

Femmes en traduction, femmes et traduction



Avant-propos

Nicole Côté et Alina Ruta

Numéro 18, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092358ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092358ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Côté, N. & Ruta, A. (2022). Avant-propos. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 3–6.
<https://doi.org/10.7202/1092358ar>



Avant-propos

NICOLE CÔTÉ ET ALINA RUTA

Université de Sherbrooke

L'invitation lancée aux chercheuses et chercheurs pour ce numéro 18 des *Cahiers Anne-Hébert* intitulé « Femmes en traduction, femmes et traduction » portait sur les textes littéraires traduits de personnes qui s'identifient comme femmes, de femmes qui traduisent, mais aussi de personnes qui étudient les textes de femmes en traduction, particulièrement de femmes issues de minorités. Le numéro invitait les analyses textuelles et intersectionnelles du travail de traduction. Il souhaitait aussi qu'on s'y interroge sur les écueils auxquels se heurtent les traductrices ou traducteurs qui tentent de rendre justice au contexte élargi du texte afin de tenir compte des relations de pouvoirs. Il s'interrogeait par ailleurs sur les manières de rendre à la fois le texte, dans toute sa richesse sonore et rythmique, et le contexte élargi, politique, qui tiendrait compte des références aux questions de féminisme, de genre et de sexuation (Simon, 1996¹ et von Flotow, 1997²) pour lesquelles se posent simultanément des questions de racisation, de classe sociale³ et de communautés interprétatives (P. Hill Collins, 2019⁴). On le sait, le politique n'exclut pas d'office le poétique en traduction. Comment rendre justice à une forme qui enracine le sens chez des écrivaines dans des langues-cultures aux moyens vastement différents, mais aussi selon des héritages culturels où les femmes et les personnes racisées – entre autres autochtones – ont traditionnellement été effacées ou diminuées? Ce sont à ces questions qu'ont tenté de répondre les chercheuses et chercheurs qui ont accepté

¹ *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres et New York, Routledge.

² *Gender in Translation in the Era of Feminism*, Manchester et Ottawa, St Jerome Press et Presses de l'Université d'Ottawa.

³ « When it comes to social inequality, class constitutes the central object of investigation. In this sense, canonical texts can be racist and sexist without appearing to be so at all. » dans HILL COLLINS, Patricia (2019), « Black Feminist Thought and Translation Studies: Interview with Patricia Hill Collins », *Revista Artemis*, vol. 27 n° 1 : 222-228 [en ligne], [10.22478/ufpb.1807-8214.2019v27n1.46708](https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2019v27n1.46708) (consulté le 18 juillet 2022).

⁴ « Systems of power such as these turn apolitical linguistic communities into interpretive communities with differential degrees of power to speak on behalf of or represent a worldview. For example, in the United States, Black people, Latinos/as and indigenous peoples who oppose racism are routinely silenced. Similarly, when women speak out against sexual violence and sexual assault, they are disbelieved and often ridiculed. » (Hills Collins, 2019)

de participer à ce numéro. En raison des divers choix de corpus effectués par les personnes collaboratrices, nous avons divisé le numéro en trois parties : la première, « Figures historiques de traductrices et d'écrivaines » ; la deuxième, « Traduire des autrices autochtones canadiennes » ; la troisième, « Traduire des autrices issues des minorités », numéro que viennent clore deux articles hors dossier.

Les articles de la **première partie**, « Figures historiques de traductrices et d'écrivaines », sont présentés par ordre chronologique des trois figures historiques, bien qu'un hiatus de plus de deux siècles sépare la première de la seconde.

Lori Saint-Martin ouvre la première partie, avec « Les filles d'Anne Dacier : genre, violences et résistances dans le monde de la traduction littéraire ». Elle rappelle la figure incontournable d'Anne Dacier, qui la première a traduit l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère en français. C'était une helléniste accomplie que l'histoire a ensevelie sous la réputation d'Houdar de la Motte. Par là même, Saint-Martin nous rappelle les valeurs en jeu dans le canon littéraire : qui choisit-on de retenir, indépendamment de la valeur de l'œuvre ? Dans le cas qui l'occupe, une politique des sexes y est de toute évidence à l'œuvre.

Chantal Ringuet s'intéresse, dans « Traduire la poésie yiddish des femmes Rachel Korn (1898-1982) et Kadia Molodowsky (1894-1975) », aux aspects couvrant la présence diasporique de la littérature yiddish de femmes à Montréal. Elle s'intéresse aux enjeux de traduction de ces œuvres reconnues comme « le terreau de l'émergence des théories et des pratiques associées à la traduction féministe ». Ces poètes retracent par leur parcours et dans leurs écrits une grande partie du XX^e siècle dans une langue en voie de disparition et que Ringuet traduit avec leurs poèmes.

