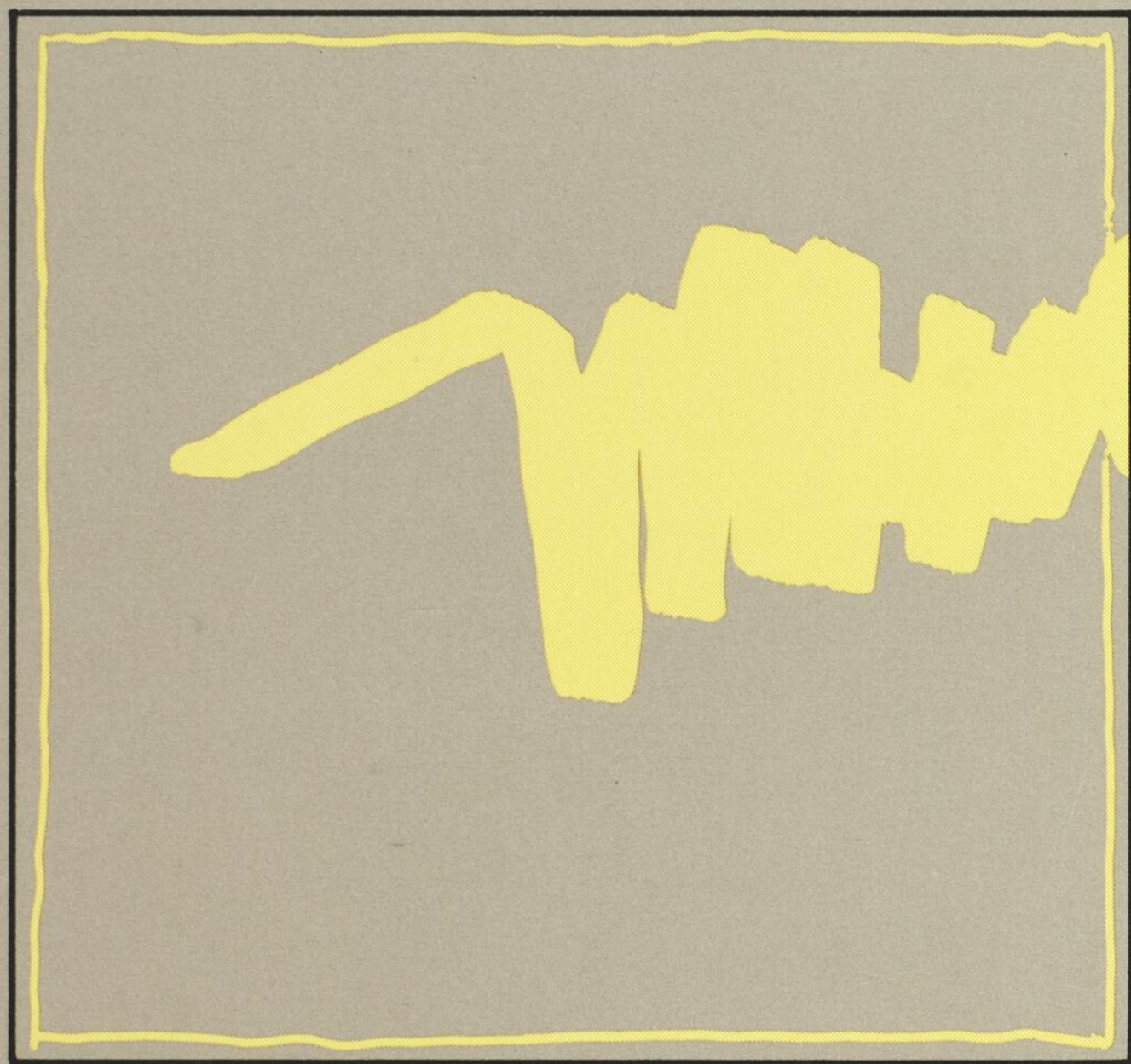


André Gervais

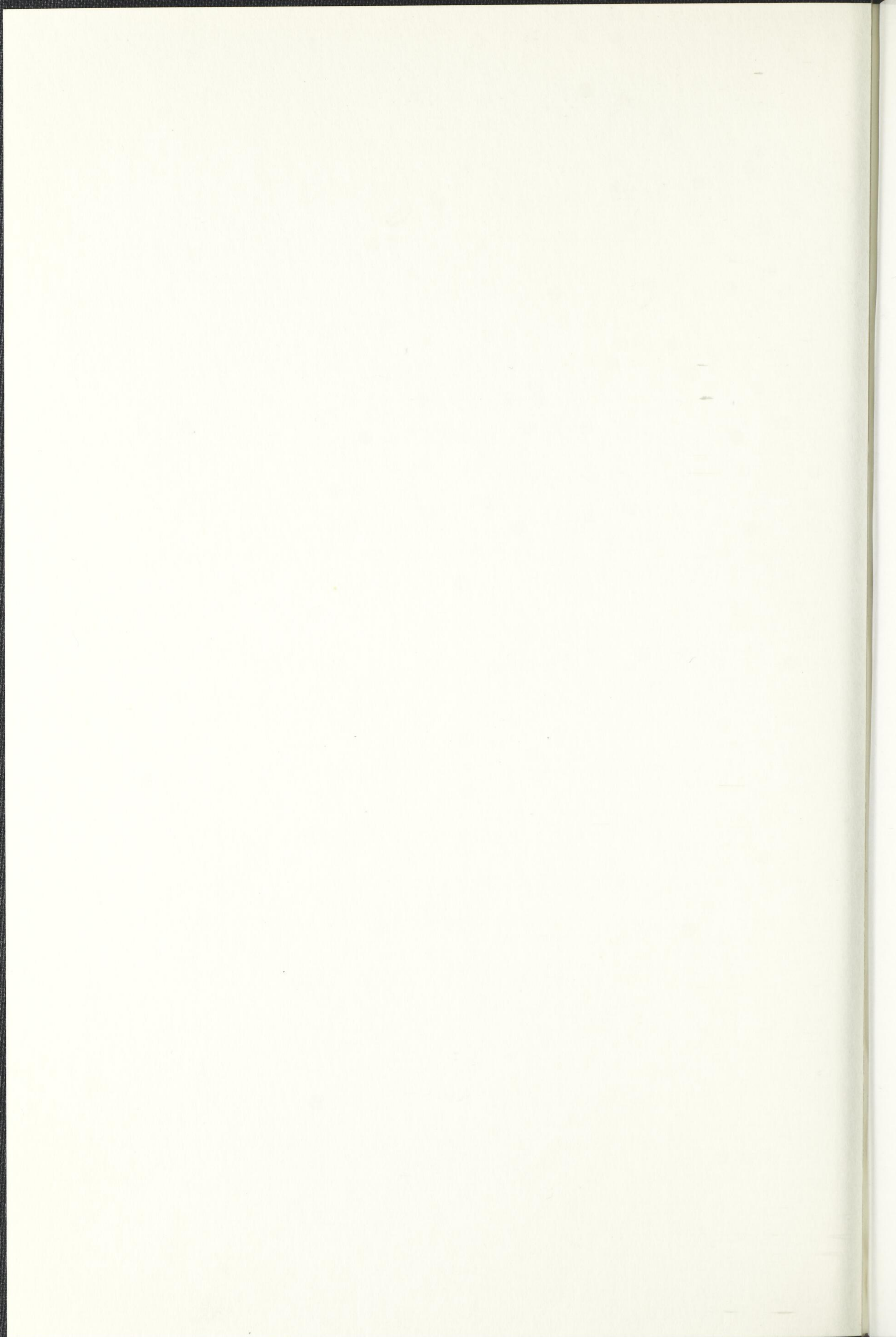
DE L'AVANT-TEXTE

ou

Du texte *dans tous ses états*



nbj



DE L'AVANT TEXTE

la nouvelle barre du jour

CRAIE

DIRECTION

Jean Yves Collette

RÉDACTION

Line McMurray, Alin Bourgeois

CONCEPTION GRAPHIQUE

Constance Fall

DISTRIBUTION

Diffusion Dimédia, 539, boul. Lebeau

Saint-Laurent, Qc H4N 1S2

téléphone : (514) 336-3941

CORRESPONDANCE

la nouvelle barre du jour

C.p. 131, succ. Outremont

Outremont, Qc H2V 4M8

La *nbj* est répertoriée, entre autres, dans *Périodex*, dans le *Canadian Index*, dans *The Standard Periodical Directory* et par la *Pressothèque de langue française*. La *nbj* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec. La *nbj* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois (AEPCQ, c.p. 786, succ. Place-d'Armes, Montréal, Qc, H2Y 3J2)

Les copies des œuvres envoyées à la *nbj* ne sont pas retournées. Toute reproduction interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

DE L'AVANT TEXTE

ou

du texte «dans tous ses états»

*premier cahier**

* Un deuxième cahier **De l'avant-texte**
paraîtra en février 1987 (numéro 191)

*Cette livraison de
la nouvelle barre du jour
a été préparée par
André Gervais*

© éditions nbj 1986

Dépôt légal : quatrième trimestre 1986
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-89314-077-7

ISSN 0704-1888

Voici le texte comme le moment d'équilibre de ses états (ses étapes de génération). Telle a été la démarche d'André Gervais qui a invité trois auteur/es à s'interroger sur le texte «objet fini» et l'avant-texte, brouillon, corrections, manuscrit, etc.

Ici donc, trois pragmatiques différentes qui témoignent de la mise-en-texte, c'est-à-dire du moment où l'on décide d'arrêter.

Ici donc, le texte dans tous ses états (ses désirs): celui du «secret», celui de la «solitude» et de la «collectivité», celui de «l'impondérable», celui du «théâtre des transformations».

Voir le rapport au texte comme un rapport au réel. Voir comment on choisit d'y entrer, de l'habiter, d'en sortir (ou non) par la voie de la contrainte mécanique (pulsionnelle), de l'adhésion (impossible) à une histoire ou à un texte-source.

