-Queen’s University Press.
- TANASESCU, Raluca et Louis ALBERTI (2016), « Leonard Cohen : un auteur majeur et ses traducteurs “en mode mineur” », dans Chantal Ringuet et Gérard Rabinovitch (dir.), *Les révolutions de Leonard Cohen*, Québec, Presses de l’Université du Québec : 229-253.
- TURP, Gilbert (2016), « Macbeth 1978 et 2015 », *Jeu*, n° 158 (1) : 7-9 [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/81036ac> (consulté le 8 septembre 2022).

WOODSWORTH, Judith (2017a), *Telling the Story of Translation: Writers Who Translate*, London/New York, Bloomsbury.

WOODSWORTH, Judith (2017b), « Boucler la boucle : réflexions sur un trajet traductologique en spirale », *TTR*, vol. 30, n^{os} 1-2, 1^{er} semestre-2^e semestre, « La traductologie en mouvement. Translations Studies: A Forward-Moving Discipline » [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1060017ar> (consulté le 20 août 2022).

Écrire.

***Bleu bison :* archiver le chaos**

PIERRE NEPVEU

Université de Montréal

S'il n'est pas rare que des universitaires surtout connus pour leurs recherches savantes en viennent à publier des romans, la publication de *Bleu bison* par Patricia Godbout demeure un phénomène assez singulier, à la fois par son caractère tardif dans une carrière axée essentiellement sur l'histoire, la théorie et la pratique de la traduction, mais surtout par le lien très particulier que ce récit entretient avec les travaux antérieurs de son auteure. Ce qui peut sembler au départ comme un « saut » inattendu dans la création littéraire, voire comme une rupture permettant de quitter le monde plutôt cérébral de la recherche universitaire pour la sphère beaucoup plus intime et chargée d'affects de la vie familiale, se révèle plutôt comme un déplacement riche en continuités avec des enjeux antérieurs concernant la recherche et, notamment, les travaux importants menés par Patricia Godbout sur les archives d'écrivaines ou d'écrivains.

Pourtant, le roman impose d'entrée de jeu un choc du réel dont le moins qu'on puisse dire est qu'il se situe aux antipodes de tout registre scientifique, réflexif ou même simplement lyrique. « J'ai fait pipi sur la chaise du dentiste. J'ai cinq ans et je viens de me faire arracher toutes les dents » (Godbout, 2017 : 7). L'ouverture au présent donne l'impression que c'est l'enfant elle-même qui raconte avec une simplicité naïve cet « accident » à la fois trivial et comique, comme si la narratrice sentait le besoin de placer dès le départ son récit à une très grande distance de toute culture intellectuelle et savante. Certes, nous aurons tôt fait de constater, dès les phrases suivantes, qu'il s'agit en fait d'un récit rétrospectif dont la narratrice sans doute adulte n'est pas encore identifiée ni située. Il n'empêche que ce commencement est davantage qu'une fausse piste : elle impose un registre que l'on retrouvera tout au long du roman, celui de la vie ordinaire, physique et matérielle, soumise à l'évidence première des objets et des corps, à leurs besoins et leurs usages. Cette vie ordinaire, la plus prosaïque qui soit, c'est celle des relevés de comptes qu'une personne continue de recevoir après sa mort; ce sont les chaises pliantes et le parapluie que le frère de la narratrice garde dans le coffre-arrière de sa voiture et qui permettront à leur mère

vieillissante et fatiguée de « s’asseoir, pas très loin du trou » (31) où on enterre son fils; c’est un salon funéraire dont le plafond se met à couler alors que l’on rend les derniers hommages à la mère décédée; ou encore, c’est une armoire de cuisine en train d’être vidée et où l’on découvre une boîte remplie d’épices et de fines herbes dont la narration prend soin de faire l’inventaire : cannelle, girofle, gingembre, thym, sarriette, tout en mentionnant non seulement le titre d’un vieux livre de cuisine en anglais trouvé dans la même armoire, mais en précisant qu’il contient des recettes de « *donuts, gingerbreads et hot biscuits* » qu’on appelait dans la famille des « biscuits chauds » (87). Les exemples ne manquent pas de tels détails qui appartiennent à ce qu’on pourrait appeler la prose des jours et donnent à tout le roman sa qualité de proximité et de familiarité.

L’intrigue de *Bleu bison* est simple, même si elle fourmille de détails, d’anecdotes et de personnages mineurs et qu’elle ne se plie guère à la chronologie. À première vue, la narratrice Mélissa, traductrice de profession, entreprend de raconter son enfance et l’histoire de sa propre famille, dont les parents sont originaires de la Baie des Chaleurs en Gaspésie et se sont installés dans le quartier de Verdun à Montréal, avec une parenthèse de quelques années en Ontario alors que le père y travaillait comme bûcheron, avant la naissance de la narratrice. C’est la figure du père, travailleur de la construction, sculpteur et ébéniste dans ses temps libres, qui occupe tout le premier chapitre, à partir d’un événement qui déterminera un demi-siècle de vie : le déménagement de la famille dans un bungalow construit de ses mains à « La Prairie Beach » sur la Rive-Sud de Montréal. Nous retrouverons cette maison tout au long du récit et davantage encore dans sa seconde moitié, quand viendra le temps de la vider des innombrables objets et documents qu’elle contient.

Tout va très vite en ce début de roman : la vie du père, son enfance, sa migration de la Gaspésie à la ville, ses voyages dans l’Ouest, son mariage, son assiduité aux Chevaliers de Colomb, son plaisir de « goss[er] des bas-reliefs et des bustes africains », tout cela est traité en quelques pages et se conclut par sa mort à l’hôpital. À cette mort survenue il y a plusieurs années s’en ajoute une autre qui vient tout juste de se produire et qui est de nature beaucoup plus tragique : celle du frère cadet de la narratrice, Louis, dont un ami a découvert le corps dans sa voiture à demi ensevelie dans la neige. Artiste talentueux mais douloureusement inaccompli, cultivé mais instable, habitué des drogues, il s’est donné la mort et il devient dès ce moment la figure centrale du récit. Un peu plus loin, c’est la mère qui décèdera à son tour. Ce qui s’annonçait comme une simple

autobiographie familiale s'écrit donc sous l'angle de *ce qui reste* des trois disparus, jusqu'à la liquidation complète de la maison familiale où Louis avait conservé un atelier et un grand nombre d'objets personnels.

Plutôt que de se dérouler de façon linéaire, le récit se construira comme une cueillette incessante de traces, de souvenirs, d'objets et d'anecdotes. Cette trame rejoint une expérience on ne peut plus commune, que la plupart des personnes d'un certain âge ont connue ou connaîtront tôt ou tard : celle de devoir vider un appartement ou une maison après la mort d'un père, d'une mère ou d'un autre proche, de se retrouver devant une foule d'objets, de bibelots, de meubles, d'œuvres d'art hétéroclites, d'ouvrir des tiroirs, des armoires ou des boîtes en y trouvant tant des objets d'utilité que des documents souvent intimes : lettres, photos, journaux personnels, notes diverses.

Ce qui paraît par contre beaucoup moins habituel, c'est l'usage du terme de « documents » qu'emploie la narratrice pour désigner ce qu'elle recueille et accumule. Ce mot surgit dès le premier chapitre où il s'impose avec force dans la langue du père, qui vient de construire le bungalow de La Prairie où emménage la famille : « Verdun [...] n'était plus qu'un lointain souvenir. Les pièces nues de la maison, il les meublerait lui-même et gossierait même dans le bois quelques bibelots et bas-reliefs. Il appelait ça des *documents* » (8). On ne désigne pas ordinairement des objets que l'on fabrique, qu'ils soient utilitaires ou artistiques, par un tel terme que le texte prend d'ailleurs soin de souligner. Outre que la désignation de « document » s'applique très souvent au domaine juridique ou administratif, par exemple aux attestations d'identité et de statut civil, le mot a aussi une valeur de témoignage ou de preuve : on « documente » un événement, une affaire, afin d'en éclaircir le contexte et les circonstances, on « documente » une recherche pour en étoffer les fondements, la substance, l'argumentation, la signification. En employant ce terme au sujet d'activités présentes, le père donne l'impression d'être déjà en train d'archiver sa propre pratique d'artiste amateur et jusqu'à sa vie elle-même. Chose frappante, la narratrice, loin de s'en étonner, ne tarde pas à reprendre le terme à son compte : « Quand on a emménagé dans notre nouvelle maison, à Pâques de l'année 1961, celle-ci contenait encore très peu de documents » (9). Lorsqu'en toute fin de chapitre, elle raconte être arrivée trop tard à l'hôpital pour assister à la mort de son père, elle conclut en insistant de nouveau sur le terme : « Il nous resterait de lui quantité de *documents* dont il avait rempli la maison, quelques photos, nos souvenirs. La trace de lui dans notre être même » (p. 16; c'est la narratrice qui souligne). Les *documents* sont ici une

affaire de famille particulièrement intense et la mère elle-même semble engagée dans ce travail presque archéologique de fouille et de conservation, notamment au sujet de son fils Louis, ce qui semblerait assez naturel étant donné sa fin tragique si Mélissa ne précisait qu'il s'agit en fait d'un phénomène antérieur à celle-ci :

Maman a une façon bien à elle d'entretenir des liens avec les documents du passé de son fils. Même avant la mort de Louis, elle pouvait surgir dans le salon, une boîte à la main, en interrompant une conversation, pour me rendre un bout de papier, une photo, qu'elle avait trouvés dans les piles et les amas divers qui forment un ensemble hétérogène et mystérieux au plus creux de sa chambre, ensemble qui m'a toujours effrayée. (50)

Ce passage concernant la mère de Mélissa et de Louis est des plus révélateurs. D'abord, après les références aux « documents » du père, il situe encore plus clairement la passion d'archiver dans une filiation dont la narratrice est l'héritière. On pourrait même dire que cette scène de la mère brandissant des documents prélevés dans une masse confuse constitue en fait une mise en abyme du récit entier tel qu'il est raconté par Mélissa, elle qui ne va cesser à son tour d'extraire du magma familial des fragments ayant une valeur affective et qui sont porteurs de sens. L'autre composante, c'est le mystère même de cette masse et le sentiment d'effroi qu'elle suscite : le vocabulaire utilisé par la narratrice tend à donner à ces documents conservés par la mère à la fois une hauteur, qui se traduit en « piles », en « amas », et une profondeur qui situe ce trésor mémoriel « au plus creux de [l]a chambre ». D'où vient que cela puisse être « effrayant » ? Sans doute de la quantité elle-même et de son caractère chaotique, mais peut-être aussi du potentiel de secret et de dissimulation qu'il représente. En effet, la narratrice ajoute que sa mère évoquait parfois des documents, une lettre ou une carte d'anniversaire par exemple, « mais sans les produire » (50), comme si cette omission relevait d'une absence de preuve et jetait un léger soupçon sur l'authenticité de la pièce. Sans doute l'honnêteté de la mère n'est-elle pas mise en cause, mais tout concourt ici à faire de la documentation familiale une sorte de site archivistique et archéologique dont aussi bien la teneur que les contours sont indéterminés, inépuisables et proprement vertigineux.

À un récit familial classique structuré par une progression temporelle depuis l'enfance, se substitue donc une trame fragmentaire qui soumet entièrement l'histoire familiale à la médiation de l'archivage, tenant pour beaucoup au hasard des fouilles et des trouvailles et allant dans le sens d'une

multiplication irrésistible des pièces découvertes. La continuité entre ce récit familial et les recherches universitaires de Patricia Godbout menées sur quelques décennies est évidente mais il faut l'étudier d'un peu plus près. On le sait, la pratique de la traduction s'est toujours accompagnée chez elle d'une perspective historique solidement étayée. L'ouvrage majeur paru en 2004, *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada (1950-1960)*, donne en référence une dizaine de fonds d'archives et de centres de recherche ayant permis de documenter le parcours de certains pionniers de la traduction littéraire. D'autres travaux subséquents (dictionnaire, édition critique) supposent une même démarche archivistique, mais il est plus important encore que cette démarche se soit accompagnée d'une réflexion théorique et critique approfondie.

Un article publié par Patricia Godbout en 2006 paraît à cet égard particulièrement éloquent et il paraît même annoncer la quête documentaire qui traversera *Bleu bison*, en même temps que ce texte paru dans une revue savante révèle déjà l'écrivaine qui peut parler de son propre travail avec une rare sensibilité et des images qui donnent à la théorie une couleur personnelle et chaleureuse – cela, dès le paragraphe d'ouverture :

Je fouille dans les papiers de Louis Dantin, d'Alfred DesRochers, de John Glassco, comme on fouillerait dans les tiroirs d'une commode : convoqués par moi, leurs fantômes se lèvent. Une fois réveillés, ils ne veulent plus se rendormir. Je les fréquente, je reconnais leur main d'écriture. De retour à la maison, je parle d'eux comme si je les connaissais, je prononce leur nom. Je n'aime pas qu'on dise à leur sujet des demi-vérités, des approximations. À la lecture de leurs lettres, je célèbre ce que je crois être une parenté d'esprit. (Godbout, 2006 : 18)

Ce qui frappe dans une telle entrée en matière, c'est d'abord le naturel avec lequel s'impose l'image de la maison. Dépouiller les archives des écrivaines et des écrivains, c'est comme entrer dans leur maison et jusque dans le secret d'un bureau ou d'une chambre, y ouvrir un tiroir, une armoire, une boîte pour en extraire des documents jusque-là cachés. Puis, c'est rapporter chez soi non seulement un peu de ce qu'on a trouvé (sans doute a-t-on pris des notes, fait des photocopies), mais c'est ramener la personne même de ces écrivains devenus pour ainsi dire des proches qui nous habitent. Quand on a lu *Bleu bison*, on est frappé par l'analogie qui apparaît entre la chercheuse dépouillant les archives d'écrivaines ou d'écrivains connus et la Mélissa du récit ouvrant tiroirs, armoires et boîtes dans la maison familiale pour ensuite transporter leur contenu dans sa propre maison au risque d'un grand encombrement. Dans les deux cas,

l'archivage se situe dans un espace domestique qui affirme le désir d'une proximité. Les écrivains nommés par Patricia Godbout deviennent des proches, la cueilleuse d'archives croit les connaître comme s'ils étaient des membres d'une famille, ce que vient suggérer l'évocation d'une « parenté d'esprit ».

Naturellement, tout n'est pas si simple. L'ouverture de l'article de 2006 donne à cette approche familiale de l'archive un ton qui tient davantage du désir, de la croyance, voire de l'illusion, que de l'affirmation catégorique. Toute la suite du texte tendra d'ailleurs à jeter un doute sur ce rapport de proximité et de vérité. Il y a d'abord le sentiment d'effraction et d'indiscrétion que suscite forcément l'acte de fouiller dans des papiers intimes qui n'ont jamais été produits pour être exhibés et dont les autrices et les auteurs ont parfois carrément souhaité la destruction. Il ne s'agit pas de manuscrits de récits ou de romans comme chez Kafka, mais plutôt de documents non littéraires en tant que tels, par exemple de lettres que se sont échangées les poètes A.J.M. Smith et John Glassco, dans lesquelles les compères émettent des opinions désobligeantes au sujet d'une consœur poète. À ce problème d'ordre éthique (peut-on évoquer ou pire encore reproduire une lettre que son auteur a commandé à son destinataire de brûler!), s'ajoutent des enjeux touchant l'utilisation et la finalité des documents recueillis. En effet, si un grand nombre de ceux-ci servent à comprendre la genèse et le sens de l'œuvre en gestation, d'autres qui ne sont pas reliés à l'œuvre et lui sont souvent postérieurs apparaissent comme des résidus, des fragments peu utiles, sinon pour alimenter une curiosité qui pourrait sembler malsaine. Enfin, le désir d'une familiarité aux allures domestiques se heurte au problème d'une infidélité fondamentale liée à l'acte même d'écrire. Car on dépouille en général des fonds d'archives pour écrire quelque chose (un article, un livre : essai, biographie, récit), et cette écriture a beau être « nourri[e] de bonnes intentions et assoiffée d'authenticité » (Godbout, 2006 : 22), les distorsions de tous ordres sont inévitables, tant dans la sélection des pièces, dans leur mise en perspective que dans la simple chronologie qui est presque inmanquablement une reconstruction.

La lucidité toute professionnelle dont témoigne l'article publié par Patricia Godbout en 2006, onze ans avant la parution de *Bleu bison*, est d'un grand intérêt pour le roman de 2017. Tout se passe comme si le désir de domesticité et de familiarité, exprimé dans l'article pour être ensuite rapidement déconstruit, trouvait désormais dans la fiction ou l'autofiction un espace où s'accomplir réellement : nous ne sommes plus dans la maison métaphorique des écrivaines ou des écrivains mais dans une maison réelle et dans une « parenté » tout aussi

réelle. En outre, les enjeux éthiques touchant l'indiscrétion, l'infidélité et la distorsion des faits occupent une place très réduite dans *Bleu bison*. La narratrice a beau évoquer au passage un « sentiment de profanation » en découvrant la collection de pièces de monnaie gardée par son père, on en est déjà à la seconde moitié du récit et ce n'est que très tardivement qu'elle manifeste, au sujet de carnets de croquis de son frère Louis retrouvés dans des caisses, un sentiment d'effraction et d'interdit :

Je me décide à les prendre dans mes mains, un à un, à les humer, à les parcourir. Aussitôt, de façon saisissante, je me trouve en sa compagnie. Et en même temps je me sens comme une intruse qui fouillerait sans permission dans ses papiers intimes. Car ces carnets n'ont pas été laissés grands ouverts sur la table. Mais c'est tout comme [...]. Ces carnets constituent, je m'en rends compte, des points d'ancrage de son activité artistique, intellectuelle, journalière. (Godbout, 2017 : 116)

On observera que cette réticence tardive, porteuse de culpabilité, est immédiatement désamorcée par une justification d'ordre génétique : ces carnets cachés donnent à comprendre, comme un livre ouvert, la démarche de Louis. Néanmoins, d'une manière générale, la narratrice de *Bleu bison* semble libre de telles préoccupations, ce qui est somme toute normal puisque, contrairement à la chercheuse qui signait Patricia Godbout, Mélissa ne se mesure pas à des figures consacrées de la vie littéraire, mais se donne pour tâche de mettre au jour les documents de figures inconnues qui n'ont pas fait œuvre ou qui l'ont fait soit dans un cadre domestique comme le père, soit de manière inchoative, brouillonne et sans accéder à la notoriété, dans le cas de Louis. L'archivage devient dans ce cas un travail motivé par l'amour familial et par la rédemption d'un artiste qui a bousillé sa propre vie et dont les promesses artistiques sont restées inaccomplies.

Mais du même coup, l'archiviste affronte une nouvelle difficulté, dont n'est certes pas exempt tout travail intellectuel et particulièrement tout dépouillement d'archives : cette difficulté, c'est celle d'une accumulation irrésistible qui confine au chaos. Lorsque l'on travaille sur des figures connues qui ont fait œuvre, la multiplication pléthorique des documents est certes un problème, mais le chaos demeure néanmoins balisé par l'œuvre réalisée; même des pièces postérieures à celle-ci se révèlent souvent signifiantes par l'éclairage *a posteriori* qu'elles fournissent sur les œuvres réalisées, sur l'itinéraire de l'artiste ou de l'écrivain, ou encore sur la place qu'il a occupée dans l'espace littéraire ou dans la société. Tel n'est pas le cas dans *Bleu bison* où de telles balises sont beaucoup moins claires, puisque le seul membre de la famille qui s'est engagé dans une

activité artistique susceptible de le mener à une œuvre achevée et de lui procurer la notoriété a plutôt succombé lui-même au désordre, ne parvenant jamais à obtenir quelque appui pour réaliser ses projets d'ailleurs brouillons et en général abandonnés, se livrant à la consommation de drogues qui auront ruiné sa santé, avant qu'il en vienne à se donner la mort.

Un exemple typique des nombreux ratages de Louis est l'anecdote que raconte la narratrice au sujet d'un projet d'exposition qu'elle a conçu avec Louis et qui aurait fait dialoguer les œuvres picturales de celui-ci avec des poèmes et des petites proses de Mélissa. Louis venait alors de se voir refuser sa « millième demande de bourse » (56), sa sœur était visiblement engagée dans le projet et lui-même avait déjà réservé des dates dans une galerie. Très vite cependant, tout s'effondre : au sortir d'une visite chez le médecin, Louis écrit à sa sœur qu'il se sent « disjoncté physiquement et effrayé », il a les tripes nouées et il s'affuble par dérision de noms d'animaux, « vipère, rat, chat perdu [...], loup ébouriffé », selon une habitude que sa sœur connaît bien et qu'elle considère comme « un présage funeste » (56-57). L'exposition envisagée n'aura évidemment jamais lieu.

À la lumière de tels événements, il n'est pas étonnant que dès le début de sa collecte des documents et autres objets de Louis, Mélissa parle d'un « fouillis indescriptible » (20), une expression qui va résonner dans tout le récit et qui ne s'applique d'ailleurs pas uniquement à l'artiste inaccompli qu'a été son frère. On l'a vu, ce sont des « piles » et des « amas » que la mère conserve dans le secret de sa chambre; il y a de quoi se perdre dans « le fouillis de ses possessions » (80). Plus le récit progresse, plus les objets hétéroclites s'amoncellent et plus le chaos donne à Mélissa le sentiment d'être submergée, prise dans un « maëlstrom » : « On fait des cartons, encore des cartons [...]. La grande dispersion est entamée. Mouvement centrifuge inexorable, destruction d'artefacts à des degrés et des vitesses variés, auxquels je contribue tout en me donnant des airs d'archiviste et de conservatrice en chef » (79-80). Difficile de ne pas mesurer, dans ces propos ironiques, la continuité quelque peu tordue qu'il y a entre les travaux de recherche de Patricia Godbout et le récit en train de se déployer. On est toujours dans la collecte et le dépouillement de documents, mais tout autant dans la dispersion et la destruction, révélant une « archiviste » complètement débordée, presque engloutie par ses propres fouilles.

Ce désarroi croissant fournit au récit une tension dramatique soutenue et il nous situe du même coup à la source de la réussite romanesque de *Bleu bison*.

Pourtant, en mettant en œuvre, dans sa logique archivistique même, une dynamique de l'accumulation chaotique, le récit ne risquait-il pas de courir à sa perte? Ce risque, on le sent dans la fréquence de la forme énumérative : à plusieurs moments, raconter équivaut à inventorier, au hasard des découvertes, au gré des fouilles. Certains chapitres (8, 9 et 15) font une grande place au pur inventaire des objets et documents trouvés : liste de titres et de notes de lecture dans les affaires de la mère, « quantité incroyable de choses du sous-sol » (77) concernant le père, objets de métal et de bois, livres, outils, bibelots, et ainsi de suite. Comme si cela ne suffisait pas, Mélissa se trouve en même temps encombrée par « le trop-plein de l'appartement de [s]a fille Laure » (91) d'où elle rapporte chez elle d'innombrables sacs, ce qui lui donne le sentiment d'une « désorganisation permanente ». En fait, c'est toute la progression du récit qui repose sur l'accumulation non seulement d'objets et de documents (lettres, photos, notes diverses), mais aussi d'une multiplication d'anecdotes, de moments de vie remémorés ou rapportés, au hasard des découvertes et des conversations, dans un désordre qui aurait pu désintégrer le récit lui-même. Pourquoi n'est-ce aucunement le cas? Qu'est-ce qui empêche le chaos de prévaloir?

L'art narratif de Patricia Godbout est d'une admirable réceptivité : malgré le débordement de choses hétéroclites qui ne cesse de s'amplifier, le récit trouve son foyer dans une écriture capable de tout accueillir, avec un respect et une dignité qui accordent à chaque objet, à chaque fragment, à chaque document leur importance, sans forcer l'unité d'un portrait d'ensemble. Le récit nous maintient dans le régime du composite et du hasard, de l'imprévisible et du discontinu, mais cela est tout autant un plaisir tranquille que le drame d'une désintégration. L'impression qui s'en dégage est celle de trois vies entremêlées (celles du frère, de la mère et du père) faites d'une myriade de moments épars trouvant leur centre dans la conscience vigilante et aimante de la narratrice. Il y a de la beauté dans cette fragmentation, même si la question de son sens finit par se poser : « Qu'est-ce que je cherche en compulsant ces documents? en retournant toutes les pierres? Je veux trouver ou retrouver mon chemin vers quoi? » (117) Cette question tardive surgit du fait que la maison familiale est désormais presque vide; en réalité, *Bleu bison* suspend longtemps le moment de la poser, comme si l'auteure qui a tant fréquenté les archives littéraires voulait, dans sa compilation des documents familiaux, approfondir l'énigme même de l'archivage. Pourquoi, à quelles fins?

Sans doute y a-t-il dans ce questionnement le sentiment que si notre propre vie tend intérieurement à se constituer en récit, ce sont la discontinuité et les fragments mémoriels épars qui l'emportent. À plus forte raison, les vies de nos proches nous échappent, du moins dans la mesure où toute reconstruction d'un fil narratif cohérent relève largement de l'illusion et de la fiction. Pourtant, l'accumulation des fragments et des moments épars n'est pas vaine, car une singularité s'y configure, celle d'une famille singulière, hésitant entre les bricolages kitsch du père et les aspirations à l'art du fils génial, mariant la sédentarité (la maison) et le nomadisme (le séjour en Ontario, les voyages dans l'Ouest du père et du fils), et surtout pratiquant d'une manière souvent compulsive la conservation et l'archivage de sa propre vie. Homme de l'instabilité et de l'aléatoire, Louis jette sur cette famille la grande ombre tragique d'un échec à la fois artistique et existentiel, lui qui n'est pas parvenu à habiter le monde, à se donner vraiment une maison.

Nous plaçant presque d'entrée de jeu devant son suicide, il est clair que le récit de Mélissa se mesure à la réalité et au mystère d'un tel échec. Le désordre, le fouillis, le ratage incarné par Louis est de ce point de vue rédhibitoire et l'archivage effréné de ce qu'il a laissé derrière lui pourrait en être la simple confirmation désolante. Une des beautés de *Bleu bison* consiste à maintenir présent l'horizon d'une œuvre demeurée pour l'essentiel inchoative. Dans son article de 2006, Patricia Godbout reprenait à son compte le propos de Jacques Derrida selon qui « les documents d'archives [sont] des ruines en devenir » (Godbout, 2006 : 22). Mais, ajoutait-elle, ces ruines « participent de la fabrication d'un récit[,] ils nourrissent la fiction ». Il est difficile de ne pas voir dans le personnage de Louis la réalisation achevée de cette vision de l'archivage. La masse des documents qu'il a laissés derrière paraît souvent ne constituer que les ruines d'une œuvre jamais accomplie. Seul le récit de Mélissa peut sauver ce magma du désastre, et il est révélateur que plus la maison familiale se vide de ses objets, suscitant un sentiment d'encombrement et de non-sens chez Mélissa, plus les documents de son frère apparaissent comme les préparatifs ou les alentours d'une œuvre que lui-même n'avait jamais complétée ni rassemblée, mais que l'exposition posthume organisée par ses sœurs dans la maison familiale viendra mettre au jour. Au-delà de cet événement salvateur, le « grand déballage » (Godbout, 2017 : 114) ne cesse certes de se poursuivre, mais désormais, le chaos se trouve balisé par l'œuvre en gestation; les objets, esquisses et notes de lecture retrouvées prennent un sens en tant que « notes de terrain ». Quant aux dessins découverts dans le « *Little Canadian Sketchbook* » de Louis, ils sont bien au-delà

de la simple esquisse et ils révèlent une série d'œuvres à part entière, parfois d'une excellente qualité. Ce « Don Quichotte cultivé » qu'était Louis, « emmuré dans le carcan de la honte et de l'échec » (126), se trouve plus que jamais intégré au monde de l'art et de la culture, à travers l'inventaire de ses lectures (Rimbaud, Brautigan, Cohen, Cortazar), des références à la peinture chinoise ou à des peintres comme Géricault et Millet. Son suicide même trouve un écho dans deux tableaux de Rembrandt à l'occasion d'une visite que fera Mélissa au Rijksmuseum d'Amsterdam.

La manière de la romancière n'est jamais celle de la magnification et de la mythification à outrance : toutes ces références sont livrées par petites touches, sans jamais en occulter le caractère désordonné et sans se complaire dans les stéréotypes de l'artiste maudit ou du génie méconnu. Les « ruines » n'en ont pas moins donné un récit qui trouve sa plus éloquente finalité dans le fait qu'il parvient, au bout du compte, à faire coïncider l'entreprise littéraire de Mélissa et l'œuvre artistique de son frère. *Bleu bison* est en effet un double titre : celui du récit signé par Patricia Godbout et celui d'un montage pictural réalisé par Louis, superposant à l'image d'un bison couché dans la plaine celle d'une femme en bleu qui devrait être en position allongée sur le côté mais qui se trouve plutôt en position verticale, appuyée sur sa tête autant que sur son coude. Cette œuvre intrigante illustre la couverture du roman publié par Leméac en 2017, et c'est dire à quel point la trajectoire erratique et brouillonne de Louis finit par trouver son terme dans l'unité d'une œuvre littéraire qui a su en accueillir les ruines et les situer dans une quête de continuité, de filiation et de sens. Quand on observe, sur la page des crédits, que cette illustration en couverture est l'œuvre de Denis Godbout, frère de l'auteure, on comprend que ce voyage narratif dans le « grand maëlstrom » des archives familiales veut réaliser plus fondamentalement une autre synthèse, celle de la fiction et de la réalité, là où la littérature peut faire en sorte que le chaos ne soit pas le pur indice d'une désintégration terminale et que la mort soit encore la vie. Ne parlons pas d'une victoire, ce qui serait trahir la conclusion de la narratrice elle-même, typiquement prudente et réservée au moment où le récit de son archivage familial se termine et où elle prépare sa propre maison et son jardin pour l'hiver. Si l'accumulation frénétique de fragments du passé conduit à une résolution, celle-ci ne peut être encore qu'un projet, un désir, une hypothèse :

Sans trop y croire, j'appelle néanmoins de mes vœux une sorte de réconciliation, une remise en harmonie en moi de multiples images et

impressions qui s'entrechoquent. Dans cet espace lumineux, loin des passions, s'exprimeraient des émotions subtiles mises au service de la quête d'une certaine paix. (127)

En attendant, au-delà de son frère qui n'a pu trouver sur terre sa vraie demeure, il reste à Mélissa à habiter le monde. Et cette Mélissa, on s'en doute, est une sœur fictive de Patricia Godbout.

Bibliographie

GODBOUT, Patricia (2006), « Vérité des archives, mensonge du récit », *Journal of Canadian Studies /Revue d'études canadiennes*, vol. 40, n° 2, printemps 2006, p. 18-29.

GODBOUT, Patricia (2017), *Bleu bison*, Leméac.

***Bleu bison :* le passé composé**

ROBERT MELANÇON

Université de Montréal

Bleu bison est un roman d'une densité et d'une complexité extraordinaires. En 112 pages de texte, cinquante-sept personnages appartenant à six générations se croisent et interagissent. Il raconte la formation et l'éclatement d'une famille originaire de Gaspésie, qui émigre d'abord à Verdun, après un bref détour en Ontario, avant de se fixer à La Prairie. Fait à noter, nous ignorons le nom de cette famille, comme celui des personnages : tous ont un prénom, aucun n'a de nom de famille. Cela crée pour la lecture une proximité, une familiarité, qui est une des forces de ce roman; on y entre quasi comme un personnage supplémentaire, qui s'interroge au même titre ou presque que ceux du roman sur le sens de ce qu'il découvre au cours de sa lecture.

Bleu bison s'organise autour de la mort de quatre personnages : Alex, le père, Louis, le plus jeune fils, Pauline, une des deux sœurs aînées, enfin la mère, Marion. Leur font écho quatre autres morts brièvement évoquées – celles de Catherine, une amie de Louis, d'Yvonne, la compagne de l'ex-mari de la narratrice, de Gilles, le frère d'une amie de la narratrice et même du fossoyeur, dont le décès inopiné retarde l'inhumation de la mère – ainsi que le rappel des morts lointaines d'une arrière-grand-mère et de deux grands-mères.

Bleu bison est écrit selon une composition en quelque sorte musicale. Le début du chapitre 2 en offre un exemple saisissant. En une seule page, immédiatement après le suicide de Louis, les voix de sept personnages se croisent parce que chacun tente à sa façon de comprendre ce qui semble défier toute explication :

Mais comment peut-on, comment peut-il être mort?

Il n'est pas « parti » ou « décédé » (il détestait ces mots-là qui disent à côté – qui ne disent pas) : il est mort. C'est Stéphane qui l'a trouvé... Sur son terrain à Eastman. Un vieux couteau rouillé près de lui. La voiture enfoncée dans la neige presque jusqu'aux portières. Les traces de ses pas dans un seul sens vers le garage.

— C’est moi qui lui ai enlevé ses lunettes, nous a-t-il dit.

Ça faisait quelques jours qu’on se demandait où il était. Là on le sait. C’est Monique qui m’a appelée. Mon compagnon David et moi, on a sauté dans la voiture. En arrivant chez maman, on voit tout de suite la fille de Louis, Mila, debout dans la cuisine, les yeux rougis.

— S’en aller mourir tout seul..., dit maman en sanglotant doucement.

Monique n’en revient pas : elle l’a vu la semaine passée. Pas en forme mais...

— Il ne m’a pas appelée!

Pas cette fois. Elle parle des fois où il lui téléphonait à deux heures du matin d’une cabine téléphonique, appel local de Montréal à Montréal, à frais virés. Plus un rond. Épave à la dérive sur la rue Saint-Hubert. Qui veut mourir.