Dans « Texte ou contexte ? Rendre justice à l'ultime œuvre atypique de L.M. Montgomery », Audrey Loïselle discute de la dernière œuvre de l'autrice d'*Anne... La maison aux pignons verts*, *The Blythe are Quoted*. Quelle attitude adopter si on traduit cette œuvre ironique mais non dépourvue des tendances de son époque ? Les questions de xénophobie, de classisme, de sexisme ordinaire, de violence parentale, toutes fondées sur d'antiques relations hiérarchiques, sont examinées à la lumière de l'affection du public pour son héroïne.

Dans la **deuxième partie** du numéro, qui concerne la traduction d'autrices autochtones canadiennes, nous avons procédé également par chronologie des publications, afin de situer les autrices ainsi que leurs traductrices.

Dans le premier article, écrit par René Lemieux et Anna Kancepolski-Teichmann, « Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse*, d'An Antane Kapeshe », considérant que l'innu-aimun est plutôt structuré selon la distinction animé/inanimé, les personnes autrices se demandent si le passage vers le français ou l'anglais « a créé des effets de genre particuliers » et lesquels.

Sarah Théberge, dans « Traduire Bev Sellars, ou “déconstruire” l'intimité de l'Autre », présente sa traduction de *They Called Me Number One*, un récit autobiographique sur l'enfance de Bev Sellars au pensionnat autochtone de Kamloops. Toute traduction étant située, Théberge prend soin de créer « un lieu qui rende la traduction visible ». Elle milite également pour la nécessité d'une empathie rationnelle en traduction, selon l'expression de Collombat.

« Cette science qui me nommerait, ou mon corps est un autre : utilisation de la langue scientifique dans le recueil de poésie *Letters in a Bruised Cosmos* de Liz Howard » est une étude sur le second et plus récent recueil de la poète crie. Vicky Bernard examine comment l'appropriation d'un vocabulaire scientifique permet à Howard à la fois de se distancier de son corps maltraité et de dénoncer la violence qu'il subit. Bernard y débusque les procédés utilisés pour rendre compte de ce processus afin de le reproduire dans une langue-culture autre.

Dans « Écriture, traduction et édition au féminin : Virginia Pésémapéo Bordeleau en traduction anglaise », Patricia Godbout suit le parcours qu'accomplit le premier roman écrit en français par une autochtone du Québec vers l'anglais grâce à deux traductrices, Susan Ouriou et sa fille Christelle Morelli. Godbout retrace les diverses possibilités contemplées pour la traduction, en particulier lors du choc des langues anglaise, crie, française, et propose quelques aspects d'un entretien mené avec Ouriou.

La **troisième et dernière partie**, « Traduire des autrices issues des minorités » discute d'autrices appartenant à des minorités visibles ou sexuelles.

« Entre queer et féminisme : traduire l'ironie dans *Hench* de Natalie Zina Walschots » explore un humour qui oscille entre queer et féminisme dans un roman de superhéros qui ressemble à une satire de la vie de bureau. Peut-on traduire une position féministe tout en conservant l'aspect fondamentalement

queer de la très récente œuvre de Walschots? Comment même traduire l'ironique point de vue de *Hench*, dont le titre suggère la difficulté de l'entreprise? Ce sont des questions que se pose Rachel Lestage, et auxquelles elle tente de répondre.

Dans « Silence et traduction afroféministe. Étude de *Shut Up You're Pretty* de Téa Mutonji », Élise Benamer considère que l'opacité narrative et les envahissants silences dans la suite de récits de Mutonji tiennent en partie à « une manière de protéger ses idées tout en luttant contre l'oppression systémique ». Elle tente de cerner dans ces récits d'adolescence les espaces de non-dit et de les traduire sans les expliciter.

Enfin, le dernier article de cette section, « Traduire la voix d'une autrice : hybridité générique et subjectivité dans *Two Trees Make a Forest* de Jessica J. Lee », Yves Favreau réfléchit à l'hybridité générique du récit de la jeune Canadienne d'origine taiwanaise qu'est Lee, où des passages s'apparentant à l'essai discutent savamment de la géographie et de la flore de l'Île de Taiwan, qui s'opposent aux passages où la narratrice se rappelle des souvenirs de ses grands-parents maternels, liés à cette île. Il s'agit de délimiter les deux types de voix et de les reproduire au plus près en traduction.

Hors dossier

Ce numéro présente deux articles consacrés à des écrivaines dont le Centre Anne-Hébert et l'Université de Sherbrooke possèdent les archives littéraires. « Résistance et aveu dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert : le chemin vers la révolution » par Aude Laurent-de Chantal, de l'Université de Montréal, et « Rage, peur, douleur (et amour) : le corps-à-corps entre mère et fille dans *Tout comme elle* de Louise Dupré » par Elena Ravera, de l'Université de Bergame.