Craie

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

André Gervais

AVANT-PROPOS

André Gide

AVANT PROPOS

Un texte se travaille, côté lecteur et lectrice, dans le plaisir allé avec la difficulté de sa lecture et de son analyse, côté auteur/e, dans l'incalculable mais toujours recommencé de son inscription.

Tenons-nous, ici, de ce dernier côté.

* * *

Il s'agit de choisir dans son oeuvre publiée en recueil ou en revue, il y a plusieurs années ou plus récemment, un texte dont le travail avant-textuel puisse être considéré en quelque sorte comme «emblématique» du travail d'écriture généralement fait afin d'arriver au produit «fini».

Le terme d'«avant-texte» vient de Jean Bellemin-Noël qui, dans son livre *Le texte et l'avant-texte* (Larousse, Paris, coll. «L», 1972), a reproduit et analysé 75 feuillets des «brouillons» d'un poème d'Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz intitulé «La Charrette» (écrit en 1915-1917, publié en 1918).

De fournir les «brouillons», dûment établis et, quand c'est possible, datés. Le code d'établissement de texte est le suivant :

- aucun *sic* : on transcrit littéralement toutes les versions (l'une à la suite de l'autre, ou, si nécessaire, par «couches»), mais on corrige, s'il y a lieu, les fautes d'orthographe, de ponctuation et de grammaire ; la seule exception, ici, étant celle du lapsus, qu'il faut reconnaître et traiter comme tel ;
- on met entre crochets inclinés <> les mots ajoutés au premier jet de chaque version ;
- on met entre crochets [] les mots biffés (supprimés) ou raturés (supprimés et remplacés) ;
- l'italique, dans toutes les versions, est réservée aux mots conservés dans la version dernière, conservés, donc, dans le texte publié ; si un texte est publié, par exemple, deux fois (en revue puis en recueil, par exemple) et qu'il y a d'une fois à l'autre des variantes, on peut parler, en droit, de deux *textes co-occurents*, l'avant-texte qu'on dégage des brouillons restant, bien sûr, *l'avant-texte*.

La distinction brouillon/avant-texte est ainsi posée par Jean Bellarmin Noël :

a) dans les «Propositions pour une terminologie» (*Le texte et l'avant-texte*, p. 13-18) : l'avant-texte est «l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits,

les épreuves, les «variantes», vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui. (...) La difficulté vient de ce que le texte n'est pas le point d'aboutissement visé pendant la rédaction, mais un moment d'équilibre ; dès lors qu'on envisage seulement un plus ou moins d'instabilité, où et quand commence cette décision qu'on appelle l'oeuvre et qui n'est pas un achèvement ? De là l'intérêt d'un terme forgé sur le signe «-texte», et marqué par lui. On pose donc en principe que l'avant-texte est [dans] le texte et réciproquement.»

b) dans «En guise de postface : l'essayage infini» (*Littérature*, Paris, numéro 52, livraison intitulée «L'inconscient dans l'avant-texte», décembre 1983, p. 123-126) : «... il a fallu opposer à l'indifférencié des *brouillons*, matériau disponible à l'historien sous la bannière d'une factualité objective, le singulier d'un *avant-texte*, produit à la fois théorique et subjectif formé, informé et transformé par les positions d'écoute propres à chaque critique.»

D'accompagner le tout d'un discours «théorique» sur ce travail scriptural (instruments – stylo, plume, machine à écrire, etc. – et – supports – carnet, cahier, feuille volante, etc. – particuliers), discours à propos, par exemple, de telle genèse voire de telle génération : dévoilement des procédés

d'écriture et «défilé» des noeuds (phoniques, graphiques, sémantiques, syntaxiques, etc.) se faisant ou se défaisant, entraînant de l'avant-texte – plutôt que tel autre – vers le texte. De tenter même une «interprétation», en tant que lecteur/trice actuel/le de cet avant-texte plus ou moins ancien.

La distinction genèse/génération est ainsi posée par Jean Ricardou au colloque de Cerisy tenu en 1971 et intitulé «Nouveau roman : hier, aujourd'hui» (tome 2 : *Pratiques*, UGE, Paris, coll. «10/18», n° 725, 1972, p. 393-394), au cours de la discussion suivant son exposé :

J.R. - La succession des événements placés dans cet exposé obéit à un ordre non pas temporel, mais logique. Dans la pratique, il y a eu des essais, des erreurs : ils sont ici éliminés¹ (...). Il s'agit donc non d'une genèse, mais d'une génération, de la mise en place des opérations logiques qui ont conduit à l'élaboration d'un texte. La genèse serait leur restitution chronologique. Or, il est impossible de tracer cette genèse : il aurait fallu en quelque sorte tenir un journal de la production, mais il aurait fait aussitôt partie de la production s'y serait intégré et n'aurait pu jouer son rôle de compte rendu extérieur.

P.R. - C'est en somme un peu ce qu'a voulu faire Edgar Poe, avec *La Philosophie de la composition*.

1. Essais et erreurs que l'avant-texte montre. (A.G.)

J.R. - Poe a donné là un cas de génération, à partir d'une position rhétorique : celle d'un effet précis à obtenir. Mon travail expose une génération dans une perspective de production : les effets, au départ, sont incalculables. Les rapports entre le texte et l'effet du texte s'inversent selon qu'il s'agit de rhétorique ou de production.

* * *

L'intérêt d'une telle «exhibition» est tout entier dans la mise à nu, *par les écrivain/e/s même et au moment où s'élabore leur oeuvre*, de leur propre travail scriptural ainsi que dans la tenue, élaborée ou pas, d'un tel discours sur ce travail. On le verra, il y a des différences marquées, de la prospective, même du refus.

L'horizon de la série «Craie» de la NBJ n'étant pas du tout celui de la collection «La Pléiade» ou encore celui de l'ÉDAQ (ÉDition critique de l'oeuvre d'Hubert AQUIN), il ne s'agit pas de prétendre rassembler les officielles éditions critiques des textes en question, mais d'exposer de façon simple et néanmoins très acceptable – voir le code d'établissement de texte – le travail de sédimentation, d'accroissement, d'amaigrissement, de condensation, toujours de précision et d'équilibre, de textes d'écrivains et d'écrivaines qui, pour la première fois sur notre scène, sauf erreur, s'avancent, hors intervention polémique, hors colloque universitaire, hors

édition critique, et témoignent, pièces sur
table, de la fabrication de leur(s) texte(s).
C'est l'intérêt d'une telle *configuration*.

Août 1986

Normand de Bellefeuille

CE MALENTENDU
que vous appelez «poésie»

à propos de «Cold Cuts un/deux»
(*Les Herbes rouges*, Montréal, numéro 136, 1985, p. 51)

Nous mourons en proportion des
mots que nous jetons tout autour
de nous.

E.M. CIORAN

La poésie comme l'amour risque
tout sur des signes.

Michel DEGUY

Quelques éléments de ce texte sont empruntés directement ou indirectement à *À double sens. Échange sur quelques pratiques modernes*, de Hugues Corriveau et Normand de Bellefeuille. À paraître.

En 1984, responsable du numéro de *la Nouvelle Barre du Jour* intitulé «l'Écriture célibataire», j'avais décidé, dans la crainte bien légitime que l'un ou l'autre des textes sollicités manque à l'appel au fatidique moment de la tombée, d'écrire moi-même un court ensemble, susceptible, le cas échéant, de remplacer au sommaire le texte qui ferait défaut (faut-il préciser que cette précaution s'avéra des plus heureuses ?). J'entrepris donc d'écrire une dizaine de brefs textes qui non seulement «diraient» le célibataire (sa solitude, ses angoisses, sa sexualité, sa violence, etc.), mais encore l'exprimeraient au moyen d'une machine textuelle elle-même «célibataire». La «contrainte» s'imposa d'elle-même : il s'agirait simplement de n'utiliser que des mots phonétiquement monosyllabiques, c'est-à-dire les mots lexicalement monosyllabiques, ainsi que les mots disyllabiques dont la syllabe finale présente un «e» en position phonétique d'élision. Il en résulta «Au sens fort de la gifl'» (*Cold Cuts un*) : des mots «seuls» où très fréquemment la traditionnelle et discrète *trace* grammaticale du féminin est *coupée* (il serait bien sûr réducteur – et combien misogyne ! – de restreindre à ce petit son conventionnellement «muet» et

terriblement «réservé» le «féminin» potentiel de l'écriture), des mots seuls s'additionnant en une chaîne rythmiquement syncopée, hale-tante, bref un investissement rythmiquement, lexicalement, phonétiquement, sémantiquement «célibataire». Exemple :

UN (texte 2)

au coin nord de la chambr'

qui lutt' au coin nord de la chambr'
où l'ombr' ell' est doubl' à caus' un
peu du jour qui trembl' / sa têt' au
mur dans l'angl' ocr' est-ce donc
là le seul act' au dram' et le poing
sec sur le plâtr' / c'est que ça frapp'
au coin nord de la chambr' ou l'os
craqu' et gonfl' : et sa têt' est noir'
au mur nord de l'angl' ocr'

Le thème «imposé» avait trouvé sa solution signifiante et le tout faisait, à mon avis, efficacement «figure célibataire». Après avoir complété cette «monophonie» d'une seconde suite de dix textes, il me parut intéressant de poursuivre l'expérience en doublant la *mise*. Si *Cold Cuts un* avait vu le sujet générer sa forme, *Cold Cuts deux* allait laisser la contrainte formelle à son tour suggérer son «dire». Il s'agirait cette fois de n'utiliser que des mots phonétiquement disyllabiques (incluant donc les mots lexicalement de trois syllabes avec, en position finale, un «e» élidé). Sémantiquement, le paradigme imposa d'abord bien sûr le *couple* (le réinvestissement

du «féminin» sous forme de «e» non élidés, mais surtout par l'apparition du «elle/s», seul pronom personnel dorénavant «compétent»), le *double*, le *duel*, le *duo*, puis, par prolifération sémique et «logique», le *carré*, le *carrefour*, etc.