La dernière fois qu’Anaïs, sa copine, l’a vu, elle s’en allait travailler et il l’a reconduite à sa voiture le matin. Il lui a dit : « Salut. » Elle a remarqué qu’il avait son sac avec lui, ce qui n’était pas habituel. » (Godbout, 2017 : 17-18)¹

Bleu bison est un roman polyphonique, qui donne à entendre les voix de nombreux personnages. Il y a certes une narratrice principale, Mélissa, la quatrième des six enfants que compte la famille, mais son rôle consiste essentiellement à rassembler les témoignages divers, parfois même contradictoires, d’autres personnages et à chercher à leur donner un sens. La vie de Louis et les circonstances de sa mort, qui occupent la part la plus considérable du texte, sont progressivement reconstituées grâce aux interventions de dix-huit témoins : sa mère, ses sœurs Mélissa et Monique, David, le compagnon de Mélissa, sa fille Mila, ses copines Anaïs, Catherine, Jeanne, Marie-Andrée et Suzelle, ses copains Danny, Gray, Léon et un vieux copain dont nous ignorons le nom comme celui de son vieux prof de litho, enfin des étrangers au cercle des proches, anonymes, un inspecteur de police, une employée de banque, un bibliothécaire. Leurs contributions varient : celles de sa mère, de Mélissa, Monique, Catherine, Suzelle et David sont les plus complexes, d’autres, par exemple, celles de l’employée de banque et du vieux prof de litho, se réduisent à

¹ Sauf indication contraire, toutes les citations renvoient à *Bleu bison*; pour ne pas encombrer le texte, on n’indiquera que les numéros de pages, sans autre précision.

une seule phrase, mais chaque témoin apporte quelque chose à un portrait qui se forme en mosaïque.

Comment peut-on s'orienter dans ce roman qui nous jette au milieu d'une foule de personnages qu'il ne connaît pas et qui ne lui sont présentés que lentement, fragmentairement, sur la base d'indices souvent ténus? Le texte suggère comment on peut le lire. Dans le chapitre 15, Monique et Mélissa suivent des cours de peinture chinoise auprès d'un vieux maître, « à la recherche d'une idée, de l'idée de Louis suivant ces cours de peinture chinoise auprès du même maître » (111) bien des années plus tôt. Une réflexion de ce maître suggère un mode de lecture : invitant ses élèves à tenter de reproduire des œuvres de l'artiste Qi Bái Shí, il leur explique que « ce grand peintre résume ces fleurs en quelques coups de pinceau, tâche difficile, car pour résumer, par exemple, un roman, il faut l'avoir bien lu » (112), ce que Mélissa interprète comme « l'attention fine à accorder à la fois au plan d'ensemble et au moindre détail » (113). Les observations partielles que je propose ici s'approchent bien imparfaitement de cet idéal; j'ai dû laisser de côté tant de choses que j'avais aperçues, sans compter celles que je n'ai sans doute pas entrevues. J'ai relu *Bleu bison* six ou sept fois, en y découvrant à chaque relecture des choses que je ne soupçonnais pas, et j'ai acquis la conviction qu'il ne s'y trouve aucun détail oiseux. Chaque allusion, chaque reprise, chaque observation, si fugace soit-elle, a sa raison d'être, porte un sens et donne un indice au lecteur diligent.

Un exemple : au début du chapitre deux, lorsque la famille se réunit dans la maison de La Prairie après le suicide de Louis, on lit ce qui suit en introduction : « L'irréparable s'est produit. Comme dans la fable du *Livre de sable*, Louis a commis un péché, celui d'avoir connu la Beauté » (17). Cette allusion à un recueil de contes de Borges n'est pas gratuite; qui veut comprendre *Bleu bison*, doit absolument se reporter au *Livre de sable*. À l'intention du lecteur négligent qui ne l'aurait pas fait, une quarantaine de pages plus loin, la narratrice relève le nom de Borges dans un carnet de Louis (55), discret rappel. La fable dont il est question ici est un conte intitulé « Le Miroir et le Masque » (Borges, 1999 : 522-526). Dans un Moyen Âge de légende, le Roi d'Irlande demande au poète de célébrer sa victoire qui a mis fin aux invasions scandinaves. Le poète, maître de son art, dispose d'une année pour accomplir sa tâche. Au terme de ce délai, il récite à la cour un poème conforme à toutes les règles classiques. Le Roi ordonne que celui-ci soit retranscrit par trente scribes et offre au poète un miroir d'argent en témoignage de sa satisfaction. Mais il ajoute que son poème n'émeut

pas et il ordonne au poète d'en composer un autre. Au terme d'une nouvelle année, celui-ci lit à la cour, avec hésitation, une œuvre étrange, qui viole toutes les règles mais qui est la bataille elle-même plutôt que sa description. Cette fois, le Roi offre au poète un masque d'or; son poème, qui ne s'adresse qu'aux doctes ne sera toutefois pas retranscrit, et son unique manuscrit sera préservé dans un coffret d'ivoire. Enfin, le roi demande au poète une œuvre encore plus sublime en expliquant : « Nous sommes les personnages d'une fable et n'oublions pas que dans les fables c'est le nombre trois qui fait la loi » (525). Au terme d'une autre année, le poète, qui semble ravagé par une épreuve horrible, revient au palais sans apporter de manuscrit. Il demande au roi de lui accorder un entretien. Lorsqu'ils sont seuls, il lui chuchote à l'oreille son ode qui tient en une seule ligne et qui semble une prière ou un blasphème. Le Roi lui demande par quel sortilège lui est venu ce poème qui contient toutes les merveilles du monde.

« À l'aube, dit le poète, je me suis réveillé en prononçant des mots que je n'ai pas compris d'abord. Ces mots étaient un poème. J'ai eu l'impression d'avoir commis un péché, celui peut-être que l'Esprit ne pardonne pas.

— Celui que désormais nous sommes deux à partager, murmura le Roi. Celui d'avoir connu la Beauté, faveur interdite aux hommes. Maintenant il nous faut l'expier » (Borges, 1999 : 526).

Il offre alors au poète une dague. Celui-ci se donne la mort au sortir du palais; quant au Roi, il parcourt les routes de ce qui fut son royaume en mendiant. Cette fable laisse entendre que le suicide de Louis a un sens mystérieux et permet de comprendre que le désordre et la descente aux enfers de sa vie peut se renverser en un accomplissement, ce que laissera entendre la fin du roman.

Deux autres exemples, plus brièvement. Dans le premier chapitre, le père s'appelle Alex; à partir du deuxième, même dans des retours en arrière qui le mettent en scène, il s'appelle désormais Al et jamais plus Alex. Le changement de prénom d'un des principaux personnages ne peut pas se faire sans raison. Celle-ci est indiquée dans une incise au début du deuxième chapitre. Le père, sculpteur et ébéniste-né, s'était aménagé un atelier dans le sous-sol de la maison de La Prairie où il fabriquait des meubles et sculptait divers objets et reliefs, notamment des canards. Après sa mort, Louis s'était approprié cet atelier où il peignait et dessinait. Lorsque la famille se réunit, le soir de la découverte de son suicide, sa fille Mila descend dans ce qui était devenu l'atelier de son père où elle découvre divers objets, notamment la dernière toile qu'il a peinte, le bison bleu qui donne son titre au roman et « [e]n équilibre sur le dos d'un des canards

sculptés par mon père² – que Louis appelait Al – une figurine de plastique représentant un singe » (18). Seule cette incise donne la raison du changement de nom du père : à partir du deuxième chapitre, le roman s'écrit autour du suicide de Louis et le père porte désormais le nom que celui-ci lui donnait. Le collage à trois dimensions d'un singe en plastique posé sur le dos d'un canard en bois porte un sens mystérieux qui sera élucidé à la fin du roman, tout comme le dernier tableau peint par Louis, le bison bleu. Il importe donc que nous gardions plus ou moins clairement en mémoire ces deux indices, qui lui sont offerts comme en passant, dans le cours d'une énumération des objets qui se trouvent dans l'atelier. On trouvera, à intervalles irréguliers dans le roman, des canards et des bisons, sans que la signification de leur présence soit immédiatement évidente. Par exemple, vers la fin de la vie de Louis, David et lui étaient allés observer les canards sur le fleuve : « Au retour, David m'avait dit qu'ils avaient vu trois canards chipeau, deux mâles et une femelle. Du canard de qualité, avait précisé David, qui n'en avait jamais observé auparavant. » (92) J'avoue m'être d'abord creusé la tête sur la signification de ce passage, intrigué par la précision des détails : pourquoi trois canards chipeau, deux mâles et une femelle, que David décrit comme « du canard de qualité » ? J'ai même consulté mon guide Peterson, en vain ; le canard chipeau est sans nul doute un bel oiseau, mais il n'est ici qu'un rappel discret des canards de bois sculptés par le père, sur l'un desquels Louis a posé un singe en plastique avant de se suicider ; il est peut-être aussi un élément de la caractérisation de David, ornithologue amateur attentif. Un dernier exemple de ces rappels, à propos cette fois du bison : lors de la fête organisée chez Mélissa et David pour ressouder la communauté de la famille et des proches, la petite Léa a peur du chien d'Anaïs parce que « voir s'avancer dans sa direction ce chien plus haut qu'elle sur pattes, ce serait un peu comme voir un bison fondre sur soi » (109). Ces rappels fugaces n'ont pas toujours de signification en eux-mêmes ; ils jouent un rôle dans la structure du roman en maintenant son atmosphère et sa cohésion, en créant une vague attente. Il existe plusieurs réseaux de telles reprises, qui ne sont pas des refrains, c'est beaucoup plus subtil : le watusi, qui est un buffle et qui se lie ainsi à la série du bison, est aussi une danse des années soixante, que pratiquaient les « watusi girls », ce qui l'insère également dans une suite d'allusions érotiques qui ponctuent discrètement le texte ; les « biscuits chauds » qui marquent la continuité d'une tradition familiale ; les voyages en

² C'est Mélissa qui parle, donc il s'agit d'Alex.

Gaspésie, lieu de mémoire, d'autres que chaque lecteur peut découvrir au cours de sa lecture.

La chronologie de *Bleu bison* est bousculée par des anticipations, des reprises, des amplifications d'événements déjà évoqués plus sommairement. Ainsi, le séjour d'Alex en Ontario où il était allé chercher du travail, esquissé dans le premier chapitre (9-10), est repris et précisé dans le troisième (46-47) grâce au témoignage d'un ancien camarade de cette époque, que Mélissa rencontre par hasard à l'hôpital où elle rendait visite à son père. La mort de ce dernier, brièvement évoquée à la fin du premier chapitre (15-16), est racontée de manière beaucoup plus circonstanciée dans le troisième (41-47). La mort de la mère, pressentie en quelques lignes au quatrième chapitre (49), est remémorée, deux mois après avoir eu lieu, au sixième (59-61). Une allusion fugace à la mort de la grand-mère paternelle dans le premier chapitre est étoffée en un récit détaillé dans le sixième (61-62). Ce dernier exemple permet d'illustrer la complexité de la transmission de tels récits : tante Amélie, dont on sait bien peu de choses sinon qu'elle semble la dépositaire de la mémoire de la famille, le tient de sa grand-mère; elle le transmet à Monique, qui le raconte ensuite à Mélissa. Cette narration coupée, reprise, amplifiée, remémorée, fondée sur des témoignages divers, n'est nullement désordonnée. Elle crée un temps sédimenté, qui définit l'être même des personnages ainsi que l'explique Mélissa dans le quatorzième chapitre. Monique et elle, lors d'un voyage en Gaspésie, plus précisément à Miguasha, se livrent à une récapitulation de « l'histoire familiale sur le mode d'une odyssée de l'espace » (97-103). Ce « récit-fiction », qui semble étrange au premier abord, même à ses narratrices, permet de mettre en ordre tout ce qui a été découvert de façon fragmentaire jusqu'alors :

On ne pouvait être au meilleur endroit, à deux pas du musée des fossiles, pour sentir dans notre être la sédimentation. Le temps qui succède au temps, qui coexiste avec le temps et fait réapparaître des signes effacés, pas toujours déchiffrables. Les vagues qui se chevauchent, qui se répètent, les marées qui vont et viennent : nous étions dans la plus pure indéfinition et en même temps au centre de tout. (103-104)

Ces réflexions permettent de définir *Bleu bison* comme une recherche paléontologique à partir de fossiles patiemment exhumés ou archéologique à partir d'artefacts découverts à l'occasion de fouilles. J'ai déjà évoqué le recours à des témoignages pour reconstituer l'histoire des personnages : il ne faut pas moins de dix-neuf témoins pour retracer l'existence tourmentée de Louis.

On suit également dans *Bleu bison* la recherche et l'interprétation de documents. Le mot *documents* apparaît, en italiques, dès la deuxième page du roman; il désigne alors les objets – meubles, reliefs et sculptures – que le père, Alex, fabrique dans son atelier, au sous-sol de la maison de La Prairie. Le sens de ce mot va s'élargir considérablement jusqu'à désigner tout objet matériel qui porte une trace du passé. À la mort du père, la narratrice note : « Il nous resterait de lui quantité de *documents* dont il avait rempli la maison, quelques photos, nos souvenirs. La trace de lui dans notre être même. » (16) La notion de document s'élargit encore pour englober tout objet familial qui témoigne de quelqu'un, comme les livres annotés discrètement par la mère (69-71). Ultimement, elle excède l'idée d'objet matériel; ainsi, Stéphane se plaît à « se rappeler des mots et expressions que nos parents employaient » (105).

Les deux caractéristiques des documents qui frappent d'abord sont leur désordre et leur caractère hétéroclite. En examinant les carnets de Louis, Mélissa observe que « dans un carnet datant de l'année 2001, les mots EIKASTIKÊ et PHANTASTIKÊ côtoient une liste d'achats comportant allumettes, sirop d'érable, savon à vaisselle, lait, oignons, ail et bœuf haché » (121). Cela n'importe pas, sinon comme signe de l'imprévisibilité de la vie. Seule leur capacité à susciter une présence leur confère le statut de document. Au cours du même examen des carnets de Louis, Mélissa note encore : « Dans un calepin ligné qui se ferme par un élastique, il n'y a à peu près rien d'écrit ou de dessiné. Il est aussi précieux pour moi que ceux qui regorgent de notes et de dessins : il est passé par là. » (118)

Les documents doivent être rassemblés, préservés, analysés. C'est l'objet des huitième et quinzième chapitres, respectivement consacrés aux documents de la mère (69-76) et à ceux de Louis (114-122). Le roman, qui devient enquête et travail d'interprétation, trouve alors son sens. S'ouvre ainsi un lieu de mémoire qui devient, pour reprendre une expression du poète Yves Bonnefoy, le vrai lieu. On ne vit dans toute la force du mot que dans ce lieu de mémoire où le temps construit peu à peu la sédimentation qui constitue notre être.

À la fin, deux documents ouvrent à la possibilité d'un sens la négativité d'un roman dominé par la mort. D'abord le bison, dernier tableau peint par Louis, qui représente pour lui une ultime quête de beauté. S'inspirant du photographe Muybridge qui a étudié au XIX^e siècle le mouvement animal et documenté l'ouest américain, il se met à la poursuite du bison galopant et du bleu noir de ses photographies : « Il cherche et trouve bientôt son noir bleu à lui, ni bleu de

minuit, ni outremer, ni égyptien, son bleu bison » (124). Ce faisant, comme le poète de la fable du *Livre de sable*, il a « connu la Beauté, faveur interdite aux hommes » (Borges, 1999 : 526) et il ne lui reste qu'à chercher la mort. Le désastre de sa vie s'est sublimé dans cet ultime tableau. Aussi, après avoir visité l'exposition de ses œuvres dans la maison vidée de La Prairie, son vieux prof de litho peut confier à Mélissa : « ce que je peux vous dire, c'est : "Bonne vie!" » (84)

En second lieu, deux tableaux de Rembrandt représentant Lucrétia qui se donne la mort, que Mélissa voit au Rijksmuseum à Amsterdam. Son suicide, protestation contre le déshonneur qui l'entache sans que ce soit par sa faute, est un acte positif, un acte de liberté. Les tableaux de Rembrandt renvoient Mélissa par la pensée au singe de plastique posé sur le dos d'un canard de bois sculpté par son père, que Mila découvre dans l'atelier que Louis s'était approprié. C'est lui qui avait assemblé ainsi ces deux figures en passant par la maison de La Prairie, tard le soir, comme une note d'adieu aux siens avant de partir se suicider à Eastman. Ainsi se noue un rapport mystérieux entre la beauté du bison bleu qu'il a peint, le suicide de Lucrétia comme acte de liberté, et l'histoire familiale commencée par le père, Al, et qu'il achève, lui, le fils.

Bison bleu se clôt sur une magnifique méditation de Mélissa, dont je cite, pour conclure, les derniers mots :

Sans trop y croire, j'appelle néanmoins de mes vœux une sorte de réconciliation en moi de multiples images et impressions qui s'entrechoquent. Dans cet espace lumineux, loin des passions, s'exprimeraient des émotions subtiles mises au service de la quête d'une certaine paix. Entretemps, il faut préparer le jardin et la maison pour l'hiver, pour les grands froids qui viendront. Peut-être pas aussi tôt qu'avant. Mais qui viendront quand même. (127)

Cette méditation m'a rappelé le vers par lequel Valéry clôt *Le cimetière marin* : « Le vent se lève, il faut tenter de vivre. » Je ne crois pas que ce rapprochement que je risque soit tout à fait arbitraire.

Bibliographie

BONNEFOY, Yves (1980 [1953]), « Les Tombeaux de Ravenne », *L'improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France : 19-20.

BORGES, Jorge Luis (1999), *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Jean-Pierre Bernès, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard : 522-526. [*Le livre de sable* a d'abord paru en espagnol en 1975, puis en traduction française par Françoise Rosset en 1978.]

GODBOUT, Patricia (2017), *Bleu bison*, Montréal, Leméac.

VALÉRY, Paul (1933), « Le cimetière marin », *Œuvres de Paul Valéry*, t. 3, Éditions de la NRF : 157-163. [Poème paru en 1920.]

« Tu dois écrire... »
**Esthétique de la lecture, poétique de la
traduction et *ekphrasis* dans *Bleu bison*
de Patricia Godbout**

GINETTE MICHAUD
Université de Montréal

C'était l'hiver, le bel hiver 1975, si riche en froid, en blanc de neige, en bleu de ciel. Pas une tempête pour t'arrêter. Tu es là. Ton pantalon de coton bleu, ton tricot mal ajusté, tes bottines de garçon... J'essaie aujourd'hui de te répondre. Tu as vingt, vingt et un an. Je réinvente tes questions.

C'est ainsi que commence cette *Esthétique*, adressée à Patricia, jeune étudiante inscrite en Lettres, à l'université. Elle est tout entière une réflexion sur la littérature et l'écriture. À la fin de l'ouvrage, Patricia elle-même prend la plume : c'est la *Lettre de Tampa*¹.

Georges-André Vachon, *Esthétique pour Patricia*

Il est rare que l'on puisse parler de transfert dans l'enseignement (l'un de ces trois métiers dont Freud disait qu'ils étaient « impossibles² »), et surtout en des termes aussi élogieux (on a tous en tête de nombreux contre-exemples désastreux où le maître a fait main basse sur cet amour dit de transfert...). Dans le cas qui nous occupe ici, voici un professeur, d'âge mûr (Georges-André Vachon a cinquante-quatre ans quand il publie cet essai), inspiré par son étudiante au point de lui dédier une *Esthétique*, et plus encore, puisque par la « Lettre de Tampa » qu'« elle » lui écrit (précisons : qu'il s'écrit à lui-même), c'est bien en effet une autre voix d'écriture qui s'est ouverte à lui grâce à son étudiante en

¹ Vachon, 1980 : quatrième de couverture.

² « Il semble presque, cependant, que l'analyse soit le troisième de ces métiers "impossibles" dans lesquels on peut d'emblée être sûr d'un succès insuffisant. Les deux autres, connus depuis beaucoup plus longtemps, sont éduquer et gouverner. » (Freud, 1985 : 263 [La même traduction est reprise dans les *Œuvres complètes* publiées par les PUF.])

Lettres, cette *Esthétique* amorçant le versant le plus personnel de sa réflexion, peut-être ce qu'il a écrit de plus fort, avec son texte intitulé « Nominique³ ».

Esthétique pour Patricia représente donc un cas rare pour ne pas dire unique dans l'histoire de la littérature québécoise, et peut-être de la littérature tout court. On peut toujours penser aux *Lettres à un jeune poète* dont l'injonction rappelle le « Tu dois écrire⁴... » réitéré par Vachon tout au long de son essai, mais ce n'est pas vraiment comparable, la relation maître/disciple demeurant hiérarchique, infléchie en un seul sens, alors qu'ici, c'est l'étudiante qui est la muse, l'inspiratrice, la destinataire, celle qui apprend quelque chose au maître et le pousse à écrire, au-delà de son savoir. Cela ferait plutôt penser, avec l'image épiphanique en exergue, à la rencontre de Dante et Béatrice dans *La Vita Nova* (ce que suggère peut-être le « B. » du titre de l'« Écrit » de Patricia). Non, ne souriez pas trop de ce rapprochement, car *La Divine Comédie* est citée à plusieurs reprises dans *Bleu bison*, j'y reviendrai.

Voici donc une situation hors du commun : un professeur qui écrit *pour* son étudiante, à l'inverse du code en usage, et invente pour elle une écriture qu'on pourrait qualifier de *réelle fictive*, selon la définition qu'en donne, non sans une fine ironie, la narratrice de *Bleu bison* en s'interrogeant sur le projet d'écriture de Catherine, l'amie de son frère Louis :

Ce roman épistolaire de l'hypermodernité l'aurait amenée à s'interroger sur ce nouveau genre. Était-il plus hyperréaliste encore que l'autofiction? Cette utilisation de matériau réel, même remodelé, était-elle impudique, ou alors anecdotique, lassante? Fallait-il censurer, et comment, et jusqu'où? Elle posait en somme la question de l'éthique de ce type de création, celle aussi de l'utilisation de l'authenticité à des fins littéraires⁵. (Godbout, 2017 : 28)

Quoi qu'il en soit (mais cette question éthique nous importe évidemment), ce qui est plus extraordinaire encore dans cette situation de correspondance

³ VACHON, Georges-André (1982), « Nominique. Fragments d'un récit », *Liberté*, vol. 24, n° 6 (144), décembre : 2-21; réédition (1995), Montréal, Éditions du silence; repris dans le recueil d'essais posthume (1997), *Une tradition à inventer*, coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal : 205-222.

⁴ Lors du lancement de son roman, *Bleu bison* (Montréal, Leméac) le 30 août 2017, Patricia Godbout avait inscrit seulement cette citation, ces trois mots entre guillemets, en guise de dédicace dans mon exemplaire, comme s'ils s'adressaient tant à elle qu'à moi, la lectrice.

⁵ Désormais, le numéro de la page du roman de Patricia Godbout sera indiqué directement entre parenthèses dans le corps du texte.

littéraire (au sens fort et étrange du terme), c'est bien que, quelque quarante ans plus tard, en 2017, l'étudiante, devenue entretemps professeure et traductrice, écrive à son tour un roman, *Bleu bison*, où elle lui répond en son nom propre, Patricia non plus *B.* mais *G.*, dans une fiction non moins authentique, utilisant le « matériau réel » à des « fins littéraires ». J'ajouterai qu'en 1975, j'étais moi-même non seulement étudiante au Département d'Études françaises (son nom d'alors) de l'Université de Montréal en troisième année du B. A. spécialisé, mais que Patricia était ma voisine de palier au 7029, rue Drolet, troisième étage, où nous habitions dans deux 4 ½ contigus et où nous sommes devenues amies, entre chats, murs de papier, gâteaux et discussions politiques partagés – sans parler des secrets de famille. D'une certaine façon, je suis donc la témoin, celle qui peut attester que tout est vrai dans cette histoire de correspondance « destinerrante ».

Je n'ai pas prononcé le mot de « transfert » à la légère, il sera au croisement des trois chemins que j'emprunterai ici : celui du transfert comme déplacement au sens propre d'abord, et tout *Bleu bison* est d'emblée une histoire d'exil, de « déportation » (65), dit même la narratrice, de déménagement aussi, puisqu'elle doit vider la maison familiale après la mort des parents. Deuxième transfert : celui de la traduction, littérale, d'une langue à l'autre, puisque c'est le métier de Mélissa, mais aussi figurée dans la question de la lecture, qui revêt ici une grande importance. Troisième transfert : celui de l'*ekphrasis*, figure qui implique, elle, le passage d'un langage verbal, celui de l'écriture, à un autre, celui de l'art – écriture de l'art mais aussi art d'écriture –, l'*ekphrasis* étant cette autre forme de traduction qui se trouve abordée par petites touches (l'idée d'esquisse, d'étude, de *non finito* fait partie de cette esthétique, on le verra), puis de façon toujours plus soutenue au long du récit, que ce soit au sujet des sculptures de bois du père, des apprentissages de la peinture chinoise par la narratrice ou, de manière plus grave, des dessins et peintures de Louis, le frère perdu, qui s'est suicidé et dont elle suit la trace dans ses carnets, découverte qui est le cœur de ce livre du deuil, *des deuils multiples* plutôt. Trois transferts, donc, qui, entre lecture, traduction et interprétation, viennent se tresser, s'entretenir, et donnent à cette écriture sa tessiture particulière.

Transfert I : roman familial et récit mémoriel

Bleu bison se présente d'abord comme un livre de mémoires, tant personnelle que collective. Il s'intéresse surtout à une part de la mémoire non transmise et restituée, peut-être pour la première fois de manière aussi précise,

l'histoire d'une famille ouvrière qui quitte la Gaspésie (on pourrait d'ailleurs dire que répond ici à la « Lettre de Tampa » en clôture d'*Esthétique pour Patricia*, qui lui donnait une finale sublime pour ne pas dire mystique, une « Lettre de Gaspésie », plus prosaïque et dégrisée, qui a fait l'épreuve de la réalité et du déracinement). *Bleu bison* reconstitue ainsi le récit mémoriel d'une famille sur trois générations, inscrivant sa trajectoire dans celle de « [l]a diaspora gaspésienne, acadienne d'origine en bonne partie, [qui] débarquait en ville en même temps que quantité d'immigrants venus d'autres pays » (8), une immigration de l'intérieur, donc, intériorisée, mais qui ne se reconnaissait pas elle-même : première à naître en ville, Mélissa dit de sa famille qu'elle est « [d]éplacée de l'intérieur qui s'ignore, qui s'est en tout cas longtemps ignorée » (10). Décrivant les tribulations de cette famille qui perd ses repères, son pays d'origine, de Miguasha et Carleton, à Verdun puis à la banlieue de La Prairie, sur la Rive-Sud, la narratrice se fait surtout attentive aux lignes de fracture qui découlent de ce déplacement géographique. Ainsi, de sa grand-mère, dont elle relit autrement la mort prématurée :

Elle est arrivée à Verdun avec mon grand-père l'été suivant, en 1959. Trois ans plus tard, elle était morte. Pour moi, cette chute de grand-mère et ce refus de reprendre pied, c'est un peu aussi une façon de signifier que l'exode massif de la famille hors du pays natal était le début de la fin d'un monde auquel elle avait cru, qui était le sien. Ce monde s'écroulait. (67)

Vers la fin de son récit, la narratrice se rend compte que « [c]e n'est sans doute pas un hasard que ce soit à partir de la Gaspésie que ce récit-fiction s'élabore » (97) :

Dans ce scénario, la Gaspésie est la planète (ou le mythe) d'origine. Nous sommes dans l'épisode qui précède la formation de la station-mère que deviendra la maison familiale. Nous, on a toujours vécu déportés de la planète d'origine. On est en orbite autour d'autres corps célestes, ailleurs dans l'espace. On n'a jamais rien connu d'autre. Quand on venait en visite l'été sur la planète d'origine, ce n'était que des retours rapides, des saucettes, tant pour nous que pour nos parents.

[...]

[Nos père et mère] ont fait ensemble quelques allées et venues, puis se sont agglutinés autour de la colonie gaspésienne de Verdun. Chacun des membres de cette colonie était dans son petit vaisseau mais ils naviguaient tous plus ou moins dans le même espace, le même coin de galaxie, formant

une sorte de grappe. À partir de Verdun, ça s'est un peu dispersé (vers la banlieue) : le noyau s'est distendu. (97-98)

Cette dispersion, cette distension dans l'espace se traduisent aussi dans les ellipses et les événements refoulés, sortes de trous noirs pour filer l'image galaxique, qui affectent le récit mémoriel. La narratrice parle à juste titre de « récit-fiction », car elle reste elle-même sceptique devant les vieilles histoires de famille que « certaines morts font remonter [...] à la surface; c'est comme si des âmes anciennes refaisaient à cette occasion le chemin en sens inverse pour se rapprocher de nous, vivants » (61). Confrontée « au vague, à l'imprécision des souvenirs » (66), aux lacunes de ces histoires qui se racontent à voix basse et surtout par les femmes⁶, elle est sans illusions quant à leur exactitude ou fiabilité, et sait bien que leur vérité, leur sens profond, réside ailleurs que dans la stricte véracité factuelle et doit en passer par l'écriture, la fiction littéraire, seule capable peut-être d'en dégager la véritable portée : « Ce ne sont d'ailleurs que des bribes. Et que sait-on de leur véracité? Mais moi qui suis traductrice, je choisis de croire que c'est bien un de mes ancêtres du côté maternel qui a traduit en français l'avis de déportation donné aux Acadiens dans l'église de Grand-Pré. Il y a de ces tâches amères. » (65)

Prenant la mesure de ce mythe des origines, la narratrice ne se limite toutefois pas aux seules conséquences sociopolitiques de ce Grand Déplacement. Elle en saisit les retentissements intimes dans certaines particularités caractéristiques de sa famille, par exemple, une manière commune de rester en retrait dans certaines situations (« Mais je comprenais alors que cette philosophie consistant à rester au même niveau que les autres et à laisser à d'autres les problèmes de gestion m'avait été transmise sans que jamais rien ne soit dit » [47]); une certaine manière de ne pas dire aussi, trait idiomatique de la langue familiale, et de demeurer à distance de soi et des autres : « Je suis frappée par cette étrange situation qui consiste à assister à la mort des autres. Ça me rappelle tout à coup que Louis était fasciné par la position du passant qui observe une scène d'accident ou autre, et n'intervient pas. La non-intervention, la non-réaction comme réponse apprise, ça nous connaît dans la famille. » (66)

⁶ La narratrice récuse jusqu'au statut de témoin : « Certains événements traumatisants appartenant à l'histoire familiale qui nous ont été racontés (comme la mort en couches de notre grand-mère) se sont produits avant notre naissance. Ils ont fait l'objet d'une transmission, mais nous sommes conscientes de n'en avoir pas été les témoins. Nous sommes les non-témoins et réceptacles de récits troués. » (103)

Cette attention à la non-transmission, au non-dit et au « se-taire » (qui n'est pas sans faire penser au remarquable récit de Caroline Dawson, *Là où je me terre*⁷, autre récit d'immigration vue du dedans, qui résonne avec certaines inflexions de *Bleu bison*), constitue l'un des aspects les plus intéressants du roman, où les secousses de l'événement (qui n'a même pas droit au nom d'exil) se répercutent de manière cachée dans le langage familial des parents et leurs actions. On le voit par exemple dans l'utilisation du pronom « on » par Alex, le père :

Ce *on*, je le reconnais. C'est un *on* qu'il employait parfois pour dire – pour ne pas dire – *je*. Bien sûr, ici, ça peut se lire aussi comme *moi et les autres*, et renvoyer à une expérience collective. Mais en réalité, c'est de lui qu'il parle. Mais parler de soi et dire *je*... ça ne va pas toujours de soi. Alors on dit *on*. (81)

Un mot fait d'ailleurs symptôme à cet égard par sa récurrence dans tout ce récit : c'est celui de « discrétion ». Sur lui repose le paradoxe de l'écriture tout entière : car comment parler de discrétion sans la trahir, sans se faire indiscrete à son tour? La narratrice rompt ainsi, même si elle le fait, elle aussi, le plus légèrement possible, le plus discrètement possible, avec la loi tacite de la famille.

Transfert II : esthétique de la lecture et poétique de la traduction

Il est donc question de plusieurs déménagements dans *Bleu bison* et, de manière révélatrice, la narratrice utilise pour les décrire le terme de « translation » (79), mot dans lequel on entend à la fois le transfert ou déplacement, « l'action par laquelle on transporte quelque chose ou quelqu'un d'un lieu à un autre » selon le *Trésor de la langue française* (TLFI), et (dans un sens vieilli), la « traduction » elle-même. Ce qui m'amène à mon deuxième point, où j'évoquerai le transfert à l'œuvre dans les figures de la lecture et de la traduction.

Si le premier déplacement est territorial, ses retombées les plus significatives, on l'a vu, logent plus profondément dans le langage même des membres de cette famille et la relation très forte qu'ils entretiennent tous avec les livres. Car l'un des aspects les plus frappants de *Bleu bison* consiste à tracer des portraits de famille à partir des livres ou encore des œuvres d'art (sculpture,

⁷ « Mais comment apprendre à ne plus s'effacer ? Peut-on embrasser une nouvelle culture sans renier ses origines? » (Dawson, 2020 : quatrième de couverture)

peinture, musique) qu'ils ont aimés. L'inventaire que la narratrice doit faire à la mort de chacun (le père, le frère, la mère) passe par l'analyse des traces laissées dans ces archives, livres, papiers, dessins et carnets. Mine de rien, sans y insister, Patricia Godbout déconstruit le préjugé tenace qui oppose le milieu ouvrier et la culture, en faisant mentir les « études sociographiques [qui] sont en réalité de peu d'utilité pour cerner qui que ce soit » (13). Car cette famille modeste ne connaît, à cet égard, aucunes frontières intellectuelles en raison de sa classe sociale : même si les livres sont « bon marché, des rééditions au format de poche, imprimées sur du mauvais papier » (69), tous lisent, avec intensité et profondeur, en plus d'une langue, dans une « circulation du savoir » (69) qui fait l'objet d'un véritable partage entre eux.

Ainsi, Monique, la sœur de Louis, est-elle « en train de relire (pour vrai) *Don Quichotte* » (102) – notez ce « (pour vrai) » entre parenthèses qui marque bien l'ironie de la narratrice à l'endroit de ceux qui se vantent d'avoir lu ces chefs-d'œuvre sans l'avoir jamais fait – et « voit tout à coup Louis comme un don Quichotte cultivé, attachant, qui chemine un peu au hasard avec sa monture toute croche, prend des débarques, se relève, remet son chapeau de travers sur sa tête et repart vers d'autres aventures » (102). Les expressions québécoises « toute croche » et « prendre des débarques » montrent comment Monique traduit pour elle-même la portée de cette œuvre qui fait partie de sa vie au plus près.