Les filles d'Anne Dacier : genre, violences et résistances dans le monde de la traduction littéraire

Lori Saint-Martin

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092359ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092359ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, L. (2022). Les filles d'Anne Dacier : genre, violences et résistances dans le monde de la traduction littéraire. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 8–28.
<https://doi.org/10.7202/1092359ar>

Résumé de l'article

Il s'agit d'un essai libre sur les femmes dans le monde de la traduction, réflexion menée à partir de la première grande traductrice littéraire française, Anne Dacier, helléniste de renom. Les mécanismes d'amoindrissement et d'oubli qui ont régi sa trajectoire n'ont pas disparu, comme le montre l'étude du traitement médiatique actuel des traductrices, des disparités entre le nombre de textes d'hommes et de femmes traduits, des métaphores utilisées pour évoquer l'acte de traduire et de la situation relative des traductrices dans le monde. L'article associe ce questionnement sur le genre à une brève réflexion sur le racisme, la situation (post-)coloniale et d'autres dimensions de l'effacement avant de boucler la boucle en évoquant la traduction des oeuvres de l'Antiquité grecque, d'Anne Dacier à Emily Wilson.



Les filles d'Anne Dacier : genre, violences et résistances dans le monde de la traduction littéraire

LORI SAINT-MARTIN

Université du Québec à Montréal

Ceci est une histoire d'amour : j'aime Anne Lefèvre Dacier (1645¹-1720)². Latiniste et helléniste, elle crée un style de traduction novateur, nettement plus près des textes originaux que le travail de ses prédécesseurs et contemporains. C'est pour elle qu'on aurait forgé la forme féminine « traductrice », dans un éloge qu'on lui consacre (Garnier, 2002 : 15) : mis en italiques et en doute (« s'il est permis de hasarder ce terme »), le mot s'imposera, on le sait, par la suite. Elle traduit Sappho (je rêve!), Plaute, Térence, Aristophane et, surtout, Homère, qu'elle défend avec fougue contre les accusations de grossièreté et d'immoralité qui ternissent alors sa réputation. De son vivant, elle est largement célébrée, saluée par Ménage, par exemple, comme « la femme la plus savante qui soit et qui fût jamais³ ». Ses *Iliade* et *Odyssée* connaissent de multiples éditions à son époque et jusqu'au seuil de la nôtre (dernière impression 1948)⁴.

Qui la connaît, aujourd'hui ?

Tout en perpétuant sa mémoire, l'article de Bernard Croquette dans l'*Encyclopédie Universalis* illustre et réactualise certains mécanismes de rabaissement des créatrices. D'abord, Croquette définit Anne Dacier en fonction des hommes de son entourage : « Fille de l'érudit français Tanneguy Lefèvre et femme de l'érudit André Dacier – elle-même célèbre érudite ». Après une brève description de son travail, l'article se termine par l'éloge de sa personnalité modeste :

¹ Elle naît en 1645 selon Huma-Num (<https://madamedacier.huma-num.fr/>) et d'autres sites, en 1654 selon Croquette et en 1647 selon Garnier.

² C'est un court article de Judith Woodsworth (2019) sur les femmes et la traduction qui m'a mise sur la piste d'Anne Lefèvre Dacier.

³ Voir la présentation d'Éliane Itti sur Huma-Num (<https://madamedacier.huma-num.fr/>).

⁴ Les données biographiques proviennent de Croquette (sans date), d'Itti (2015) et de Garnier (2002).

« Elle n'était savante, écrit Saint-Simon, que dans son cabinet ou avec les savantes ; partout ailleurs simple, unie, avec de l'esprit, agréable dans la conversation, où on ne se serait pas douté qu'elle sût rien de plus que les femmes les plus ordinaires. » On appréciera à sa juste valeur cet éloge adressé à une femme qui, à vingt et un ans (trois ans après la première représentation des *Femmes savantes*), avait déjà traduit Florus en français, Callimaque en latin (Croquette, sans date).

Une femme cesse d'être « agréable » si elle étale son savoir en public (la mention, assez gratuite, des *Femmes savantes* de Molière va dans ce sens), alors que personne ne songerait à féliciter un érudit de se confondre dans les salons avec les hommes « les plus ordinaires ». Croquette consacre huit des vingt-deux lignes de son article à la personnalité d'Anne Dacier et à ses liens avec les hommes, et ne la cite jamais, nous privant ainsi de sa voix (son article sur le rival de Dacier, Houdar de la Motte, qu'on verra à l'instant, adopte l'approche inverse : il ne dit rien de la vie privée de l'homme, mais le cite d'abondance). Croquette trouve enfin qu'Anne Dacier « ne manqu[e] pas d'audace » en se proposant de traduire Aristophane et Térence. Même la traduction, pour une femme, est osée.

Plus inacceptable encore pour beaucoup d'hommes sera la polémique qu'engagera Anne Dacier contre un critique et dramaturge, Antoine Houdar de la Motte. En 1714, celui-ci fait grand bruit dans le monde des lettres en présentant sa « traduction » de *L'Iliade, réalisée à partir de la traduction d'Anne Dacier*, qu'il prétend corriger et améliorer (rappelons qu'il ignorait le grec et qu'elle était une helléniste émérite⁵). Une critique moderne, Éliane Itti, juge la version de Houdar de la Motte « complètement dénaturée » (Itti, 2015 : para. 23). Comme l'affirme Itti après étude des réactions des contemporains, Anne Dacier aurait eu un grand tort, son manque de discrétion féminine : « De toute évidence, un savant de sexe masculin, s'il est offensé, peut se livrer à des écarts de langage, tandis qu'une savante doit respecter les règles établies par des hommes pour les femmes, ou se taire à jamais » (Itti, 2015 : para. 35). Voici un exemple du style d'Anne Dacier, vigoureuse combattante du monde des lettres (ici et ailleurs, je reprends l'orthographe originelle) : « Je ne sçay pas dans quelle Escole M. de la M. a appris à raisonner de cette maniere, si on la connoissoit il faudroit la fermer, car elle est tres dangereuse. » (cité dans Itti, 2015 : para. 30)

⁵ Bien sûr, les notions de plagiat et de l'auteur propriétaire de son texte sont récentes, mais il y a quelque chose de choquant à préférer l'ignorance au savoir.