Alors que, du point de vue sémantique, *Cold Cuts un* s'organisait de façon homogène autour du thème initial (lequel avait suscité sa propre contrainte), *Cold Cuts deux* voyait sa contrainte formelle de départ disséminer du sens, tout le sens, tant par une «classique» volonté d'adéquation forme/sens que par l'apparent éclatement sémantique : texte «illisible», texte pourtant éminemment référentiel, «forcé» aux sens par les limites exigées de sa forme. Rien d'autre, tout compte fait, qu'un exemple de plus de l'apparemment incontournable paradoxe qui est à l'origine de toute écriture dite «poétique» (oui, disons donc «poétique»... question de simplifier...): la question, encore et toujours, de la forme et de son contenu, du contenu et de sa forme. Le texte «poétique»: traditionnellement genre de la «liberté», de la licence, pratique permissive tant sémantiquement que phonétiquement ou graphiquement; mais aussi, historiquement, lieu privilégié des formes et des contraintes, territoire exact du paradoxe, de la *tension* dite «créatrice» (oui, disons donc «créatrice», toujours question de simplifier...).

Plus encore – et *Cold Cuts deux* me semble éloquent sur ce point –, tant la contrainte formelle est sévère, restrictive, tant les dérapages sémantiques risquent d'être spectacu-

laïres : une *fuite* inversement proportionnelle aux «lignes», aux «limites» qu'elle s'impose, au coefficient de la règle qui pourtant la génère. Plus le pré-requis formel «ferme» le théâtre du texte, plus encore le cadre sémantique éclate sous la pression de figures imprévues. Là, sans doute, dans ce dilemme diachroniquement sans cesse réinventé de l'«intelligence formelle» et de ses négociations avec le sens (ainsi que de leur surgissement idéalement «complice» et que je nommerais «figure») se situe le lieu premier de la *passion* d'écrire : pratique étrange et équivoque où c'est très souvent la prescription formelle qui suggère le contenu, puis le mine, le trouble, opérant (dans l'éclat même du texte) ces failles qui, à leur tour, élèveront la lecture au rang de *pratique de la perte*.

* * *

Voici donc, texte et avant-textes, le vingtième et dernier fragment de *Cold Cuts deux*. Si, parce qu'il rend compte d'une écriture générée par des contraintes, *Cold Cuts un / deux* n'est pas un recueil exemplaire de mon habituelle pratique textuelle, la démarche menant à chacun de ses textes est pour sa part parfaitement «emblématique» de ma «manière».

Quatre textes préparatoires mènent à l'état définitif du texte. Il ne s'agit pas ici de versions au sens strict du terme. La contrainte existant avant même le tout premier jet, il était évident, et cela dès leur inscription,

que plusieurs mots devraient disparaître en cours d'écriture. Les premiers «états» du texte n'ont donc servi qu'à mettre en place son aire sémantique, sans pour autant tenir compte de la «compétence syllabique» des mots employés.

Aussi la première «version» contient-elle plusieurs éléments monosyllabiques, trisyllabiques et même tétrasyllabiques. Ces mots seront peu à peu rayés, alors que la dimension sémantique mise en place dès le départ se confirmera d'une «version» à l'autre, se synthétisant, s'intensifiant (n'oublions pas qu'il s'agit là du dernier texte du recueil, avec tout ce que ça implique comme portée synthétique, catalysante) : le réinvestissement du «e» dans la chaîne écrite, son rôle symbolique, mais également rythmique, musical, son jeu en contrepoint, sa polyvalence, sa discrétion et sa nécessité :

DEUX (texte 20)

<Car> Ne s'agit-il pas <dorénavant>
de porter chaque *phrase* au carré,
de [poser] <porter> au texte
<(contre-texte ?)> [cette] <une>
lettre <jadis> *absente*, et qui,
maintenant *seule* *risque* une musique
<(contre-drame ?)>, [une] <cette>
note semblable et *muette* <jusque-là> ?
<Car> Ne s'agit-il pas simplement
[d'en] <de> doubler [la] <sa> *syllabe* ?
Alors tantôt *muette* *elle chante*, morte
elle *lutte*, immobile *tremble* bouge,

silencieuse elle *craque*, soudainement la voilà <bel et bien> celle que la voix <toujours> lâche et ramène, crache laisse [et] <puis> reprend, coupe froidement ! consonne au cou, <consonne au cou, il y a souvent cette voyelle aux pensées les plus profondes> !

(1^{ère} version)

11-12/10/1984

Tout ce qui, ici, n'est pas encore donné à voir :

1. Chaque «version» est écrite sur un feuillet détachable (surfin 70g, format 14,8 x 21 cm) quadrillé (,5 x ,5 cm) ; solution bêtement «prosaïque», voire «mathématique» à l'imparable angoisse de la «supposée» page blanche. D'abord compter les petites cases, déterminer l'aire que devrait occuper le texte, en centrer la surface, ménageant tout autour suffisamment d'espace pour les inévitables modifications.

2. L'ordre des «corrections» apportées au texte est clairement identifié. Ainsi pour chacun des textes de *Cold Cuts un / deux* : le premier jet est écrit à l'encre noire ; les toutes premières modifications – dont celles pratiquées en cours même d'écriture – apparaissent en rouge ; les secondes transformations sont en vert ; les suivantes en brun et les dernières sont indiqués à l'encre violette. Cinq «couches», donc, pour chacune des quatre versions préliminaires au texte final.

3. Les changements ne sont pas effectués «à même» l'écriture première du texte, mais fléchés dans les marges laissées libres, qu'il s'agisse d'ajouts, de suppressions ou de substitutions.

DEUX (texte 20)

Porter chaque *phrase* au carré. <">
Poser <enfin> au texte une *lettre* [jadis]
<tantôt> *absente* et qui maintenant
<toute > *seule* *risque* une *musique*
(*contre-drame*), [cette] <une> *note*
<douce et> semblable [et] *muette*
jusque-là. En doubler [simplement]
la *syllabe*. <" /> <Phrase quatre,>
Alors *muette* <(contre-texte)> tantôt
elle chante, morte elle *lutte*, [immobile]
tremble bouge, [silencieuse] *craque*,
[soudainement] la voilà celle que
la *voix* coupe, *consonne* <étrange>
au cou, [même aux pensées les plus
profondes.]

(2^e version)

14/10/1984

J'avais d'abord cru que le «disyllabique» comme contrainte nécessiterait moins de prouesses linguistiques diverses que l'utilisation exclusive de monosyllabes. Étonnamment, la réalité du texte s'avéra toute différente.

Plus de *je*, ni de *tu*, non plus que de *nous*, *vous*, *il/s*, pas de *le*, *la*, *les*, *nos*, *vos*, *leur/s*, si peu de prépositions, de conjonctions, aucun

de, du, des (donc pas de génitif comme mode facultatif de métaphorisation... l'un des procédés traditionnels à la fois les plus détestables et les plus inévitables de l'imagerie poétique), *qui, que, quoi, dont, où* (ces si utiles «relatifs», essentiels embrayeurs d'images et de rythme). Un texte désormais sans «petits mots», sans ses «chevilles», de plus en plus «trébuchant», désarticulé et qui trouve pourtant une cohérence nouvelle, une règle inédite.

DEUX (texte 20)

[Porter chaque phrase au carré.]
<Phrase quatre.> «[Poser] <posons>
enfin [au texte une] <cette> lettre
tantôt <ainsi ici> absente [et qui]
<(> toute seule <)> risque [une] <quel-
que> musique [(contre-drame), une
note douce [et semblable] <comme
cette lettre> muette [jusque-là] <ici
même contre-texte contre-drame>.
En doubler la syllabe, phrase quatre.»
/ [Alors muette (contre-texte) tantôt]
elle chante, morte elle lutte, tremble
bouge, craque. </> [La] voilà [celle]
<elle> [que la voix] coupe, [consonne]
<coupes> étrange<s> [au cou.]

(3^e version)

15/10/1984

Dès la troisième étape, s'intensifie ce qu'il conviendrait tout à fait d'appeler le «travail de finition» (car il y a du «bricolage» dans *Cold Cuts*) :

1. Suppression de certains éléments qui n'arriveront manifestement pas à se conformer à la contrainte initiale : qu'il s'agisse de syntagmes entiers (« Porter chaque phrase au carré »), parfois invalidés par un seul mot (« au ») dont l'amputation pure et simple conférerait à l'ensemble un ton incorrect et sommaire (style dialecte colonial...) qu'il faut absolument éviter ; ou alors qu'il s'agisse de mots conservés depuis le début à titre de « soutènement » (car il y a de la « prospection » dans *Cold Cuts...*), mais qui n'ont pas l'« envergure » syllabique souhaitée (« au texte une », « et qui », « que la voix », « au cou », etc.).

2. Ajouts et substitutions (« risque une musique » devient « risque quelque musique »), afin d'éviter que le « e » final de « risque » soit forcé à l'élision, etc.).

3. Déplacements (« contre-texte » et « contre-drame ») sont juxtaposés afin d'insister sur le rôle rythmique et musical – en contrepoint – que joueront les « e » dans la version finale).

4. Les deux barres obliques coupent froidement ou plus précisément « à froid » (car il y a de la « charcuterie » dans *Cold Cuts...*) le texte en trois « temps ». Cette découpe, qui est identique pour tous les autres textes du recueil, n'est que l'un des aspects « mutilants » de cette écriture.

5. Etc.

DEUX (texte 20)

phrase quatre <:> «posons enfin cette
lettre tantôt (ainsi ici) absente <elle>
(toute seule) risque <rythme cette
gifle tombe> quelque musique <(absente
- ici aussi)>, une note douce comme
cette lettre muette (ici même)
contre-texte contre-drame <"> :
[en doubler la syllabe,] phrase quatre
<double syllabe> ["] / elle chante
[, morte elle] lutte [,] tremble [bouge,]
craque gonfle soudain / .voilà elle
coupe] coupes <froides> étranges !