La bibliothèque de la mère (« qu'elle n'aurait jamais appelée comme ça » [72], note la narratrice) est inventoriée avec un soin particulier, tel un reliquaire précieux, dépositaire d'objets attestant par les annotations de sa main sa « sagesse rare », sa « spiritualité », sa « bonté » (72). La mère ressemble d'ailleurs à ses livres – *Vie de sainte Thérèse d'Avila*, Jean de la Croix, *Le survenant* de Germaine Guèvremont, *Le train de 16 h 50* d'Agatha Christie, *La mort d'eau* d'Yves Thériault, *L'immortalité* de Kundera, « Le Torrent » d'Anne Hébert, *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy, *La cité antique* de Fustel de Coulanges (70-71) – dont la proximité improbable dessine en creux son portrait en lectrice frayant son chemin propre d'émancipation à travers ses lectures.

Cette relation vitale aux livres est encore plus affirmée chez Louis, le fils, dont le sort est comparé d'entrée de jeu à « la fable du *Livre de sable* » (17), lui qui dessine une carte de souhaits pour sa copine avec, « dedans, une citation de Neruda » (18), et aime lire avec Mélissa le poème « Bear Hug » d'Ondaatje (23) ou « Axolotl », la nouvelle de Cortázar (120). Incidemment, Louis affectionne spécialement cet écrivain dont il recopie toute une nouvelle dans ses carnets que

la narratrice commente, sans traduire : « Comme je le savais sensible à cette mise en scène de l'*estar* qui nie le *ser*! » (121), montrant ainsi sa familiarité non seulement avec cette particularité lexicale de l'espagnol qui dispose de deux mots pour le verbe « être » selon qu'il désigne des qualités essentielles et permanentes (*ser*) ou des « états » passagers et circonstanciels (*estar*). La règle grammaticale se fait ici, on le sent, aussi bien esthétique qu'éthique, règle de vie. Louis parodie aussi les échanges épistolaires des Romantiques allemands dans ses courriels avec Catherine, où ils se rebaptisent en Ekaterina Filipovskaya et Ludovic Alexovitch, elle poète, lui peintre qui s'écrivent (27) :

Mais ce qui lui importait, c'était le continuum de leurs textes, la petite musique qu'ils étaient arrivés à créer ensemble. Celle-ci émanait entre autres de toutes ces pièces de musique dont Louis l'entretenait dans leur correspondance, et de celles qu'il lui jouait sur sa guitare ou son violoncelle quand ils se voyaient. Il y avait tous les échanges sur la peinture, Rembrandt, Giotto, etc., sur la littérature, de *La route* de Cormac McCarthy au *Lièvre de Vatanen* d'Arto Paasilinna, sans oublier le frère Marie-Victorin, Cervantès et tant d'autres. (28)

On voit bien toute la diversité de ces lectures, qui se côtoient en toute égalité, sans aucun ordre ni hiérarchie, et dont la particularité, lorsque la narratrice retrouve les livres dans les boîtes au fond des armoires (pas de bibliothèques dans la maison de La Prairie) est de ne « pas avoir été lus, ou lus par osmose en quelque sorte : Tolstoï, *Anna Karénine*, tome 2; Hemingway, *Le vieil homme et la mer*; *L'homme révolté* d'Albert Camus; *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Ces livres, ces auteurs, leurs écrits, souvent dans d'autres langues que le français, existaient » (69).

L'une de ces lectures prend une importance singulière puisqu'au début du récit, « un rêve en haute définition, un authentique songe, qui ne tenait qu'en un seul plan séquence » voit surgir Louis dans une forêt d'arbres « comme dans une cathédrale sombre », « descendant une pente douce vers un espace où la lumière pénétrait » (21) : « Est-ce, en condensé, une sorte de *Divine Comédie* où, après avoir perdu la voie droite par une forêt obscure, l'homme – Louis? – en ressort enfin, aspirant à la lumière? Cette pensée n'est pourtant d'aucun réconfort, avoue la narratrice, car je sais que rien ne sera jamais plus comme avant. » (21) Comme si elle ne l'avait jamais quittée, l'image fait retour à la fin du récit, effectivement comme s'il n'avait lui-même été qu'un long plan séquence, opérant le déplacement, le glissement-travelling, pour retrouver la question inaugurale, énigmatique, de sa quête/enquête :

Qu'est-ce que je cherche en compulsant ces documents? en retournant toutes les pierres? Je veux trouver ou retrouver mon chemin vers quoi? Dans un de ces carnets, Louis fait allusion à un marcheur qui se promène dans la forêt. Celui-ci, écrit-il, « rencontre un guide et se perd avec ledit guide ». Le guide, « c'est un homme, c'est un livre, c'est une saison » : mais lequel, mais laquelle? Je demande à Louis de me servir de guide. Mais c'est au risque de me perdre avec lui dans le dédale de ses pérégrinations. Risque assumé? Par où s'en est-il allé? (117)

Grand lecteur de *L'Enfer* de Dante, dans « la nouvelle traduction de Jacqueline Risset » (45), Al, le père, avait lui aussi attiré l'attention de Mélissa sur cette nouvelle parution et lui

avait dit une fois avoir fait le relevé incomplet de certains endroits dans le texte où Dante comparait quelque chose à autre chose. Juste pour voir quels types de rapprochements il faisait. Il n'avait pas de prétentions de rhétoricien : cela l'aidait simplement, disait-il, à mieux voir quelles images étaient ainsi créées. La première de ces comparaisons est, je m'en rends compte aujourd'hui, justement une image de mer et de mort (46).

Suit une citation de Dante (« ainsi mon âme, qui fuyait encore, / se retourna pour regarder le pas / qui ne laissa jamais personne en vie » (Chant I, 25-27) qui parle à la fois pour le père et le fils, pour tous les naufragés peut-être, mais l'essentiel vient de ce que la narratrice ne comprend jamais, et encore entre les lignes, les signes venus tard, si tard, de sa lecture (« je m'en rends compte aujourd'hui »). Au sujet de l'importance accordée aux images et à la comparaison (un point également abordé dans *Esthétique pour Patricia*), on peut aussi souligner un autre passage, prélevé cette fois d'un livre de la mère, et pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit d'un « commentaire spirituel du *Cantique des cantiques* publié à Paris en 1936 » :

Chaque verset de ce chant des chants est donné en latin et en français, avant d'être longuement interprété uniquement comme un poème d'amour envers Dieu. En le feuilletant, je me rends compte – mais je n'ai personne à qui le dire, Al n'est plus là, Louis non plus, je pourrais le dire à maman, mais je n'ose pas – que ce texte est aussi riche de comparaisons, je n'y avais jamais songé jusqu'alors. « Ta joue est comme une moitié de grenade derrière ton voile », nous apprend l'auteur, ne peut vouloir dire que ceci : « la moitié de la grenade figure l'aspect de l'âme aux yeux de Dieu » ... Étrange traduction. Et étrangeté de ce texte que je tiens dans mes mains, offert par ma mère qui pleure son fils et moi mon frère. (51)

Ici encore le rapprochement que suggère la comparaison vaut par la force de cette image de la grenade-visage dont la traductrice souligne l'étrangeté mais sans en expliciter le sens, la comparaison étant d'autant plus forte qu'elle reste « derrière [le] voile ». De nouveau, chez le frère, comme chez la mère et la narratrice, *on* – ou *ça* – parle à mots couverts. Et c'est à la fois une esthétique et une éthique du dire-ne-pas-dire qui se dévoilent dans cette poétique de la lecture.

On peut encore observer un autre effet de transfert, ou de transmission secrète, qui se rejoue entre la mère et le fils, les liant à leur insu, jusque dans leur manière physique, matérielle, de s'approprier les livres. Ceux de la mère « ont été lus et annotés légèrement, très discrètement » (70) par elle : « Pas de notes en marge, mais certains passages soulignés au stylo, à petits traits, comme en pointillé. » (70) Dans son exemplaire des *Leçons de logique* de l'abbé Robert, livre que la mère avait gardé de ses études gaspésiennes dans les années trente, la narratrice « remarque que sa façon bien à elle, très discrète, de souligner quelques mots au fil de la lecture est déjà présente » (72) et qu'elle en a hérité. La narratrice tire leçon de ces micro-signes, « numéros de pages notés en fin de volume, qui renvoient à des passages soulignés de sa main » (72), par exemple, mais surtout ces « traces de sa lecture » (72) signalent une esthétique révélant la sienne propre dans ce récit : « Ce qui l'intéressait, c'était ce point de jonction de l'idée et de la langue. L'idée telle qu'elle s'exprimait sous une certaine plume. » (73) « Ce qui comptait, précise-t-elle encore, c'était la leçon de poésie. La beauté de l'image, transmise. » (73) Et ici on est au plus près, bien sûr, d'*Esthétique pour Patricia*.

Si Louis lit, lui aussi, avec la même « passion retenue » (40) – la discrétion, toujours – aussi bien des écrivains de la littérature mondiale (Dante, Supervielle, Borges, l'*Odyssée*), de la littérature québécoise (*Cantouque d'amour* de Godin) et américaine (Brautigan, Bukowski), que des livres d'art (*Peinture et regard* d'Arikha, son livre-fétiche) ou *Tintin au Tibet* et *L'art du story-board*, en revanche,

[t]ous les livres qui lui ont appartenu portent sa marque. Pas sa signature ni même des notes de sa main. Mais à tous, Louis s'était rendu coupable d'avoir infligé coups et blessures : taches de peinture, de café sur les pages et la couverture, écornages éhontés et autres triturations, signes criants d'une prise de possession et d'un compagnonnage sans façon. (78)

Mère et fils se trouvent ainsi rapprochés, mais silencieusement, dans l'une de ces correspondances secrètes que la mère admire justement dans les « couples mystiques⁸ » (70).

Transfert III : *ekphrasis*, ou « *Each one teach one* »

Si une certaine esthétique de la lecture, une certaine poétique de la traduction sont bien présentes dans *Bleu bison*, mais par petites touches, c'est par la question de l'*ekphrasis*, autre genre encore de traduction et de transfert entre les arts, qu'elles se feront plus explicites et de manière toujours plus élaborée à mesure que progresse le récit jusqu'à son point d'apogée, qui concerne spécifiquement l'invention d'une couleur (l'aspect le plus difficile à décrire, comme on le sait). Je commenterai maintenant brièvement trois exemples d'*ekphrasis* qui retiennent le regard de la narratrice.

Les « documents » du père

Al, le père, est d'emblée présenté comme « un sculpteur et un ébéniste-né » (12), artisan qui est tout aussi bien capable de construire un yacht dans le garage de son voisin que de manier la gouge pour « ses bas-reliefs et autres bustes africains » (13), ce qu'il appelle curieusement des « documents⁹ ». La narratrice le décrit ainsi : « Près de lui, une illustration qui avait attrapé son œil était déjà enfermée comme une bête en cage dans le quadrillage au crayon à mine qui lui permettrait de lui donner comme par magie les dimensions voulues » (13-14). Cette technique qui permet de « donner l'illusion des trois dimensions sur la feuille de papier » (78), la narratrice la retrouve plus tard quand, au milieu du récit, elle tombe sur des dessins qu'elle a faits, enfant, des sculptures de son père (soulignons ici les allers-retours d'un art à un autre : le dessin du père, la sculpture, le dessin de l'enfant). Elle en donne cette description très précise, où s'entremêlent sa perception enfantine et l'auto-analyse d'elle adulte réfléchissant

⁸ Admiration que la narratrice reprend à son compte : « Sainte Thérèse formait avec Jean de la Croix un couple mystique qui avait quelque chose d'enlevé – comme aussi Claire et François d'Assise : j'avais à quelques occasions pris plaisir à discuter de ces relations particulières avec mon ami montréalais Michael, grand amateur de couples mystiques de tous horizons et de toutes religions. » (70)

⁹ Le mot opère un croisement inattendu dans ce récit mémoriel entre deux domaines à première vue assez éloignés, ceux de l'art et de l'archive. Qu'est-ce qu'un « document » en art ou en fiction? C'est bien là toute la question soulevée par le récit, qui suggère qu'il y a de l'art, de la beauté cachée, dans l'archive. Sur ce mot, voir la belle analyse de Robert Melançon, « *Bleu bison* : le passé recomposé ».

sur la complexité des points de vue en jeu, ce que traduisent aussi les échanges entre plusieurs formes d'art :

Le patriarche, par exemple, vient d'un ouvrage de sculpture sur bois de John Rood. L'auteur le donne comme exemple de figure trop symétrique. Al s'est donc inspiré d'un contre-exemple en quelque sorte. Aurait-il été attiré par cette « effrayante symétrie » dont parle Blake? Rood rappelle toutefois au sculpteur qu'il n'y a pas lieu de trop s'en faire : de la même façon que le visage humain n'est jamais parfaitement symétrique, les deux côtés de celui qu'il gravera dans le bois ou dans un autre matériau auront leur part de différences. Je suis fascinée par cette suite d'aller-retour entre le bi- et le tridimensionnel que la découverte de ces dessins et modèles me révèle. Au départ, le daim est un être de chair et d'os, pris en photo, disons par un chasseur ou un promeneur en forêt. Cette image sert de modèle à un sculpteur qui en tire un bibelot de bois. Celui-ci est à son tour photographié pour se retrouver dans un livre ou un magazine que feuillette mon père. Il trace sur l'image un quadrillé en numérotant les cases à l'horizontale et à la verticale. Le daim se trouve momentanément en cage derrière ce carrelé de carbone. Qu'est-ce qui l'en libérera? Le ciseau du sculpteur par lequel il reprendra ses rondeurs en sortant du bloc de bois. Cet objet, je le pose devant moi et je le dessine. J'ai douze ans. (78-79)

Ce passage montre exemplairement non seulement le chassé-croisé entre les différents arts (photo, sculpture, dessin), il met aussi en relief une esthétique déconstruisant l'idée de symétrie et tout rapport trop simple de représentation ou de reproduction, l'imitation, la copie, étant toujours ici, comme la narratrice le dira des œuvres de Louis, héritier de l'art du père mais dans le domaine du dessin, de la peinture-collage, « copie de copie de copie » (96). Le relais entre les différentes formes d'art (photographie, sculpture, à son tour photographiée pour être dessinée, puis sculptée de nouveau) est aussi *relevé*, au double sens de ce mot¹⁰, grâce à l'écriture de la fille, qui en traduit et relance le mouvement infini.

Le maître chinois

Autre signe de legs du père et du frère, qui l'avait initiée à cet art et qui avait l'habitude de dire « *Each one teach one* » (112), la narratrice, toujours « sur

¹⁰ L'*Aufhebung* allemand, bien sûr, terme qui résiste à la traduction en français parce qu'il condense plusieurs sens contradictoires : « conserver mais en dépassant, surmonter, abolir, sublimer, lever, suspendre ». Ce concept, central chez Hegel et chez Marx, désigne un processus historique par lequel chaque époque conserve ou préserve les progrès de l'époque précédente en la dépassant tout en y apportant quelque chose de plus, proposition qui est également au foyer de la réflexion générationnelle de *Bleu bison*. En termes psychanalytiques, cette figure en est une à la fois d'incorporation et de refoulement.

la trace de Louis mort ou vif » (110), s'inscrit à des cours de peinture chinoise auprès du même maître avec lequel il avait suivi ces cours il y a bien des années. Après des exercices « Fleurs de lotus » dans le grand style libre du Da Xieyi et des tentatives de reproduction de l'artiste Qí Bái Shí qui ne s'avèrent pas très convaincantes, la leçon du maître porte cette fois sur « un paysage classique de style bleu et vert, sur du papier traité, dit "cuit", qui le rend plus imperméable¹¹ » (113) :

Je me suis appliquée à rendre de mon mieux le proche et le lointain, à ajouter par traits plus légers la texture de « rubans pliés » aux rochers, à jouer de contrastes entre les teintes délavées et les couleurs opaques, à utiliser le bleu pour les ombrages et le vert pour la lumière, le bleu-ombre remontant pour rejoindre le vert-lumière au sommet d'improbables montagnes. Peu importait le résultat, je me sentais bénie d'avoir reçu cet enseignement sur l'attention fine à accorder à la fois au plan d'ensemble et au moindre détail. Avec quel plaisir j'avais observé le maître tracer délicatement le feuillage des arbres à l'encre noire relevée d'un peu d'indigo! À la fin de la séance, je ne trouvais pas si mal, après tout, mon « paysage chinois classique de style bleu et vert ». David, à qui j'ai fièrement montré mon œuvre comme une gamine une fois de retour à la maison, a commencé par me féliciter de façon appuyée, avant de laisser tomber que les petites maisons que j'avais dessinées à l'encre noire au pied des montagnes conformément au modèle – pour indiquer, selon les explications du maître, que ce paysage, était un « paysage où résider » – n'avaient pas l'air très chinois mais ressemblaient plutôt à des cabanes à sucre. (113)

Cette description est intéressante à plus d'un titre, notamment par la question de la couleur (qui définit en elle-même un « style », fondant exécution et sujet, abstraction et figuration) et l'introduction de la couleur privilégiée entre toutes, « l'encre noire relevée d'un peu d'indigo », qui annonce l'importance centrale du « bleu noir », « noir bleu » (124) qui sera inventé par le frère et donne son titre au récit. Par ailleurs, si le résultat final de la peinture ne correspond pas, apparemment, à l'esthétique chinoise recherchée, en détournant le « "paysage où résider" » (visant à capter l'« esprit du lieu ») en scène hibernale québécoise trop locale ou concrète, la description laisse entrevoir quelques traits d'une esthétique

¹¹ Dans une notation qui rapproche (sans le dire) les dessins du frère du papier quadrillé utilisé par le père, la narratrice remarque au sujet du support choisi par Louis : « Il avait aussi eu l'idée, que je trouvais originale, de dessiner des feuilles de bambou à l'encre noire sur les pages ouvertes d'*Exercices supplémentaires de calcul* des Frères des écoles chrétiennes (datant de 1914) : sur ce fond de colonnes de chiffres, les minces feuilles se découpaient admirablement. » (112)

– jeu entre le proche et le lointain, traits légers, texture, contrastes entre le « bleu-ombre » et le « vert-lumière », relations entre le plan d'ensemble et le détail – qui peuvent aisément se transposer au récit lui-même.

Les carnets de Louis

Mais ce sont assurément les carnets de Louis qui sont à cet égard les plus éclairants. Ces carnets du dessinateur occupent en effet la part la plus significative du récit et entraînent même une transformation de l'écriture, comme si le style de la narratrice absorbait l'*impetus* des calepins, s'imprégnait du monde tel qu'il est saisi au vif dans ces notes et dessins, poèmes et collages. « [P]eindre le monde des yeux », c'est d'ailleurs le titre qui est donné par Louis à une section qui concerne précisément le pigment, le nom des couleurs : « jaune de cadmium PY35, jaune de Hansa PY3 (citron), violet-magenta de quinacridone, bleu céruléen PG36, bleu outremer clair. » (122) Mais avant d'en venir à « son noir bleu à lui, son bleu noir à lui, ni bleu de minuit, ni outremer, ni égyptien » (124), attardons-nous un instant à l'inventaire du monde tel qu'il se découvre dans ces carnets où Louis dessine « une horloge vue non pas de devant, mais de derrière, un morceau de papier bouchonné » (122),

dessins au crayon de canards, de chevaux, d'un plat de fruits, d'un banc de piano, d'un petit pot à lait, d'une vénus de Milo. D'une chaise de bois. Plusieurs croquis de silhouettes humaines, de visages, de mains sont très réussis, comme aussi les « peintures chinoises » à l'encre noire : feuilles, tiges de bambou, branches de pruniers en fleurs. *Au stylo bleu*, un homme près d'un comptoir, une dame dans une salle d'attente. Le dessin au crayon d'un jeune indigène qui court, un couteau à la main. Une esquisse très rapide d'une patinoire *au stylo noir*. Quelques autoportraits¹² (118; c'est moi qui souligne).

Dans un premier temps, la narratrice insiste sur le fait que, à l'encontre des sculptures du père ou de ses propres essais, l'esthétique de Louis est résolument sous le signe du ratage, du « bousillage revendiqué comme esthétique » (101) :

¹² La contiguïté de sujets hétérogènes fait bien entendu penser aux feuilles de Léonard de Vinci où le peintre esquissait des détails d'une grande précision. Rappelons que figure sur la couverture d'*Esthétique pour Patricia* un « "Portrait de la main gauche de Léonard de Vinci", *Atlanticus* 293 v-b. » La main gauche, associée à la maladresse, à la « gaucherie », qui a été réhabilitée, si j'ose dire, par tant d'artistes, des dessins d'Artaud à ceux d'Alechinsky, n'est pas étrangère, me semble-t-il, au « ratage » de Louis.

Louis travaillait avec les moyens du bord. Peinture sur masonite. Mais il recherchait aussi cette esthétique botchée. Comme celle qui émane du cul de cheval à l'oiseau. Il a imprimé une image trafiquée sur papier 8 ½ x 11, l'a quadrillée en vert et montée dans un cadre en papier de bricolage de couleur prune, scotchée avec du ruban à masquer Edge *Pro*. L'œuvre déborde le cadre sur la gauche. Qu'est-ce que c'est? De la débrouillardise ou le désir profond de ne pas faire chic? (96)

Talentueux, « bon rafistoleur » (101), doué d'un « bon sens pratique » (101) mais brouillon, rebelle à toute inscription dans le milieu artistique (il juge lui-même ses expos « d'une nullité affligeante » [29]), Louis n'a à l'évidence aucun désir de faire œuvre. Mais au fur et à mesure que la narratrice se plonge dans ces carnets mêlant dessins et réflexions, sa perception se transforme, ainsi que sa propre écriture. Elle se rend compte de la valeur de ces calepins, même ceux où « il n'y a à peu près rien d'écrit ou de dessiné » et qui lui deviennent « aussi précieux [...] que ceux qui regorgent de notes et de dessins : il est passé par là » (118). Voués à l'aléatoire (notations écrites pour personne, pas même soi-même, « *for no particular reason* » [118]), ces carnets constituent « des points d'ancrage de son activité artistique, intellectuelle, journalière. Ce sont des notes de terrain » (116) :

Au travers de dessins et d'esquisses, je déchiffre – car sa graphie est souvent hiéroglyphique – des noms d'artistes, de musiciens, des titres de livres, de films, comme attrapés au vol. Quelques numéros de livres, une liste d'épicerie, ou de matériel d'artiste à se procurer (pas des trucs chic – il n'avait pas un sou – plutôt le bas de gamme, des tubes d'acrylique bon marché, ou des *objets détournés de leur fonction originale* comme ces plats pour la sauce à fondue qu'il achetait au Dollarama et dont il se servait pour préparer l'encre ou la couleur). Notes éparses sur ses projets. De temps en temps, quelques mots sur ses rêves [...]. Ou des notes qui ressemblent à des entrées de journal [...]. Une note écrite dans ce registre de l'intime anticipe sur un moment chargé de promesses [...]. (116-117; c'est moi qui souligne)

Dans ces carnets, c'est toute l'œuvre-vie de Louis qui affleure dans le désordre, la profusion, le pêle-mêle des sujets où tous se valent : « Des traces de recherche esthétique se donnent à lire à proximité de fragments de listes d'épicerie. Dans un carnet datant de l'année 2001, les mots EIKASTIKÊ et PHANTASTIKÊ côtoient une liste d'achats comportant allumettes, sirop d'érable, savon à

vaisselle, lait, oignons, ail et bœuf haché¹³. » (121) À parcourir ses écrits, la narratrice devient sensible à la « récurrence de certaines figures [qui la] frappe : un oiseau est pris aux doigts d'un gamin assis sur ses talons. Louis l'a dessiné à l'encre violette et à l'encre bleue, vu tantôt de face, tantôt de trois-quarts. Je me souviens qu'il en avait modelé une figurine en terre cuite, qui aurait peut-être servi de modèle aux dessins? » (119) Encore ici le modèle est modelé, pourrait-on dire, de telle façon qu'on ne sait si c'est la sculpture qui précède le dessin, ou l'inverse, brouillant ainsi toute délimitation entre les arts pour seulement affirmer leur manière de se faire les uns contre les autres, leur frottement, leur passage ou la traduction intime de leur différence propre. Sans origine ni finalité, l'esthétique de Louis intègre ainsi plusieurs points de vue différents (de face, de trois-quarts) et reste résolument « entre », dans l'inchoatif du commencement, ou le rebut, le déchet, ce qui n'a pas pris forme. On retrouve encore cette prédilection pour l'entre-deux dans le « bison galopant¹⁴ » (124) découvert par Louis dans les chronophotographies d'Eadweard Muybridge à qui il « emprunte » non seulement son sujet mais, de manière plus importante, le « bleu noir » qui va devenir sa signature singulière lorsqu'il la transposera dans ses dessins-peintures. Que cette chromographie oscille elle-même entre deux tons, comme entre deux arts, est des plus significatifs puisque Louis invente ainsi une couleur originale, idiomatique (c'est-à-dire intraduisible) et poétique, dans ce « bleu bison » à nul autre assimilable ou comparable, qui lui est propre. De plus – et c'est en ce point que se croisent lecture, traduction et *ekphrasis* –, cette intraductibilité de la couleur est encore relevée par la narratrice qui remarque, au sujet des sagas islandaises qu'elle lit, que cette couleur pose précisément un problème au traducteur parce qu'elle change de sens selon les versions en français ou en anglais :

Dans celle de Hrafnkel, le héros porte une cape bleue en anglais au moment où il s'apprête à commettre un meurtre; en français, elle est noire. En vieil

¹³ Ces deux termes se rapportent au passage du *Sophiste* de Platon (235dB-236e), qui distingue entre « *eikastikê tekhnê* » (« art de la copie ») et « *phantastikê tekhnê* » (« art du simulacre »), deux concepts majeurs de l'art pour Louis, qui tente, contrairement à Platon, de les ajouter et cherche, à travers l'imitation et le détournement de l'« original », à atteindre un autre réel.

¹⁴ *Bison galopant* est une œuvre de 1887 composée de seize photographies qui, animées en séquence dans le zoopraxiscope mis au point par Eadweard Muybridge, reconstituent le mouvement par la vision rapide et successive des différentes phases de l'image *in motion*. Par ses travaux, Muybridge est considéré comme un précurseur du cinéma. Il est intéressant qu'il soit lui aussi à cheval (ou à dos de bison!) sur deux langages visuels, la photographie et le cinéma, ce que son nom propre emblématise également en suggérant un « pont » ou une passerelle entre les arts.

islandais, le mot est « blá ». C'est apparemment un ressort récurrent dans ce genre de récits de porter une cape « blá » quand un cavalier veut se transformer en meurtrier. Je trouve plus évocateur qu'il soit habillé de bleu, peut-être parce que le noir est plus prévisible comme couleur associée à la mort. Dans une note, le traducteur vers l'anglais (Palsson) dit que « blá » peut vouloir dire bleu ou noir. Puisqu'il faut choisir, il a choisi bleu. Selon des spécialistes, « blá » veut dire en fait « très foncé », bleu noir ou noir bleu. C'est donc un problème pour le traducteur, lit-on dans la préface. Et une obsession pour moi, qui vois du bleu partout. Et du bison, bien sûr. (126-127)

D'une certaine façon, on entend bien que la narratrice ne choisit pas, ou plutôt que, comme son frère, elle opte pour le point de contact entre le « bleu noir » et le « noir bleu », cette nuance insaisissable qui emporte toute opposition ou décision tranchée. Et cela vaut pour la peinture, pour la traduction, comme pour la vie, « la vie la mort » devrait-on dire, avec ce suicide qui esquive à jamais toute interprétation définitive. C'est cela, le legs vital de Louis, ce que suggère encore la dernière scène du récit où la narratrice se retrouve, « figée » dit-elle, au Rijksmuseum d'Amsterdam « devant deux tableaux de Rembrandt représentant Lucrétia qui se donne la mort parce qu'elle ne peut supporter le déshonneur qui l'entache » : « Dans le premier tableau, elle tient à la main le couteau, s'apprêtant à poser le geste fatal. Elle est seule avec sa décision. Dans le second, le coup au cœur est donné et le bras retombe. Il y a, dans ce choix par l'artiste de l'avant et de l'après, une quête du moment significatif au travers duquel l'histoire se raconte. » (125)

Cet « instant de la décision¹⁵ », qui passe outre à la représentation de l'acte et le laisse elliptiquement en blanc, en suspens, entre les deux tableaux, trouve une forte résonance chez la narratrice, qui observe que,

[s]'il y avait donc un moment significatif à élire, ce serait celui de cet « avant », quand il [Louis] est descendu dans son atelier et qu'il a posé délicatement le petit singe de plastique sur le dos du canard de bois sculpté par Al. Lui, le singe qui dessine, tel qu'on peut le voir dans ses carnets dans des esquisses d'après Paula Rego, le fils qui a en cela imité le père (*Monkey see, monkey do*, se plaisait-il à dire), était ce singe sur notre dos à tous. Et il s'apprêtait à le faire sauter. (126)

¹⁵ Je pense ici à la phrase de Kierkegaard, « l'instant de la décision est une *folie* » (Kierkegaard, 1967 : 96).

Et le plus émouvant, parce que le rapprochement doit effectivement rester discret, tacite, ce sont les deux images de la couverture et du « culispice » (mot un peu facétieux inventé par Pierre Alechinsky), qui sont toutes deux de Denis Godbout¹⁶, le frère de Patricia, où l'on voit, sur l'une, le « bleu bison » en question (qui ne désigne pas le bison brun nimbé de rose¹⁷ couché dans l'herbe verte, mais la silhouette [au pochoir] d'une femme nue, de dos, étendue non pas à l'horizontale mais redressée à la verticale), et, sur l'autre, un autoportrait de l'artiste en singe, une encre noire qui renverse elle aussi le cliché de l'expression « singe de peinture¹⁸ » et qui ferait plutôt penser à cette photographie célèbre d'Hiroshima où, comme l'écrit Ernest Pignon-Ernest, « l'éclair atomique a brûlé le mur, décomposant un passant dont il ne reste que l'ombre portée, littéralement photogravée, pyrogravée sur la paroi ». Pignon-Ernest poursuit, et son propos rejoint étrangement celui de la narratrice de *Bleu bison* : « Les ombres portées sont les ancêtres de la photo et du dessin. On pense à la fille du potier Dibutade, mais il ne s'agit nullement d'une ombre *bleue* portée par le soleil. Vitrifiée par l'aveuglant éclair nucléaire, elle est on ne peut plus *noire*. » (Pignon-Ernest, 2007 : 7; c'est moi qui souligne) Ombres bleues, ombres noires, empreintes

¹⁶ Sur l'affiche de la Journée d'échanges en l'honneur de Patricia Godbout figurait un tableau, également de Denis Godbout, détail d'une peinture-collage représentant les vagues bleu outremer, indigo et grises, mordorées, sur lesquelles flottait une forme blanche découpée, la peau-fourrure étendue d'un ours polaire (version sublimée du bison?) sur laquelle on distingue, mais sans pouvoir identifier cet élément en apposition, la tête, ou est-ce la pointe d'une nageoire caudale, d'un poisson dont on ne sait s'il vient à la surface pour respirer ou s'il s'enfonce dans la mer. Cette superposition poisson/ours n'est pas sans résonner avec celle du singe déposé sur le dos du canard de bois par Louis dans le récit. Ce tableau fait aussi écho au commentaire de Mélissa au sujet du poème de Dante cité par son père où elle voit une image de « mer et de mort » (46). Par ailleurs, il est intéressant de souligner une correspondance supplémentaire, coïncidence imprévue et proprement « inconsciente », entre cette image de la mer gaspésienne et la mer-écriture de la « Lettre de Tampa » dans *Esthétique pour Patricia*.

¹⁷ À y regarder de plus près, il faudrait plutôt dire « écumant le rose », car il est clair que ce bison, dont l'œil ouvert nous regarde, vient d'être abattu. Le rose-mauve prend ainsi une autre « couleur », réminiscence du massacre de ces grands bovidés ruminants, emblématiques des Premières Nations nomades en Amérique du Nord, qui virent la fin de leur monde brutalement réduit aux « réserves » coloniales avec la mise à mort de ces grands animaux nourriciers. Cette inscription historique fait elle aussi partie intégrante des archives familiales recueillies dans *Bleu bison*.

¹⁸ Je ne pense pas seulement ici au thème du singe dans la peinture, qui associe, en raison de sa « domestication anthropocentrée », cet animal à la question de l'imitation mais à cet instrument nommé « singe », tel que le décrit Jacques Derrida : « instrument servant à copier mécaniquement des dessins ou des estampes. Point nécessaire de connaître le dessin, seulement les propriétés des triangles semblables. Sous sa forme perfectionnée, ce "singe" s'appelait "pantographe". Thot, dieu de l'écriture, est souvent représenté dans la forme d'un babouin égyptien. » (Derrida, 2001 : 15, note 1; 13, note 1)

sombres, fantômes qui hantent ici aussi bien le dessin que l'écriture portée par l'absent...

Mais je ne voudrais pas terminer sur cette note tragique, car la narratrice s'y refuse elle-même et nous offre en guise d'épiphanie finale (qui répond en quelque sorte à celle d'*Esthétique pour Patricia* que j'avais citée en commençant) cette image, très japonaise d'esprit, sur le passage des saisons et l'esthétique de l'impermanence, à la fois toujours changeante et éternelle, qui les habite :

En cette fin d'octobre, il a neigé. Les fruits du sorbier sont coiffés de bonnets blancs. J'aperçois un roselin familier dans la mangeoire. [...] Sans trop y croire, j'appelle néanmoins de mes vœux une sorte de réconciliation, une remise en harmonie en moi de multiples images et impressions qui s'entrechoquent. Dans cet espace lumineux, loin des passions, s'exprimeraient des émotions subtiles mises au service de la quête d'une certaine paix. (127)

•

Chère Patricia, chère voisine, oui, « Tu dois écrire » : tu as écrit... tu écriras!

Bibliographie

DANTE (1985), « Chant I », dans *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. et éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion : 27.

DAWSON, Caroline (2020), *Là où je me terre*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.

DERRIDA, Jacques (2001), « Tête-à-tête », dans le catalogue *Camilla Adami*, Milan, Éditions Gabriele Mazzotta : 5-15.