Dans son « Discours sur Homère », Houdar de la Motte défend son travail ainsi, brillant par son absence de modestie :

C'est par ces raisons que j'ai réduit les vingt-quatre livres de l'*Illiade* en douze, qui sont même de beaucoup plus courts que ceux d'Homère. On croirait d'abord que ce ne peut être qu'aux dépens de bien des choses importantes que j'ai fait cette réduction ; mais si l'on considère que les répétitions, à bien compter, emportent plus de la sixième partie de l'*Illiade*, que le détail anatomique des blessures, & les longues harangues des combattants, en emportent encore bien davantage, on jugera bien qu'il m'a été facile d'abrégé, sans qu'il en coûtât rien à l'action principale. Je me flatte de l'avoir fait, & je crois même avoir rapproché les parties essentielles de l'action, de manière qu'elles forment dans mon abrégé, un tout plus régulier & plus sensible que dans Homère.

Que le poète grec, ce médiocre, s'incline : le grand Houdar de la Motte « se flatte » de le surpasser. En contraste, Anne Dacier ne se vante pas, ne se met pas en avant ; au lieu de refaire Homère, elle propose de s'en rapprocher :

Quand je parle d'une traduction en prose, je ne veux point parler d'une traduction servile ; je parle d'une traduction généreuse & noble, qui en s'attachant fortement aux idées de son original, cherche les beautés de sa langue, & rend ses images sans compter les mots. La première, par une fidélité trop scrupuleuse, devient très-infidèle, car pour conserver la lettre, elle ruine l'esprit, ce qui est l'ouvrage d'un froid et stérile génie ; au lieu que l'autre, en ne s'attachant principalement qu'à conserver l'esprit, ne laisse pas, dans ses plus grandes libertés, de conserver aussi la lettre ; & par ses traits hardis, mais toujours vrais, elle devient non seulement la fidèle copie de son original, mais un second original même. (citée dans d'Alq, 1983)

Le langage n'est pas le nôtre, mais cette esthétique, qui est aussi une éthique, cette vision de la traduction comme une œuvre au sens fort (« un second original »), a fini par l'emporter. Bien qu'elle fasse des concessions au goût de son époque – n'oublions pas que son but est de réhabiliter Homère, vu par ses contemporains comme un auteur violent et vulgaire –, sa traduction, « visionnaire » (Garnier, 2002 : 35), est d'une fidélité remarquable par rapport aux versions libres, voire aux contrefaçons, qu'on connaît alors. Garnier y voit « la traduction la plus fidèle qui ait été publiée d'Homère au XVII^e siècle et il ne pouvait pas s'en publier alors de plus fidèle » (Garnier, 2002 : 37).

Dans un compte rendu de la réédition en 2006, par la Société de littératures classiques, de *L'Illiade* par Houdar de la Motte (qui, répétons-le, ne connaissait

pas le grec et a pris comme point de départ la traduction d'Anne Dacier en changeant, comme il le dit encore dans sa Préface, « ce que j'y trouvais de désagréable », on relève cette affirmation consternante : « L'éditeur a le mérite de réhabiliter La Motte en montrant combien il est moderne, lui qui ne se contente pas de traduire, à l'instar de Mme Dacier, mais préfère procéder à une réécriture de l'œuvre d'Homère [...] qui répond aux aspirations et aux attentes du public cultivé du siècle de Louis XIV » (Foulon, 2008). « Se contenter de traduire »? Le mépris envers la traduction, connotée comme féminine et servile, ainsi qu'envers les traductrices, saute aux yeux ici. Et en quoi adapter une œuvre pour la rendre conforme aux attentes du public est-il un geste créateur ou novateur, supérieur à celui de produire un langage nouveau comme le fait Anne Dacier? Cette deuxième Querelle des Anciens et des Modernes est un exemple précoce de manipulation des images médiatiques : Anne Dacier, pourtant classée parmi les « Anciens » en raison de son admiration pour la littérature gréco-romaine classique, est nettement plus moderne, par son respect du texte d'origine, qu'un Houdar de la Motte. L'Histoire lui a donné raison ; l'Histoire l'a aussi complètement effacée. Houdar de la Motte est oublié aussi, mais Anne Dacier ne figure pas, comme elle le mériterait, parmi les pères fondateurs (*sic*) de la traduction.