(4^e version)

17-18/10/1984

Cette dernière version – à peu de choses près définitive – témoigne avec éloquence de la *réhabilitation*, de la réapparition (rythmiquement presque douloureuse, j'en conviens) d'un féminin (qui était presque systématiquement évacué dans *Cold Cuts un*) et ce non seulement dans la fréquente mise en position non muette du «e» final (lire ce texte à haute voix, en respectant les exigences du rythme, convainc, me semble-t-il, malgré quelques «absences» – souvent relevées : «(ainsi ici) absente» ; «(absente – ici aussi)» ; «muette (ici même)» –, d'une réinsertion très active de cette «différence»), mais également dans le déplacement, dans le *décen-trement* du sujet de la scène : contrairement à *Cold Cuts un* qui exprimait un «il» célibataire, l'ensemble des textes de *Cold Cuts deux* (ce qui, bien sûr, n'est pas donné à lire ici) met en place, tant grammaticalement que

référentiellement, le féminin, des sujets féminins, des «positions» au féminin ; ce dernier texte n'étant finalement que le lieu ultime et presque outrancier de cette *célébration*.

muett' (ici même) contre-texte

phrase quatre: «posons enfin cette lettre tantôt (ainsi ici) absent' *elle (toute seule) risque rythme cette gifle tombe quelque musiqu' (absent' — ici aussi) une note douce comme cette lettre muett' (ici même) contre-texte contre-drame*»: phrase quatre double syllab' / elle chante lutte tremble craque gonfle soudain / coupes froides étrang'!

(version définitive)

18/10/1984

Il ne restait donc plus qu'à procéder à quelques retouches (car il y a quelque chose de la couture et de la taille dans *Cold Cuts...*)

1. Y découper un titre.
2. Faire en sorte que chaque mot ait la coupe exacte, que chaque mot ait son compte.

3. Apostropher au besoin (car il y a de l'arrogance dans *Cold Cuts...*) la syllabe insoumise : petite gifle, voire castration (car il y a même de la violence dans *Cold Cuts...*).

4. Mettre en italique les plus longues séquences où les «e» finals accentués, vocalisés rythmement obsessivement, obstinément le texte – (sur cinquante mots phonétiquement disyllabiques, trente-cinq ici se terminent par un «e» que la voix doit accuser ; seulement six «e» muets sont amputés, alors qu'il y en avait environ dix dans chacun des autres textes de *Cold Cuts deux* et souvent près d'une vingtaine dans ceux de *Cold Cuts un* – eh oui ! car il y a aussi de la comptabilité dans *Cold Cuts...*).

* * *

Mais non, tout cela n'est pas si catastrophique !

Fétichisme ? Peut-être, puisque cette mutilation textuelle de la langue, accentuant la dimension rythmique, voire *pulsionnelle* du texte, déporte nécessairement cette écriture du côté de la «mère», d'une quête un peu obsessive sans doute du corps maternel...

Formalisme ? Et pourquoi pas ? Pour reprendre

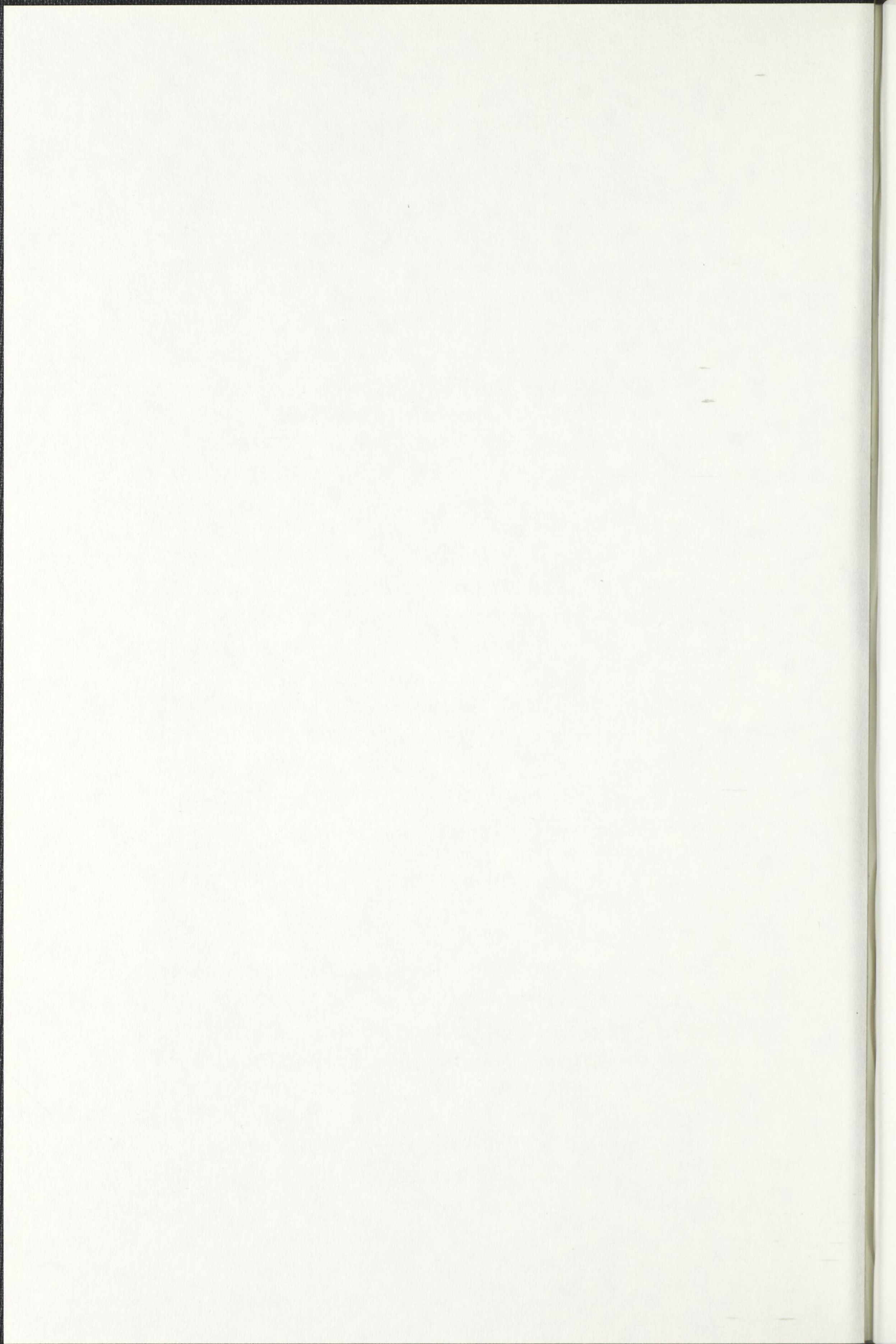
N.B. Au contraire des quatre précédentes versions où l'italique, faut-il le rappeler, indique les mots *conservés* dans la version définitive, l'italique, ici, indique plutôt les mots *soulignés* dans la version imprimée.

Barthes, pourquoi n'y aurait-il pas *plaisir* «à ne pas s'arrêter au seuil du contenu», puisque, paradoxalement, le *contenu* voilà «*précisément* ce qui intéresse le formalisme, car sa tâche inlassable est en chaque occasion de le reculer (jusqu'à ce que la notion d'origine cesse d'être pertinente), de le déplacer selon un jeu de formes successives. N'est-ce pas ce qui arrive à la science physique elle-même, qui, depuis Newton, n'en finit pas de reculer la matière, non au profit de l'«esprit», mais au profit de l'aléatoire ?» («Digressions», dans *le Bruissement de la langue*).

Cold Cuts un/deux tient de cet «aléatoire», de cette «incertitude» même : inquiétude et peur, perverses l'une et l'autre et qui cachent ce qu'elles donnent, bien évidemment, hésitation dans l'ordre du discours, pointes et retraits rapides, esquives et parades, faux pas, vitesses diverses, déroute parfois et parfois sens commun, mais chaque fois le *plaisir* de ne pas m'arrêter au seuil du contenu.

Mais non, tout cela n'est pas si catastrophique !

Je suis simplement un écrivain *conscient* de l'écriture. Non, ce n'est ni tautologique, non plus que prétentieux : je suis un écrivain conscient de la beauté de l'écriture, de la beauté repoussante de l'écriture. J'aime en penser ce qui s'en laisse penser. Et je meurs presque continuellement de ce malentendu qu'il vous arrive encore de nommer «poésie» !



France Daigle

EN ME RAPPROCHANT
sans cesse du texte

à propos de « Sans jamais parler du vent »
(Éditions d'Acadie, Moncton, 1983, p. 35)

Écrit, par intermittence, entre novembre 1981 et mars 1983, *Sans jamais parler du vent* est le produit relativement surprenant d'un travail d'écriture qui, au départ, devait mener à un roman plutôt traditionnel. Dès les débuts, j'avais en tête des personnages, une ambiance et une structure assez précise à travers lesquels couler une longue histoire de famille assoiffée de rêve et de liberté. Quelque chose de tout cela est sans doute resté, mais ce ne fut certes pas le roman traditionnel envisagé. Bien au contraire ! Affichant des pages à moitié pleines (ou à moitié vides), *Sans jamais parler du vent* devint recueil de poésie pour les uns et, pour les autres, une fiction laissant à peine deviner le « roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps », ainsi que l'annonce le sous-titre. Que s'est-il donc produit qui a fait d'un objectif littéraire légitime une oeuvre difficile pour beaucoup, inaccessible pour un grand nombre d'autres ? Quels facteurs, quelles réalités peuvent à ce point s'immiscer dans l'écriture et déjouer ainsi la volonté de l'auteur/e ?

Les premières des quelques six versions de *Sans jamais parler du vent* montrent qu'il

y eut volonté et intention de ma part d'écrire un texte assez volumineux. Dactylographiées à double interligne, les deux premières versions du livre comptaient chacune au delà de 300 pages. Le livre se composait alors de chapitres ou de passages de trois à quatre pages chacun. La première moitié de ces chapitres a d'abord été écrite directement à la machine, à Paris, à raison de deux ou trois chapitres par jour. Puisqu'ils ont été composés «sur la route», quelque part entre Paris, Athènes et Israël les autres chapitres ont été écrits à la main, à l'encre, dans de petits cahiers scolaires européens. De retour au Canada, ces passages ont été retranscrits tels quels à la machine (merci à Isabelle et Danielle). La version dactylographiée complète constituera donc ce que j'appellerai ici la première version (avec corrections manuscrites) :

<Le décor.> *Le décor alors.* [Les décors.] *Des tables jaunies* [,] de [la] *nourriture fade.* Un temps plat [.] <,> [D]es *endroits sans classe* [,] avec des gens que *la classe ne préoccupe guère.* Chacun, [tout le monde] <tous> en instance d'arriver ou de départ. *Chez les uns* <que> *cela déchire* [,] *chez d'autres* <ce qui ne> pas. Chacun pourrait. *S'avancer. Raconter.* Le fabuleux et l'ordinaire. Entendre [ou] écouter. Être. Se trouver [à] <en train d'>être [à] <en> cet endroit, [être] <en> cet endroit même [,] et libre enfin de toute importance.