FREUD, Sigmund (1985), « Analyse avec fin et analyse sans fin », dans *Résultats, idées, problèmes*, tome 2 : 1921-1938, trad. Janine Altounian, Anne Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, Presses Universitaires de France.

GODBOUT, Patricia (2017), *Bleu bison*, Montréal, Leméac.

KIERKEGAARD, Søren (1967), *Les Miettes philosophiques (1844)*, trad. Paul Petit, Paris, Seuil.

PIGNON-ERNEST, Ernest (2010), *Face aux murs*, s. l., Delpire.

PLATON (1950), *Œuvres complètes. Tome VIII-3^e partie. Le Sophiste*, trad. et éd. Auguste Diès, 2^e éd. revue et corrigée, coll. « des Universités de France », Paris, Société d'édition « Les Belles lettres ».

VACHON, Georges-André (1980), *Esthétique pour Patricia*, suivi d'*Un écrit de Patricia B.*, coll. « Lectures », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

VACHON, Georges-André (1982), « Nominique. Fragments d'un récit », *Liberté*, vol. 24, n° 6 (144), décembre : 2-21; réédition (1995), Montréal, Éditions du silence; repris (1997) dans *Une tradition à inventer*, coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal : 205-222.

Témoignages.

Et rien de cela ne se trouve dans l'archive

MARC ANDRÉ FORTIN
Université de Sherbrooke

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR PATRICIA GODBOUT
Université de Sherbrooke

Le présent texte est une élégie composée en reconnaissance de tout ce qui se perd ou se transforme dans les espaces liminaux de la vie, qu'il s'agisse de la retraite, de la mort ou de la création d'un fonds d'archives.

C'est par l'intermédiaire de Patricia Godbout que j'ai rencontré Doug (D. G.) Jones. Bien que je n'aie pas eu la chance de bien le connaître car il touchait alors au terme de sa vie, l'expérience de cette rencontre, grâce à Patricia, s'est déposée pour toujours en moi. J'en suis devenu l'archive. Des synapses créées dans mon cerveau conservent l'expérience de cet être dont je voyais la vie s'achever pour ainsi dire sous mes yeux. Je suis un lien biologique archivistique avec cet autre que j'ai observé à distance à mesure que sa vie devenait archive en temps réel.

Patricia et moi sommes allés voir Doug et avons entrepris de recueillir ses archives en 2013 et 2014. Cela comprenait les documents qui allaient constituer son fonds d'archives, mais aussi sa bibliothèque de poésie canadienne, conservée au Centre Anne-Hébert. Pour nous qui n'étions pas archivistes, cette collecte de l'archive et de la bibliothèque fut une expérience liminale entre le site original de la maison de Doug et le lieu institutionnel du fonds d'archive. Comme nous l'avons formulé dans le chapitre que nous avons coécrit pour l'ouvrage collectif *Moving Archives* sous la direction de Linda Morra, récipiendaire du prix Gabrielle-Roy (Godbout et Fortin, 2020), la polysémie du mot anglais *moving* renvoie à une expérience concrète mais aussi affective. Si on peut dire que nous avons vécu l'expérience affective de l'archive tant de l'intérieur que de l'extérieur, elle a eu ceci de particulier, pour nous qui avons été privilégiés de vivre une telle expérience, que nous sommes devenus des liens vivants entre ces deux espaces distincts dans lesquels ces documents existaient/existent, espaces

porteurs de souvenirs qu'on pourrait aller jusqu'à qualifier d'essentiels à la compréhension de l'archive elle-même.

L'idée que nous avons avancée dans notre chapitre est qu'il importe de maintenir un lien entre le site original des documents et l'espace du fonds d'archives. L'archive peut advenir de diverses manières : dans certains cas, le donateur apporte lui-même les documents au centre d'archives, parfois en plusieurs versements; dans d'autres, il s'agit d'une acquisition après décès : c'est alors l'archiviste qui a la tâche de rassembler, d'évaluer et d'organiser les documents. Dans notre cas, Doug Jones était toujours vivant, mais le fait qu'il arrivait au bout de sa course a pesé lourd dans sa décision de créer ce fonds.

Recueillir des documents à verser dans l'archive dans la maison d'un écrivain vivant, mais pas pour longtemps, est une action éthiquement chargée. Bien qu'on nous ait donné libre accès aux documents se trouvant dans la cabane derrière sa maison où il avait écrit, lu et travaillé pendant de nombreuses années, nous n'en étions pas moins assaillis de questions sur ce qui avait sa place ou non dans le fonds d'archives. Certains documents relevaient-ils de la sphère privée, comme des relevés bancaires, ou des photos? Doug souhaitait-il conserver ses diplômes jusqu'à sa mort? Nous nagions dans l'incertitude. Il fallait poser des questions à Doug lui-même, et les allers-retours entre la cabane et la maison ont fait partie de cet espace liminal entre la vie et la mort, entre le chez-soi et l'institution, qui est devenu une zone affective et éthique sensible. C'est sans doute ce qui explique que Patricia et moi nous soyons alors mis à écrire des poèmes et à nous les envoyer par courriel.

À la Galerie Hugh Lane de Dublin, en Irlande, on peut voir l'atelier de Francis Bacon, méticuleusement reconstitué tel que celui-ci était au moment de sa mort. Chaque objet se trouve très exactement au même endroit. Dans cette salle de la galerie, on sent la plasticité de l'opération de transfert et de reconstitution. L'atelier est un fouillis sans nom. Tout est sens dessus dessous, les étagères débordent et s'écroulent parfois littéralement sur le sol. On voit des bottes, des pinceaux, des pots de peinture, des journaux. C'est l'atelier original transposé à l'identique dans un nouvel espace dans lequel on ne peut toutefois pas pénétrer, d'une part parce qu'il est protégé par une paroi de verre et, d'autre part, parce qu'on a conscience d'être, dans cette galerie, devant la reconstitution de l'atelier de Bacon. On observe la chose de l'extérieur, et on n'arrive pas à avoir le sentiment de sa réalité. On a devant soi la représentation plastique, figée, d'un espace de vie. On a sous les yeux une archive. Et on a du mal à accepter

comme une vérité qu'il s'agisse bien de l'atelier du peintre tel qu'il se trouvait au moment de son décès. Cela ressemble davantage aux pièces anatomiques soumises à la plastination, qui font partie des expositions de *Body Worlds* : on a enlevé la peau pour qu'on puisse voir de quoi l'intérieur a l'air.

Dans l'espace d'exposition de la Galerie Hugh Lane, il y a plusieurs écrans autour de l'atelier de Bacon, où l'on voit le lieu d'origine des objets et leur déplacement vers le nouvel espace, et où l'on donne des éléments de la biographie du peintre. C'est comme si les conservateurs de la galerie savaient qu'il ne suffit pas de répliquer l'original dans un nouveau lieu, mais que le récit de cet entre-deux est vital à la compréhension de ce qu'on regarde. Et si l'on entendait le récit non médié de ce transfert par le conservateur de cette œuvre d'art, on aurait bel et bel devant soi l'archive vivante du transport affectif d'objets ayant une valeur posthumaine – c'est-à-dire des objets qui outrepassent leur valeur d'usage par le biais de l'association avec la vie et la mort de l'artiste, mais aussi avec l'art que ces objets étaient destinés à produire. Celles et ceux qui habitent de tels espaces deviennent des transporteurs ou traducteurs posthumains de culture vivante qui en modifient le sens de manière irrévocable.

Je le répète, car c'est l'idée principale que je souhaite exprimer ici : je suis à la fois l'espace vivant de l'archive qui existe, tant que je suis en vie, entre Doug et les documents que leurs lectrices et lecteurs essaieront de reconstituer. C'est vrai aussi pour Patricia. Et quand ces histoires, ces liens, ces souvenirs géographiques, ces poèmes disparaissent, alors l'archive devient statique. Elle n'est plus qu'un lieu d'entreposage. La voix de ces documents s'est éteinte. D'un point de vue posthumain, la création d'un lien vivant entre le lieu d'origine et l'archive est essentielle à la conservation de la mémoire et de la signification des documents.

Comme Patricia et moi l'avons affirmé dans notre chapitre, c'est par l'art et par d'autres moyens qu'un lien peut être établi entre le site original et l'archive. Il y a celles et ceux qui prennent des photos ou qui écrivent sur le processus de transfert des documents; nous avons, quant à nous, commencé à nous envoyer des poèmes, dont quelques-uns ont été publiés dans le chapitre. Pourquoi avoir fait cela? Je crois que c'est la réponse personnelle que nous avons donnée à l'expérience affective de la mort symbolique de Doug. Tandis qu'il nous regardait mettre dans des caisses l'œuvre de toute une vie, il était impossible pour nous de jeter un regard sur sa maison, de prendre le thé avec lui, de parler du passé ou d'un livre paru récemment sans qu'un lien direct ne se crée entre nous

et les documents, entre les documents et sa vie, entre l'archive et sa mort. Nous sommes devenus l'archive. Et rien de cela ne se trouve dans l'archive.

•

None of This is in the Archive

For Patricia Godbout

(with D.G. Jones)

Sun
Lake
Guns
The Poems
Birds
Whiskey
Books
Birds "small birds making minor adjustments"
Birds
"at a certain age one rejoins the company of animals"

None of this is in the Archive

Window
Widow
Lake
Porch
Dog
Paint
Tree
Moon
Frog
River
Birds "I annihilate the purple finch in the apple tree"
Couch
Tea
Clock
Sound
Health
Time
Vice
Anger

Birds “some spider syntax sutures the aporia between the quick/dead as
birds, this evening, merely ruffle leaves”

Brother

Lumber mil

that river

that brother “watch out for what’s buried”

None of this is in the Archive

None of THIS is in the archive

“even so, up, down it is there in the stove in the furnace of the stars in the
lungs the thunder shaking the heart”

But that poem is in there Doug

Is it a key?

Or a fulcrum?

A disaster?

A dream?

“no matter, remains are always disposed of, a matter of turning the page”

I saw Doug

Framed

Stilted

Soaring

Such weight to bear at that time. To take windows off their frames from
great heights.

“beyond my ladder, the sky against coppery leaves grows bluer than ever
azure, azure – and beyond.... Finally inside I get around to wiping the last
long pane and there, framed are leaves, tree, sky, a world, the windows
properly now an absence”

Fear

That is not in the archive

Whose fear?

Doug’s?

His death...approaching so softly from the hills behind the house.

Or someone else’s fear? “death has a bad memory”

At the rage that always stayed inside,

Except when it didn’t.

Where did it come from?

Is the answer in that poem? No....it must be somewhere else now

In someone else

Someone else become archive

“between the infinite and the minimal, there is latitude”

Because none of this is in the Archive.

Frog ... desk ... chair ... jacket ... map ... rug ... door ... snow ... lamp
... drawers ... pens ... poems ... Michael ... Mexico ... Kim ...

Keewaydin ... boxes ... birds “birds, yes, scribble the intervals without record” ... frames ... shelves ... fireplace ... window ... paper clips ... basket ... artwork ... green frog “on three strings, the frogs accompany the stars” ... flood ... house ... knives ... archive boots “dirt, black loam, clay, shale brittle and flaking like the page of an old text” ... table ... hands ... words ... words

“like the word, we must be absolute and empty or shifty, promiscuous, wholly intertextual”

“meanwhile, we make what we can of ashes”

This is not in the archive

This place is luminous “the sun goes down and the west turns fuschia”

Compared to other places I have been

Forest

Cabin

Coffin

Box

“here things are plain, for a time, the ten million words and the three thousand tongues are reduced to a sigh”

Now memory along neural lines

Slowly dimming towards the end

When all of this

Will be archive

Will become archive

As we have now become

This “is a rhetoric as immortal as plastic flowers

The actual garden looks like a graveyard flowering with markers”

•

Et rien de cela ne se trouve dans l'archive

Soleil

Lac

Carabines

Poèmes

Oiseaux

Scotch

Livres

Oiseaux « petits oiseaux / faisant de légers ajustements¹ »

Oiseaux

« vient un âge où on tient compagnie aux animaux »

Et rien de cela ne se trouve dans l'archive

Fenêtre

Veuve

Lac

Galerie

Chien

Peinture

Arbre

Lune

Grenouille

Rivière

Oiseaux « j'annihile le roselin pourpré dans le pommier »

Sofa

Thé

Horloge

Son

Santé

Temps

Vice

Colère

Oiseaux « une syntaxe arachnide / recoud l'aporie de la vie / et de la mort
// tandis que les oiseaux, ce soir, se contentent / de remuer les feuilles »

Frère

Scierie

Cette rivière

Ce frère « fais gaffe à ce qui est enterré »

Rien de cela ne se trouve dans l'archive

Rien de TOUT CELA ne se trouve dans l'archive

« Tout de même, en haut, en bas / dans le poêle / dans la fournaise des
étoiles / dans les poumons / ce tonnerre / qui vous secoue le cœur »

¹ NdT : les extraits entre guillemets cités par Marc André Fortin dans son poème, dont je donne ici une traduction française, sont tirés des recueils suivants de D. G. Jones : de *Under the Thunder the Flowers Light Up the Earth* (1977) : « 7/4/75 »; de *A Throw of Particles* (1983) : « Anatomy of Music », « Tremor », « For Gerald Taylor »; de *Balthazar and Other Poems* (1988) : « Another Throw of Yarrow Stalks »; et de *The Floating Garden* (1995) : « Christmas / Going On », « Preparing for Winter », « Towards the Chinese New Year », « An Inspiration of Ducks », « Quoting Lives », « How to Paint in the Recession », « What Is Interesting », « Like Fishing in Winter ».

Mais ce poème s'y trouve, Doug
Donne-t-il la clé?
Ou est-ce un pivot?
Un désastre?
Un rêve?
« qu'importe, on dispose toujours des restes, il importe de tourner la page »
J'ai vu Doug
Dans un cadre
Contraint
Qui s'envole
Tout ce poids sur ses épaules à ce point de sa vie. Là, haut perché, à retirer les châssis doubles.
« Au-dessus de mon échelle, / contre les feuilles cuivrées / le ciel plus bleu que l'azur / le plus bleu [...] Puis, à l'intérieur / quand j'essuie enfin le dernier grand carreau, / ce sont les feuilles, / l'arbre et le ciel qui sont encadrés, // tout un monde, et les fenêtres / sont proprement devenues absences »
La peur
Elle n'est pas dans l'archive
Quelle peur?
Celle de Doug?
De sa mort... qui s'approche doucement, arrivant des collines derrière la maison
Ou la peur de qui, de quoi? – « la mort n'a pas une bonne mémoire »
De la colère toujours contenue,
Sauf quand elle ne l'était pas.
D'où venait-elle?
La réponse se trouve-t-elle dans ce poème? Non... elle doit se trouver ailleurs
En quelqu'un d'autre
Un autre devenu archive
« entre l'infini et le minime, il y a de la marge »
Parce que rien de tout cela ne se trouve dans l'archive.

Grenouille... bureau... chaise... veste... carte... tapis... porte... neige... lampe... tiroirs... stylos... poèmes... Michael Mexico... Kim... Keewaydin... caisses... oiseaux
« les oiseaux, oui, griffonnent les intervalles, sans laisser de trace » ... cadres... étagères... âtre... fenêtre... trombones... corbeille... œuvres d'art... grenouille verte
« sur trois cordes, les grenouilles accompagnent les étoiles » ... inondation... maison... couteaux... bottes d'archiviste... « terre, terreau noir, argile, schiste / friable qui s'émiette comme la page d'un vieux livre » ... table... mains... mots... mots

« comme le Verbe, nous devons être absolus / et vides, ou / changeants et
proches, complètement / intertextuels »
« entre-temps, on fait ce qu'on peut / des cendres »
Rien de cela ne se trouve pas dans l'archive
Cet endroit est lumineux « le soleil se couche et l'ouest / vire au fuchsia »
Si on le compare à d'autres que j'ai connus
Forêt
Cabane
Cercueil
Caisse
« ici, tout est simple, pour un certain temps / les dix millions de mots et
les trois mille langues / ne sont plus que soupir »
La mémoire circule sur des fils neuronaux
Qui s'atténuent doucement vers la fin
Quand tout cela
Sera archive
Deviendra archive
Comme nous le sommes devenus désormais
C'est « une rhétorique immortelle comme les fleurs en plastique // le
jardin ressemble à un cimetière / qui fleurit sans pierres tombales »

Bibliographie

GODBOUT, Patricia, et Marc FORTIN (2020), « Archive Transfer / Archival Transformation: The Intervening Space Between », dans Linda Morra (dir.), *Moving Archives*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press : 21-42.

JONES, Douglas Gordon (1977), *Under the Thunder the Flowers Light Up the Earth*, Toronto, Coach House Press.

JONES, Douglas Gordon (1983), *A Throw of Particles*, Toronto, General Publishing.

JONES, Douglas Gordon (1988), *Balthazar and Other Poems*, Toronto, Coach House Press.

JONES, Douglas Gordon (1995), *The Floating Garden*, Toronto, Coach House Press.

Du traduire et de ses effets

BEATRIZ HAUSNER

Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR RENÉ LEMIEUX

Université Concordia

La traduction littéraire n'est pas un simple transfert linguistique et culturel, elle nécessite de créer. Et la création transforme. Une analogie peut être proposée pour illustrer les effets de la traduction sur la culture littéraire : l'art ancien de l'alchimie et tout ce qu'il peut signifier à travers ses différentes étapes, incluant le transvasement, l'amalgame des métaux liquéfiés, l'observation de la putréfaction et la réalisation de la transformation radicale par la transmutation. Cette métaphore peut aussi être utilisée pour décrire l'histoire du livre et la culture de l'imprimé, qui proposent de considérer les livres et autres objets littéraires comme des êtres dont on peut retracer la biographie : on y trouvera une naissance, mais plutôt qu'une mort, on aura une capacité à transformer le milieu littéraire et ses acteurs. Dans le présent article, j'utilise la notion de « biographie du livre » pour évoquer l'histoire de la traduction littéraire au Canada, contemporaine des trajectoires de Patricia Godbout, traductrice, traductologue et écrivaine à part entière et de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada (ATTLC – en anglais : Literary Translators' Association of Canada, LTAC) dont je suis membre.

•

Tout comme Patricia Godbout, j'ai commencé à traduire de la littérature au début de la vingtaine. Comme elle, j'ai joint l'ATTLC dans les années 1980 et je me suis impliquée dans la défense de la traduction littéraire dans les années 1990.

L'ATTLC trouve son origine à l'Université de Sherbrooke, avec la fondation quelques années plus tôt de la revue *Ellipse*. Voici ce que raconte Godbout de cette origine :

La revue est née sur les bords du lac Massawippi, à North Hatley, dans les Cantons de l'Est : c'est le poète et traducteur D. G. Jones, alors professeur

de littérature canadienne comparée à l'Université de Sherbrooke, qui en eut l'idée. Jones s'était rendu compte, en préparant ses séminaires de poésie comparée, que très peu de poèmes avaient été traduits. Il se met alors à faire lui-même des traductions de poésie québécoise. Richard Giguère est à cette époque un jeune étudiant qui prépare un mémoire de maîtrise sur la littérature québécoise sous la direction du regretté poète, traducteur et professeur Joseph Bonenfant. Jones leur demande à tous les deux s'ils aimeraient se joindre au comité de rédaction d'une nouvelle revue de traduction poétique qu'il aimerait lancer avec sa compagne d'alors, Sheila Fischman. Celle-ci vient justement de se mettre à la traduction littéraire en entreprenant de rendre en anglais le roman *La Guerre, Yes Sir!*, de son ami Roch Carrier, qui passe ses étés à North Hatley et accepte de faire partie du premier comité de consultation. Les deux autres membres de ce comité, John Glassco et Philip Stratford, sont des figures importantes de la traduction littéraire au Canada. Glassco, qui a publié en 1962 sa traduction anglaise du *Journal* de Saint-Denys Garneau, est alors sur le point de faire paraître une importante anthologie de poésie québécoise en traduction (*Poetry of French Canada in Translation*). Quant à lui, le critique et traducteur Philip Stratford est à cette époque professeur de littérature anglaise à l'Université de Montréal. [...] Les pressions exercées par des gens comme Stratford, Jones, Giguère et autres ont indéniablement contribué à la mise en place, quelques années plus tard, de programmes d'aide à la traduction relevant du Service des lettres et de l'édition du Conseil des arts du Canada (Godbout, 2014 : 248-49)¹.

La nécessité de trouver un appui institutionnel à la traduction littéraire apparaît implicitement dans les raisons qui ont mené à la fondation d'*Ellipse*. L'urgence de considérer la traduction comme une composante intrinsèque de la culture littéraire canadienne coïncidait avec la volonté du gouvernement canadien de financer massivement les arts. En 1972, le Conseil des arts du Canada mettait sur pied le Programme d'aide à la traduction pour favoriser la publication de traductions. Soutenues par des subventions du Conseil des arts, les maisons d'édition anglophones, grandes et petites, allaient intégrer les autrices et les auteurs québécois à leur catalogue.

L'ATTLC elle-même a été fondée en 1975. Ses principaux fondateurs sont Joyce Marshall, Ray Ellenwood, Sheila Fischman, Philip Stratford, Patricia Claxton, le regretté Jean Antonin Billard, toutes et tous des pionnières et des pionniers de la traduction littéraire. Leur travail a contribué non seulement à

¹ Je cite ce passage parce qu'il contient le paradigme qui a défini, dans son financement comme dans sa trajectoire, la traduction littéraire depuis cette époque. En ce sens, pas grand-chose n'a changé depuis 1969 en ce qui concerne la traduction au Canada.

constituer le canon canadien, mais aussi à le faire évoluer et, j'oserais dire, à créer une véritable culture du livre *authentiquement* canadienne. Ainsi, l'ATTLC a travaillé sans ménagement à la défense des droits des traductrices et traducteurs littéraires, réclamant que leur tarif de base augmente régulièrement. L'association réclamait aussi des maisons d'édition qu'elles reconnaissent le statut d'auteur des traducteurs, par exemple en apposant leurs noms sur la page couverture des livres qu'ils traduisaient. L'action de l'ATTLC a également pris d'autres formes, tel le fait de réprimander les éditeurs de journaux et de revues qui omettaient, dans les comptes rendus de livres traduits, de nommer les traducteurs. Les traductrices et traducteurs ont aussi œuvré à la reconnaissance de leurs droits : aujourd'hui, les traducteurs littéraires sont reconnus comme les auteurs de leurs traductions grâce à un langage contractuel équitable, sont rémunérés pour leur travail grâce aux subventions du Conseil des arts, obtenues et gérées par les maisons d'édition, et reçoivent des paiements du Programme de droit de prêt public. Il importe toutefois de faire ici une mise en garde. Si tous les traducteurs peuvent bénéficier du Programme de droit de prêt public, seuls les traducteurs de textes canadiens peuvent toucher les subventions du Conseil des arts du Canada. En d'autres mots, nous qui traduisons les textes des autrices et des auteurs qui ne sont pas canadiens, nous ne pouvons pas recevoir de financement. Et nous sommes très nombreux. La pensée nationaliste qui a conduit à la fondation du Conseil des arts et qui guide encore aujourd'hui ses actions s'est montrée jusqu'à ce jour hermétique aux changements. Les programmes, incapables de soutenir les acteurs qui travaillent avec les littératures qui proviennent d'ailleurs, n'apparaissent plus en adéquation avec les réalités des traducteurs et des maisons d'édition. La position du Conseil des arts établit ainsi une division inacceptable entre les traducteurs qui peuvent être publiés et ceux qui ne le peuvent pas, car en réalité, les maisons d'édition canadiennes ne publient pas d'œuvres non subventionnées. Concrètement, cela signifie que les traductrices de littérature latino-américaine, comme moi, ne verront jamais leur travail publié. Nul besoin de démontrer que la position du Conseil des arts est intrinsèquement préjudiciable pour les traducteurs. En ce qui concerne la traduction littéraire, le Conseil des arts du Canada a créé un système qui départage ceux qui méritent l'aide publique et les autres.

Il est urgent de changer les orientations et les stratégies de la traduction littéraire au Canada. La conception statique et dépassée de la traduction littéraire véhiculée au sein des organismes de financement doit être revue. La traduction littéraire devrait être considérée comme un véritable art, transcendant les

frontières nationales. Pourquoi devrait-on se soucier que les autrices et auteurs en traduction ne soient pas canadiens? Après tout, le fait que notre vie et notre être soient immergés dans la réalité de l'anglais canadien (dans mon cas), signifie que peu importe l'origine de l'œuvre traduite, cette dernière se transformera, par notre travail, en une œuvre canadienne. Ce sont ces arguments que je fais valoir depuis 35 ans au nom de la communauté toujours grandissante des traductrices et traducteurs littéraires.

•

Ce qu'on traduit touche la lectrice ou le lecteur, et les textes traduits changent les écrivains. Pour moi, il est évident que le travail de traducteurs comme Ray Ellenwood, Patricia Claxton, John Glassco, D. G. Jones, Sheila Fischman et tant d'autres a changé comment on écrit dans le Canada anglophone. Pour ne donner qu'un exemple, il ne fait aucun doute que les poètes de ma génération ont été influencés et touchés par les traductions que Barbara Godard a faites de Nicole Brossard. Et quels genres de lectrices ou de lecteurs serions-nous si nous n'avions pas lu à l'école secondaire *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy transformé en *The Road Past Altamont* par Joyce Marshall? Les exemples abondent – tout le monde les connaît.

Ceux qui font du Canada l'un des pays les plus multilingues au monde apportent leurs littératures extraordinaires, des littératures qui, une fois traduites, pourraient enrichir notre culture. Après plusieurs années passées à revendiquer, sans succès, l'amélioration des conditions de travail des traductrices et des traducteurs, j'ai pris du recul par rapport à mon militantisme au sein de l'ATTLC.

J'ai ensuite voulu devenir éditrice de littérature en traduction. Avec trois partenaires, j'ai fondé la maison d'édition Quattro Books. Après sept années d'efforts, j'ai quitté l'entreprise dans la frustration, non sans avoir tiré d'importantes leçons sur le monde de l'édition. J'ai appris, par exemple, que les éditrices et les éditeurs tiraient une bonne part de leurs profits en achetant et en vendant des droits de traduction à l'international. Les maisons d'édition américaines et britanniques, en particulier, achètent les droits pour la traduction en anglais de tout ce qui se publie dans le domaine de la fiction. Un peu d'aide financière permettrait de faire du Canada un important lieu de traduction en français et en anglais de la littérature du monde. Il existe des milliers de livres fabuleux, écrits depuis des millénaires en des centaines de langues, dans des lieux qui dépassent l'imagination; des livres qui n'attendent qu'une chose : être

traduits – ici et maintenant. Le Canada possède l'expertise en publication, le marché international existe, et les écrivains comme celles et ceux qui les lisent sont avides de voix nouvelles. Tout ce qu'il faut, c'est un peu de soutien. Selon moi, un tel projet viendrait dynamiser l'ensemble du secteur éditorial au Canada, en favorisant la diversité littéraire, qui se nourrit des œuvres écrites ailleurs, dans d'autres langues. Ce faisant, l'industrie de l'édition au Canada anglais pourrait être arraché des mains des multinationales qui en ont pris le contrôle et l'ont appauvri et paralysé. Plus important encore, une telle richesse d'influences littéraires ferait grandir notre culture littéraire.

•

La traduction n'enrichit pas seulement la littérature, elle peut avoir un effet sur la trajectoire littéraire d'une nation. Pour l'illustrer, je donnerai quelques exemples. En 1922, le romancier chilien Augusto D'Halmar publiait sa traduction du poète et mystique lituanien Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, qui écrivait en français. Bien qu'il ait été largement perçu par l'élite littéraire française comme un insignifiant poète symboliste tardif, Milosz avait réussi à réunir autour de lui une foule d'adorateurs. D'Halmar obtint la permission de Milosz pour prendre des libertés avec sa traduction en espagnol de poèmes choisis, publiés dans l'excellent recueil *Poemas*. Les libertés prises par D'Halmar dans sa traduction allaient jusqu'à changer les titres, raccourcir ou allonger les vers et, dans certains cas, éliminer des strophes au complet, comme c'est le cas dans sa version du poème « Tous les morts sont ivres » :

TOUS LES MORTS SONT IVRES

*Tous les morts sont ivres de pluie vieille et sale
Au cimetière étrange de Lofoten.
L'horloge du dégel tictaque lointaine
Au cœur des cercueils pauvres de Lofoten.*

*Et grâce aux trous creusés par le noir printemps
Les corbeaux sont gras de froide chair humaine;
Et grâce au maigre vent à la voix d'enfant
Le sommeil est doux aux morts de Lofoten.*

*Je ne verrai très probablement jamais
Ni la mer ni les tombes de Lofoten
Et pourtant c'est en moi comme si j'aimais*

Ce lointain coin de terre et toute sa peine.

*Vous disparus, vous suicidés, vous lointaines
 Au cimetière étranger de Lofoten
 - Le nom sonne à mon oreille étrange et doux,
 Vraiment, dites-moi, dormez-vous, dormez-vous?*

*- Tu pourrais me conter des choses plus drôles
 Beau claret dont ma coupe d'argent est pleine,
 Des histoires plus charmantes ou moins folles ;
 Laisse-moi tranquille avec ton Lofoten.*

*Il fait bon. Dans le foyer doucement traîne
 La voix du plus mélancolique des mois
 - Ah les morts, y compris ceux de Lofoten -
 Les morts, les morts sont au fond moins morts que moi...*

La traduction en espagnol par D'Halmar change le titre qui devient « Lofoten », en référence au cimetière mentionné dans le poème. Plus radical encore comme changement, les deux dernières strophes ont été complètement éliminées :

LOFOTEN

*Todos los muertos están ebrios de lluvia vieja y sucia
 En el cementerio extraño de Lofoten.
 El reloj del deshielo tictaquea lejano
 En el corazón de los féretros pobres de Lofoten.*

*Y gracias a los agujeros abiertos por la negra primavera
 Los cuervos están cebados de fría carne humana;
 Y gracias al débil viento de voz de niño
 El sueño es grato a los muertos de Lofoten.*

*Yo no veré probablemente nunca
 Ni el mar ni las tumbas de Lofoten
 Y, sin embargo, es en mí como si yo amase
 Ese lejano rincón de tierra y toda su pena.*

*Vosotros desaparecidos, vosotros suicidas, vosotras lejanas
 En el cementerio extranjero de Lofoten
 El nombre suena a mi oído extraño y suave,
 ¿Dormís, verdaderamente, decidme, es que dormís?*

Les traductions de Milosz produites par D'Halmar se sont avérées conséquentes, exerçant une grande influence sur deux générations de poètes chiliens dont les œuvres, à leur tour, ont changé la poésie chilienne des cinquante années qui ont suivi. Gabriela Mistral, récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1945, a plusieurs fois reconnu l'influence de Milosz sur sa poésie. On peut également entendre la voix de Milosz se mélanger à celle de Pablo Neruda, en particulier dans le recueil *Residencia en la tierra*, son œuvre la plus importante. Neruda sera lui aussi récipiendaire, en 1971, du prix Nobel de littérature. Milosz influencera également la poétique du poète extraordinaire Rosamel del Valle qui, lui, influencera mon beau-père, le poète et artiste canadien d'origine chilienne, Ludwig Zeller. C'est lui qui m'a fait découvrir Rosamel del Valle, que je me suis mise ensuite à traduire en anglais avec ardeur. Je reconnais l'influence indéniable de sa merveilleuse écriture sur ma propre poésie. Je me permets de l'illustrer avec un poème qui montre le caractère orphique de la poésie de Rosamel del Valle :

VISITA

Vendrá, se piensa, y viene el visitante. La habitación se abre. No hay ni qué decirlo, entra. Los muros pierden la tranquilidad, los objetos pierden la tranquilidad, la luz pierde la tranquilidad y lo que soy allí para recibirlo no guarda tampoco relación alguna con la palabra tranquilidad. Entonces sé que los muros tienen la forma de un oído y que el visitante pone el suyo junto a la cerradura de la puerta para asegurarse tal vez de que la mitad de sus pensamientos se han quedado afuera y como rindiéndome homenaje en nombre de la lealtad. Tal vez por eso mismo recuerdo que su conducta ha sido siempre irreprochable. Y en cuanto lo veo quitarse el sombrero y arrojarlo al mar comprendo que la conversación está iniciada. Una conversación de palabras húmedas, a veces semejantes al verano, a veces semejantes a la transpiración de los vidrios. No podría asegurarlo. Pero eso que dice sin que nada le salga de la boca es exactamente lo oído anoche en el sueño. Es decir, la historia de una conversación nunca empezada. Entonces, y para evitar la tragedia de toda despedida, me vuelvo hacia el muro y le devuelvo al visitante esa página en blanco que amenaza derrumbarse de un momento a otro de entre sus dientes. Y cuando oigo caer la lágrima de la puerta que se cierra, la tranquilidad se enciende otra vez en la habitación. Pero es tarde y sería inútil tratar de pasearme por las orillas de ese río que por esta vez no va al mar.

Voici ma traduction du poème en anglais, suivie de la traduction de l'anglais au français de Patricia Godbout et Héroïse Duhaime :

VISITA

He will come, one thinks, and the visitor arrives. The room opens. Needless to say, he comes in. The walls lose their calm. The objects lose their calm. The light loses its calm and whatever I am when I extend my greetings is in no way related to the word calm. I realize then that the walls are shaped like an ear and that the visitor will place his own to the lock of the door. Perhaps to assure himself that the first half of his thoughts have remained outside. Perhaps to pay me tribute in the name of loyalty. This may be why I remember his behaviour as having always been beyond reproach. The instant I see him take off his hat and throw it into the sea, I know that our conversation has begun. It's a conversation made of humid words, at times like the summer, at times like the sweating windowpanes. I can't say for sure. Even so, without a word coming out of his mouth, he utters the exact same thing I heard in my dreams last night. That is to say, the story of a conversation never started. Then, and to avoid a tragic farewell, I turn to the wall and hand back the visitor the blank page which suddenly threatens to collapse from his teeth. When I hear a tear falling from the closing door, calm once again illuminates the room. But it is late and it would be useless to attempt walking over to the shore of that river, which this once, does not reach the sea.