Avant de quitter à contre-cœur Anne Dacier, je propose deux extraits de *L'Anthologie féminine* de « Madame Louise d'Alq » (1893) qui illustrent à merveille la tension entre féminité et connaissance, autant chez la conférencière que chez son sujet :

M^{me} Dacier est au XVII^e siècle ce que fut Christine de Pisan au XIV^e : femme de lettres dans le sens propre du mot, sérieuse, instruite, plus même, savante, ce qui ne l'empêcha pas d'être, comme sa devancière, une vertueuse épouse, une tendre et excellente mère de famille.

Homère était son poète de prédilection. La Mothe eut la prétention de traduire l'*Iliade* sans connaître un mot de grec, en l'arrangeant et la raccourcissant, sous le prétexte d'en rendre la lecture plus agréable, ce qui lui attira la risée des savants, tout en lui valant une pension de huit cents livres ; outrée de ce crime littéraire, M^{me} Dacier, avec une indignation toute virile, écrivit comme réfutation son très célèbre ouvrage : *les Causes de la corruption du goût*, auquel La Mothe riposta par quelques réflexions spirituelles sur la critique ; ce qui fit dire aux témoins de cette lutte littéraire

que La Mothe avait discuté en « femme spirituelle » et M^{me} Dacier en « homme savant ». (d'Alq, 1983)

Femme de lettres, mais excellente épouse et mère, femme savante, mais aussi vertueuse : l'équilibre est délicat, le public doit être rassuré. Cependant, « Madame Louise d'Alq », par son ironie cinglante, par sa fermeté et son aisance, fait preuve elle aussi d'une vigueur « toute virile », selon les critères de l'époque. Son dernier commentaire sur la traductrice en « homme savant » explique sans doute à quel point Anne Dacier était menaçante et devait être reléguée à l'oubli.



Si j'ai insisté sur Anne Dacier, c'est parce que je suis grisée par ce nouvel amour, mais aussi parce que son cas illustre le rôle pionnier que des femmes ont joué dans l'histoire de la traduction et la persistance des préjugés à leur sujet. Fille de, femme de... Les femmes existent « par rapport à », elles sont secondaires. Un silence modeste rehausse leur valeur, une prise de parole ferme ternit leur réputation. Au XIX^e siècle, Stendhal écrira encore que les femmes auraient tort de vouloir édifier une œuvre propre, mais qu'une veuve méritante, soucieuse de faire vivre ses fils, peut s'adonner sans honte à la traduction⁶. Prêter ses mots à d'autres, en somme (« se contenter de traduire », disait Foulon), sans tenir un discours propre ; la traduction est vue comme service et soutien, comme moyen de faire rayonner les grandes œuvres, qui – il va sans dire – sont le fait des grands hommes. Le domaine est également *théorisé* par les grands hommes, même aujourd'hui : à titre d'exemple, l'anthologie de *Translation Studies* publiée par Lawrence Venuti comprend 27 hommes et cinq femmes dans l'édition de 2004. L'édition révisée de 2012 comporte encore 27 hommes et... quatre femmes⁷ ! En somme, l'histoire de la traduction, jusqu'à tout récemment, est l'histoire d'hommes blancs bien nantis se traduisant entre eux ou traduits par des femmes.

⁶ La citation complète, tirée de *De l'amour*, se lit comme suit : « Imprimer, pour une femme de moins de cinquante ans, c'est mettre son bonheur à la plus terrible des loteries ; si elle a le bonheur d'avoir un amant, elle commencera par le perdre. Je ne vois qu'une exception : c'est une femme qui fait des livres pour nourrir ou élever sa famille. Alors elle doit toujours se retrancher dans l'intérêt d'argent en parlant de ses ouvrages et dire, par exemple à un chef d'escadron : "Votre état vous donne quatre mille francs par an, et moi, avec mes deux traductions de l'anglais, j'ai pu, l'année dernière, consacrer trois mille cinq cents francs de plus à l'éducation de mes deux fils" » (cité par Herrmann, 1976 : 32-33).

⁷ Ces statistiques sur l'anthologie de Lawrence Venuti, l'une des plus influentes, sont tirées de Schäffner (2013 : 144-151).



Trois cents ans nous séparent de la mort d'Anne Dacier en 1720. Les choses ont bien changé, et pourtant... Voyons un article du *Figaro*⁸ qui fait l'éloge de la traduction littéraire comme acte de création. Au premier regard, il offre une parité admirable : deux traductrices et deux traducteurs y sont portraiturés. Mais l'apparente égalité disparaît vite : le traducteur, déclare d'entrée de jeu Anthony Palou, « *est l'homme* de l'ombre, celui qui met ses pas dans ceux de l'écrivain » (je souligne, sidérée). Et il enchaîne avec les deux traducteurs qui, de fait, sont des hommes, des hommes qu'il hisse immédiatement au rang d'écrivains. Bryce Matthieussent « est une marque, un label de qualité » ; il « fait depuis longtemps autorité dans le domaine américain des lettres françaises ». Quant à Claro, le « nouveau phénomène de la traduction anglais-français est un écrivain [qui] renoue avec cette tradition d'écrivains traducteurs qui va de Baudelaire à Claudel en passant par Boris Vian, Vialatte ou Sébastien Japrisot ». Sa dernière traduction, du « livre-culte » de William Gass, constitue « un exploit sportif » admirable (notons au passage l'équivalence entre grande traduction et virilité).