Quelqu'un [s']avance [,] <s'>avancera peut-être [,] n'avance pas [.] <et> [T]out[.] <,> [T]out ce qui lui aura valu son passé.

Craindre. Craindre comme on craint pour un ornement fragile [,] <même s'il est> laid même <laid>. Comme on craint pour un enfant trop curieux [,] trop éveillé [,] trop blond ou noir. Trop <, > tout simplement. Craindre que son passé soit *indéfendable*. *Intenable même*. Intenable [même, mais que c'est] <.Se dire qu'il s'agit de passé. Du,> du passé. Le présent [,] intenable [. Qu'il] <qui> passe [.Qu'il] <et qui> depuis qu'il n'y a <rien plus> rien à craindre.

Se dire. [Se dire.] Se dire vivre là [même où [si]] <exactement là où> les [gens, les] autres sont de passage. Se dire vivre de passage [et que tout le monde a] <où les autres ont> une histoire sauf nous [. Que notre histoire ne compte pas. Pour cela écrire. Pour cette raison même un livre. Se demander [s'il l'a écrit] <si> en fin de compte [. Se demander si] la chose se suit [, continue, s'extend]. Se demander son livre aujourd'hui comme se demander [son] <un> compte. <Un conte.> Comme <pour qu'> une chose compte. Arriver à la faire compter [,] ou [arriver à] la [compter] <conter> tout simplement. <Vendre.>

Par la suite, après dactylographie, d'autres corrections, encore relativement minimales, ont été apportées. Ce qui constitue la deuxième version :

Le décor. Le décor alors. Des tables jaunes <entières> de nourriture fade [.] <, > [U]n temps plat [,] <.> [d]es endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe guère. Chacun <, > tous en instance

d'arriver ou de [départ] <partir>. Chez les uns que cela déchire chez d'autres ce qui ne pas <, ne déchire pas plus>. Chacun pourrait. *S'avancer. Raconter.* Le fabuleux [et] l'ordinaire [.] <,> [E]ntendre écouter. Être. Se trouver en train d'être en cet endroit [, en cet endroit même et] <en ce lieu même enfin> libre [enfin] *de toute importance.*

Quelqu'un avance s'avancera peut-être n'avance pas et tout [, tout] ce que lui aura valu <lui vaut> son passé. Craindre. Craindre comme on craint pour un ornement fragile même s'il est laid [.] <,> [M]ême laid. <Craindre> [C]omme on craint pour un enfant trop curieux [,] trop éveillé trop blond ou <trop> noir. [Trop,] Ou tout simplement <trop>. Craindre que son passé soit *indéfendable. Intenable même.* Intenable. Se dire qu'il s'agit de passé. Du [,du] passé. Le présent intenable qui passe et [qui] passe depuis qu'il n'y a rien plus rien à craindre [.] <,> [S]e dire. Se <le> dire <vivement> *vivre là exactement [là] où les autres <ne> sont <que> de passage.* Se dire *vivre de passage où les autres ont une histoire <la revendiquent tandis que vous> sauf <que> nous [que] notre histoire ne compte pas [.] <et> [P]our cela écrire <, l'écrire>.* Pour cette raison même un livre [.] <et> [S]e demander [si] en fin de compte <si> *la chose se suit.* Se demander son livre aujourd'hui comme se demander un compte [.] <,> [U]n conte. Comme pour qu'une chose compte. *Arriver à la faire compter ou la conter tout simplement.* Vendre.

À en juger d'après la proportion de texte finalement retenu, on peut voir que la quantité de texte abandonné en cours de route est considérable. Encore faudrait-il dire que l'extrait choisi ne figure pas parmi les pires passages, si je puis dire. Des pages entières ont fini par produire aucune, sinon une seule image. À ce titre, la plus décisive des réécritures fut celle qui a suivi ces deux premières versions. C'est alors que je m'installai devant le manuscrit pour n'en relever que les propos les plus justes et les images les plus frappantes. Avec ces éléments, je tâchai alors de composer de nouveaux passages de deux paragraphes chacun. J'avais opté pour des passages de deux paragraphes en espérant faire ressortir par là le rythme et le propos en quelque sorte binaire du récit. Je transcrivis ces nouveaux «chapitres» au crayon, sur de grandes feuilles lignées genre tablette d'examen. Ainsi traité, le brouillon précédent mena au paragraphe qui suit :

Le décor alors. Des tables jaunes une nourriture fade, des endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe pas ne préoccupe guère. Chacun et tous en instance d'arriver ou de partir. Chez les uns cela qui déchire chez d'autres ce qui ne pas. S'avancer. Raconter. Se trouver en train d'être en ce lieu, enfin libre de toute importance. Tout ce qui alors, tout ce que vaut notre passé. Un ornement fragile, peut-être même laid. Craindre que son passé soit indéfendable, intenable même. Vivre là exactement où les autres ne sont que de passage. Vivre de passage là où les

autres ont une histoire et qu'ils qu'elles revendiquent. Notre histoire qui ne compte pas et pour cela l'écrire pour cette raison même un livre. Ne plus se demander à la fin du conte si la chose se suit. Arriver à faire compter ou à conter tout simplement.

C'est donc au niveau de la troisième version qu'a été effectué le gros du travail sur le sens et sur la forme. Ce travail a consisté en une sorte de réduction à l'essentiel de tous les éléments qui s'étaient jusqu'alors greffés au récit. C'est aussi à cette étape que se pointa la difficulté d'écrire au neutre, c'est-à-dire d'un point de vue qui ne soit pas foncièrement féminin ou masculin. C'est dire que je ne me rendais pas encore compte à quel point la langue elle-même apparente sans cesse la question de l'existence à un état sexué. Aussi, pour échapper à cette emprise du genre sur la langue, il m'a fallu aborder la question sexuelle de tous côtés. Cette perspective est un peu devenue un des aspects centraux du livre, sans qu'il y ait eu, au départ, une intention très ferme de ma part. C'est seulement après la troisième version que je sus qu'il s'agissait là d'un des principaux thèmes du livre.

La ponctuation n'échappa pas, elle non plus, à une sorte de réduction à l'essentiel. Bien que je ne voulais pas que le texte s'en aille dans n'importe quelle direction, presque chaque virgule me semblait restreindre l'ambiguïté porteuse du récit. La correction des première et deuxième versions a donc largement consisté à placer puis à éliminer des virgules, opération

dont il est assez difficile de rendre compte ici. D'ailleurs, je crois que c'est peut-être toute cette hésitation autour de la ponctuation qui a déclenché le processus d'épuration par lequel ont été éliminées des expressions puis des phrases entières que je vins à juger trop répétitives, trop assommantes. Le rêve, l'impression de légèreté et d'aération se perdaient. Et bien qu'à partir de la troisième version je sus toujours que je travaillais *en me rapprochant sans cesse du texte*, je reste avec l'impression que la ponctuation ne put pas toujours s'ajuster parfaitement à la multiplicité de l'expression recherchée.

Je trouve également intéressant de noter que, dans cette troisième version, j'ai laissé tomber le mot «vendre» comme dernière phrase du paragraphe. Très tôt dans l'écriture de ce livre, je m'étais servie de l'infinitif «vendre», entre parenthèses, pour témoigner de l'opération mentale qui survient lorsqu'il s'agit d'établir si les verbes en -er doivent être écrits à l'infinitif ou au participe passé. Je ne pense pas que je voulais vraiment démontrer (vendre) quelque chose par là, mais ce réflexe était si intimement lié au processus d'écriture que j'optai spontanément de lui laisser (vendre) une place dans le texte. Parfois cela eut comme effet inattendu d'élargir ou de renforcer une idée ou une image, selon le contexte dans lequel cette parenthèse se trouvait placée (vendue). Utilisé hors parenthèses, comme idée ou comme phrase à part entière, ce mot «vendre» risquait tout au plus de semer inutilement la confusion. J'ai dû juger prématuré ou carrément inapproprié de faire allusion à cette parenthèse,

d'ailleurs déjà assez déconcertante.

Cette troisième version dut me paraître à ce point définitive que je m'employai ensuite à la retranscrire moi-même à la machine à écrire (une vieille Royal, built in the British Empire). Les deux paragraphes du passage complet remplirent à peu près la page, mais déjà je commençais à soupçonner que mon roman s'éloignait vicieusement du traditionnel. À la lecture suivante, je trouvai encore des choses à changer. Je notai ces changements au crayon sur la version dactylographiée puis je me remis à la machine à écrire pour produire la cinquième version. Voici ces deux versions :

Le décor alors. Des tables jaunes et métalliques <, > une nourriture fade, des endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe guère. [Chacun et tous en instance de départ ou d'arrivée.] Chez les uns cela qui déchire chez d'autres ce qui ne pas. S'avancer, <se> raconter. Se trouver en train d'être en ce lieu, ou enfin essayer d'y être. [Vouloir] <Arriver à> se libérer de toute importance <.> [et tout ce qui alors, tout ce que vaut <[nous valait]> notre passé. Son] <Notre> passé comme ornement fragile, [possiblement laid, indésirable.] [I]ndéfendable. Vivre là [exactement] où les autres ne sont que de passage. Vivre de passage là où les autres ont une histoire qu'ils [qu']elles revendiquent. Notre histoire, celle qui ne compte pas et <que> pour cette raison même l'écrire. Un livre [.] <.> [N]e plus se demander à la fin du conte [si] les choses <qui> [se

suivent] <s'inscrivent>. Arriver à faire compter ou à conter, tout simplement.