LA VISITE²

Il va venir, se dit-on, et voici le visiteur qui arrive. Il ouvre la porte. Inutile de dire qu'il entre. Les murs perdent leur calme. Les objets perdent leur calme. La lumière perd son calme et peu importe ce que je suis lorsque je l'accueille, cela n'a aucun rapport avec le mot calme. Je prends conscience que les murs ont la forme d'une oreille et que le visiteur posera la sienne sur la serrure de la porte. Peut-être pour s'assurer que la moitié de ses pensées ont été laissées à l'extérieur. Peut-être pour me rendre hommage au nom de la loyauté. C'est peut-être pourquoi je me souviens que sa manière d'être a toujours été sans reproche. Dès que je le vois enlever son chapeau et le jeter à la mer, je comprends que notre conversation a commencé. C'est une conversation de mots humides, tantôt comme l'été, tantôt comme la transpiration sur la vitre. Je ne peux pas l'affirmer avec certitude, même si, sans un mot sortant de sa bouche, il dit la même chose entendue dans un rêve la nuit dernière. C'est-à-dire l'histoire d'une conversation jamais commencée. Donc pour éviter l'adieu tragique, je me détourne vers le mur et retourne au visiteur sa page blanche qui menace soudainement de s'effriter entre ses dents. Et quand j'entends la larme tomber de la porte qui se ferme, le calme illumine la pièce à nouveau. Mais

² N.d.T. : Je traduis de l'anglais [d'après Patricia Godbout et Héroïse Duhaime].

il se fait tard et ce serait inutile d'essayer d'atteindre à pied les rives de ce fleuve qui, cette fois, ne se jette pas à la mer.

Plusieurs années après avoir traduit « Visita », j'ai écrit un poème qui reprend la première ligne, mais s'en détourne entièrement tant dans son thème que dans les images évoquées. Il a été publié dans mon recueil *Sew Him Up* :

ORIGINAL MAN

[after Rosamel del Valle]

He will come, one thinks, and the visitor arrives. He opens the door. I take out my needles. It would be useless to say that I sew myself to him because I have yet to meet his true heart, feel it like fruit that is offered, rendered liquid in a clear glass. There are his memories and there are my memories. Perhaps we are to stitch them together and display our joined selves to the judges in the audience. In a city like this one, before night falls and the colour of our blood changes to a darker hue. A spectacular meeting by all accounts, with our attending limbs growing wilder as the ghosts of living and dead singers crowd our senses. He speaks in silence, echoing joint performances of times past when we were apt to raise our legs in tandem and ride out the music of the heart. And yet he does speak the language of the worm in the fruit. Words spoken by the wind sweeping over expanses of prairies where original man is bound with sinew, his ear sewn to the earth by the invisible hands of the Great Soundmaker.

Ce poème a été magistralement traduit par Patricia Godbout et Héroïse Duhaime et publié dans *La Couturière et l'homme poupée* (Éditions de la Grenouillère) :

L'HOMME ORIGINAL

[d'après Rosamel del Valle]

Il va venir, se dit-on, et voici le visiteur qui arrive. Il ouvre la porte. Je sors mes aiguilles. Il serait vain de dire que je me couds à lui car il me reste à rencontrer son vrai cœur, à le sentir tel un fruit offert et liquéfié dans un verre transparent. Il y a ses souvenirs et il y a les miens. Peut-être devrions-nous les coudre ensemble et exhiber nos moi reliés devant les juges dans l'auditoire. Ici dans cette ville, avant que la nuit tombe et que la couleur de notre sang prenne une teinte plus sombre. Rencontre spectaculaire à tous égards : nos membres s'ensauvagent tandis que les fantômes de chanteurs morts et vivants nous peuplent les sens. Il parle en silence, faisant écho à des performances conjointes du temps où nous pouvions lever la jambe à l'unisson et aller au bout de la musique du cœur. Et pourtant il parle la langue du ver dans le fruit. Paroles prononcées par le

vent soufflant sur de vastes étendues de prairie où l'homme original est ligoté, l'oreille cousue à la terre par les mains invisibles du Grand Musicien.

Ainsi en est-il du traduire et de ses effets : une première traduction (celle par D'Halmar), deux prix Nobel chiliens (Mistral et Neruda), les effets de cette traduction sur deux Chiliens immigrés au Canada (Zeller et moi), ma transposition en anglais des résonances de Milosz dans la poésie de Rosamel del Valle, affectant et influençant ma propre poétique, suivie par ma poésie traduite en français par Patricia Godbout et Héroïse Duhaime. C'est une descendance bien fertile que D'Halmar aura amorcée avec sa traduction de Milosz en espagnol en 1922, il y a exactement cent ans!

Bibliographie

GODBOUT, Patricia (2014), « *Ellipse* », dans Bruno Curatolo (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : Domaine français*, tome I, coll. « Dictionnaires et références », Paris, Honoré Champion : 248-253.

HAUSNER, Beatriz (2010), *Sew Him Up*, Toronto, Quattro Books.

HAUSNER, Beatriz (2014), *La Couturière et l'homme poupée*, trad. Héloïse Duhaime et Patricia Godbout, Saint-Sauveur-des-Monts, Éditions de La Grenouillère.

LUBICZ MIŁOSZ, Oscar Venceslas de (1953), *Poemas*, trad. Augusto D'Halmar, Santiago (Chile), Nascimento.

VALLE, Rosamel del (1996), « Visit », dans Beatriz Hausner et Ludwig Zeller, *The Invisible Presence: Sixteen Poets of Spanish America, 1925-1995*, trad. Beatriz Hausner, Oakville (Ontario), Mosaic Press.

VALLE, Rosamel del (2000), *Obra poética*, Santiago (Chile), J.C. Sáez Editor.

Quelques éléments d'histoire des programmes de traduction à l'Université de Sherbrooke¹

PATRICIA GODBOUT

Université de Sherbrooke

J'aimerais présenter ici dans ses grandes lignes l'évolution de l'enseignement de la traduction à l'Université de Sherbrooke, en faisant ressortir, notamment, comment cela a débuté, dans un contexte particulier marqué par la cohabitation des deux communautés linguistiques anglophone et francophone dans la région.

L'arrivée des francophones dans les Cantons de l'Est est très tardive par rapport à d'autres régions du Québec. On n'y observe pas du tout le même peuplement d'allochtones que dans la vallée du Saint-Laurent. Dans les Cantons de l'Est, ce sont des colons anglophones qui sont venus d'abord, certains des États-Unis. Issus de familles nombreuses, ils montaient du New-Hampshire ou du Vermont pour cultiver la terre. Les frontières n'étaient pas définies comme elles le sont aujourd'hui, et les nouveaux arrivants n'étaient pas forcément des loyalistes². Le peuplement allochtone de la région, comme à Hatley, s'est produit de cette façon. On le voit dans l'architecture vernaculaire américaine à Sherbrooke, où l'on retrouve l'influence de la Nouvelle-Angleterre.

À l'époque du poète Alfred Des Rochers, vers 1930, Sherbrooke était encore une ville très anglophone. Ce n'est que dans les années 1950 que la proportion des francophones par rapport aux anglophones est devenue assez importante pour nécessiter l'établissement d'une université de langue française dans la région. L'Université de Sherbrooke a ainsi été fondée en 1953-1954 : il s'agissait à l'époque d'un collège universitaire créé sous l'égide de l'Église catholique. L'institution comptait un Département d'études anglaises et un

¹ Ce texte provient de la transcription d'une intervention faite le 14 février 2019 dans le séminaire « TRA 734 Histoire de la traduction au Canada », donné par René Lemieux. Je remercie Simon Trépanier pour cette transcription.

² La thèse des loyalistes qui voulaient fuir la révolution américaine, par fidélité à la Couronne britannique, n'est pas acceptée par tout le monde. Voir Jean-Pierre Kesteman, Peter Southam et Diane Saint-Pierre, *Histoire des Cantons de l'Est*, Sainte-Foy, IQRC, 1998.

Département d'études françaises. Ces départements ont fusionné en 1988 pour former le Département des lettres et communications, lui-même devenu depuis 2019 le Département des arts, langues et littératures.

En 1963, le Département d'études anglaises crée la maîtrise en littérature canadienne comparée, l'un des premiers programmes d'études supérieures offerts à l'Université de Sherbrooke. Contrairement aux programmes de littérature comparée offerts dans d'autres universités au début des années 1960, ce programme se concentrait sur la comparaison des littératures québécoise et canadienne-anglaise, ce qui était tout à fait novateur, et la traduction littéraire était l'un des outils de rapprochement privilégié entre les deux corpus. Ronald Sutherland, romancier et essayiste, et premier professeur engagé en études anglaises, est à l'origine de la création du programme. Sutherland avait soutenu un doctorat à Ann Arbor, aux États-Unis, sur le *Roman de la rose*. J'ai eu la chance de l'avoir comme professeur quand j'ai fait ma maîtrise en littérature canadienne comparée. C'était un personnage haut en couleur, joueur de cornemuse, formidable conteur, un type très sympathique. Il organisait des fêtes mémorables dans sa maison de North Hatley.

Engagé peu après Sutherland, le professeur et écrivain Douglas Gordon Jones est arrivé à l'Université de Sherbrooke en 1963. Originaire de l'Ontario, Jones avait fait sa maîtrise sur Ezra Pound, à l'Université Queen's, dans les années 1950. Il a été professeur à l'Université Bishop's pendant une année ou deux. Jones et Sutherland habitaient des maisons voisines à North Hatley, situées sur une petite rue où vivait aussi le poète Ralph Gustafson, alors professeur à l'Université Bishop's. Grand poète, Jones était aussi un excellent traducteur. Rapidement, il est apparu comme la figure dominante de ce programme, figure qui allait profondément marquer son évolution. Ainsi, la traduction littéraire et la possibilité de faire des mémoires (puis des thèses à partir de 1978, avec la création du doctorat en littérature canadienne comparée) en traduction littéraire existent depuis le début. Mais pour suivre le fil de l'histoire de ce programme, il faut rappeler le contexte littéraire et intellectuel dans lequel il se situe.

•

Dans les années 1950, une époque que j'ai étudiée pour ma thèse publiée sous le titre *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada, 1950-1960* (Godbout, 2004), la vie littéraire anglophone au Québec et au Canada rencontrait de profonds changements. On constate essentiellement deux

phénomènes : jusque-là situé à Montréal, le centre de gravité de la vie littéraire se déplace vers l'ouest à Toronto; les actrices et acteurs de la vie littéraire anglophone qui demeurent à Montréal commencent alors à s'intéresser plus sérieusement à la littérature québécoise, qu'ils lisent et traduisent. C'est à cette époque que des écrivaines et des écrivains comme Frank R. Scott entreprennent de traduire les poètes québécois. Scott, qui a notamment traduit Anne Hébert, avait une maison d'été à North Hatley. Certes, ce petit village des Cantons de l'Est présentait une grande densité d'écrivains et de professeurs de littérature au mètre carré!

D'autres écrivains anglophones ont beaucoup fait pour rapprocher les deux communautés par le biais de la traduction, à l'instar de Scott. Je pense par exemple à John Glassco, qui a publié une anthologie de poésie québécoise en 1970, sur laquelle je reviendrai. Glassco était tout un personnage qui vivait à Paris à la fin des années 1920 : ses *Memoirs of Montparnasse*, parus en 1970, qui rappellent son aventure parisienne, à la manière de *A Moveable Feast* d'Hemingway (publié à titre posthume en 1964), sont un petit bijou de texte. Glassco possédait une maison dans les Cantons de l'Est, à Foster près de Knowlton, entre Montréal et Sherbrooke. Il connaissait Jones et participait aux fêtes chez les uns et les autres. Glassco a traduit les poésies complètes et le journal de Saint-Denys Garneau. Ce qui a attiré Glassco dans la poésie de Saint-Denys Garneau et qui a déclenché chez lui le désir de le traduire, c'est la difficulté d'être qui s'exprime dans son œuvre. Glassco l'homme du monde, avait aussi un côté obscur, autoréflexif, qu'il a retrouvé chez Saint-Denys Garneau. Il s'est consacré à faire connaître cet auteur au Canada anglais.

Dans les années 1960, la montée du nationalisme au Québec marque la communauté intellectuelle anglophone. La littérature québécoise participe à l'affirmation identitaire, avec des titres comme *Terre Québec* de Paul Chamberland, qui paraît en 1964. Juste avant les événements d'Octobre 1970, les Canadiennes et les Canadiens anglais cherchaient à mieux comprendre le peuple québécois – on était à l'ère du *What does Quebec want?* – et voulaient le traduire – ce qui était moins vrai dans le sens inverse. Des rapports de convivialité persistaient pourtant encore entre divers cercles de Québécois et de Canadiens anglais, entre autres à North Hatley. Dans un chapitre d'un collectif dirigé par Sherry Simon, *In Translation – Honouring Sheila Fischman* (Godbout, 2013), je décris le climat interculturel de North Hatley en 1968. Glassco allait prendre une bière, par exemple, avec les poètes Paul Chamberland et Gérard Godin, lequel

avait aussi une maison à North Hatley et connaissait Jones. Glassco fréquentait plusieurs des poètes dont on trouve des poèmes en traduction dans son anthologie, *Poetry of French Canada in Translation* (Glassco, 1970)³.

Le besoin de traduire les écrivains québécois se faisait donc sentir, tant chez les écrivains que chez les professeurs anglophones. Originaire de l'Ontario, Philip Stratford, qui avait fait sa thèse de doctorat à Bordeaux et qui était professeur d'études anglaises à l'Université de Montréal, était lui aussi traducteur. Il a entre autres traduit Antonine Maillet, et il enseignait la littérature québécoise en traduction dans ses cours à l'Université de Montréal à la fin des années 1960. C'est à ce moment qu'il se rend compte qu'il n'a pour ainsi dire rien à faire lire à ses étudiantes et à ses étudiants en traduction. En 1968, il sonne l'alarme dans un article de la revue *Meta* (Stratford, 1968). La *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais* qu'il publie en 1977 (Stratford, 1977) fait ressortir l'état désolant de la traduction littéraire au Canada⁴.

À la fin des années 1960, Stratford et Jones sentent tous deux le besoin de disposer de traductions pour leur enseignement. Ils ne pouvaient pas, par exemple, faire lire en anglais des poètes comme Gaston Miron ou Paul-Marie Lapointe, que Jones s'appliquera plus tard à traduire. En 1969, Jones se dit qu'il faut faire quelque chose. C'est une des raisons pour lesquelles il crée la revue *Ellipse*, à l'Université de Sherbrooke.

Le premier comité de rédaction compte son épouse d'alors, Sheila Fischman, traductrice littéraire bien connue qui a traduit à peu près tout dans la littérature québécoise : Anne Hébert, Marie-Claire Blais... C'est à cette époque qu'elle s'est mise à faire de la traduction littéraire, à commencer par *La guerre, yes sir!*, de Roch Carrier, qui paraît en 1968 (Carrier, 2008 [1968]). Carrier avait aussi une maison d'été à North Hatley. Dans le numéro d'automne 1970 de la revue *Ellipse*, intitulé « Octobre », Doug Jones traduit notamment un texte de Gaston Miron. La revue, qui voulait faire état de la situation, comprend aussi une

³ Pour Glassco, la poésie de langue française se rattache au grand ensemble canadien. Il n'était donc pas question d'intituler son anthologie *Poetry of Québec*. On voit là un exemple des différences de vues qui pouvaient s'exprimer à l'époque.

⁴ La création des programmes d'aide à la traduction du Conseil des arts du Canada, en 1972, a fait débloquer des choses. Naïm Kattan, qui dirigeait le Service des lettres et de l'édition au Conseil des arts, a encouragé la mise en place de comités pour dresser des listes de romans et autres œuvres littéraires à traduire en priorité. Un professeur de l'Université de Sherbrooke, Antoine Sirois, y a participé.

traduction du « Manifeste des enfants libres du Kébèk » de Chamberland, et d'autres textes du genre, en appui aux personnes qui avaient été arrêtées – mais pas aux felquistes. La position de la revue était à l'opposé de celle de la plupart des anglophones : Scott, par exemple, était ouvertement en faveur de la *Loi sur les mesures de guerre*.

Étroitement associée au programme de littérature canadienne comparée, la revue *Ellipse* a ainsi joué un rôle crucial pour la traduction, non seulement en tant qu'instance de publication, mais en outre comme lieu de formation. Autour de cette revue ont gravité plusieurs professeurs et étudiants du programme, qui y ont travaillé, qui s'y sont intéressés. La traduction littéraire s'en est trouvée dynamisée. J'ai moi-même contribué à cette revue à partir de la fin des années 1980, en traduisant des articles et des poèmes. Cela m'a permis de collaborer avec des professeurs de littérature canadienne-anglaise comme Jones et Larry Shouldice, et des professeurs de littérature québécoise comme Joseph Bonenfant et Richard Giguère, qui deviendra mon directeur de thèse. Larry Shouldice était professeur de traduction vers l'anglais et lui-même traducteur. Il a créé un cours sur l'histoire de la traduction au Canada, *History of Translation in Canada*, offert au premier cycle. Shouldice a dirigé la revue *Ellipse* pendant des années. Membre de l'Association des traducteurs littéraires du Canada, il était une force vive de la traduction littéraire et de la traductologie. Il a participé à l'établissement de la traductologie comme discipline au Canada et dans le monde, avec d'autres traductrices et traductologues importantes, telles Sherry Simon, Luise Von Flotow, Annie Brisset, et Judith Woodsworth. Une façon de penser la traduction se dessine alors au Canada, si bien que l'on en est venu à parler d'une « école canadienne de la traductologie ».

Le décès de deux professeurs, au début de la décennie 1990, a été un coup dur pour la revue *Ellipse*⁵ et les programmes de littérature canadienne comparée :

⁵ Au début des années 2000, après plus de 30 ans d'existence à Sherbrooke, la revue *Ellipse* a déménagé au Nouveau-Brunswick. Elle a changé de vocation, parce que Jo-Anne Elder, qui avait fait son doctorat à Sherbrooke et qui était chargée de cours à l'Université du Nouveau-Brunswick et à l'Université de Moncton, a ouvert la revue à d'autres formes littéraires, d'autres langues aussi, comme l'espagnol et le portugais. La formule a été revisitée et cela a duré une quinzaine d'années. Mais depuis quelques années, la revue n'est plus publiée et il y a un effort de renaissance de la revue. J'ai hâte de voir. J'en profite pour souligner qu'un fonds d'archives d'*Ellipse* (P83) a été créé au Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke. Ce fonds est constitué de plusieurs sources : Richard Giguère avait des documents, j'en avais aussi de mon côté, et je suis allée voir Monique Jones, la veuve de Doug Jones, qui en avait, elle aussi. Aujourd'hui, ces documents sont déposés dans le fonds de la revue.

celui de Shouldice décédé prématurément dans la quarantaine, en 1991, et celui d'un autre professeur rattaché au programme English Professional Writing développé dans les années 1980, Avrum Malus. Mais cela n'a pas mis fin pour autant à l'enseignement de la traduction. En 2014, une cinquantaine de mémoires et de thèses avaient été produits. C'est quand même beaucoup quand on sait que le terme « traduction » ne figurait pas dans le titre du programme. Jusqu'alors, la traduction demeurait invisible. C'est la raison pour laquelle j'ai entrepris, avec Shirley Fortier, alors chargée de cours à forfait, de créer un cheminement en traduction littéraire et traductologie au sein de la maîtrise en littérature canadienne comparée. Nous avons ainsi tablé sur la tradition de traduction littéraire à l'Université de Sherbrooke, tout en la mettant en valeur et en l'insérant dans le dynamique courant canadien des études traductologiques.

•

J'aimerais aussi parler de l'évolution de l'enseignement de la traduction au premier cycle à l'Université de Sherbrooke. Dans plusieurs universités, l'enseignement de la traduction au premier cycle est une émanation, une excroissance de la linguistique. Par exemple, à l'Université de Montréal, le programme de traduction est offert au Département de linguistique et de traduction. Ce n'est pas le cas à l'Université de Sherbrooke où l'implantation du programme a été complètement différent. Les premiers cours de traduction ont été créés dans le cadre des programmes de premier cycle en Études anglaises. Dès la fin des années 1960, on donne des cours de stylistique comparée du français et de l'anglais. Puis, plus tard, au début des années 1980, au Département d'études françaises, un cours sur les anglicismes est créé par le professeur Jean Forest, ainsi qu'un « Atelier de traduction anglais-français » qui s'intègre au cheminement en rédaction-recherche du baccalauréat en études françaises. À l'époque, plusieurs baccalauréats étaient composés d'une majeure et d'une mineure et devant l'intérêt que manifestent les étudiantes et étudiants envers la traduction, une mineure en traduction de l'anglais vers le français a été créée en 1989. Peu de temps après, en 1990-1991, on a mis en place un certificat de traduction pour celles et ceux qui souhaitaient en faire un programme à part entière. Chargée de cours en traduction depuis 1985, je suis devenue chargée de cours à forfait en 1994, au moment où on m'a confié la responsabilité de ces deux premiers programmes de traduction.

En 2003, le département envisage de créer un cheminement en traduction de l'anglais vers le français dans son baccalauréat multidisciplinaire. Nous avons

d'abord pensé créer un baccalauréat en traduction en cumulant trois certificats existants. Mais le problème qui s'est posé, c'était que ce type de programme par cumul de certificats ne permettait pas à nos étudiantes et étudiants d'être agréés par l'ordre professionnel, l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ). Il nous fallait donc concevoir à l'intérieur du baccalauréat multidisciplinaire un cheminement entièrement dédié à la traduction, ce que nous avons fait. Nous avons dû entre autres nous assurer du bon nombre de cours de transfert (où l'étudiante ou l'étudiant doit traduire des textes) et de cours connexes (par exemple des cours de rédaction ou de grammaire). La création du cheminement en traduction fut un processus assez exigeant. Rappelons qu'à ce moment-là, il n'y avait pas de professeure ou de professeur en traduction vers le français et que j'étais encore chargée de cours. En études anglaises, une seule professeure, Pamela Grant, donnait des cours de traduction vers l'anglais. Autrement dit, nous n'avions pas encore les ressources humaines suffisantes pour obtenir du ministère de l'Éducation la création d'un baccalauréat spécialisé en traduction. Mais la création du cheminement constituait une première étape. La chance que nous avons eue était qu'il n'existait pas de baccalauréat en traduction offert en région (le programme de l'UQTR sera créé plus tard). Au Québec, on ne pouvait étudier la traduction que dans les grands centres. En outre, la création de ce programme reposait sur son attachement à une région historiquement bilingue. Enfin, j'ajouterais que j'étais moi-même membre de l'OTTIAQ depuis 1986, alors qu'il se nommait Société des traducteurs du Québec, ce qui a sans doute facilité les choses. Le cheminement en traduction du baccalauréat multidisciplinaire a finalement été créé en 2004. J'ai été engagée comme professeure la même année, devenant ainsi la première professeure officiellement associée à un programme de traduction.

Issu du cheminement en traduction du baccalauréat multidisciplinaire, le baccalauréat en traduction professionnelle a été créé en 2009. L'année suivante, la professeure Nicole Côté a été embauchée pour enseigner à la maîtrise et au baccalauréat⁶. La gestion des programmes de premier cycle en traduction a été confiée à Shirley Fortier, puis à Héroïse Duhaime, également chargée de cours à

⁶ La troisième embauche associée à ce programme a eu lieu en 2018 avec l'engagement de René Lemieux. Cette embauche va dans le sens de la recommandation énoncée par la CRÉPUQ (aujourd'hui le BCI), lors de la création du programme de baccalauréat professionnel, concernant la condition de fonctionnement du seul programme de baccalauréat en traduction, à savoir la présence de quatre professeurs à temps plein et de deux chargés de cours à forfait dédiés à l'enseignement de la traduction et à l'administration du programme.

forfait. Dans ce baccalauréat, on retrouve des cours tels que « Traduction et révision », « Traduction littéraire », « Traduction en sciences humaines et sociales », mais aussi « Traduction technique et scientifique ». Le programme compte quelques cours de traduction vers l'anglais, des cours de thème comme on avait l'habitude de les appeler, mais la formation que nous offrons demeure orientée de l'anglais vers le français. Les besoins en traduction au Québec vont généralement dans cette direction. Le Canada étant ce qu'il est, la majorité des textes sont écrits en anglais et un certain nombre sont traduits vers le français⁷. Le baccalauréat en traduction professionnelle s'est modifié au fil des ans pour mieux s'arrimer aux exigences de la profession avec la création de cours sur la gestion de projets ou les réalités professionnelles. L'intérêt marqué pour le doublage et le sous-titrage donne aujourd'hui une couleur distinctive au programme.

•

Pour conclure, en quelques mots, je rappellerais qu'à l'Université de Sherbrooke, les programmes de traduction se sont donc développés à la croisée de plusieurs champs disciplinaires : littérature canadienne comparée, études anglaises, avec l'introduction de cours de stylistique comparée et de traduction littéraire, et, plus tard, celui de rédaction-recherche et de rédaction-communication, avec la création de cours d'anglicismes et de traduction générale. Dans cet article, je n'ai offert qu'un aperçu de l'évolution des programmes de traduction, aux études supérieures ainsi qu'au premier cycle depuis les années 1960. Mais j'ai voulu témoigner de la place distinctive qu'occupent ces programmes dans l'enseignement de la traduction au Québec. Leur histoire nous parle de la région qui les a vu naître et montre surtout à quel point ce sont les gens qui *font* l'histoire.

•

⁷ Dans le baccalauréat en études anglaises et interculturelles, il y a aussi des cours de traduction, mais ce baccalauréat n'est pas conçu pour permettre aux étudiantes et étudiants d'être membres de l'OTTIAQ comme *Certified Translator*.

La traduction hors de ses gonds

Postface

RENÉ LEMIEUX

Université Concordia⁸

Dans un texte devenu classique, Sherry Simon fait un constat important sur la différence dans la direction vers laquelle la traduction au Canada se fait. Dans le cas de la traduction du français vers l'anglais, Simon nous apprend que

[f]or English Canada, translation began as a kind of ethnographic activity, a desire to acquire knowledge about a little understood and opaque society and it has remained marked by this origin (Simon, 1988 : 40).

Ce type de traduction, d'abord et avant tout « littéraire », date au moins depuis la traduction des *Anciens Canadiens* de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, père (1863) par Charles G. D. Roberts en 1890. On traduit les Canadiennes et Canadiens français, nous dit Simon, pour mieux les connaître – même si cette connaissance relève d'une curiosité pour une peuplade exotique. Un tout autre *ethos* s'installe dans la direction inverse, de l'anglais vers le français, depuis, cette fois-ci, la Conquête, alors que « [m]any of the members of the New France's most influential families were reduced to accepting translator's positions in the new British civil administration » (Simon, 1988 : 41). Historiquement, la traduction vers le français est « pragmatique », mot qui désigne souvent, en traductologie, une traduction essentiellement informative, anonyme, visant la transmission d'un message équivalent et prenant la langue comme instrument de communication plutôt qu'espace d'expression. Simon cite ainsi Denis Juhel sur le rôle que prend la traduction vers le français : « Au Québec, la traduction a aujourd'hui pour fonction dominante de garantir l'unilinguisme des citoyens. » (Juhel, 1983 : 123; cité dans Simon, 1988 : 43)

⁸ L'auteur a été professeur dans les programmes de traduction de l'Université de Sherbrooke de 2018 à 2022. Bénéficiant d'un congé sans traitement de l'Université de Sherbrooke, il a commencé à enseigner à l'Université Concordia à l'automne 2022.

•

Près de 30 ans plus tard, Annie Brisset donnait une nouvelle image de ce constat à partir de coordonnées différentes. Dans son article « La traductologie canadienne au fil des publications (1970-2017) », Brisset cherche plutôt à comprendre l'évolution de la traductologie. Elle établit une distinction basée sur le temps, dans laquelle la fin des années 1980 marque une certaine rupture : 1987 est l'année de fondation de l'Association canadienne de traductologie (ACT), mais il faut aussi la voir comme le début d'un moment réflexif de la communauté des professeures et professeurs de traduction sur leur objet d'étude⁹. Brisset explique ainsi qu'on voit la traduction de 1970 à 1989, année de la fondation de la revue *TTR*, l'organe officiel de l'ACT, d'abord et avant tout comme une activité *pratique* et axée sur la *didactique* (Brisset, 2017 : 143). Sont alors publiés des ouvrages de terminologie, mais surtout des manuels d'initiation à la traduction. La traduction et la terminologie sont encore soumis aux « besoins consécutifs à l'instauration du bilinguisme de l'État » (Brisset, 2017 : 128). La fin des années 1980 marque un tournant : la traductologie se fait *critique* et va cette fois axer sa réflexion sur l'*interculturalité* (Brisset, 2017 : 143) : « La montée des études réflexives coïncide avec le développement des programmes d'études supérieures d'où émerge une nouvelle génération de traductologues à partir des années 2000. Elle accompagne l'évolution de la traductologie sur la scène internationale, en particulier dans le monde anglo-saxon. » (Brisset, 2017 : 131)

Brisset souligne ce qu'apporte le tournant de la fin des années 1980 dans la traductologie canadienne : le texte littéraire comme nouvel objet de recherche, des études renouvelées sur l'histoire de la traduction, un intérêt pour l'interculturalité, des avenues de recherche novatrices comme les études sur le genre, ou des formes d'interdisciplinarités théoriques inédites, avec la sociologie ou la philosophie. Contrairement à l'analyse que faisait Sherry Simon, cette nouvelle distinction entre une étude de la traduction plus pratique et une traductologie plus réflexive ne se fait plus strictement sur le plan de la différence linguistique, mais bien plutôt chronologique : une première époque où l'on enseigne la traduction pour former des traductrices et des traducteurs professionnels, une seconde où l'on théorise la traduction comme objet

⁹ Publié un an plus tard, l'article susmentionné de Sherry Simon peut à cet égard être vu comme une participation à ce moment réflexif généralisé.

intellectuel. Il y a pourtant un point commun entre les deux analyses : le rôle de la littérature.

•

L'analyse de Simon et celle de Brisset peuvent être conjuguées pour donner une image plus nette de la traductologie canadienne ces dernières années. Il est vrai, comme le montre Sherry Simon, qu'une distinction existe entre l'attitude des anglophones et des francophones quant à la traduction. Pour donner une image un peu caricaturale, certes, mais sans être fausse, chez les premiers, la traduction est affaire de loisir, alors que pour les seconds, la traduction relève d'un droit. Les premiers peuvent se permettre de faire de la traduction un lieu d'exploration de la diversité culturelle, alors que les seconds la ressentent davantage comme une obligation, conséquence d'un rapport de force dans lequel ils tiennent une position de subalternité. Il est aussi vrai qu'une distinction se fait de manière chronologique, entre une période allant de l'instauration de la *Loi sur les langues officielles*, en 1969, qui encourage, voire force une professionnalisation de la pratique traductive, au tournant, par ailleurs mondial, vers une traductologie qui prend en compte ses aspects culturels, à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

Une troisième analyse différenciant deux pans de la traductologie serait possible, et elle nous est fournie par l'histoire des programmes de traduction à l'Université de Sherbrooke, telle que racontée par Patricia Godbout. C'est la contribution que le texte précédent fait au panorama de la traduction et de la traductologie au Canada. Cette analyse prendrait en compte *où se pense la traduction*? Dans quels institutions (universitaire ou autre), et dans quelles disciplines? Les trois premiers programmes de traduction fondés au Canada (Université d'Ottawa, Université de Montréal et Université Laval) sont rattachés à la linguistique (Brisset, 2017 : 122). Ce sont aussi des universités francophones (l'Université d'Ottawa a d'abord été francophone avant de devenir bilingue). Les universités anglophones donnent également des cours de traduction et proposent même souvent une recherche en traductologie. Pour le Québec seulement, l'Université McGill et l'Université Concordia possèdent des programmes en traduction, mais on les retrouve dans les départements fortement marqués par la

littérature ou la langue française¹⁰. La différence est importante : alors que c'est la linguistique qui, dans le milieu francophone, donne naissance à l'enseignement de la traduction au premier cycle, du côté anglophone, c'est à la littérature et aux études culturelles qu'on doit la paternité de la traductologie, avec un accent mis sur les cycles supérieurs.

L'histoire des programmes de traduction à l'Université de Sherbrooke est d'autant plus intéressante lorsqu'on la compare aux autres programmes au Québec, car elle est la scène où s'entrechoquent les deux visions sur la traduction. D'un côté, nous avons l'apport de l'ancien Département d'anglais (renommé Département d'études anglaises vers la fin des années 1970) qui développe un enseignement et une recherche à la maîtrise puis au doctorat axés sur la littérature canadienne comparée, mais avec la présence toujours continue de la traduction littéraire. De l'autre, celui de l'ancien Département d'études françaises, devenu par la suite le Département des lettres et communications après la fusion, pour un enseignement plus pragmatique au premier cycle (création d'une mineure et d'un certificat entre 1989 et 1991, puis du baccalauréat en traduction professionnelle en 2009, en suivant les exigences de l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec). Dans ce dernier cas, l'enseignement, historiquement influencé par la linguistique appliquée, se pense dans une visée pratique, voire professionnalisante, ce qui se raccorde parfois mal avec une visée réflexive et académique d'un programme de recherche aux deuxième et troisième cycles.



Cette réalité des programmes à l'Université de Sherbrooke n'est pas unique, c'est un enjeu commun à la majorité des universités où s'enseigne la traduction. Le cas des programmes à l'Université de Sherbrooke est toutefois exemplaire en ceci que cette différence est plus évidente, qui relève d'un héritage laissé historiquement par des décisions administratives.

¹⁰ Brisset qui s'intéresse d'abord aux programmes de troisième cycle ne mentionne pas Sherbrooke dans les lieux où s'enseigne la traductologie : « Ces trois programmes [Université d'Ottawa, Université de Montréal et Université Laval] ont la particularité de former des spécialistes en traductologie et en terminologie. Aujourd'hui, ce sont les trois seuls programmes canadiens de troisième cycle dans la discipline, ce qui n'empêche pas que des thèses impliquant la traduction continuent de sortir ailleurs, notamment en études littéraires et en sémiologie. » (Brisset, 2017 : 127) On peut ainsi constater qu'il n'existe pas, au Canada, de doctorat en traductologie dont le lieu disciplinaire originel est la littérature.