Valoriser la traduction, quoi de mieux ? Des stars, des maîtres, de grands sportifs, voilà qui nous change de l'anonymat habituel. Quand on en arrive aux femmes, le ton se transforme. D'Anouk Neuhoff, on apprend qu'elle « se pose d'emblée en “cancre” de la bande. Elle porte son humilité en écharpe et n'a jamais eu la prétention de traduire *Finnegans Wake*, de James Joyce, ou autres *Cantos*, d'Ezra Pound. » D'Anne Dacier à nos jours, le trope de l'effacement féminin demeure, voire s'est accentué : Neuhoff est même plus humble, puisqu'Anne Dacier s'est bel et bien mesurée aux grands maîtres de l'Antiquité. Neuhoff précise : « En traduction, n'est pas Baudelaire qui veut. La “re-création” est une chose que je laisse à d'autres, plus audacieux... » La lignée des grands hommes demeure ininterrompue ; là où Neuhoff s'exclut, mais du même coup raille au passage ceux qui se confondent avec Baudelaire, Palou prend son affirmation au pied de la lettre et en profite pour rehausser l'image de Claro qui, lui, a cette audace heureuse.

Enfin, d'Aline Schulman – qui, depuis les années 1970, a bâti une grande œuvre de traductrice et qui a publié de la fiction –, on apprend ceci :

Aline Schulman est connue dans la profession depuis sa traduction du *Quichotte* [1997], qui, désormais, fait autorité – même en Espagne ! Il fallait

⁸ Toutes les références de cette section proviennent de Palou (2007).

un sacré courage – culot? – pour s’attaquer à un tel mythe littéraire. Elle se souvient du jour où les Éditions du Seuil lui ont proposé ce chantier colossal : *J’ai accepté avec réticence. J’ai commencé par traduire la deuxième partie parce que je ne pouvais pas me résoudre à traduire la toute première phrase du livre connue de tous* : « En un lugar de la Mancha »...

Curieux mélange d’« autorité » et de doute de soi, ce passage confère plus de prestige à Aline Schulman qu’à Anouk Neuhoff (la première traduit presque exclusivement des hommes, la seconde beaucoup de femmes, différence qui n’est pas innocente), mais bien moins qu’aux deux hommes. « Audace » d’Anne Dacier, « culot » (plutôt que « courage ») d’Aline Schulman, « humilité » chez Anouk Neuhoff : qu’elle s’affirme ou qu’elle s’efface, la posture de la traductrice la disqualifie.

Le « label de qualité » et le « nouveau phénomène » contre le « cancre » et la « réticente » ; l’article du *Figaro*, sous prétexte de célébrer quatre personnes, crée une hiérarchie artiste/artisane qui joue en faveur des hommes. Les dichotomies – se fier à son flair/accéder avec hésitation aux demandes des autres, croire en soi/douter de soi ou, comme dans le cas d’Anne Dacier, recréer/« se contenter de traduire » – sont claires : eux, écrivains inscrits dans une tradition prestigieuse ; elles, tâcheronnes isolées.

À part les quatre personnes dont le travail est à l’honneur, le texte de Palou mentionne trente-trois hommes et quatre femmes (deux traductrices et deux autrices traduites par Anouk Neuhoff). Malgré l’impression d’égalité initiale, le monde des lettres – y compris celui de la traduction – demeure donc essentiellement masculin. Et les femmes restent dans la modestie (ou ont du « culot » – et non du courage – quand elles osent une grande entreprise), la prudence, l’autodépréciation... Elles se placent d’emblée, ou on les place – en retenant tel propos plutôt que tel autre – au second rang. Imaginez l’importance historique relative qu’on donnera à chacun de ces artisans de la traduction dans trente ou dans trois cents ans, si on se base sur des articles comme celui de Palou.

Je n’ai pas cherché un article sexiste pour étayer mon propos ; ravie d’être tombée, parmi les textes journalistiques consacrés à l’art de traduire, sur un reportage où les traductrices étaient aussi présentes que les traducteurs, j’ai rapidement déchanté. À trois siècles d’intervalle, on reconduit les mêmes tropes que du temps d’Anne Dacier : grandeur masculine, modestie féminine. Les femmes ont beau avoir des connaissances, elles n’accèdent pas aux mêmes

hauteurs que leurs collègues masculins, et le monde de la traduction, et surtout celui des personnes traduites, demeure masculin.