Le décor alors. Des tables jaunies, une nourriture fade [,] <.> [d]es endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe guère. Chez les uns cela qui déchire <,> chez les autres ce qui ne pas. S'avancer, se raconter. [Se trouver en train d'être en ce lieu [,] <. Essayer.>] [v]ouloir se libérer de toute importance. [Notre] <Son> passé [comme ornement fragile, possiblement laid, indésirable.] [I]ndéfendable. Vivre là exactement où les autres ne sont que de passage. Vivre de passage là où les autres ont une histoire qu'ils elles revendiquent. Notre histoire [,celle] qui ne compte pas [et pour cette raison même] l'écrire. Un livre, <et> ne plus se demander à la fin du conte <si> les choses [qui s'en] <se> suivent. Arriver à conter ou à faire compter, tout simplement.

En les relisant, je constate que la plupart des éléments condamnés de ce paragraphe ont malgré tout été repris ailleurs dans le livre. Je suis toujours émerveillée par le fait qu'une sorte d'esprit d'économie veille à ce que les bons éléments d'une écriture ne soient pas gaspillés. Dans ce sens, je me réjouis souvent de ce que beaucoup de travail d'écriture se fasse un peu à l'insu de celui ou de celle qui écrit. Cette ressource inestimable, que l'on pourrait apparenter à l'intuition, est aussi en grande partie à l'origine du mariage nécessaire de la forme et du propos. En ce qui concerne *Sans jamais parler du vent*,

cette intuition au niveau de la forme s'est imposée lorsque vint le temps de retravailler la cinquième version du manuscrit, qui comptait alors 69 pages à peu près pleines de leurs deux paragraphes chacune. Je décidai alors de ne conserver qu'un paragraphe par page, faisant ainsi ressortir de façon graphique les principes de dualité et d'opposition partout présents dans le livre. Je me remis donc à la machine à écrire (fatiguée mais heureuse n'est-ce pas !) et je produisis ce qui donna essentiellement la version éditée du manuscrit. Le sixième et dernier brouillon ressemblait à ceci :

Le décor alors. Des tables jaunies, une nourriture fade. Des endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe guère. Chez les uns cela qui déchire, chez les autres ce qui [ne] <n'arrive> pas. S'avancer, se raconter. Vouloir se libérer de tout importance. Son passé indéfendable <, intenable même>. Vivre là exactement où les autres [ne] sont [que] de passage. Vivre de passage là où les autres ont une histoire qu'ils <qu'> elles revendiquent. Notre histoire qui ne compte pas l'écrire. Ne plus se demander à la fin du conte si les choses se suivent. Arriver à conter ou à faire compter, tout simplement.

Et voilà, la page s'est vidée petit à petit, laissant apparaître une réalité plus grande encore que celle qui aux mots échappe. Je m'explique. Au départ, en plus d'un vague désir d'écrire «un livre qui se rêve» (Lawrence

Durrell, si ma mémoire est bonne), j'avais la ferme intention d'écrire un livre le plus détaché possible de tout lieu reconnaissable, un livre aussi individualiste qu'il s'en puisse, un livre pas acadien quoi ! Pour ce faire, aucune image, aucune expression n'est passée sans être inversée, renversée, démontée, pesée, pressée, fouillée à outrance, vidée de son sens puis reprise et répétée, de sorte que je puisse arriver à en extraire toute la virtualité et connaître son réel potentiel d'évocation. Je ne voulais pas de mots et de réalités usés qui n'éveillaient plus rien. Je ne voulais pas plus dire des choses inutiles ou inintéressantes. Je préférais ne rien dire du tout, ou en dire moins, plutôt que de «broder». Et dans cette détermination à échapper à un bavardage inutile, je me suis trouvée à produire «textuellement» une caractéristique fondamentale de la psyché acadienne, soit une retenue, un silence, que côtoie par ailleurs une langue fort imagée. Le phénomène m'apparaît d'autant plus intéressant quand je regarde les pages de *Sans jamais parler du vent* et que je vois ce paysage typiquement acadien, c'est-à-dire une ligne d'horizon, créée par «la mer du texte» en bas de page et, en haut de page, par l'infini, sinon le vide inquiétant d'une réalité ou d'une langue trop truquée.

Si l'écriture de *Sans jamais parler du vent* me semble aujourd'hui avoir été longue et plutôt ardue, il faut dire que la recherche (alors à peine consciente) au niveau de la forme y fut sans doute pour beaucoup. Ce travail aura cependant donné plusieurs fruits¹. En effet, les livres qui ont suivi présentent

une variation, sinon une évolution, de la forme ébauchée dans ce premier livre. Cette forme a de caractéristique une espèce d'opposition, de dualité interne créant une oscillation constante, un va-et-vient permanent entre les différents éléments du récit. En autant qu'il soit bien ajusté au propos, ce mouvement devient lui-même très loquace, réduisant en quelque sorte la nécessité de tout dire, de tout faire passer par les mots. Dans *Film d'amour et de dépendance* (1984), la forme imite en gros le scénario de film, avec le texte descriptif de la page de gauche s'opposant à ou se différenciant des dialogues de la page d'en face. *Histoire de la maison qui brûle* (1985) présente un peu le même phénomène. Ici, les deux personnages du livre se tiennent l'un en face de l'autre, chacun sur une page, de chaque côté d'une rue, de chaque côté du monde. Aussi, je conçois ces trois livres comme une trilogie, tant au niveau de la forme qu'au niveau de certaines constantes thématiques.

Un autre aspect commun à ces trois livres réside dans le fait que chacun d'entre eux entraîne une réflexion sur son propre processus de création. En plus de contribuer à une sorte de démystification de l'écriture, les nombreuses références au processus de création donnent l'impression d'assister au travail d'élaboration de l'oeuvre. Aussi, ces références ont une influence sur les résonances finales du livre. Par exemple, le paragraphe dont il est question dans cet article parle justement d'une histoire à écrire ou à conter, par opposition à histoire dans le sens d'un passé. Les deux concepts sont finalement confondus

et établis comme double perspective valable dans l'optique du livre à écrire. Par ailleurs, la coexistence relativement pacifique de plusieurs *niveaux de confusion* est un autre trait caractéristique de cette trilogie. Sans être théoricienne de l'écriture, je crois que c'est dans cette admission de et ce recours direct à la confusion que réside le côté essentiellement moderne de cette entreprise littéraire.

D'une certaine façon, je ne trouve pas étonnant que mon écriture se trouve un lien de parenté avec la modernité. Vivant dans un contexte où la tradition littéraire est à peu près inexistante, je n'avais pas de modèle contre lequel mesurer mon ambition de vouloir «écrire le livre de la mer sans jamais parler du vent». La mer était alors synonyme de liberté, et le vent représentait tout ce qui aurait pu venir troubler cette liberté. L'écriture elle-même se voulait aussi sans attaches. Libre à moi alors de chercher le sentier le plus apte à illustrer mon propos. C'est sans doute cet aspect *dénuqué* de la langue et de l'expression acadienne qui a fait en sorte que ce sentier s'avère finalement voie directe, pour ne pas dire voie rapide, vers la modernité. Cela reviendrait à dire que l'on n'échappe pas facilement à ses origines et à son temps. La personne pratiquant le métier d'écriture aura beau se sentir aux trois-quarts seule au monde, en réalité elle est peut-être surtout aux trois-quarts pleine de monde. Avec de telles proportions, comment écrire des livres qui ne soient pas un peu déroutants au départ ? Aussi, ce questionnement sur la personnalité et la place incalculables de l'écrivain/e se

trouve reflété par le contexte duquel a été extraite la version publiée du passage :

Qu'une chaise ressemble à une autre chaise parfaitement, et de l'une à l'autre se ressembler parfaitement. S'y rassembler.

Le décor alors. Des tables jaunies, une nourriture fade. Des endroits sans classe avec des gens que la classe ne préoccupe guère. Chez les uns cela qui déchire, chez les autres ce qui n'arrive pas. S'avancer, se raconter. Vouloir se libérer de toute importance. Son passé indéfendable, intenable même. Vivre là exactement où les autres sont de passage. Vivre de passage là où les autres ont une histoire qu'ils qu'elles revendiquent. Notre histoire qui ne compte pas l'écrire. Ne plus se demander à la fin du conte si les choses se suivent. Arriver à conter ou à faire compter, tout simplement.

Parfois le matin comme si nous avions une personnalité propre.

1. Ce que raconte ainsi tel passage du bref «Autoportrait» (*Québec français*, décembre 1985, p. 40) : «Septembre 1982. (...) Je me réinstalle à Moncton et je ressors le manuscrit parisien qui ne s'intitule pas encore *Sans jamais parler du vent*. Le travail est ardu, pourtant je sens une sorte de magie. Au bout de six mois, je conçois plus clairement la forme que ça aura. À la suite de sa publication, je me rendis compte que ce n'était pas forcément un livre que j'aurais moi-même choisi en librairie. Comme quoi ce n'était pas tant moi qui avais élu sa forme que la forme elle-même qui m'avait élue.» (A.G.)

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

Joseph Bonenfant

UN TEXTE
en deux opérations

à propos de Douglas Gordon Jones :
«Phrases from Orpheus»
(Oxford University Press, Toronto, 1967, p. 75)

UNIVERSITY OF TORONTO

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

A project of the Ontario Council of Universities
(Ontario University System, Toronto, 1964, p. 10)

Soit un poème de Douglas Gordon Jones (professeur au Département d'études anglaises de l'Université de Sherbrooke), publié dans *Phrases from Orpheus*, dont je propose ici deux traductions. La première est paru dans *Ellipse*, no 13 (numéro Gilbert Langevin/D.G. Jones), 1973, p. 65, et a été lue à l'émission de Radio-Canada FM : «Les poètes québécois de langue anglaise» le 8 décembre 1980. La seconde est récente.