J'ai intitulé mon texte « La traduction hors de ses gonds » en référence au passage bien connu de *Hamlet* où l'époque est qualifiée de « *out of joint* » (Shakespeare, 1965). Mais cette « dis-jointure » est le reflet de la difficile position de l'enseignement de la traduction au Canada : on enseigne la traduction au premier cycle pour former des professionnelles et des professionnels, tout en espérant admettre aux cycles supérieurs des traductologues prêts à faire de la traduction un objet d'étude. Le passage, lorsqu'il se fait, ce qui demeure trop rare, est difficile. La différence disciplinaire, doublée d'une différence linguistique, est un des facteurs contribuant à miner la visibilité de la traduction et de la traductologie, à Sherbrooke comme ailleurs. Elle est bien là, et depuis longtemps, mais l'angle mort disciplinaire l'invisibilise.

Bibliographie

- BRISSET, Annie (2017), « La traductologie canadienne au fil des publications (1970-2017) », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 30, n^{os} 1-2 : 121-148 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1060021ar> (consulté le 29 avril 2023).
- CARRIER, Roch (1970), *La guerre, yes sir!*, Montréal, Éditions du Jour.
- DAGENAIS, Gérard (1967), *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, Québec, Éditions Pedagogia.
- FOREST, Jean (1983), *Le mur de Berlin P.Q.*, Montréal, Quinze.
- GLASSCO, John (1970), *The Poetry of French Canada in Translation*, Toronto, Oxford University Press.
- GLASSCO, John (1970), *Memoirs of Montparnasse*, Toronto, Oxford University Press.
- GODBOUT, Patricia (2004), *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada (1950-1960)*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- GODBOUT, Patricia (2013), « That Summer in North Hatley », dans Sherry Simon (dir.), *In Translation: Honouring Sheila Fischman*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press : 3-12.
- HEMINGWAY, Ernest (1964), *A Moveable Feast*, New York, Scribner.
- JUHEL, Denis (1983), *Traduction et qualité de la langue*, Québec, Éditeur officiel du Québec.
- KESTEMAN, Jean-Pierre, Peter SOUTHAM et Diane SAINT-PIERRE (1998), *Histoire des Cantons de l'Est*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture.
- SHAKESPEARE, William (1965), *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France.
- SIMON, Sherry (1988), « Dissymetries in Canadian translation », *Translation Review*, n^o 27 : 40-43.
- STRATFORD, Philip (1968), « French-Canadian Literature in Translation », *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 13, n^o 4 : 180-187.
- STRATFORD, Philip (1977), *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais / Bibliography of Canadian Books in Translation: French to English and English to French*, Ottawa, Conseil canadien de recherches sur les humanités/Humanities Research Council of Canada.

Hors dossier.

Dans la chambre de l'écriture d'Anne Hébert : pratique de la note

ANNIE TANGUAY

Université de Montréal – CRILCQ

Les manuscrits, tapuscrits et autres matériaux d'archives conservés par une écrivaine ou un écrivain permettent de reconstituer la genèse d'une œuvre. C'est une porte d'entrée dans son laboratoire : « Les papiers que la genèse du texte laisse derrière elle n'appartiennent pas au même espace que le texte, et cet avant est aussi un *ailleurs*. » (Lebrave, 1992 : 44) Cet ailleurs contient les traces de la création, rend compte d'une série de filiations parfois inconnues, d'un amont de l'écriture qui permet au généticien littéraire de mieux cerner la démarche esthétique d'une créatrice ou d'un créateur.

Dans « L'amont de l'écriture », Louis Hay décrit différents supports que l'on retrouve dans les dossiers génétiques, dont les cahiers et carnets. Le carnet est le « lieu privilégié d'une pratique de l'écriture qui enregistre pêle-mêle l'éphémère et l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées » (Hay, 2002 : 12). Ces « espaces secondaires » (Martel, 2012 : 9) sont en marge de l'œuvre et permettent un éclairage nouveau des avant-textes¹. Le texte, alors instable, varie d'une copie à l'autre, se transforme en fonction notamment des lectures d'une autrice ou d'un auteur. Les états antérieurs d'un texte, ses prémisses, sont le « miroir des hésitations de l'écrivain », pour reprendre la formule de Louis Aragon (1979 : 9).

Les carnets d'Anne Hébert

De 1942 à 1999, Anne Hébert publie vingt et un titres : recueils de poèmes, de nouvelles et de textes dramatiques, romans, récits. En accompagnement à la rédaction de plusieurs de ses romans et récits, elle utilise des carnets qui sont conservés dans le Fonds Anne Hébert (FAH) : un carnet pour les romans *Kamouraska* (1970), un pour *Les fous de Bassan* (1982), un pour *Le Premier*

¹ L'« avant-texte » est ici défini par Bernard Beugnot : « ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, variantes » qui précèdent matériellement un ouvrage » (Beugnot, 1989 : 72).

Jardin (1988), un pour *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995), un pour *Est-ce que je te dérange?* (1998) et deux carnets pour *L'enfant chargé de songes* (1992). Quatre romans n'en ont pas : *Les chambres de bois* (1958), *Les enfants du Sabbat* (1975), *Héloïse* (1980) et *Un habit de lumière* (1999). L'autrice n'en a peut-être pas utilisé ou peut-être encore ont-ils été détruits ou égarés². Les carnets ne sont jamais datés, à l'exception de celui d'*Est-ce que je te dérange?*, qui porte la date du « 11 octobre 96 » sur le dernier feuillet.

Si la plupart des carnets liés aux romans ne sont dédiés qu'à un seul texte, deux d'entre eux ont été utilisés pour plus d'une campagne d'écriture³. Au début du carnet du *Premier Jardin*, Anne Hébert renvoie aux différentes sections des *Fous de Bassan* en indiquant, pour chacune, le nombre de pages, sous la forme d'une équation. Le carnet d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* est celui qui renvoie au plus grand nombre de textes. À la première page se trouve une référence au personnage d'Héloïse du roman éponyme : « Héloïse était une sorte d'ange terrible » (carnet d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* : 1). Cette réflexion est suivie de deux citations : l'une de Joseph Glanvill, qui a certainement servi de source d'inspiration pour la vampirique Héloïse, et l'autre du *Cantique des Cantiques* que l'autrice fait suivre de la mention « Bible pour *Les Fous de Bassan* ». Les romans *Héloïse* et *Les fous de Bassan* ont été publiés respectivement en 1980 et en 1982. Comme l'explique Lucie Guillemette dans l'édition critique de ce dernier roman (*Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III*, 2014 : 331), Anne Hébert y aurait travaillé vers 1977.

² Il serait cependant surprenant qu'Anne Hébert ait utilisé un carnet pour *Un habit de lumière*, du fait que le dossier génétique de ce roman est très complet. On dispose de plusieurs états, des manuscrits aux épreuves de l'éditeur. Il faut dire que ce texte diffère dans sa forme des autres romans, étant proche du théâtre par l'emploi d'unités monologiques. Quant à *Héloïse*, elle l'avait d'abord imaginé sous la forme d'un scénario cinématographique. Cela pourrait expliquer l'absence de carnet. Les dossiers génétiques des romans ne sont pas tous complets. Il manque des états manuscrits et tapuscrits pour quelques titres et des tapuscrits ont été retrouvés dans d'autres fonds d'archives. En 1984, Anne Hébert utilise un autre carnet conservé avec sa poésie, qui, dans les premières pages, est proche du journal personnel; elle y consigne d'abord souvenirs d'enfance et impressions sur ce qui l'entoure. Dans les pages qui suivent, elle écrit quelques poèmes et travaille à un nouveau projet d'écriture portant sur la sculptrice Camille Claudel, sœur de l'écrivain Paul Claudel, projet qui ne sera pas mené à terme.

³ Anne Hébert note parfois des réflexions au hasard d'un carnet ou d'un cahier. Dans un vieux cahier d'écolier, à travers d'anciens devoirs d'anglais, se construit le manuscrit inédit et inachevé d'un conte radiophonique pour enfants, vraisemblablement écrit en 1953, intitulé *Sandrie et les sept magies retrouvées*. Il est alors étonnant de retrouver, quelques pages plus loin, isolée, une réflexion sur Stéphanie de Bichette, le personnage principal de son conte « La maison de l'Esplanade » (composé à l'été 1942). Plusieurs éléments de différentes périodes se côtoient ainsi dans ce même cahier.

Elle l'a ensuite mis de côté et repris après l'écriture d'*Héloïse*. Les premières notes du carnet remonteraient logiquement à la fin des années 1970. D'autres éléments de ce carnet renvoient encore à *L'enfant chargé de songes* : noms de personnages, fragment narratif et titre. Le même type d'information est généralement consigné dans tous les carnets : listes de titres et de noms de personnages, citations, fragments narratifs, ce à quoi s'ajoutent parfois des réflexions sur l'écriture et des résultats de recherche.

Les premières pages des carnets rendent généralement compte du souci d'Anne Hébert de trouver le titre parfait et de nommer ses personnages. Elle multiplie dans ses carnets, et parfois dans ses manuscrits, les titres et les noms, hésitant longuement avant de trouver l'appellation définitive. La recherche du titre témoigne d'un « long travail de maturation », pour reprendre l'expression de Catherine Viollet (2009 : 169). Si des autrices et auteurs retardent la recherche d'un titre, ces listes semblent être, pour Anne Hébert, une manière de se mettre à l'écriture, de mettre en place son univers.

L'étude des carnets permet de mieux comprendre les processus d'écriture d'Anne Hébert⁴. En étudiant ses carnets, il est possible d'observer les mouvements du texte, de rendre compte du travail par tâtonnements, de montrer la logique derrière ce qui peut paraître, à première vue, chaotique. Je ne pourrai bien sûr rendre compte de l'ensemble des carnets, et je m'attarderai peu aux fragments narratifs. Je m'intéresserai plus particulièrement aux intertextes historiques dans le carnet du *Premier Jardin* et aux références littéraires et artistiques dans ceux de *L'enfant chargé de songes*.

Le carnet du *Premier Jardin* : souci historique

En 1988, Anne Hébert publie *Le Premier Jardin*, elle qui a toujours aimé le théâtre et qui, au début des années 1930, s'était jointe à une troupe de théâtre amateur⁵. Elle se plaît alors à inventer la vie (les vies) d'une actrice de théâtre. Le dossier génétique de son sixième roman ne comporte qu'un carnet de notes et un feuillet manuscrit. Des 64 pages du carnet à la couverture et aux pages bleues,

⁴ D'autres documents d'archives tels que la correspondance contribuent également à la compréhension de son processus d'écriture : « l'épître de nature autobiographique [constitué de la correspondance et des entrevues d'une autrice ou d'un auteur] enrichit l'analyse en pointant vers [l]a préhistoire » d'un texte, comme le signalait Danielle Constantin (2009 : 164).

⁵ La troupe, composée notamment d'Eugène Taché, de Maurice et Anne Hébert, et de Paul, Jean et Hector de Saint-Denys Garneau, se produit à la salle paroissiale de Sainte-Catherine.

seules 17 pages sont restées vierges. La plupart des entrées sont écrites à l'encre bleue, mais certains ajouts, corrections ou notes sont à l'encre rouge ou noire, parfois même au plomb. Après la liste de titres s'entremêlent fragments narratifs, allusions à des textes de Colette et d'Edith Holden, citations de Proust, d'Hugo, de Rimbaud, de Shakespeare, de même que des passages provenant d'ouvrages historiques. Anne Hébert y fait également une remarque sur l'avancement de son texte : « peu de jours pour tout le roman parler davantage de Maud. Resserrer le temps » (carnet du *Premier Jardin*⁶ : 45), ce qui permet d'affirmer que le carnet n'est pas utilisé qu'en période pré-rédactionnelle, mais également en cours d'écriture.

Mythes, littérature et histoire de la Nouvelle-France

Les entrées du carnet du *Premier Jardin* sont assez hétérogènes. Outre une liste de titres, Anne Hébert fait allusion, à plus d'un endroit, au mythe biblique de Noé. Certaines notes, par leur disposition, donnent à penser qu'elle prépare une pièce de théâtre :

Arche de Noé
 Jeanne : la forgeronne
 Catherine : la fille du Roy
 Claudia : la femme du colon [...] (PJ : 8)

Le théâtre est d'ailleurs au centre de ce roman, ce que la citation de Shakespeare, « All the world's a stage » (PJ : 45) de la pièce *As You Like It*, aussi mise en exergue au roman, vient appuyer.

Anne Hébert réécrit, avec ce roman, l'Histoire au féminin :

La première chatte

La première femme

L'arche de Noé arrivée au port

les religieuses Plamondon

Les filles du roy

Marie Rollet. Hélène de Champlain ne se parlent pas

⁶ Les références à ce carnet seront dorénavant introduites par *PJ*, suivi de la page correspondante.

Les bonnes	pénitentes
Blanche Garneau	
Albertine	

Bernadette (Marie [illisible] <Albertine Antoinette⁷>) vieille fille désignée <1900> dès l'enfance, laide, ingrate. Gouvernante chez les Molson (*PJ* : 5⁸)

L'autrice réfère, dans cette seule page, au personnage mythique fondateur de l'Ève biblique, à des personnages féminins historiques importants tels que Hélène de Champlain (1598-1654) et Marie Rollet (1580-1649) (*PJ* : 3, 5), à des femmes ayant marqué l'imaginaire, dont Blanche Garneau (1899-1920)⁹, et à d'autres moins connues, à des « bonnes » notamment, qui, par leur travail dans l'ombre, ont également contribué à faire de la société ce qu'elle est devenue. Quant aux « religieuses Plamondon », Anne Hébert semble faire référence aux peintures d'Antoine Plamondon (1804-1895), parmi lesquelles se trouvent entre autres les portraits de Sœur Saint-Joseph et de Sœur Sainte-Anne. Dans le roman, elle renvoie à ce peintre alors que Flora et Raphaël, un étudiant en histoire et l'amoureux de Maud, visitent l'Hôpital général :

Au mur, trois jeunes sœurs peintes par Plamondon affirment leur existence terrestre et monastique, alors qu'elles ne sont plus que cendres et poussières, depuis longtemps, persistent dans un tableau vivant comme un témoignage, saisies une fois pour toutes par le regard d'un peintre qui les a appréhendées et accompagnées jusqu'au seuil du mystère, avant de se taire et de tomber en poussière, à son tour. (*Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume IV*, 2015 : 149)

Pendant cette visite du musée, Flora se nourrit des objets qui s'y trouvent afin de « remonter le temps et de presser les morts de dire leur secret » (*OCIV* : 149).

⁷ Les mots et ponctuations entre crochets sont de moi, les mots entrent soufflets sont des ajouts d'Anne Hébert et les mots raturés par elle sont ~~barrés~~.

⁸ La disposition de l'extrait respecte celle d'Anne Hébert.

⁹ Le corps de Blanche Garneau est retrouvé le 28 juillet 1920, dans le parc Victoria à Québec. Elle a été violée et étranglée. Un premier procès a lieu à l'automne 1921 et une Commission royale d'enquête est mise sur pied l'année suivante par le gouvernement. Des gens importants sont accusés, mais tous les suspects sont finalement écartés.

Ce carnet se démarque des autres par la mise en lumière et l'ampleur de ses recherches documentaires¹⁰, dont près du quart du carnet y est consacré. Sur onze pages, Anne Hébert retrace une partie de l'Histoire de la Nouvelle-France, par différentes notes de lecture et citations issues de trois sources historiques : *La vie quotidienne en Nouvelle-France : le Canada, de Champlain à Montcalm* (1964) de Raymond Douville et Jacques-Donat Casanova¹¹, *Les filles du Roi en Nouvelle-France : étude historique avec répertoire biographique* (1972) de Silvio Dumas et l'article d'André Beaulieu, publié dans la revue *Forces* (1985), « Québec : un site, une histoire, un charme... uniques ». Ces sources lui servent principalement à rédiger une dizaine de pages du roman, celles où Flora et Raphaël revisitent la Nouvelle-France des 17^e et 18^e siècles (OCIV : 154-165).

Les différentes citations consignées sont parfois reprises, transformées ou réinventées pour servir le récit. Quelques-unes se retrouvent dans le roman, identifiées par les italiques. Dans *L'érudition imaginaire*, Nathalie Piégay-Gros s'intéresse entre autres aux traces du discours savant dans les œuvres de fiction :

Lorsque le roman s'approprie les dispositifs érudits propres au commentaire ou au discours savant, le discours s'étage en différents niveaux qui manifestent que l'on a affaire à la greffe d'un discours second sur un discours premier [...]. [D]es justifications différentes [caractères italiques, gras ou soulignements] manifestent l'hétérogénéité de la page et montrent comment les différentes citations entraînent des déboîtements du discours et des emboîtements de citations. (Piégay-Gros, 2009 : 68)

L'œuvre de fiction accueille ainsi des discours hétérogènes qui contribuent à l'exactitude historique du récit.

De l'ouvrage de Silvio Dumas, Anne Hébert note dans son carnet une citation de seconde main de Marie de l'Incarnation : « Canada décrit en France comme “un lieu d'horreur” et les “[...]faubourgs de l'enfer” = Marie de

¹⁰ Alors qu'elle travaille à son roman *Kamouraska*, Anne Hébert effectue des recherches dans les archives judiciaires relatives au meurtre du seigneur de Kamouraska. Les notes de ses recherches n'ont cependant pas été retrouvées.

¹¹ Anne Hébert possède un exemplaire de ce livre, dédié le 15 décembre 1973 par Casanova : « À Anne Hébert avec mon admiration pour ton œuvre que j'ai eu le plaisir de connaître et qui m'a donnée la joie de la rencontrer » (Centre Anne-Hébert, FC 305 D68 1964).

l'Incarnation¹² » (*PJ* : 39). Dans le roman¹³, les italiques soulignent les mots de Marie de l'Incarnation sans pour autant en donner la source. Cela vient appuyer le texte, lui confère une dimension historique que seules quelques personnes identifieront d'emblée. De Marie de l'Incarnation, elle note encore : « Les vaisseaux ne sont pas plutôt arrivés que les jeunes hommes y vont chercher des femmes – on les marie par trentaine » (*PJ* : 41). Bien que la citation ne revienne pas dans le roman, elle n'en demeure pas moins utile pour l'autrice qui cherche à se faire une idée précise de l'époque. Par les commentaires de Dumas, on comprend que la missionnaire exagérait peut-être un peu la situation, les hommes n'allant pas sur les navires chercher leur épouse. Les lettres de Marie de l'Incarnation, malgré leur possible inexactitude, témoignent du climat de fébrilité qui entourait l'arrivée des jeunes femmes en sol canadien.

Anne Hébert note une citation de l'Intendant Jean Talon : « Talon écrit : “J’ai fait ordonner que les volontaires (en assez grand nombre faisant métier de bandits) soient privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l’Église et des communautés si quinze jours après l’arrivée des vaisseaux de France ils ne se marient.”¹⁴ » (*PJ* : 42). Elle l'adapte légèrement, avec une orthographe moderne, éliminant quelques détails et simplifiant la syntaxe, mais applique tout de même les italiques¹⁵.

L'autrice note également dans son carnet des idées, des thèmes, des chiffres, qui seront parfois introduits dans son récit. Certains éléments sont encore soulignés par les italiques dans le roman, mais transformés, détournés, ce qui est le cas notamment d'un passage sur les pensionnaires de la Salpêtrière, le plus grand établissement de l'Hôpital général, où, au XVII^e siècle, plusieurs femmes et filles y étaient enfermées :

¹² « La Mère de l'Incarnation écrit qu'on décrivait le Canada en France comme un “lieu d'horreur” et les “faubourgs de l'enfer”. » (Dumas, 1972 : 13)

¹³ « La Nouvelle-France a mauvaise réputation en métropole. On parle d'un *lieu d'horreur* et des *faubourgs de l'enfer*. Les paysannes se font tirer l'oreille. Il a bien fallu avoir recours à La Salpêtrière pour peupler la colonie. » (*OCIV* : 155)

¹⁴ « Dans son mémoire du 10 novembre 1670 au ministre, Talon écrit : “... j’ai fait ordonner que les volontaires (qu’a mon retour j’ai trouvé en assez grand nombre faisant véritable mestier de bandis) seroient privés de la traite et de la chasse, outre que par l’arrest ils le sont des honneurs de l’Esglise et des communautéz, si quinze jours après l’arrivée des vaisseaux de France ils ne se marioient. ” » (Dumas, 1972 : 37)

¹⁵ « M. l'Intendant est formel. *Tous les soldats licenciés, quelques-uns faisant métier de bandit, seront privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l’Église et des communautés si, quinze jours après l’arrivée des filles du Roi, ils ne se marient.* » (*OCIV* : 157)

Salpêtrière division des femmes folles, infirmes etc. 46
 Instruction des filles 47
 détention à la Salpêtrière considérée comme infamante 47
 50 % des filles venaient de la Salpêtrière (*PJ* : 43)

Les paginations (46 et 47) renvoient à l'ouvrage de Dumas, où ce dernier écrivait notamment : « À la Salpêtrière, on enseignait aux filles à lire, à tricoter, à faire de la lingerie, de la broderie, de la dentelle [...]. Il faut dire qu'à cette époque, la détention à la Salpêtrière était, bien à tort, une tare plus infamante que l'incarcération à la Bastille. » (Dumas, 1972 : 47) Dans le roman, Anne Hébert met ensuite l'accent sur cette même idée : « Si elles savent déjà coudre, tricoter et faire de la dentelle (on le leur a appris dans leur refuge de La Salpêtrière, *aussi infamant que la Bastille*), on verra bien leur figure lorsqu'il faudra faire vèler la vache et changer sa litière. » (*OCIV* : 156) À la différence des autres extraits soulignés dans le roman, l'autrice ne reprend pas ici la parole d'un personnage historique marquant tel que Marie de l'Incarnation ou Jean Talon, mais plutôt les mots de Dumas, de l'historien.

Certaines images frappent l'imaginaire d'Anne Hébert. Du Père Le Jeune, cité dans *Les filles du Roi*, Anne Hébert note les « terres en friche depuis la naissance du monde » (*PJ* : 39) – que l'on retrouve dans ses *Relations* et que Dumas cite dans son ouvrage¹⁶ –, qui deviendra, dans son récit, « cette terre en friche depuis le commencement du monde¹⁷ » (*OCIV* : 157). Elle modifie légèrement l'extrait, mais ne signale pas l'emprunt par les italiques. Ce « commencement du monde » est à l'image du titre du roman, de ce premier jardin, de cet éden qui n'avait rien d'un paradis. On retrouve par ailleurs cette même expression à deux reprises dans le poème « Ève » des *Songes en équilibre* (1942). La formule « terre en friche¹⁸ » permet à Anne Hébert d'ajouter une part

¹⁶ « Malgré les appels engageants et réitérés du Père Le Jeune, dans la quinzaine de *Relations* qu'il a rédigées, "aux gens moyennés et aux personnes pauvres" de France de venir prendre possession de terres "en friche depuis la naissance du monde", le peuplement ne progresse guère au Canada. » (Dumas, 1972 : 13)

¹⁷ « C'est mieux qu'elles soient bien en chair pour résister aux rigueurs du climat, disent-ils, et puis, quand on a déjà mangé de la misère par tous les pores de sa peau, durant des années, aux armées du Roi, c'est plus réconfortant d'avoir un bon gros morceau à se mettre sous la dent, pour le temps que Dieu voudra bien nous laisser sur cette terre en friche depuis le commencement du monde. »

¹⁸ L'historien Dumas reprend cette même formule, sans la citer, plus loin dans son ouvrage : « Une catégorie d'émigrants, des soldats licenciés, dirigés vers la Nouvelle-France ont été jetés sur des terres en friche sans préparation aux travaux de défrichement. » (Dumas, 1972 : 64)

de véracité historique au parler des personnages. Tel est le cas aussi d'autres expressions, dont « "faire serment sur sa part de paradis" Marie Thérèse Viel 347 » (*PJ* : 43). Cette expression est tirée d'une cause juridique, entendue par le lieutenant général de la Prévôté le 17 août 1677 : « point eu affaire a dautre au dit temps qu'avec le dit deffendeur qu'elle estoit preste a faire serment *sur sa part de paradis* que le dit deffendeur luy a faict lenfant et qu'il la veue plusieurs fois » (Dumas, 1972 : 347; c'est moi qui souligne). Le personnage de Renée Chauvieux reprendra les mots de cette autre fille du Roi : « A juré dans son cœur, *sur sa part de Paradis*, qu'elle n'épouserait pas Jacques Paviot, soldat de la Compagnie de M. de Contrecoeur avec qui elle a passé contrat de mariage. » (*OCIV* : 164-165; c'est moi qui souligne) Ce n'est pas là le seul emprunt fait pour la petite Chauvieux. Pour rendre ce personnage plus vraisemblable jusque dans ses possessions, Anne Hébert emprunte l'inventaire des biens de Madeleine Fabrecque, morte peu de temps après son arrivée au Canada¹⁹. Les italiques dans le roman (*OCIV* : 164) témoignent effectivement d'une source antérieure. Chacun des noms des filles du Roi dans *Le Premier Jardin* est d'ailleurs authentique, figurant tous dans l'ouvrage de Dumas.

Ce qu'Anne Hébert retient de ses lectures va évidemment au-delà de ce qu'elle note dans son carnet. Si elle ne fait pas allusion à la notice biographique de Renée Chauvieux, il n'en reste pas moins qu'elle la reprendra presque textuellement. Le personnage du roman rejoint donc le personnage réel, soit Renée Chauvieux, fille du Roi, retrouvée morte le 4 janvier 1670 et enterrée le lendemain²⁰ (voir *OCIV* : 163-164).

¹⁹ « Dans la recrue de 1659 destinée à Montréal, il y avait une jeune femme du nom de Madeleine Fabrecque, de Paris. Elle avait été embauchée par la Société de Montréal. Peu de temps après son arrivée au pays, elle décéda par suite des fatigues du voyage. Dans le coffre de la défunte, on trouve : "deux habits de femme, l'un de camelot de Hollande, l'autre de barraconde, une méchante jupe de ferrandine, une très méchante jupe verte, un déshabillé de ratine, une camisole de serge, quelques mouchoirs de linon, six cornettes de toile et quatre coiffes noires, dont deux de crêpe et deux de taffetas, un manchon en peau de chien et deux paires de gants de mouton." Ces biens, estimés à 259 livres, étaient toute la garde-robe ou le trousseau de cette humble fille. » (Dumas, 1972 : 52)

²⁰ « CHAUVREUX, Renée (1669), née à Orléans (ORLÉANAIS), fille de Denis et Madeleine Paré. Elle passa un contrat de mariage avec Jean Lefebvre, le 24 décembre 1669 (m. Becquet), qui n'eut pas de suite; elle apportait des biens estimés à 200 livres plus un don de 50 du roi. Nous lisons au registre de Québec : "Le 5^e jour de janvier 1670 a esté enterrée dans le cimetière de cette paroisse Renée Chauvieux... venue de France par les derniers vaisseaux fille de Denys Chauvieux et de deffunte Madeleine paré [*sic*]... trouvée morte dans les neiges le 4^e Janvier de la dite année." » (Dumas, 1972 : 205)

Si la lecture des *Filles du Roi* est déterminante pour l'écriture de son roman, celle de l'ouvrage de Douville et Casanova contribue également à sa vision de la vie à cette époque. De *La vie quotidienne en Nouvelle-France*, Anne Hébert renvoie à l'« [h]abillement du gouverneur page 59²¹ », à des anecdotes telles que « Maisonneuve perd en mer ses dentelles 57 » ou encore au « mobilier 57 » (*PJ* : 39) typique d'une maison « construite en prévision d'une famille nombreuse » (Douville et Casanova, 1964 : 57). En alternance avec d'autres passages des *Filles du Roi en Nouvelle-France*, elle prend des notes sommaires et indique les paginations afin de retourner chercher des informations supplémentaires sur le sort de « celles qui ne sont pas choisies [et qui] sont placées dans des familles » ou sur la « [f]réquentation (page 35) » (*PJ* : 42). À la page 35 de l'ouvrage de Douville et Casanova se trouve une section intitulée « Les ramifications », où les auteurs font le récit de la vie canadienne d'une veuve, Madeleine Couteau, et de ses deux filles, Jeanne et Catherine, qui viennent s'établir au Canada en 1647 et qui, à elles seules, ont « enrichi la Nouvelle-France de vingt et un petits-enfants et de soixante-cinq arrière-petits-enfants » (Douville et Casanova, 1964 : 35). Cette imposante lignée au féminin va tout à fait dans le sens des écrits d'Anne Hébert.

Dans son carnet, elle note en outre un passage, légèrement tronqué : « Dès 1608 Champlain plante quelques pommiers de Normandie envoyés par M. de Monts – ils sont en plein rendement 25 ans plus tard²². » (*PJ* : 39) Elle reprend ensuite ce passage dans son roman, appuyant plus encore l'unicité de ce lieu d'origine, de ce premier jardin, de ce commencement du monde : « Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. » (*OCIV* : 142) À partir de l'histoire des filles du Roi et d'autres éléments historiques, Anne Hébert revisite le mythe de la première femme, délaissant de ce fait celui de Noé d'abord envisagé.

Les recherches historiques de l'autrice sont un point de départ. En ce sens, elle retranscrit, sur cinq pages de son carnet (*PJ* : 32-36), de longs passages de l'article d'André Beaulieu, et ce, bien qu'elle n'en reprenne aucun passage.

²¹ Il est alors question du marquis de Vaudreuil, l'un des gouverneurs de la Nouvelle-France (Douville et Casanova, 1964 : 59).

²² « Dès 1608, année de la fondation de Québec, Champlain plante quelques pommiers de Normandie envoyés par M. de Monts et qui supportent si bien le climat canadien qu'ils sont en plein rendement vingt-cinq ans plus tard. » (Douville et Casanova, 1964 : 65)

Beaulieu revient sur la fondation de la ville de Québec, en explore ses quartiers, rend état des changements de la capitale de sa fondation jusqu'aux années 1980. Anne Hébert note entre autres certaines descriptions de la ville, « faite d'un seul bloc de schiste qui s'étend par plis et replis depuis la faille de Cap Rouge jusqu'à la pointe de Cap-aux-Diamants », de cette ville qui « apparaît telle la proue d'un immense navire jeté en travers du St-Laurent afin de barrer la route à quelque invisible ennemi » (*PJ* : 32; Beaulieu, 1985 : 12). Elle collecte certaines données plus techniques telles que, à la mort de Samuel de Champlain, 25 ans après la fondation de son « habitation qui deviendra un comptoir, un bourg, un village, puis bien longtemps après une ville, [...] le 25 décembre 1635, la colonie compte à peine deux cents habitants » (*PJ* : 33; Beaulieu, 1985 : 13). Anne Hébert s'intéresse ainsi à cette « [f]orteresse » qu'est Québec « depuis ses premiers balbutiements », en passant par ses changements d'apparence au XVIII^e siècle face à « la pression de la guerre entre la France et l'Angleterre » (*PJ* : 34; Beaulieu, 1985 : 14), jusqu'aux travaux qui continueront au siècle suivant de changer le visage de la ville :

Les tracés de la Haute-Ville résultent d'une longue histoire. Rues, ruelles, culs-de-sac[,] places publiques [constituent des] unités de petites dimensions, épousant et acceptant même les irrégularités topographiques du cap qui se déplie en déclivités successives de la Citadelle aux Remparts en passant par Château F, Place d'Armes, le bureau des postes, la cathédrale et l'hôtel de ville, côte de la Fabrique, côte du Palais, Hôtel-Dieu²³.

C'est cette ville aux multiples visages – ce qui n'est pas sans rappeler les changements d'identité de la protagoniste, actrice de métier – que les personnages du *Premier Jardin* arpentent à leur tour, au sens réel comme au figuré. Ils remontent le temps et font revivre ceux et (surtout) celles qui ont contribué à faire de la ville de Québec ce qu'elle est devenue.

Les carnets de *L'enfant chargé de songes* et de lectures

En 1992, Anne Hébert publie *L'enfant chargé de songes*. Le dossier génétique de son septième roman (FAH, P25/A1/3) ne comporte qu'un tapuscrit annoté par l'autrice de 163 feuillets (le premier feuillet n'a pas de numéro, la numérotation va donc de 1 à 162), envoyé à l'éditeur ainsi que l'atteste une

²³ Il s'agit là de la transcription du carnet et non pas celle de l'article d'André Beaulieu. Il y a ainsi quelques petites différences.

enveloppe de retour du Seuil²⁴, quatre feuillets manuscrits²⁵ et deux carnets de notes. L'un des carnets a une couverture de tissu rouge sur laquelle est incrustée l'inscription « My Trip », en lettres dorées. Les treize premières pages comportent des informations utiles pour les voyageurs : passeports et visas, modes de paiement et monnaies, etc. Anne Hébert prend des notes à partir de la page 14 dans la section « Itinerary » [Itinéraire] et poursuit dans la section suivante, « Places visited » [Endroits visités]. Rien de ce que note l'autrice ne se rapporte à un voyage; on n'y trouve que des notes pour son roman. L'autre carnet a une couverture rigide chamarrée noire et jaune, avec une reliure et des coins rouges. Les carnets ne sont pas datés, mais, par les différents fragments narratifs, il est possible de déduire que le carnet rouge est le plus ancien. Aucun des deux n'a été rempli à pleine capacité; bien au contraire, sur les 108 pages du premier, Anne Hébert n'en utilisera que 16, et sur les 96 pages du second, 40. Dans le carnet rouge, l'autrice n'emploie que des stylos à encre bleue. Cela ne permet pas de conclure que le carnet a été rédigé d'un seul trait, et ce, bien qu'il soit beaucoup plus homogène que le carnet noir dans lequel plusieurs entrées sont écrites à l'encre bleue, d'autres à l'encre noire et quelques rares, en rouge.