•

Autre exemple, tout récent, de cette fameuse modestie féminine : Marie-Louise, la fille d'Amélie Audiberti, première traductrice de *1984* (une nouvelle traduction, de Josée Kamoun, est parue en 2018), affirme que sa mère « était “une traductrice idéale”, c'est-à-dire que non contente d'être invisible de nature, elle s'en satisfaisait absolument, elle était “extrêmement discrète et n'avait aucun besoin de reconnaissance”⁹. » Celle qui a été capable de donner une traduction qui a duré près de soixante-dix ans est même décrite comme une « “petite main grattant le papier dans l'ombre de son mari et du géant Orwell” ». « Elle tapait très très bien, cela faisait l'admiration de mon père », se rappelle encore Marie-Louise Audiberti. Anne Dacier jouissait de plus de retentissement. Là où la fille évoque avec tendresse les mots et l'attitude de la mère, la postérité tranche, cruelle : l'image de la petite souris sans revendication aucune rabaisse, voire efface les femmes comme intellectuelles et comme créatrices.

Si les traductrices ne s'effacent pas d'emblée, on les force parfois à la modestie. La traductrice française Carine Chichereau (*Les Imposteurs*, 2018) raconte l'histoire suivante, survenue en 2017 : lors de la remise d'un prix *in absentia* à l'une des autrices qu'elle a traduites, elle a lu un discours d'acceptation de la romancière qui, dit-elle, « se terminait par des propos très élogieux à mon égard. Quand j'ai eu terminé de lire, devant toute l'assemblée, Patrick Poivre-d'Arvor [président du jury] m'a lancé : “C'est vous qui l'avez rajouté, ça ?” Je me suis demandé si j'avais mérité cette bonne blague parce que j'étais une femme ou bien une “simple” traductrice... » Un homme chargé de lire le même texte n'aurait sans doute pas eu droit à une telle accusation, à cette humiliation sous couvert d'humour ; l'incident offre une illustration concrète de la dévalorisation conjointe du féminin et de la traduction.

•

La traduction est-elle dévalorisée parce qu'elle est pratiquée par des femmes ou les femmes la pratiquent-elles parce qu'elle est dévalorisée ? Une longue tradition occidentale associe textes traduits et femmes, de manière peu

⁹ Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de Viennot (2020).

glorieuse pour les deux. Les œuvres adaptées aux normes littéraires du pays d'arrivée au point d'en être dénaturées portent depuis longtemps le nom de « belles infidèles ». D'où des mots d'esprit sans fin du style « La traduction est comme une femme. Si elle est belle, elle n'est pas fidèle. Si elle est fidèle, elle n'est pas belle. » Lori Chamberlain (1988) a montré combien, au cours des siècles, un modèle fondé sur la paternité des textes et sur l'autorité masculine a donné lieu à une hiérarchie genrée : l'original est masculin, la traduction féminine ; une mauvaise traduction « émascule » l'original et le prive de sa puissance et de son autorité viriles. La traduction est connotée comme féminine et donc secondaire, même quand elle est pratiquée par un homme. Cette rhétorique perdure, comme en témoignent deux exemples assez récents.

Le premier est attribuable à Dieter Hornig, lors du colloque sur la traduction de la Société des gens de lettres de France : « Si à la suite des Belles infidèles, nous filons la métaphore, l'auteur serait le mari, l'œuvre l'épouse, le traducteur l'amant, la scène du traduire étant une scène œdipienne, riche en métaphores sexuelles » (Hornig, 2011). Penser la traduction « en métaphores sexuelles », on le voit, c'est aussi la penser en termes d'une hiérarchie sexiste. Le texte-épouse — aucune agentivité féminine n'est imaginable ici — est l'enjeu d'une lutte entre hommes, et les femmes sont évacuées non seulement comme autrices, mais aussi comme traductrices, alors qu'on sait au contraire que la profession est largement féminine. Mais voilà, l'Art, la Création, toutes ces belles abstractions à majuscules, sont masculines. Autre exemple, plus récent encore, plus absurde et plus offensant, tiré d'un livre de Carlos Battista : « Tout traducteur est une dame qui reçoit la semence de monsieur l'original pour mettre au monde cet enfant métis d'autant plus légitime qu'il sera le portrait de son père. » (2014 : 19). Par où commencer? Par le fou rire ou la rage folle? Cette déclaration est un beau charabia transphobe (les identités de genre ne doivent tout de même pas se mêler), homophobe (il faut une dame pour recevoir cette précieuse semence), raciste (l'enfant « métis » et donc peut-être illégitime) et incroyablement sexiste, sans parler du fait qu'elle ne nous apprend absolument rien sur la traduction. L'original est un homme riche en fluide séminal, la personne qui fait le passage est aussi un homme (« tout traducteur »), mais un homme « féminisé » (traduire, c'est se faire ensemençer et concevoir un enfant). Les femmes sont éliminées et comme autrices, et comme traductrices, elles ne sont là que comme une sorte d'espace passif convoqué par l'image de la conception, ou plutôt du réceptacle (« recevoir », « mettre au monde »). La possibilité que des textes écrits par des femmes soient traduits (« madame

l'originale »?) n'est pas envisagée. On trouve plusieurs autres perles dans le même recueil, dont celle-ci : « traduire de la poésie, c'est comme embrasser une femme à travers un drap... » (Battista, 2014 : 60) Aucun doute sur le sexe du traducteur (ni celui du poète), ni sur ses prouesses viriles autour d'un texte bien féminin. Ou encore : « Une traduction mot à mot est une belle à qui il manque un œil » (46). La beauté d'un texte féminin dépend de l'adresse de son créateur ; la hiérarchie est claire et immuable. Soyons justes, ce livre est une suite de boutades qu'il ne faut pas trop prendre au sérieux ; mais l'ensemble traduit une vision des rapports entre masculin et féminin qui, lui, n'est ni piquant ni nouveau.