Pour la première fois de ma vie, j'ai voulu recommencer une traduction, pour le plaisir. Il n'était pas question de relire la première traduction avant d'avoir complètement terminé la seconde. De quelle sorte d'oubli, ou de mémoire, s'agissait-il ? Allais-je répéter des erreurs, risquer de faire moins bien, moins exact ? Allais-je (me) faire la preuve que j'ai régressé, ou progressé, comme traducteur ? L'entreprise était périlleuse. Maintenant que les deux traductions sont là, j'hésite. Laquelle est la meilleure ? Aucun moyen, pour moi, de le savoir. Il me faudrait des échos. À une question, d'ailleurs, posée bêtement, il ne peut certes être opposé qu'une réponse simpliste, dans le sens que chacune a ses mérites. La seule loi qui joue en faveur

d'une préférence a rapport au caractère récent de la seconde. Je sens mieux les mots de la «petite dernière». Tout simplement.

* * *

THE STREAM EXPOSED
WITH ALL ITS STONES

- 1 The stream exposed with all its stones
- 2 Flung on a raw field
- 3 Is covered, once again,
- 4 With snow.
- 5 It is not hidden. It
- 6 Still flows.
- 7 The houses in the valley, standing
- 8 Motionless below,
- 9 Seem wrapped in sunlight like a snow
- 10 And are deceptive. Even stones
- 11 Deceive us.
- 12 The creator goes
- 13 Rampaging through our lives : winter
- 14 Is a masquerade.
- 15 I tell you
- 16 Nakedness is a disguise : the white
- 17 Is dark below.
- 18 This silence is the water's cry.
- 19 I tell you in those silent houses girls
- 20 Are dancing like the stones.

LE RUISSEAU
CONSTELLÉ DE TOUTES SES PIERRES

(traduction de 1973)

Le ruisseau constellé de toutes ses pierres
Flanqué dans un champ raboteux
S'est, une fois encore, couvert

De neige.

On ne le perd pas de vue. Il
Coule toujours.

Les maisons de la vallée, au garde-à-vous
Rigide en contrebas,
Apparaissent baignées de lumière, comme une neige

Et nous mystifient. Même les pierres
Nous abusent.

Le créateur s'immisce dans notre existence
Comme un énergumène : l'hiver
Est une mascarade.

Moi je vous dis que
La nudité est un accoutrement : la blancheur
Est sombre là-dessous.

Ce silence est le cri de l'eau.

Je vous le dis : dans ces maisons de silence
Les filles dansent comme les pierres.

* * *

La traduction d'un poème exige tellement d'opérations de toutes sortes (logiques, prosodiques, phoniques, sémantiques, isotopiques, etc.) qu'on ne saurait, au premier abord, la comparer à la fabrication d'un texte ordinaire, faite de ratures et d'ajouts. Dans un cas, l'avant-texte est constitué d'un écrit définitif et publié ; dans l'autre, c'est un travail en vue de la publication qui correspond à la somme de ses accroissements, à travers une série d'essais et d'erreurs constamment soupesées qui ne dépendent d'aucune loi extérieure.

La traduction est d'abord soumise à une contrainte absolue, en termes de lexèmes et de syntaxe. Par souci d'exactitude, on se conforme à des choix et à des structures déjà fixées par un autre poète, choix et structures qui forment un texte auquel il faut encore supposer un avant-texte élaboré. Ce qui était fixé devient, dans la traduction, mouvance et flottement, dans une suite d'opérations qui se déroulent à la vitesse de l'éclair, surtout lors de la transcription d'un premier état, comme si la lenteur venait embrouiller l'essai d'un nouvel encodage. Traduire devient alors plus une tentative d'*inexprimer l'exprimable*, pour reprendre le mot de Barthes, que de reformuler dans la langue d'arrivée ce qui fut exprimé dans la langue de départ.

* * *

LE TORRENT
NU DE TOUS SES GALETS¹

(traduction de 1986)

*Le torrent, nu de tous ses galets,
Dégringolant un terrain sauvage,
S'ensevelit, une autre fois,*

Sous la neige.

*Rien ne le dérobe. Il
Ruisselle toujours.*

*Les maisons de la vallée, endormies
En contrebas, telle une neige,
Sont faussement inondées de soleil*

*Et font illusion. Les galets eux-mêmes
Nous mentent.*

*La nature ne cesse
De se déchaîner contre notre vie :
l'hiver
Est un déguisement.*

*Croyez-moi,
La nudité est un leurre : le dessous
Du blanc est obscur.*

Ce silence naît du bruit de l'eau.

*Certain que dans le silence de ces maisons
des filles
Dansent autant que ces galets.*

1. Sont ici en italiques les mots qu'on retrouve expressément dans la première traduction.

Remarques

Le lecteur/la lectrice préférera sûrement, toute réflexion faite, une traduction à l'autre. Comme traducteur, cette préférence m'est difficile, puisqu'une traduction ne donne jamais lieu à une certitude absolue. Que deviendrait le texte de Jones si je le traduais une troisième fois, dans dix ans ? La plus mauvaise manière de comparer les résultats des deux traductions serait certes d'orienter les commentaires en faveur de l'une, au détriment de l'autre. Du moment qu'il n'y a pas d'erreur flagrante, de contresens, d'omissions ou de libertés exagérées, la valeur d'une traduction tient à d'impondérables nuances, même, comme c'est le cas ici, si le lexique de la seconde traduction diffère complètement de celui de la première. *Le ruisseau constellé de toutes ses pierres* est, comme *le torrent, nu de tous ses galets*, une traduction presque invraisemblable de *The stream exposed with all its stones* (1). (Une petite recherche dans les torrents et rivières d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau ne me donnent que des écumes et des fracas, des remous et des tournoiements ; Saint-Denys Garneau parle des roches, non de pierres, ni de galets.) Invraisemblable souligne la distance incroyable (étonnante, inimaginable) entre, d'une part, les sons des deux traductions entre eux et, d'autre part, lesdits sons d'arrivée avec ceux du départ. La traduction est une entreprise d'illusionnisme.

Flung on a raw field (2) est-il mieux traduit par *flanqué dans un champ raboteux* ou par *dégringolant un terrain sauvage* ? *It is not*

hidden (5) aurait-il dû devenir *il n'est pas caché*, plutôt que les deux formules plus conformes au génie du français : *on ne le perd pas de vue*, et *rien ne le dérobe* ? Les implications sémantiques, en termes de vision ou d'exposition (dépouiller, dévêtir, dérober), sont bien différentes. *To flow* (6) : couler, ou ruisseler ? C'est encore bien différent.

On peut faire des remarques analogues pour *seem wrapped in sunlight* (9) où l'enveloppe sémantique s'ouvre positivement dans *apparaissent baignées de lumière*, et négativement dans *sont faussement inondées de soleil*. La traduction ne peut se priver de petites audaces métaphoriques, tempérées par des modalisations soit verbales soit adverbiales. *To be deceptive* (10) signifie-t-il *mystifier* ou *faire illusion* ? L'important, dans le texte original, est le jeu d'écho entre *deceptive* (10) et *deceive* (11) : ce que la traduction a complètement raté en juxtaposant *mystifiant* et *abusent* (deux formes verbales éloignées l'une de l'autre) et *font illusion* et *mentent*. La solution, mais je n'y pense que maintenant, eût été de traduire par *sont trompeuses* et par *nous trompent*. Mais, en français, dire : *les pierres nous trompent* constitue un anthropomorphisme agaçant, que seul *nous abusent* peut amoindrir, sinon faire disparaître, tout comme *font illusion*. Il reste que le français perd, ici, le riche isomorphisme sonore de *deceive* et *deceptive*. Souhaitons que le jeu sonore entre les *maisons* / *nous mystifiant* (7 et 10) et les *galets eux-mêmes* / *Nous mentent* (10 et 11) compense cette perte, si légèrement que ce soit.

Les vers 12 et 13 appelleraient de longs commentaires sur la valeur des équivalences en traduction. *Creator* peut-il signifier *nature* ? Jamais. D'où la nécessité, dans un énoncé personnel, de traduire par *le créateur s'immisce /comme un énergumène (12 et 13) et, dans un énoncé non personnel), par la nature ne cesse de se déchaîner. Mais s'immisce et se déchaîner ne rendront jamais l'ampleur et la vigueur et sonores et sémantiques, encore moins métaphoriques, de rampaging through.*

Chaque mot, chaque vers mériterait un long discours où prédomineraient regrets et repentirs. Ce qui me surprend le plus, c'est que la deuxième traduction ne corrige pas la première, mais la remplace. Je n'ai, dans l'une ni dans l'autre, pas modifié la distribution syntaxique sur la portée des vers : ce qui explique que les traductions manifestent chaque fois un parfait mimétisme typographique. Car il s'agit bien de traductions, et je conviens qu'elles affichent une fidélité «visible» que je me contente de constater sans arrière-pensée ; à d'autres de dire s'il ne s'agit pas plutôt d'une infidélité destructrice. Si j'écrivais un texte *inspiré du poème de Jones, un texte à partir de, comme Jacques Brault l'a fait, à partir d'autres poètes, dans ses nontraductions (au passage, merveilleuses) de Poèmes des quatre côtés, je pourrais modifier la syntaxe et la prosodie, tout en défaisant la contrainte d'un avant-texte aux formes définies, et même ré-investir une nouvelle figuration, un nouveau figuralisme, dans l'ancien. Mais ici, c'est tout un poème qui est traduit deux fois, les remarques de détail qu'on pourrait multiplier à l'infini finissant*

par n'être plus d'aucun secours, d'aucune utilité.

Plus concrètement, la traduction poétique, pour moi, depuis plus de quinze ans, représente un travail de précision et d'ascèse. D'abord lire, relire le texte pour repérer ses accents, son rythme, ses jeux, ses surprises. Puis avoir envie d'utiliser un dictionnaire. Le *Collins/Robert*. Infiniment musarder sur les phrases qui naissent peu à peu des mots. Mais le vrai instrument de traduction est bien davantage, pour moi, le *Petit Robert* que le *Robert/Collins*, c'est-à-dire que le signifié apparaît bien pauvre en regard de tous les signes possibles. *To hide* : cacher, dit le dictionnaire anglais-français. Le dictionnaire français, lui, donne vingt équivalents au mot et, finalement, ne suggère pas le mot que dans tel contexte j'emploierai : il y a trop d'impondérables sonores, de nuances sémantiques, de référents allusifs, de valeurs suggestives, et que sais-je encore ? L'intellect épouse finalement la sensibilité, la certitude se dissipe en flair. Bref, la traduction est un pari perdu d'avance.