Il n'est pas rare qu'une autrice ou un auteur utilise plus d'un carnet à la fois. Cela peut notamment dépendre du type d'entrées qu'elle ou il y consigne. Dans les quatorze premières pages du carnet rouge, les fragments narratifs se rapportent principalement au personnage de Julien adulte, à Paris, bien qu'il y soit aussi question, brièvement, de la relation étouffante de Pauline avec ses enfants. Julien est alors psychanalyste et les rêves de ses patients l'accompagnent. Il est par ailleurs question, dans ces pages, d'une épidémie de polio. Étant née en 1916, Anne Hébert n'était pas étrangère au climat de terreur engendré par cette maladie qui a fait beaucoup de morts dans les années 1920 et 1930. Dans les deux dernières pages, l'autrice fait un plan de son roman qu'elle fait suivre de quelques notes. La structure est alors très différente de celle de la version publiée. Le roman devait alors comporter deux parties : la première se

²⁴ Sur l'enveloppe, un papillon adhésif amovible est collé : « à porter [par coursier] à partir de 9 h, demain vendredi 17. » Il y a, en janvier et en avril 1992, un vendredi 17. Le roman paraît en mai 1992.

²⁵ Deux feuillets de résumé, un autre présentant un intertexte rimbaldien, écrit sur un feuillet du 59^e congrès de l'Acfas qui s'est tenu du 21 au 24 mai 1991, et un dernier feuillet réflexif sur son travail d'écriture.

déroulant au Québec et la seconde à Paris, de même qu'un prologue. Le récit aurait donc suivi l'ordre chronologique des événements.

Une nuit obscure
 Première partie
 Ontaritz : de la naissance de Julien à la mort d'Hélène
 Deuxième partie
 Julien à Paris : du quai Voltaire au billet d'adieu de Lydie²⁶
 Prologue des Billettes
 1^{er} chapitre Je suis né à la lueur d'une lampe à l'huile
 Julien trompe Pauline avec Lydie
 Histoire d'amour à trois Pauline étant la 3^e. Le triangle. (carnet rouge de *L'enfant chargé de songes* : R15²⁷)

Julien rencontrait alors, à Paris, la Lydie de son enfance. Si l'on se fie à ce plan, Anne Hébert aurait envisagé d'écrire son roman à la première personne, du point de vue de Julien.

Dans le carnet noir, les fragments narratifs, les images et le vocabulaire employé sont souvent plus près du texte définitif. Certains fragments sont réécrits plus d'une fois, pratiquement textuellement. Le regard que Pauline porte sur ses enfants en est un bon exemple :

Pauline : ... réparer, en se servant des deux petits êtres confiés à sa garde, sa propre enfance gâchée.

— Je les bourre d'affection ils ne peuvent se défendre. (*ECS* N7)

Réparer, en se servant des deux petits êtres confiés à sa garde, sa propre enfance gâchée. — Je les bourre d'affection... (*ESC* N8)

L'idée de réparation de l'enfance de Pauline est d'ailleurs évoquée dans la version publiée : « Tout se passe, entre elle et ses enfants, comme s'il s'agissait de réparer le tort qu'on a fait, dans une autre vie, à une petite fille appelée Pauline Lacoste. » (*OCIV* : 260) Quant à la réplique de Pauline, elle revient textuellement dans le roman : « — Je les bourre d'affection, ils ne peuvent se défendre. »

²⁶ C'est la première fois, dans ce carnet, que le personnage de Lydie porte ce prénom. Dans les autres pages, elle se prénomait Camille.

²⁷ Le numéro de page est précédé d'un N, pour le carnet noir, ou d'un R, pour le carnet rouge. Les références à ces carnets seront dorénavant introduites par *ESC*, suivi de la lettre N ou R et de la page correspondante.

(OCIV : 257) Les brouillons sont probablement ainsi plus avancés au moment où Anne Hébert utilise le carnet noir.

Dans ces carnets, Anne Hébert note plusieurs citations qui l'inspirent en cours d'écriture. Certaines sont introduites dans les textes publiés, mais d'autres lui servent à créer des images ou une atmosphère et ne sont pas reprises textuellement. Les références à des compositeurs ou à des pièces musicales et les citations ou allusions littéraires, principalement à Baudelaire et à Rimbaud, de même qu'à Paul Claudel, sont nombreuses. À l'exception de trois extraits de l'essai « L'introduction à la peinture hollandaise » de Claudel, les citations et allusions littéraires sont toutes consignées dans le carnet noir.

Couperin, Mozart et Schubert

La toute première entrée du carnet rouge renvoie à un enregistrement audio des *Leçons de ténèbres* de François Couperin par Le Chant du Monde, musique qui reprend le texte biblique des *Lamentations de Jérémie* de l'Ancien Testament. Anne Hébert note les noms des artistes et leur position dans l'ensemble : Jean Belliard et Hervé Lamy, ténors; Ivète Piveteau, clavecin; Philippe Foulon, viole de gambe. Elle indique en outre la référence commerciale : « LDC 278 809 », à la suite de quoi elle cite la phrase d'ouverture de la *Leçon de ténèbres* pour le Mercredi saint : « Ici commencent les lamentations de Jérémie... » (ECS : R1), qui revient textuellement dans le roman (OCIV : 244). Ces informations consignées par l'autrice l'aident certainement à décrire l'expérience de Julien lorsqu'il assiste à un concert, peu de temps après son arrivée à Paris :

Le premier ténor s'avance dans le chœur strictement nu.
La grande croix derrière l'autel, les balustrades de bois des galeries.
Un deuxième ténor, un clavecin, une viole de gambe.
Julien est livré à la musique, sa propre nuit débusquée ne fait plus qu'une nuit rayonnante avec la *Leçon de ténèbres*, célébrée dans la petite église des Billettes. (OCIV : 245)

Le premier fragment narratif du carnet rouge se rapporte à un concert. Le personnage de Camille n'incarne pas un double de Lydie, son amour d'adolescence, comme ce sera le cas dans le roman, mais bien la Lydie de son enfance :

Au concert de Billiard²⁸ à l'église des Billettes[,] Julien qui est en année sabbatique à Paris croit reconnaître dans la foule recueillie le chignon noir de Camille²⁹. Il la suit de rue en rue sa longue silhouette victorieuse. Elle s'arrête auprès d'un marchand de marrons <près N. D.³⁰> et se retourne[,] reconnaît Julien. Commence alors tout un chassé croisé [*sic*] entre Camille et Julien [:] déjeuners, promenades, théâtre. Ils se cherchent, se repoussent, se perdent et se retrouvent[.] Hélène est entre eux et les fait se déchirer et se défendre farouchement. *Lamentations de Julien*. Rire et ardeur de vivre de la part de Camille. Julien rêve d'entraîner Camille dans sa névrose pour ~~se venger~~ <la punir> de la mort d'Hélène. En même temps il est attiré par Camille comme autrefois ~~lorsq~~ l'année de la grande épidémie de polio [...] (*ECS* : R2-3; je souligne).

Dès les premières notes, c'est en assistant à un concert que Julien effectue son retour vers l'enfance. Les « [l]amentations de Julien » (*ECS* : R3) entrent en écho avec celles du personnage biblique de Jérémie.

La musique occupe une place de choix dans la vie des enfants Vallières qui y trouvent joie et recueillement, à la différence de leur mère qui « la redout[e] depuis son enfance » (*OCIV* : 395). Le concert dans l'église des Billettes rappelle à Julien des airs de Mozart et de Schubert qu'il écoutait plus jeune. Dans le carnet noir, Anne Hébert fait état de l'importance de la musique, de ces deux compositeurs plus particulièrement, dans la vie du frère et de la sœur. Devant « la fascination de Julien et d'Hélène » pour Lydie, Pauline élabore un plan pour « [l]a démasquer. Découvrir son vrai visage. Cesser de lutter contre un fantôme. La confondre. L'avoir à sa merci. [...] Lui faire baisser les yeux. Lui signifier que c'est la première et la dernière fois qu'elle met le pied dans cette maison. » (*OCIV* : 292) Mais les choses ne se dérouleront pas comme Pauline l'espérait. C'est au son d'un concerto de Mozart³¹ que le frère et la sœur deviendront des

²⁸ Anne Hébert semble ici faire référence au chanteur français Jean Belliard. Elle fait la même coquille dans le patronyme du ténor (Billiard plutôt que Belliard) lorsqu'elle note les informations relatives à l'enregistrement des *Leçons de ténèbres* par Le Chant du Monde (*ECS* : R1). Le « concert de Billiard » deviendra éventuellement « le concert des Billettes », peut-être par souci de justesse puisque Belliard, étant né en 1935, aurait été bien jeune pour mener un tel concert.

²⁹ La Lydie de l'œuvre publiée était alors nommée Camille.

³⁰ N. D. pour la cathédrale Notre-Dame de Paris.

³¹ Probablement le « Concerto [pour] piano no 22 [de] Mozart par Richter » (*ECS* : N40), référence notée par l'autrice à la fin de son carnet.

« enfants graves et silencieux³² » (*OCIV* : 295), plus distants que jamais envers leur mère.

Plus tard, lors de la visite de Lydie, ils écouteront du Schubert. Peut-être s'agit-il du « Trio opus 100 Schubert » (*ECS* : N40) que note encore Anne Hébert à la fin du carnet noir. Julien associe par ailleurs la musique à Lydie, son premier amour : « Schubert : toute sa vie Julien gardera le visage extraordinaire de Lydie écoutant comme si la musique sortait d'elle chaude et déchirante » (*ECS* : N18). La jeune femme incarne littéralement la musique, ce qui est toujours le cas dans le roman : « C'est du fond des années passées que remontent des sons et des images enfouis. Il entend de nouveau Mozart et Schubert. Il voit la musique rayonner sur le visage mobile de Lydie. » (*OCIV* : 244)

À sept endroits dans le carnet noir, en marge de ses notes, Anne Hébert fait des traits verticaux à l'encre rouge (*ECS* : N14, 17-22). Chacune de ces entrées a un lien avec la visite de Lydie chez les Vallières. Leur mise en relief montre l'importance, aux yeux de l'autrice, de la relation de rivalité entre Pauline et Lydie. C'est pour montrer sa supériorité sur Pauline que Lydie souhaite « affranchi[r] » (*ECS* : N19) les « petits Vallières » (*OCIV* : 294). Et c'est par la musique que Lydie entre en communion avec eux : « Leur attention à tous est si vive, tendue à l'extrême, qu'ils peuvent entendre, d'une façon décuplée, l'aiguille sillonner à vide le disque, dans le silence. » (*OCIV* : 294) Cette visite de Lydie est un moment charnière du roman : c'est là que les pouvoirs changent de mains et passent de Pauline à Lydie.

La musique occupait également une place de choix dans la vie de l'autrice. À l'aube de la trentaine, elle écrivait, le 19 octobre 1945, à son frère Pierre :

Personne ne peut sans discontinuer « posséder » la musique, l'automne, la Beauté. C'est un effort d'intensité au-dessus des forces humaines. Dans la contemplation, il s'agit d'égaliser ce que l'on contemple. C'est-à-dire en face d'une autre puissance, souvent supérieure à soi, devenir une présence parfaite, dans sa propre plénitude offerte, sans rien qui ne consente. Quand une phrase de Bach nous touche jusqu'au fond, rassemble toute notre vie en une seule attention à la grâce; quand Bérénice tire en nous toute la source et la pureté des larmes; quand un paysage nous comble petit à petit jusqu'à s'incarner en nous; eh! bien, on devient, pour une seconde, l'égal de Bach

³² Cela n'est pas sans rappeler Michel et sa sœur Lia dans *Les chambres de bois*.

ou de Racine, ou une manière de créateur à l'instant actif des six premiers jours du monde. (Fonds Pierre Hébert [FPH])

Ce qu'elle décrit ici se rapproche de l'expérience de Julien, tant à l'adolescence qu'à l'âge adulte. Pour le personnage, ce n'est d'ailleurs qu'après s'être décidé à aller à un concert que l'« écran entre la ville [Paris] et lui » commence à se dissiper : « Dès sa décision prise l'air autour de lui a semblé plus respirable, tout comme si à l'avance la musique commençait déjà son œuvre de bonté. La musique, depuis son enfance, ne possédait-elle pas le pouvoir de le rendre heureux en dépit de tout? » (OCIV : 242, 244)

Mais la musique n'est pas la seule chose qui apporte du réconfort à Julien. Après la mort de sa mère, « [i]l a installé ses livres et son tourne-disque » au salon; il s'est ainsi créé une bulle bien à lui où la musique et la littérature, la poésie tout particulièrement, lui procurent une « paix étrange » (OCIV : 322).

Le mysticisme claudélien

Claudél est l'une des grandes rencontres poétiques d'Anne Hébert. C'est son petit-cousin de Saint-Denys Garneau³³ qui le lui fait connaître par les *Cinq Grandes Odes*. Le poète-dramaturge français influencera la jeune autrice dans l'écriture de ses premiers textes dramatiques, tout particulièrement dans *L'arche de midi* (1944-1946) et *Les invités au procès* (1952)³⁴. À l'émission spéciale *Paul Claudel et nous*, présentée à la télévision de Radio-Canada à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Claudel, le 28 février 1965, Anne Hébert témoigne de son admiration et de son enthousiasme pour l'homme et pour l'œuvre : « Paul Claudel, pour moi, c'est une très longue fréquentation. Alors c'est comme des amis qui par moments nous agacent, par moments, au contraire,

³³ De Saint-Denys Garneau l'initie à de nombreux auteurs européens : « Au milieu des années 1930, dans des éditions qu'il faisait souvent venir de France, Saint-Denys Garneau lui fait découvrir, outre Claudel, Baudelaire et Jouve, Éluard, Reverdy, ainsi que les romanciers Jouhandeau, Ramuz et Supervielle. » (Nathalie Watteyne dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, volume I, 2013 : 20)

³⁴ Voir mon article « La femme de théâtre » (2018), où les liens entre le théâtre de Claudel et les premières pièces d'Anne Hébert sont montrés.

on les admire éperdument, mais c'est une constante quand même. C'est quelque chose qui reste et c'est une compagnie très longue et très aimée³⁵. »

À la fin du carnet rouge, Anne Hébert consigne trois citations de « L'introduction à la peinture hollandaise » de Claudel, dont elle possède l'édition Gallimard de 1967 : « Entre les vivants et les morts, grâce à ces empreintes, le commerce n'a jamais cessé³⁶ »; « Ils ont fait connaissance avec la nuit. »; « Une espèce d'acidité mentale aux prises avec les ténèbres et qui sous nos yeux continue indéfiniment sa rongeante activité³⁷. » (ECS : R14). Aucune de ces citations ne revient dans le roman, dans lequel il n'est pas non plus question de peinture.

Anne Hébert reprend dans *L'enfant chargé de songes* l'essence de « L'introduction à la peinture hollandaise ». Elle s'inspire des analyses et des descriptions que Claudel fait des peintures. L'essai claudélien et les citations notées sont autant de « présence[s] implicite[s] » (Claudel, 1967 : 66) qui hantent son roman. L'autrice met en forme cette « [l]imite des deux mondes », énoncée par Claudel, par laquelle intervient une forme de « liquidation de la réalité », de « silence qui permet d'entendre l'âme, à tout le moins de l'écouter » (Claudel, 1967 : 66). Cette limite sera bien présente dans le roman : limite entre le monde des vivants et celui des morts, entre l'Ancien Monde (Paris) et le Nouveau Monde (Québec), entre le personnage de Lydie et son double, Camille. Le « commerce » n'aura de cesse entre Julien et les femmes de son passé, et ce, malgré leur mort.

³⁵ GROULX, André (dir.) (1965), *Paul Claudel et nous*, Radio-Canada, émission télévisée, 28 février, Centre d'archives Gaston-Miron. Sur un feuillet, Anne Hébert écrivait : « Claudel est parfois gênant irritant. Une certaine rhétorique peut agacer. Mais même sous la rhétorique il y a cette espèce d'ivresse du monde et de la vie qui emporte tout. Cette ivresse d'être au monde n'est jamais absente de l'œuvre de Claudel, même dans les passages les plus déchirants. » (FAH, série 1.1.5)

³⁶ Anne Hébert avait déjà utilisé cette citation dans un texte hommage au peintre québécois Jean Paul Lemieux, « Un regard ironique... », publié en 1974 dans le catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris (*Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume V*, 2015 : 928). Elle insistait alors sur le fait que, dans les toiles de Lemieux, le temps est poreux, que celui qui observe tantôt voit la vie « s'achemine[r] doucement vers la mort », tantôt est aspiré « vers l'arrière [...] par une force irrésistible » où « [l]es disparus nous suivent » : « Ces apparitions se fixent un instant, puis s'estompent, peu à peu, disparaissent, basculent au-delà de l'horizon. Dans la brume du temps. » (OCV : 928) Une atmosphère semblable se dégage de *L'enfant chargé de songes*. Julien vit avec ses disparues, sa mère et sa sœur, dans la maison de la rue Cartier. Toute sa vie s'articule autour de leur absence, de même que de celle de Lydie, disparue après avoir saccagé tout son univers.

³⁷ Les extraits sont présentés tels que l'autrice les a écrits, et ce, même s'ils présentent de légères variations avec l'œuvre originale (Claudel, 1967 : 50, 78-79).

Sa première nuit à Paris se fait en présence de sa mère, véritable géante qui le tourmente dans ses rêves. Julien cherche à exorciser ses démons, afin de se libérer des ténèbres qui le rongent. Le passé l'obsède; la mémoire apparaît ici comme une tare qui l'empêche d'aller de l'avant. Une atmosphère « du songe, [de] quelque chose d'assoupi, de confiné et de taciturne » (Claudel, 1967 : 79) le maintient dans le passé, prisonnier de ses souvenirs. Julien a « fait connaissance avec la nuit » (Claudel, 1967 : 78), avec ses ténèbres.

Dans « L'introduction à la peinture hollandaise », Claudel fait aussi l'apologie de Rembrandt³⁸; dans les toiles de ce dernier, « [l]a sensation [éveille] le souvenir, et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire, convoque autour de lui d'autres images » (Claudel, 1967 : 79). Le songe domine les œuvres picturales, envahies par les ténèbres, tout comme le songe domine la vie de Julien, l'empêchant de vivre pleinement sa vie d'adulte. À la fin du roman, il s'apprête à reprendre le bateau pour rejoindre Aline et leur enfant à naître : « Aline est cette terre obscure à l'horizon qui tremble avec son fruit. Aline est cette source et ce commencement. Julien a rendez-vous avec elle. Le songe est à nouveau devant lui. » (OCIV : 354) Cette idée était déjà énoncée dans le carnet : « La vie rêvée reprenait son cours se choisissait des éléments nouveaux Aline et son enfant en demeurent l'élément principal » (ECS : N38). Julien n'aura probablement jamais de vraie emprise sur le réel. En ce sens, l'autrice a ressenti le besoin de justifier la fin de son récit. Parmi les notes préparatoires et les brouillons de son roman *Est-ce que je te dérange?*, auquel elle travaille dès 1995, on retrouve :

Julien retourne au Québec, non guéri des songes, mais tout à fait immergé dans un nouveau songe, celui d'une vie paisible avec femme et enfant. C'est une sorte de mirage qui tremble à l'horizon lorsqu'il s'embarque sur l'océan pour revenir au pays natal. Cela je ne l'ai sans doute pas assez exprimé dans mon roman. Je le regrette. (FAH, série 1.1.1)

À la fin du carnet noir, Anne Hébert cite Marguerite Yourcenar : « Rembrandt s'obstinait à fixer ses propres traits pour y découvrir ce je ne sais

³⁸ Fait intéressant, l'une des célèbres toiles de Rembrandt, *Jérémie pleurant*, représente le Jérémie biblique auquel Anne Hébert réfère au début du carnet rouge et dans la première partie du roman.

quoi, puisque invisible à l'œil qui s'appelle soi-même³⁹ » (*ECS* : N40). En devenant père, Julien fera aussi, d'une certaine manière, connaissance avec ses propres traits. Cela va dans le même sens qu'une autre citation, cette fois du « Magnificat » de Claudel, qui oriente le destin du protagoniste : « Maintenant entre moi et les hommes il y a ceci de changé que je suis père de l'un d'entre eux » (*ECS* : N34-35). À la différence des précédentes, cette dernière figure dans le roman, en italiques, quelque peu transformée : « Entre les hommes et Julien il y a ceci de changé qu'il va être le père de l'un d'eux. » (*OCIV* : 350) Dans l'ode, le poète célèbre Dieu tout en préparant une vie catholique pour sa fille Marie (1907-1981) qui vient de naître. Dans le roman, ce n'est pas le côté religieux qui prime, bien que le mysticisme claudélien ne soit pas évacué. En allant à Paris, Julien tente de s'affirmer en tant qu'homme en traversant l'océan sachant que cela aurait déplu à sa mère. Il espère une révélation, égale à celle vécue par Claudel, qui, le 25 décembre 1886, à Notre-Dame, s'est senti touché d'une grâce divine qui lui donne « le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable » (Claudel, 1947 : 14). Caché « derrière le pilier de Claudel », Julien « implore la grâce et la révélation » (*OCIV* : 247). Le pilier n'aura peut-être pas l'effet escompté, mais c'est caché derrière celui-ci que Julien reverra Camille, la belle étrangère croisée lors d'un concert. Sa révélation, il la vit en apprenant qu'il deviendra père ce qui lui permet de se libérer de son passé. Aline – surtout l'enfant qui grandit « dans les ténèbres d'Aline » (*OCIV* : 351) – et Camille, avec qui il a une aventure, réussissent à dissiper « l'ombre de Lydie [qui] plane au-dessus du pays » de son enfance.

Anne Hébert a toujours été sensible au mysticisme de Claudel⁴⁰. Dans une lettre du 13 mai 1947 à son frère Pierre, elle rapprochait la soif d'absolu de

³⁹ Je n'ai pas retrouvé cette citation, mais le propos se rapproche de celui que Yourcenar tenait dans l'essai « "Deux noirs" de Rembrandt » (1986) : « On comprend que ce grand connaisseur en visages ait passé tant d'heures de tant d'années à fixer ses propres traits [...]. C'est ainsi qu'il a prouvé, comme personne avant ou après lui, l'incessant changement et l'incessant passage, les séries infinies qui constituent chaque homme, et en même temps ce je ne sais quoi d'indéniable qu'est le *Soi*, presque invisible à l'œil, facile à oublier ou à nier, cette identité qui nous sert à mesurer l'homme qui change. » (Yourcenar, 1989 : 177) On trouve un exemplaire de *En pèlerin et en étranger* de Yourcenar dans la bibliothèque personnelle d'Anne Hébert. Dans son essai, Claudel écrivait : « Toute sa vie, Rembrandt n'a cessé d'interroger sa propre figure. » (Claudel, 1967, note 1 : 72)

⁴⁰ Quand elle découvre les *Cinq Grandes Odes* à 17 ans, elle en parle comme d'« un éblouissement » : « C'était comme quand on apprend sa langue maternelle, on ne comprend pas les mots, mais c'est chargé de tas de choses et ça nous apprend toute la vie comme ça. » (Groulx, 1965)

Claudiel de celle Baudelaire ou de Rimbaud, qui ont su exprimer les tourments des hommes avec justesse :

« C'est l'âme avec délice et quoi qu'elle puisse faire qui constate éperdument de tous côtés son impossibilité d'échapper à la joie divine. » Claudiel au sujet de la joie des saints. C'est à cette joie-là que nous sommes tous appelés, toi, mon petit frère, avec ton âme de poète si sensible et frémissante qu'elle ne peut se contenter d'un à peu près, d'une proie d'illusion. Je sais que tu as la même soif d'absolu que moi, que toute ta vie, sans que tu t'en rendes toujours compte, est une démarche vers quelque chose qu'on peut saisir et garder sans que jamais ne s'épuise le désir. Si l'absolu n'existe pas, qui donc a pu fomenté ces charmes intérieurs déchirants, ces tourmentes impitoyables dans le cœur profond et visités d'hommes comme Baudelaire, Rimbaud, Claudiel et d'autres encore? (FPH)

Cette recherche d'absolu, Anne Hébert l'entrevoit aussi chez le personnage de Julien. C'est une quête difficile dans laquelle s'abîment certains êtres : « Tel qu'il [Julien] est, évanescent, pas assez pathétique, je crois, il demeure l'ombre de ce qu'il est vraiment, au fond de son cœur, petite ombre falote d'un homme qui aurait voulu écrire un grand poème et vivre un grand amour, à l'image de tout être humain qui tend vers l'absolu et se déchire. » (FAH, P25/A1/3)

Mélancolie et damnation : Baudelaire et Rimbaud

Au contraire du carnet rouge où l'on ne retrouve que les trois citations de « L'introduction à la peinture hollandaise », le carnet noir contient de nombreuses allusions et citations littéraires, dont plusieurs de Baudelaire et de Rimbaud. Les textes des deux poètes, qu'elle a découverts vers la fin de l'adolescence, ont été déterminants dans sa vie et son œuvre. Quelques années plus tard, le 11 ou 12 février 1946, elle écrit à son frère Pierre l'admiration qu'elle a pour les vers de Baudelaire : « J'ai lu ce matin quelques poèmes de Baudelaire. Mon Dieu que c'est beau! Il me semble qu'en nulle langue et en nul temps "un plus ardent sanglot n'a roulé au bord de l'Éternité"⁴¹. » (Collection Dumont-Hudon relative à Anne Hébert, Université de Sherbrooke) Quant à Rimbaud, elle l'aurait découvert « par hasard » (OCI : 19) : « Ma première rencontre avec

⁴¹ Adaptation des deux derniers vers du poème « Les phares » de Baudelaire : « Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge/Et vient mourir au bord de votre éternité! ».

Claudé⁴² était ma deuxième grande rencontre avec la poésie. La 1^{re} ayant été <quelques années plus tôt> celle du B[ateau] Ivre tout isolé, tout perdu dans un numéro de *Conférenci*. » (FAH, série 1.1.5) Leurs poèmes ne cesseront de l'habiter; encore en 1996, alors qu'elle compose ses *Poèmes pour la main gauche*, elle en recopie à l'endos de ses manuscrits (OCI : 388-389).

Au début du carnet noir, Anne Hébert note, une première fois, « Vert paradis » (ECS : N2), qui renvoie au vers « Mais le vert paradis des amours enfantines » du poème « Mœsta et errabunda » des *Fleurs du mal*. Dans ce carnet, le vert paradis sera, d'une part, associé à l'enfant « qui prend racine » en Aline : « Partir le plus vite possible avant qu'Aline ne songe à s'en débarrasser⁴³//Le vert paradis//Le Vert Paradis//Le Vert Paradis » (ECS : N32). Le paradis n'est pas ici lié à la naïveté des premières amours, mais bien à l'enfance comme dans la plupart des textes hébertiens. C'est d'ailleurs ainsi que l'enfance est envisagée par Pauline, qui se sent trahie par son fils alors qu'il s'intéresse à Lydie : « Je t'ai aimé la première, je suis la première femme de ta vie, comme Ève sous son arbre du bien et du mal, en plein paradis perdu, souviens-toi, c'était l'enfance. » (OCIV : 308) D'autre part, le vert paradis sera lié à l'amour de Julien pour Lydie qui le retient dans le passé : « Lorsqu'il eut dit adieu à la Dame des Billettes cela se passait dans son cœur exactement comme s'il disait adieu à Lydie pour toujours. <et au vert paradis des amours enfantines.> » (ECS : N33) L'autrice note une autre fois l'intertexte quelques pages plus loin : « Mœsta et Errabunda 60/«Mais le vert paradis des amours enfantines» » (ECS : N36). Le chiffre 60 correspond à la page du poème dans son édition des *Œuvres complètes* (1961) de Baudelaire. Anne Hébert n'a donc pas simplement cité ce texte de mémoire, elle se replonge dans ses classiques. À la fin du tapuscrit, alors que Julien dit adieu à la Dame des Billettes sans qu'ils n'aient couché ensemble, l'autrice insère le vers

⁴² Tout comme Anne Hébert, Claudé avait été ébranlé à la lecture de l'œuvre rimbalienne : « La lecture des *Illuminations*, puis, quelques mois après, d'*Une saison en enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon baignoire matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel. Mais mon état habituel d'asphyxie et de désespoir restait le même. » (Claudé, 1947 : 13)

⁴³ Dans le tapuscrit, ce passage trouve un écho beaucoup plus concret : « Il faut que Julien soit là, le plus rapidement possible. Ne pas laisser plus longtemps Aline seule, livrée à sa maternité. Sa puissance est extrême. Plus près du mystère que Julien ne le sera jamais, elle est la terre obscure et enfantine qui vient à maturité avec son fruit. Une fois Aline tenue à bras le corps, Julien n'aura plus qu'à coller son oreille sur son ventre rond, comme un Indien qui écoute le chant intérieur de la terre, dans son premier tremblement. Il écrira un grand poème, une lettre ouverte, en l'honneur de la vie qui prend racine dans les profondeurs noires de sa source. Aline est cette source et ce commencement. » (FAH, f. 158)

de Baudelaire : « Tout se passe comme si Julien disait adieu à sa vie rêvée, aux Lettres Mortes, à Lydie et à Camille ensemble confondues, à tout le vert paradis des amours enfantines. » (FAH, f. 162; c'est l'autrice qui souligne)

Cette référence baudelairienne marque l'importance qu'Anne Hébert accordait à l'idée du paradis perdu. Par la mort d'Hélène, la disparition de Lydie et le mutisme de Pauline, le monde paradisiaque de l'enfance a brutalement pris fin pour Julien. Seul pour traverser ces épreuves, il est resté prisonnier de ses songes associés à cette période d'insouciance.

Anne Hébert énumère en outre les titres de plusieurs poèmes baudelairiens : « Anywhere out of this world », « Spleen de Paris », « Le goût du néant », « Le squelette laboureur » et « Danse macabre » (ECS : N16), qui, chacun à leur manière, participent au roman. En quittant pour Paris, Julien croit pouvoir rejoindre le monde mythique qu'il s'est construit par ses lectures : « Des villes fabuleuses apparaissent entre les lignes de ses livres, laissant entrevoir le dédale des rues et des ruelles étrangères, tandis que de grandes places sacrées surgissent avec des cathédrales debout, comme des pierres énormes dressées pleines de saints et de démons sculptés. » (OCIV : 332) Mais la réalité est tout autre. Plutôt que de marcher sur « les pas de Baudelaire », à la rencontre des personnages des *Petits poèmes en prose*, Julien est confronté à une réalité qu'il trouve d'abord plutôt morne et qui n'est vraiment pas à la hauteur de ses attentes. Seuls deux des titres énumérés dans le carnet figureront dans le roman : « Anywhere out of this world⁴⁴ » et « Le spleen de Paris » (OCIV : 332), ce dernier étant un second titre aux *Petits poèmes en prose*. Julien rêve de Paris, de la mélancolie décrite par le poète, invoquant au passage « le cri du mauvais vitrier » et « Mlle Bistouri » (OCIV : 332-333; voir les poèmes « Le mauvais vitrier » et « Mademoiselle Bistouri »).

Les trois autres titres notés – « Le goût du néant », « Le squelette laboureur » et « Danse macabre » – sont des *Fleurs du mal*. Ils se rapportent davantage à l'enfance du protagoniste qu'Anne Hébert développe dans la deuxième section du roman, à cet automne à la campagne qui change sa vie à jamais, au contraire des premiers titres qui étaient liés au séjour parisien de Julien. Dans « Le goût du néant », le sujet, tout comme Julien, n'a plus d'attentes : « Esprit vaincu, fourbu », « [l']amour n'a plus de goût ». Depuis le départ

⁴⁴ On remarque ici une variante orthographique avec le titre original du poème « Any where Anywhere ou Any where? out of *the* world ». Julien ne souhaite ainsi pas tant être hors du monde que de son monde.

précipité de Lydie, le temps passe, le laissant sans ardeur ni désir. Du « Squelette laboureur », l'autrice retient l'idée que la Mort rôde, menaçant les petits enfants – la polio en serait un bon exemple – qui se réfugient à la campagne, sans pour autant être protégés de toutes les menaces. De « Danse macabre », il reste l'admiration du sujet pour les « yeux profonds [...] faits de vide et de ténèbres » d'une troublante apparition squelettique. Lydie n'est pas issue d'un autre monde, mais son apparition dans le village de Duchesnay trouble profondément les enfants Vallières.

Si Baudelaire est bien présent dans l'imaginaire de l'autrice, Rimbaud l'est tout autant. Anne Hébert note également, au début de son carnet noir, « Fils du soleil » (ECS : N2) qui renvoie cette fois au poème « Vagabonds » des *Illuminations* de Rimbaud : « J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil ». Cette image poétique figure dans le roman, alors que Julien et Lydie passent la nuit ensemble, dans la cabane aux renards :

Ils ont attendu le lever du soleil, Julien blotti contre les jambes de Lydie, Lydie fourrageant dans les cheveux de Julien. Entre eux, quantité de choses enfantines et puériles. Ils récitent des poèmes à mi-voix. Il parle de son *état primitif de fils du Soleil*. Elle dit que c'est pareil pour elle, bien qu'elle soit une fille. (OCIV : 306; c'est l'autrice qui souligne)

Cet « état primitif de fils de soleil » est une forme de liberté, où les jugements et les contraintes n'ont point d'emprise. L'intertexte rimbaldien ajoute « au caractère maudit de Julien », comme l'a indiqué Luc Bonenfant (OCIV, note 51 : 306), mais cela vient également appuyer le caractère diabolique de Lydie, qui tourmente l'adolescent. Sur un feuillet, l'autrice note encore : « Je ne parlerai de moi qu'avec dérision et je dirai que j'ai été fils du soleil alors que je suis fils de renarde et mangé par elle dès mon premier souffle. » (FAH, P25/A1/3) L'appartenance à la renarde, personnifiée par Pauline, plutôt qu'au soleil ramène le personnage à son statut d'humain, sans rêve ni liberté, et rappelle par le fait même la cabane aux renards, lieu où Julien se trouve quand il renvoie à cette image poétique. Julien ne parviendra pas à cet état primitif – pas plus d'ailleurs que le sujet poétique rimbaldien – et restera prisonnier de son malheur. Lorsqu'Anne Hébert note dans son carnet les derniers mots du prologue d'*Une saison en enfer* de Rimbaud : « Carnet de damné » (ECS : N16), elle marque davantage l'état de Julien qui est prisonnier de ses ténèbres.