Je rêve de faire traduire ce poème de Jones par cinquante poètes, grands ou moyens, ou novices, traducteurs de poésie. On aurait cinquante regards différents, autant de petits univers langagiers irréductibles les uns aux autres, en dépit de la même contrainte initiale. Personne ne suivrait de la même manière les *règles du jeu*, ou l'appropriation de l'espace ludique reconstruit, par gratuité et pour le plaisir. Le degré de succès ou d'échec varierait subtilement dans chacune des traductions

et entre chacune d'elles. Le jeu serait aussi une mobilité, une régularité, comme on dit un *jeu d'articulations*. Également un jeu, au sens du mouvement aisé d'un objet, comme dans *donner du jeu à un tiroir*. On trouverait de toute manière plus de *jeu* dans le texte-cible que dans le texte-source, et davantage dans les équivalences expressives que dans les équivalences sémantiques. (Sur cette question, voir le no 21 (1977) d'*Ellipse : Traduire notre poésie/The Translation of Poetry*). Quant à l'équivalence «poétique» entre deux textes de langues différentes, c'est une question qui ne se pose qu'obliquement, en termes de lacunes constamment, et désespérément, compensées.

C'est comme dans la génération de certains textes pongiens, le texte s'avance spiralé, jusqu'à sa saturation, jamais gratuite, de *spongiosité*. Le texte est le théâtre d'une opération sans fin, un passage du texte dans n de ses transformations : vient un moment où les nouvelles interprétations elles-mêmes s'ajoutent à un texte premier qui prend figure de canevas. Exemples : telle pièce de Shakespeare, et, pourquoi pas, tel poème de D.G. Jones. Que le texte soit transformé dans sa langue, ou dans une autre, une fois, deux fois, cinquante fois, c'est toujours le même processus d'accomplissement. Plus il est *travaillé*, plus il est *communiqué*. Lire, n'est-ce pas traduire¹ ?

1. Et comment lire cette inversion : *standing Motionless* (7-8) accouplé à *goes / Rampaging* (12-13) d'une part, d'autre part le mouvement du *mot* sur la *page* ? Et quel est ce mot, sinon peut-être, *stones* (1, 10, 20 : début, centre, fin), qui appelle Jones, comme *-less*, fin de *Motionless*, appelle Douglas et comme *go*, début de *goes*, Gordon. Dont acte, et signature. (A.G.)

TABLE OF CONTENTS

Introduction

Journal of the Proceedings

of the General Assembly of the Church of Scotland

1840

Edinburgh: Printed by James Macmillan

1841

Edinburgh: Printed by James Macmillan

The first part of the report deals with the general situation in the country. It is found that the economy is in a state of stagnation and that the government's policies are not effective. The report also points out that the country is facing a serious balance of payments problem and that the government should take measures to improve the situation.

The second part of the report deals with the financial situation of the country. It is found that the government's budget is in a state of deficit and that the country is facing a serious foreign exchange shortage. The report also points out that the government should take measures to reduce the budget deficit and to improve the foreign exchange situation.

The third part of the report deals with the social situation in the country. It is found that the country is facing a serious unemployment problem and that the government should take measures to create jobs. The report also points out that the government should take measures to improve the living standards of the people.

TABLE DES MATIÈRES

7

André Gervais
Avant-propos

15

Normand de Bellefeuille
Ce malentendu que vous appelez «poésie»

31

France Daigle
En me rapprochant sans cesse du texte

47

Joseph Bonenfant
Un texte en deux opérations

TABLE OF CONTENTS

Introduction 1

Chapter I 10

Chapter II 25

Chapter III 45

Chapter IV 65

Chapter V 85

Chapter VI 105

Chapter VII 125

Chapter VIII 145

Chapter IX 165

Chapter X 185

Chapter XI 205

Chapter XII 225

Chapter XIII 245

Chapter XIV 265

Chapter XV 285

Chapter XVI 305

Chapter XVII 325

Chapter XVIII 345

Chapter XIX 365

Chapter XX 385

Chapter XXI 405

Chapter XXII 425

Chapter XXIII 445

Chapter XXIV 465

Chapter XXV 485

Chapter XXVI 505

Chapter XXVII 525

Chapter XXVIII 545

Chapter XXIX 565

Chapter XXX 585

Chapter XXXI 605

Chapter XXXII 625

Chapter XXXIII 645

Chapter XXXIV 665

Chapter XXXV 685

Chapter XXXVI 705

Chapter XXXVII 725

Chapter XXXVIII 745

Chapter XXXIX 765

Chapter XL 785

Chapter XLI 805

Chapter XLII 825

Chapter XLIII 845

Chapter XLIV 865

Chapter XLV 885

Chapter XLVI 905

Chapter XLVII 925

Chapter XLVIII 945

Chapter XLIX 965

Chapter L 985

BULLETIN D'ABONNEMENT

nbj

LA NOUVELLE BARRE DU JOUR

C.P. 131, SUCC. OUTREMONT OUTREMONT, QC
H2V 4M8

MAINTENANT 24 LIVRAISONS CHAQUE ANNÉE

ABONNEMENT À L'ÉTRANGER	55\$ <input type="checkbox"/>
ABONNEMENT AU CANADA	45\$ <input type="checkbox"/>
ABONNEMENT ÉTUDIANT/ÉCRIVAIN (Canada seulement)	39\$ <input type="checkbox"/>

On peut aussi se procurer les 100 premiers
numéros de la nouvelle barre du jour

COLLECTION COMPLÈTE 500\$

NOM _____

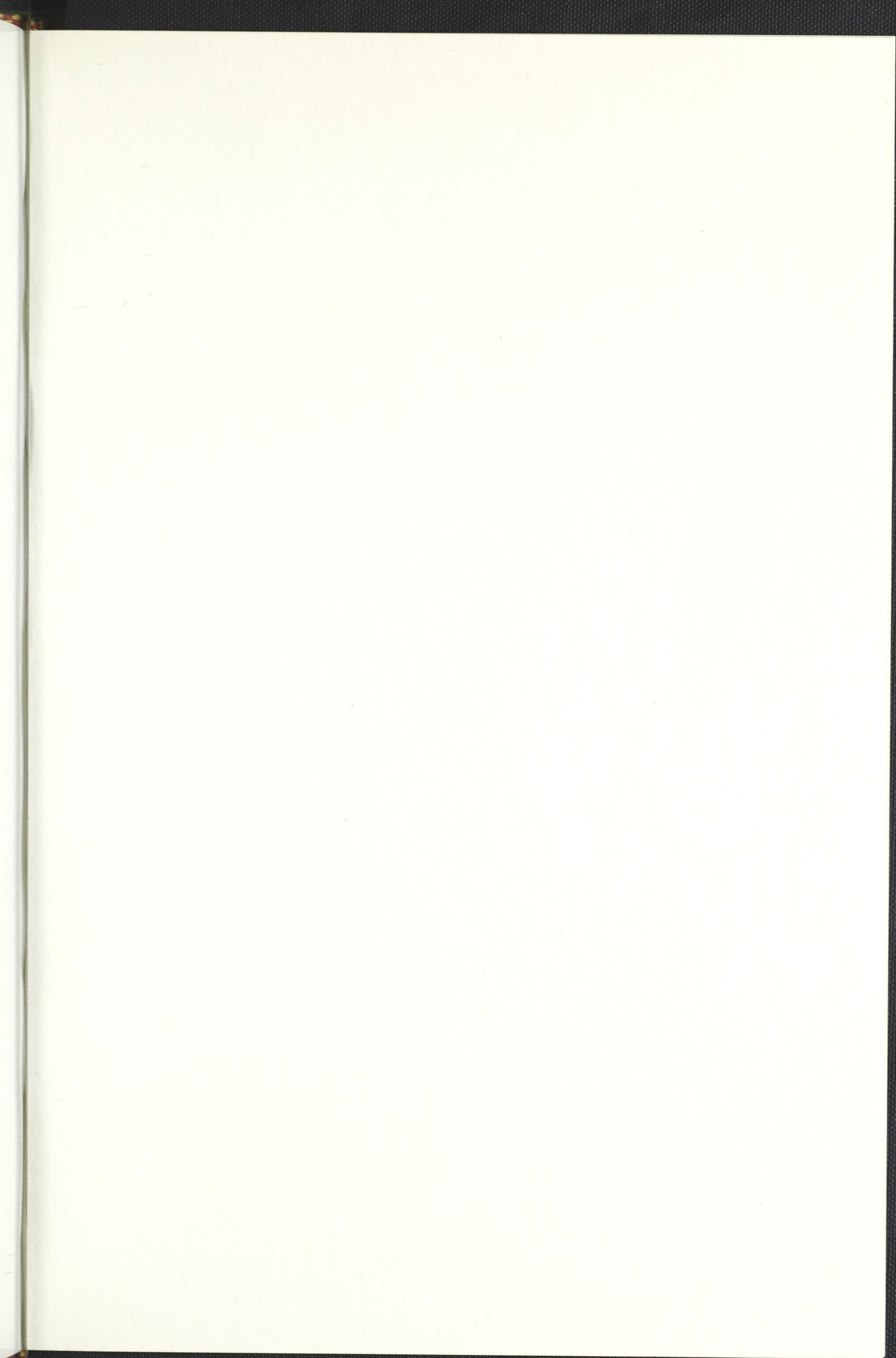
ADRESSE _____

_____ CODE _____

VEUILLEZ M'ABONNER À PARTIR DU N° _____

Achevé d'imprimer à Montmagny
par les travailleurs des ateliers Marquis
en septembre 1986

Dépôt légal : quatrième trimestre 1986
Bibliothèque nationale du Québec
ISSN : 0704-1888



182

CRAIE 9

4,50\$