Anne Hébert utilise la formule du poème « Vagabonds » dans l'une des fins envisagées pour le roman :

[S]on état primitif de fils du soleil à jamais perdu[,] l'histoire d'un pauvre raté. Comment pouvait-il oublier qu'un jour lointain il avait été fils du soleil? Ici dans cette ville étrangère personne ne pouvait s'en douter. Mieux valait le petit salon de la rue Cartier son espace étroit et familier et le rêve ancien qui y prenait racine (ECS : N29)

Julien, alors seul à Paris, est sans espoir de bonheur – le personnage d'Aline ne sera évoqué pour la première fois qu'à la page suivante du carnet. Bien qu'il ait traversé l'océan, il n'est toujours pas libre et ses rêves d'adolescent n'ont plus de sens. Seuls les livres et les rêves qui en découlent semblaient alors en mesure de permettre au personnage de trouver un peu d'équilibre, de revivre ses jours glorieux à l'abri des regards étrangers. Et c'est enfermé dans la maison familiale, à Québec, qu'il y parvenait.

L'autrice renvoie également à d'autres textes de Rimbaud, dont notamment « Mauvais sang » d'*Une saison en enfer* : « Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence » (ECS : N12). Lorsque Lydie et Julien passent la nuit ensemble, la jeune femme a une réflexion qui montre l'importance de l'innocence propre à l'enfant, de la vulnérabilité qui y est associée et qu'elle refuse de céder à qui que ce soit : « Mon Dieu, qu'est-ce donc que ce garçon à ses pieds qui exige tout d'elle, jusqu'à cette part secrète d'elle-même qu'elle refuse obstinément, son innocence d'enfant. » (OCIV : 305) Cela va dans le même sens qu'un autre fragment du carnet où cette « part secrète » recèle aussi une « part sacrée » que Lydie défend farouchement : « Personne n'avait le droit de réclamer la part sacrée en elle tu l'a[s] eue mon petit Julien (elle l'avait donnée) Il faut payer pour cela <Tu as déjà commencé de payer tu es seul> » (ECS : N13).

Anne Hébert note par ailleurs le titre « Le cœur volé », à la suite duquel elle ajoute : « À la fin Julien ne trouve ni cœur ni désir » (ECS : N21). Dans ce poème rimbaudien, le sujet a été malmené, sali, trahi. Bien que les circonstances soient différentes pour Julien, il finit sans amour ni réel désir. Sur la ligne suivante du carnet, elle note le vers « Charmante et grave passion » du poème « Les sœurs de charité », suivi de « 89⁴⁵ “L'immobile, peine” Rimbaud », du

⁴⁵ Le numéro 89 semble renvoyer à la page où figurerait le poème. Dans les deux éditions d'Anne Hébert, *Œuvres complètes* et *Poésies complètes* de Rimbaud, l'extrait se trouve à la page 88. L'écart d'une page pourrait n'être qu'une coquille de l'autrice.

poème « Mémoire » (ECS : N21). La « [c]harmante et grave passion » renvoie certainement encore à Julien, à son désir inassouvi pour Lydie. Le troisième extrait n'a pas le même sens dans le poème et dans le carnet : « Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise:/un vieux, dragueur, dans sa barque *immobile, peine*. » (Rimbaud, 1968 : 88; c'est moi qui souligne) Dans le poème, « peine » n'est pas le nom, mais le verbe « peiner » conjugué à la troisième personne du singulier. Ainsi consigné par l'autrice : « *L'immobile, peine* » (c'est moi qui souligne), tronqué et transformé par l'ajout d'un déterminant et d'une majuscule, l'extrait met plutôt en relief l'immobilité et la souffrance.

On retrouve par ailleurs des échos rimbaldiens dans l'unique poème de Julien, échos qui se voient renforcés par une remarque de Lydie dans une lettre à Julien⁴⁶ : « Je t'apprendrai les poètes maudits et tu verras comme tu leur ressembles au fond de ton petit cœur innocent. » (OCIV : 287) Dans son carnet, Anne Hébert écrit le poème de Julien : « Nous entrerons dans des splendides villes flambants nus montés sur des chevaux d'épouvante » (ECS : N13). Quelques pages plus loin, elle le réécrit, en inversant cette fois l'adjectif et le nom : « Nous entrerons dans des *villes splendides* flambants nus montés sur des chevaux d'épouvante » (ECS : N17; c'est moi qui souligne). C'est cette réécriture qui est retenue pour le roman, scindée en trois vers :

Nous entrerons dans des villes splendides
 Flambant nus
 Montés sur des coursiers d'épouvante⁴⁷. (OCIV : 282)

L'inversion de l'adjectif et du nom (« villes » et « splendides ») entre les deux réécritures a pour effet de marquer davantage de distance avec le poème « Adieu » d'*Une saison en enfer* : « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes ». Le poème de Julien, comme le poème rimbaldien, prend l'automne pour décor, « saison préférée » (OCIV : 279) de Lydie. Par ailleurs, lorsqu'Anne Hébert imagine pour la première fois l'apparition de Lydie, la jeune femme est plus humaine, presque banale, malgré sa beauté : « elle est apparue juchée sur la charrette à foin de Samuel. Elle était

⁴⁶ Dans le roman, Lydie propose aux enfants Vallières de s'échanger « des billets doux » qu'ils déposeraient « au creux de la fourche d'un vieux bouleau » (OCIV : 281). Ce serait là leur petit secret, sur lequel Pauline n'aurait aucun pouvoir.

⁴⁷ Quelques années plus tard, Julien réécrit son poème de mémoire : « Nous entrerons dans des villes splendides/Flambant nus/Montés sur des chevaux d'épouvante. » (OCIV : 330) Les « coursiers d'épouvante » deviennent alors des « chevaux d'épouvante ».

alors descendue secouant le foin sur sa robe[,] dans ses cheveux, son grand rire[,] ses dents magnifiques[,] ses cheveux noirs en bataille dans son dos robuste, ses épaules larges » (ECS : R3). Dans le roman, l'apparition de Lydie est beaucoup plus proche de ce qu'écrit Julien dans son poème, les « jambes nues de la fille » (OCIV : 266) rappelant alors la nudité du couple.

Si plusieurs des extraits poétiques de Baudelaire et de Rimbaud ne reviennent pas textuellement dans *L'enfant chargé de songes*, il n'est reste pas moins qu'ils contribuent à son imaginaire. Si, dans le roman, les renvois à Baudelaire sont davantage liés à Paris, les titres et extraits non retenus ont contribué au décor et à l'atmosphère de la seconde partie, de l'univers du Julien enfant, de la campagne qui ne s'est pas avéré être l'espace salvateur espéré par les parents. Quant aux extraits de Rimbaud, qu'ils reviennent ou non dans le roman, ils se rapportent tous à la campagne québécoise, liant davantage les personnages de Julien et Lydie dans un même malheur. De Baudelaire, elle retient ainsi la mélancolie, un certain imaginaire de Paris, et de Rimbaud, la fougue, l'impossible liberté, la damnation.

•

Les carnets permettent à Anne Hébert de noter certains éléments stratégiques dans l'élaboration de ses romans. Ses lectures contribuent à son imaginaire et s'insinuent parfois dans son récit par des traces textuelles alors qu'elle cite ou intègre à son discours des extraits d'œuvres aimées. Sans les carnets, il ne serait pas possible de tous les identifier.

Le carnet du *Premier Jardin* témoigne des recherches documentaires entreprises par Anne Hébert. Cela montre la préoccupation de l'écrivaine de travailler à partir de faits historiques vérifiés, qu'elle se permet par la suite de modifier au gré de son imagination pour mieux servir son récit. Les citations mises en italiques font état des discours hétérogènes qui se greffent à sa parole. Les recherches documentaires ne sont pas uniques à ce roman. À la fin des *Enfants du Sabbat*, Anne Hébert fournit une liste bibliographique⁴⁸ des ouvrages qui l'ont aidée dans l'écriture, mais le dossier génétique ne comprend qu'un tapuscrit annoté qui ne rend pas compte de ses recherches, de ses lectures. Quant

⁴⁸ « La bibliographie est une liste particulièrement intéressante [...] puisqu'elle fait immédiatement apparaître la collusion entre le commentaire et l'invention et elle manifeste le souci d'afficher la matière érudite. » (Piégay-Gros, 2009 : 71)

à *Kamouraska*, Anne Hébert utilise pour son roman plusieurs éléments des archives relatives au fait divers dont elle s'inspire, bien qu'il n'en soit pas question dans son carnet ou dans l'un ou l'autre des cinq brouillons.

Les carnets de *L'enfant chargé de songes* rendent compte de certaines influences artistiques d'Anne Hébert, musicales, picturales et littéraires. Les notes sur des pièces ou des compositeurs permettent de voir l'importance qu'elle accordait au registre musical. Elle avait en tête des compositions particulières, créant de ce fait un univers bien précis, rythmé par une mélodie connue d'elle seule puisqu'elle ne la nomme pas forcément. Du côté littéraire, elle renvoie principalement à trois poètes qui l'ont profondément marquée : Claudel, Baudelaire et Rimbaud. De Claudel, elle s'intéresse à son côté mystique notamment quand il est question du pilier dans la cathédrale, à ses commentaires sur des tableaux, sur l'atmosphère des œuvres qu'il décrit, à sa poésie. De Baudelaire et Rimbaud, elle revisite une fois encore leurs poèmes qui l'accompagnent depuis l'adolescence, elle les relit, les intègre parfois à son texte, mais le plus souvent les fait entrer dans un dialogue – un dialogue muet puisque implicite – avec ce qu'elle écrit. Ces renvois restent souvent sous la forme d'une image ou contribuent à l'atmosphère mise en forme.

Les carnets ne sont évidemment pas les seuls documents en marge des manuscrits et tapuscrits qui témoignent de l'imaginaire d'Anne Hébert. Les brouillons d'autres textes, les différents feuillets qui constituent son fonds d'archives, les proses diverses qu'elle publie dans des périodiques ou des ouvrages, les lettres qu'elle échange notamment avec son frère Pierre sont de multiples sources d'inspiration, résonnent en ses textes.

Bibliographie

ARAGON, Louis (1979), « D'un grand art nouveau : la recherche », dans Louis Hay (dir.), *Essais de critique génétique*, coll. « Textes et manuscrits », Paris, Flammarion.

BAUDELAIRE, Charles (1961), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.

BEAULIEU, André (1985), « Québec : un site, une histoire, un charme... uniques », *Forces*, n° 71 : 11-18.

BEUGNOT, Bernard (1989), « Petit lexique de l'édition critique et génétique », *Cahiers de textologie*, n° 2.

CLAUDEL, Paul (1947), *Contacts et circonstances*, Paris, Gallimard.

CLAUDEL, Paul (1967), *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard.

CONSTANTIN, Danielle (2009), « Rayuela de Julio Cortázar : intertexte, avant-texte et épitexte », dans Catherine Viollet et Véronique Montémont (dir.), *Le moi et ses modèles : genèse et transtextualités*, coll. « Au cœur des textes », Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.

DOUVILLE, Raymond et Jacques Donat CASANOVA (1964), *La vie quotidienne en Nouvelle-France : le Canada, de Champlain à Montcalm*, coll. « Vie quotidienne », Paris, Hachette.

DUMAS, Silvio (1972), *Les Filles du roi en Nouvelle-France : étude historique avec répertoire biographique*, coll. « Cahiers d'histoire (Société historique de Québec) », Québec, Société historique de Québec.

GROULX, André (dir.) (1965), *Paul Claudel et nous*, Radio-Canada, émission télévisée, 28 février, Centre d'archives Gaston-Miron.

HAY, Louis (2002 [1990]), « L'amont de l'écriture », *Carnets d'écrivains I : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, coll. « Textes et Manuscrits », Paris CNRS éditions : 7-22.

HÉBERT, Anne (2013), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HÉBERT, Anne (2013), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume II Romans (1958-1970)*, *Les chambres de bois*, édition établie par Luc Bonenfant, et *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HÉBERT, Anne (2014), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat* édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HÉBERT, Anne (2015), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume IV Romans (1988-1999)*, éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HÉBERT, Anne (2015), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume V Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

LEBRAVE, Jean-Louis (1992), « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie? », *Genesis. Manuscripts • Recherche • Invention* : 33-72.

MARTEL, Jacinthe (dir.) (2012), *Les marges de l'œuvre*, coll. « Séminaires », Québec, Éditions Nota bene.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (2009), *L'érudition imaginaire*, coll. « Titre courant », Genève, Librairie Droz.

RIMBAUD, Arthur (1968), *Poésies : Une saison en enfer. Illuminations et autres textes*, préface de Paul Claudel, édition établie par Pascal Pia, coll. « Le livre de poche classique », Paris, Gallimard.

RIMBAUD, Arthur (1972), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.

TANGUAY, Annie (2018), « La femme de théâtre », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques*, coll. « Nouvelles études québécoises », Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

VANASSE, André (1982), « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps : 441-448.

VIOLLET, Catherine (2009), « La petite fabrique des titres de Christiane Rochefort », dans Catherine Viollet et Véronique Montémont (dir.), *Le moi et ses modèles : genèse et transtextualités*, coll. « Au cœur des textes », Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.

YOURCENAR, Marguerite (1989), *En pèlerin et en étranger : essais*, coll. « NRF essais », Paris, Gallimard.

Résumé des articles

Leçons de critiques de traductions : une expérience pédagogique en littérature comparée avec Markoosie Patsauq

René Lemieux, Université Concordia

L'article présente d'abord une initiative pédagogique créée pour les étudiantes et étudiants en traduction, un atelier de critique de traductions où de multiples versions traduites d'une œuvre littéraire sont présentées afin d'aider les étudiants à comprendre les choix traductifs. Dans une deuxième partie, l'article présente un cas particulier, celui de la traduction de Markoosie Patsauq, étudié avec un groupe d'étudiants, sous forme de « leçons » apprises au cours de l'atelier.

Mots-clés : critique des traductions, Markoosie Patsauq, littérature autochtone, traduction et littérature, traduction littéraire

Henry-Lorne Masta : Noji azwawakat l8dwaw8ganal / le traducteur

Philippe Charland, Institut Kiuna – Université de Sherbrooke – Université Bishop's

Au début du XX^e siècle, un homme a entrepris la tâche de traduire le *Petit Larousse illustré* en langue abénakise. Henry-Lorne Masta (1853-1943), maître d'école pendant une trentaine d'années dans la communauté abénakise d'Odanak et lui-même Abénakis, est l'homme derrière cette traduction. Sa traduction du *Petit Larousse illustré*, restée dans l'ombre sous forme d'un manuscrit de 222 pages, est pourtant un objet beaucoup plus intéressant à différents niveaux. Nous allons nous pencher, dans le cadre de cet article, sur ce manuscrit inédit, ainsi que sur les défis auxquels Masta a été confronté lors de la rédaction de son ouvrage (choix éditoriaux, difficultés reliées à la traduction de concepts modernes, etc.).

Mots-clés : Abénakis, Masta, dictionnaire, *Larousse*, traduction

Réinventer l'avenir : le pouvoir de transformation de quelques textes de la littérature noire du Québec et du Canada

Winfried Siemerling, Université de Waterloo

Traduit de l'anglais par Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

S'appuyant sur les travaux de la théoricienne et critique américaine Hortense Spillers et du philosophe allemand Ernst Bloch, de même que des écrits sur la diaspora du théoricien britannique Stuart Hall, cet article examine la façon dont des écrivains noirs canadiens et québécois s'adressent à leurs lectrices et lecteurs lorsqu'ils relatent des éléments du passé pour imaginer un avenir différent. Des textes de l'auteur et chercheur africain George Elliott Clark, de l'écrivaine québécoise haïtienne Marie-Célie Agnant et du créateur et platiniste britanno-colombien Wayne Compton servent d'exemples de re-spatialisations et de re-temporalisations artistiques, et de redéfinition de ce que la chercheuse canadienne Karina Vernon appelle « le réel diasporique noir ». Leurs témoignages écrits et sonores appellent l'auditoire à devenir témoin à son tour dans des chaînes d'expression commémorative qui envisagent des futurs noirs transformés.

Mots-clés : futurs noirs, auditoire, témoignage, George Elliott Clark, Marie-Célie Agnant, Wayne Compton

“& so eye baptize you here with rhythms of black church gospel” : hommage poétique et religion chez Quincy Troupe

Véronique Béghain, Université Bordeaux Montaigne

À travers l'examen d'un corpus constitué d'œuvres poétiques de Quincy Troupe, cet article porte sur la forme de l'hommage poétique contemporain comme marqueur possible d'une permanence du sentiment religieux et indice du glissement de son objet des divinités des grandes traditions polythéistes et monothéistes vers des divinités « à taille humaine ».

Mots-clés : Quincy Troupe, poésie américaine, hommage, religion, traduction intersémiotique

Les limites de la traductologie : une contribution à une histoire des élargissements de la discipline

Fabio Regattin, Université d'Udine

Un des mots-clés de la réflexion contemporaine en traductologie est « élargissement ». Différents courants cherchent de plusieurs manières à pousser les frontières de la discipline en des directions multiples. Pourquoi en est-il ainsi? Pourquoi, en tant que traductologues, ne nous contentons-nous pas d'étudier le passage d'un texte écrit d'une langue à une autre? Je maintiendrai que le péché

original de la traductologie est sa date de naissance : nous avons essentialisé une conception particulièrement restreinte, et historiquement déterminée, de l'acte traductif et de ses produits, et nous l'avons érigée en système. Avancer – ou revenir en arrière, tout dépend de notre perspective – est encore possible.

Mots-clés : traduction, traductologie, épistémologie de la traduction, histoire de la traductologie

Les immigrantes dans la littérature, des traductrices fictives? La traduction culturelle comme pont entre mère et fille dans « Lu, Reshaping » de Madeleine Thien

Nicole Côté, Université de Sherbrooke

Dans « Lu, Reshaping » de Madeleine Thien, l'attention que la narratrice-focalisatrice Lu porte aux mots concrétise sa condition d'immigrante. Y est mis en relief le mouvement de balancier entre un anglais mâtiné d'un cantonnais imagé, polysémique (c'est la langue de Lu et de leur ancien monde), et un anglais des affaires d'autant plus efficace qu'il se restreint à sa plus simple expression (c'est la langue de la fille aînée de Lu, sa traductrice, qui imite, pour les besoins de la cause, la langue des collègues de bureau de Lu, qui représente l'anglais direct du nouveau monde). C'est le constant contraste entre ces deux anglais qui révèle la difficile position des immigrantes, qui fait d'elles des traductrices culturelles. On pourrait ainsi considérer les migrantes de certaines fictions, particulièrement intéressées à la langue, comme des traductrices fictives.

Mots-clés : traductrices fictives, traduction culturelle, Madeleine Thien, « Lu, Reshaping », littérature anglo-québécoise migrante

Michel Garneau : traduire par pure gourmandise

Judith Woodsworth, Université Concordia

Cet article porte sur la trajectoire de Michel Garneau en tant que poète-traducteur, examinée à la lumière d'une entrevue tenue en 2019. La présente étude aborde les rapports du traducteur à la langue source, ainsi que sa conception de la traduction et sa manière d'envisager la place de la traduction dans son parcours littéraire. Finalement, notre enquête permet de mieux saisir les liens entre la traduction et l'œuvre créatrice chez Garneau.

Mots-clés : Michel Garneau, Leonard Cohen, Shakespeare, traduction théâtrale, traduction poétique

Bleu bison* : archiver le chaos*Pierre Nepveu, Université de Montréal**

Cette étude situe le roman de Patricia Godbout dans la continuité de ses travaux historiques et théoriques l'ayant amenée à dépouiller de nombreuses archives d'écrivains et d'écrivains. De celles-ci aux archives familiales dont la narratrice du roman se trouve la dépositaire se révèle pourtant une distance qui est l'espace même du romanesque. Plus que l'histoire d'une famille, *Bleu bison* devient l'exploration d'une surabondance documentaire qui confinerait apparemment au chaos si elle ne trouvait son foyer en la narratrice elle-même, attentive à recueillir finement des traces, surtout celles de son frère, artiste inaccompli qui s'est donné la mort. L'archivage aura au bout du compte restauré une continuité et une certaine unité.

Mots-clés : Patricia Godbout, *Bleu bison*, archives, histoire, famille, art, chaos

Bleu bison* : le passé recomposé*Robert Melançon, Université de Montréal**

Cet article rend compte d'une lecture, six ou sept fois reprise, de l'extraordinaire roman de Patricia Godbout, *Bleu bison*. Partant du principe qu'une œuvre littéraire est faite pour être lue et qu'elle nous offre tout ce dont nous avons besoin pour l'interpréter, nous nous sommes laissé guider exclusivement par ce qui se trouve dans les pages de ce roman. D'autres démarches critiques, plus techniques, sont évidemment possibles, nécessaires même. Mais il faut commencer par lire, comme l'écrit la narratrice de *Bleu bison*, avec « l'attention fine à accorder à la fois au plan d'ensemble et au moindre détail » (Godbout, *Bleu bison*, Leméac, 2017 : 113).

Mots-clés : Patricia Godbout, *Bleu bison*, famille, mémoire, deuil, interprétation, espérance

« Tu dois écrire... » Esthétique de la lecture, poétique de la traduction et ekphrasis dans *Bleu bison* de Patricia Godbout**Ginette Michaud, Université de Montréal**

Dans son essai *Esthétique pour Patricia*, suivi d'*un écrit de Patricia B.* (PUM, 1980) – qui, à une lettre près, était bel et bien non seulement dédié à mais inspiré par Patricia Godbout –, G.-André Vachon tentait de répondre à son

étudiante au sujet de la littérature et lui intimait d'écrire, un peu à la manière des *Lettres à un jeune poète*. Plus de quarante ans plus tard, Patricia Godbout répond donc en quelque sorte à cette injonction de son ancien professeur dans *Bleu bison*. J'examine d'abord ici les correspondances qui se font jour dans ce passage à l'écriture de fiction (autobiographique) à partir de quelques principes qui dévoilent l'esthétique de ma narratrice tant dans sa relation à la lecture et à la traduction (Mélissa la narratrice est traductrice) qu'à la littérature. J'analyse ensuite cette autre traduction qu'est l'art : le dessin joue en effet une part importante dans le récit à travers les carnets de Louis, le frère de la narratrice, tout comme c'était le cas dans *Esthétique pour Patricia B.* placée à l'enseignement du *Portrait de la main gauche de Léonard de Vinci*.

Mots-clés : Patricia Godbout, *Bleu bison*, littérature québécoise, esthétique, poétique de la lecture, traduction, *ekphrasis*

Et rien de cela ne se trouve dans l'archive

Marc André Fortin, Université de Sherbrooke

Traduit de l'anglais par Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

En considérant les événements qui ont entouré l'acquisition des archives de D. G. Jones pour l'Université de Sherbrooke, cette réflexion élargit la recommandation que nous avons formulée sur la narrativisation de la collecte et du retrait des documents qui composent les archives institutionnelles de l'auteur. En réfléchissant à la pré- et post-acquisition des documents et à la nature de la vérité au-delà des documents eux-mêmes, nous examinons où et quand les archives existent dans les limites des vies qui sont intervenues dans le déplacement entre le site primaire et l'espace institutionnel, et si on intériorise les archives au-delà à la fois de la vie de l'auteur et de la capacité de représentation des archives pour produire un sujet connaissable.

Mots-clés : archives, subjectivité, mort, auteur, poésie, D.G. Jones

Du traduire et de ses effets

Beatriz Hausner, Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada

Traduit de l'anglais par René Lemieux, Université Concordia

La traduction a le pouvoir de métamorphoser la culture littéraire. Le rôle de la traductrice ou du traducteur transcende largement celui de la simple transposition d'un contenu littéraire et culturel d'une langue à une autre. L'histoire de la traduction littéraire au Canada est un foisonnement d'activités englobant la promotion, la publication, l'édition de livres et de magazines, ainsi que la recherche. En se penchant sur les multiples facettes du travail des traducteurs littéraires dans la culture canadienne, cet article explore les accomplissements de diverses organisations, telles que l'ATTLC/LTAC et le Conseil des arts dans le rôle qu'il a historiquement joué. L'article examine aussi l'impact de revues telles qu'*Ellipse*, et met en lumière l'œuvre cruciale accomplie par les institutions universitaires tout au long de l'histoire de la traduction littéraire au Canada.

Mots-clés : transformation culturelle, militantisme, traduction, ATTLC, *Ellipse*

Quelques éléments d'histoire des programmes de traduction à l'Université de Sherbrooke

Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Ce texte donne un aperçu de l'évolution de l'enseignement de la traduction à l'Université de Sherbrooke depuis les années 1960. Il met l'accent sur les particularités régionales de cette histoire, tant aux études supérieures qu'au premier cycle, de même que sur le contexte sociohistorique qui a vu naître la maîtrise en littérature canadienne comparée et le baccalauréat en traduction professionnelle. Le rôle de la revue de traduction poétique *Ellipse* est souligné, de même que la grande contribution de professeurs tel D. G. Jones.

Mots-clés : histoire, enseignement, traduction, Sherbrooke, *Ellipse*

Dans la chambre de l'écriture d'Anne Hébert : pratique de la note

Annie Tanguay, Université de Montréal – CRILCQ

Dans cet article, l'autrice examine les carnets d'écriture d'Anne Hébert, en montre les particularités et les régularités d'écriture. Elle étudie plus particulièrement les références historiques dans le carnet du roman *Le Premier Jardin* qui témoignent des recherches documentaires d'Anne Hébert, de même que les deux carnets du roman *L'enfant chargé de songes* en s'attardant aux multiples références littéraires et artistiques qui les composent. Ces documents permettent d'identifier certains éléments stratégiques dans l'élaboration des textes hébertiens.

Mots-clés : carnets, Anne Hébert, *L'enfant chargé de songes*, *Le Premier Jardin*, références historiques, artistiques et littéraires

Les collaborateurs et collaboratrices

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Véronique Béghain, traductrice littéraire de l'anglais, est professeure à l'Université Bordeaux Montaigne, où elle enseigne la littérature américaine, la traduction et la traductologie et dirige le master « Traduction pour l'édition ». Elle a notamment traduit, pour la Bibliothèque de la Pléiade, des œuvres d'Oscar Wilde (1996), de F. S. Fitzgerald (2012), de J. London (2016), de G. Orwell (2020) et de C. Brontë (2022). Elle a dirigé le volume *Quand l'Europe retraduit The Great Gatsby* (P.U.B., 2013) et co-dirigé pour la revue *Mémoires du livre* le volume *Le traducteur et ses lecteurs* (GRELQ, Sherbrooke, 2017). Elle co-dirige la collection « Translations » aux Presses Universitaires de Bordeaux. Elle est vice-présidente de l'Association Française d'Études Américaines depuis 2021.

PHILIPPE CHARLAND

Philippe Charland, Ph.D. en géographie (Université McGill, 2005), est professeur de langue abénakise à l'Institution Kiuna et chargé de cours en langue abénakise à l'Université de Sherbrooke et à l'Université Bishop's. Il enseigne aussi la langue abénakise depuis plusieurs années dans les réserves abénakis d'Odanak, de Wôlinak et à Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur les questions toponymiques, géographiques, historiques et linguistiques en lien avec les Autochtones du Nord-Est, mais plus particulièrement en lien avec les Abénakis. Il a travaillé sur différents projets en lien avec la langue, dont un dictionnaire français-abénakis et une grammaire de la langue abénakise.

NICOLE CÔTÉ

Nicole Côté enseigne la traduction littéraire et des sciences humaines à l'Université de Sherbrooke. Elle a publié de nombreuses traductions d'autrices canadiennes, ainsi que divers articles traitant de la traduction littéraire, d'autrices et de représentations de minorités visibles ou sexuelles. Elle a aussi codirigé un numéro de *TRR* portant sur la traduction littéraire, un numéro des *Cahiers Anne-Hébert* intitulé « Femmes et traduction, femmes en traduction » (n° 18) ainsi que différents ouvrages sur les productions culturelles des francophonies, le cinéma de Jean-Luc Godard et l'œuvre de Mavis Gallant. Elle est membre des groupes VERSUS, EREQQ et du comité de direction des *Cahiers Anne-Hébert*.

MARC ANDRÉ FORTIN

Marc André Fortin est professeur agrégé de littérature anglaise et canadienne comparée à l'Université de Sherbrooke. Ses publications comprennent des recherches sur les littératures autochtones, les littératures postcoloniales, l'écocritique et la science et la littérature dans des collections et des revues, telles que *Canadian Literature and Cultural Memory* (Oxford UP); *Learn, Teach, Challenge: Indigenous Literatures in the 21st Century* (Wilfred Laurier UP); *Making Canada New: Editing, Modernism, and New Media* (Toronto UP); *Studies in Canadian Literature*; *English Studies in Canada*; *British Journal of Canadian Studies* et *Configurations*.

PATRICIA GODBOUT

Patricia Godbout est professeure associée au Département des arts, langues et littératures de l'Université de Sherbrooke. Elle collabore au Projet Awikighanisaskak et au Groupe de recherche et d'étude sur le livre au Québec (GRELQ). En 2022, elle a fait paraître *Les écritures noires du Canada*, sa traduction française d'un essai de Winfried Siemerling, aux Presses de l'Université d'Ottawa. Elle a également publié un roman, *Bleu bison* (Leméac, 2017), traduit en italien par Gerardo Acerenza (*Blu Bisonte*, I Libri di Emil, 2021).

BEATRIZ HAUSNER

Éminente historienne et traductrice spécialisée dans le surréalisme latino-américain, Beatriz Hausner compte à son actif plusieurs recueils de poésie, parmi lesquels figurent ses plus récentes œuvres, *Beloved Revolutionary Sweetheart* (2020) et *She Who Lies Above* (2023). Ses livres ont été largement diffusés à l'échelle internationale, bénéficiant de traductions dans de nombreuses langues, dont le français grâce au travail de Patricia Godbout et d'Héloïse Duhaime. Elle a également occupé la présidence de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada, a dirigé la Commission du droit de prêt public et exerce actuellement les fonctions de rédactrice en chef au sein de la revue *Ellipse*.

RENÉ LEMIEUX

René Lemieux est professeur adjoint de traduction et de traductologie à l'Université Concordia. Il enseigne la traduction des sciences humaines et sociales et les théories traductologiques. Il possède une formation en pensée

politique (Université d'Ottawa et UQAM), en sémiologie (UQAM) et en droit (Université d'Ottawa). Ses recherches portent principalement sur les théories de la traduction et de la réception, sur l'histoire des idées politiques, sur la philosophie politique contemporaine (en particulier Gilles Deleuze et Jacques Derrida), sur les droits linguistiques autochtones et sur la traduction des langues et des cultures autochtones.

ROBERT MELANÇON

Robert Melançon est professeur émérite de l'Université de Montréal, où il a enseigné de 1972 à 2007. Son enseignement et ses travaux ont essentiellement porté sur la littérature française de la Renaissance, de Marot à Montaigne, sur la poésie moderne française et québécoise, de Baudelaire à Ponge et de François-Xavier Garneau à Paul-Marie Lapointe.

GINETTE MICHAUD

Ginette Michaud est professeure émérite au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Auteure de plusieurs essais consacrés à Roland Barthes, James Joyce et Jacques Ferron, ainsi qu'aux œuvres de Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jean-Luc Nancy et Sarah Kofman, elle est membre depuis 2005 du comité international responsable de l'édition des séminaires de Derrida, dont elle a coédité le *Séminaire. La bête et le souverain* (Galilée, 2008 et 2010) et *Le parjure et le pardon* (Seuil, 2019 et 2020). Elle a également coédité les écrits du philosophe sur les arts, *Penser à ne pas voir*, et l'architecture, *Les arts de l'espace* (La Différence, 2013 et 2015). Son dernier ouvrage s'intitule *Ekphraser. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis en déconstruction* (PUM, 2022).

PIERRE NEPVEU

Pierre Nepveu est poète, essayiste, biographe de Gaston Miron et co-auteur d'une anthologie de la poésie québécoise. Il a enseigné la littérature aux universités de Sherbrooke et d'Ottawa, avant de poursuivre une carrière de plus de trente ans à l'Université de Montréal. Auteur d'une dizaine de recueils de poèmes qui lui ont valu deux prix du Gouverneur général, il a aussi publié plusieurs essais, dont *L'Écologie du réel* (1988), *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998) et, le plus récent, *Géographies du pays proche* (2022).

ANNIE TANGUAY

Récipiendaire du prix scientifique Anne-Hébert 2018 pour sa thèse de doctorat (Université de Sherbrooke, 2015), Annie Tanguay est coordonnatrice scientifique pour le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) à l'Université de Montréal. Elle a fait un stage postdoctoral à l'UQAM sur les pratiques d'écriture d'Anne Hébert et de Louise Dupré, à partir de leurs archives littéraires. Elle a notamment préparé l'édition critique du recueil de nouvelles *Le Torrent* et des pièces de théâtre de la période 1945 à 1967, qui a paru dans le cinquième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* (PUM, 2015).

FABIO REGATTIN

Fabio Regattin enseigne la traduction du français vers l'italien à l'Université d'Udine (Italie). Il est également traducteur pour l'édition et pour le théâtre. Son livre le plus récent est *Traduction et évolution culturelle* (L'Harmattan, 2018).

WINFRIED SIEMERLING

Winfried Siemerling est titulaire d'une chaire de recherche et professeur d'anglais à l'Université de Waterloo. Il est également affilié au W.E.B. Du Bois Institute de l'Université Harvard. Il a remporté le Prix Gabrielle-Roy pour *The Black Atlantic Reconsidered* (2015; www.blackatlantic.ca; trad. fr. Patricia Godbout, *Les écritures noires du Canada : L'Atlantique noir et la présence du passé*, PUO). Il compte parmi ses publications antérieures les livres *Canada and Its Americas* (en collaboration) et *The New North American Studies* (Routledge 2005; trad. fr. Patricia Godbout, *Récits nord-américains d'émergence : culture, écriture et politique de re/connaissance*, PUL 2010).

JUDITH WOODSWORTH

Judith Woodsworth vient de prendre sa retraite de l'Université Concordia où elle était professeure titulaire de traduction au Département d'études françaises. En plus d'avoir fait paraître de nombreuses études sur la traductologie et l'histoire de la traduction, notamment *Les traducteurs dans l'histoire* et *Telling the Story of Translation: Writers Who Translate*, elle a traduit des romans de Pierre Nepveu et d'Abla Farhoud et un ouvrage historique de Pierre Anctil. Elle est présidente fondatrice et membre honoraire de l'Association canadienne de traductologie.