Malgré leur humeur de surface, toutes ces images sont d'une grande violence. Parfois, l'exclusion des femmes est moins explicite, mais tout aussi efficace. Dans *Écrire, traduire, en métamorphose*, textes publiés en 2014 mais recueillis après la mort de leur auteur en 2001, Bernard Simeone offre de belles réflexions sur l'art de traduire la poésie. Or son monde de références est presque entièrement masculin. Il nomme plus d'une centaine d'hommes – poètes, prosateurs, traducteurs, théoriciens de la traduction, compositeurs, éditeurs – mais ne mentionne que six femmes : Francesca Spada, journaliste et suicidée, Maria Callas, Catherine de Sienne, Monica Lewinsky et la figure mythique de Cassandra. Une seule écrivaine, Ana Maria Ortese, est nommée (deux fois) dans le livre. À cette unique exception près, aucune poétesse, traductrice ou penseuse n'a droit de cité chez Simeone. On peut parler d'une exclusion *soft* : aucune déclaration explicite ne disqualifie les femmes, elles sont tout simplement absentes. Tout en se donnant pour ouvert, pluriel, *universel*, le monde de la traduction est ici entièrement, agressivement masculin. Les traces de la violence ont été effacées, mais la violence demeure.

De façon similaire, dans son livre sur la traduction en Espagne, Javier Calvo, parlant de l'émergence, dans les années 1970, d'une génération de traducteurs littéraires particulièrement distingués, nomme six traducteurs qu'il considère comme exceptionnels, deux femmes et quatre hommes (2016 : 119). La proportion paraît relativement honnête, surtout si on sort à peine du livre de Simeone (bien qu'il y ait fort à parier que parmi les traducteurs « ordinaires », les traductrices soient plus nombreuses). Mais tout se gâte quand, pour soutenir la réputation des traducteurs, Calvo nomme les auteurs et autrices qui forment leur « œuvre ». Sur les trente et un auteurs traduits qu'il mentionne, on dénombre seulement six femmes, ou 16,1 %. Comme chez Palou, le jeu est circulaire : les

auteurs « importants » sont des hommes, la preuve en est qu'ils sont traduits ; les traducteurs importants le sont parce qu'ils *traduisent* des hommes. Des quatre traducteurs hommes, deux, selon l'énumération de Calvo, n'ont traduit aucune femme ; les deux autres en ont traduit *une seule* (entre 12,5 et 14,3 % de leur total). Dit d'une autre manière encore, moins d'un auteur sur dix traduit par les hommes est une autrice (9,1 % du total), et sur les cinq femmes traduites mentionnées par Calvo, trois l'ont été par la même traductrice, Clara Janés, par ailleurs poète et autrice d'anthologies d'écrits de femmes. On le voit, quelques femmes se consacrent ainsi à faire rayonner les textes de femmes. Le cercle vicieux se poursuit : ce qui est important – donc masculin – se traduit, et ce qui se traduit gagne encore en prestige. Ce qui est fascinant, ici, c'est que j'ai moi-même tiré ces conclusions des informations fournies par Javier Calvo qui, pour sa part, ne « voit » pas (ou du moins ne relève pas) l'éclatante disparité que son palmarès révèle. Comme Simeone, il met le masculin au centre de sa réflexion, probablement sans s'en rendre tout à fait compte.



La traduction a un caractère circulaire : au niveau international, les mêmes œuvres canoniques sont reconduites, les mêmes auteurs reconfirmés sans fin dans leur statut de géants, de grands maîtres. Et ce monde est presque exclusivement masculin : la « communauté des traducteurs » dont parle de façon émouvante Yves Bonnefoy (2013 : 307-326) se compose pour l'essentiel d'hommes se traduisant entre eux (et, de loin en loin, une femme traduisant un grand homme, comme Jacqueline Risset, traductrice de Dante). Si quelques femmes ont droit de cité dans le livre de Bonnefoy comme traductrices, tous les livres qu'il a traduits ou se propose de traduire, sur plus de trois cents pages et quarante ans d'articles et de conférences, ont été écrits par des hommes. L'admiration, la fascination, la complicité, la curiosité, la main tendue par-dessus la barrière des langues, des pays, des générations, des styles : entre hommes seulement.



L'immense majorité des œuvres du passé, qu'elles soient le fait d'un homme ou d'une femme, ont sombré dans l'oubli. Mais la traduction, l'un des vecteurs de la survie littéraire, a massivement favorisé les hommes et continue de le faire, comme le montrent les panoramas tout récents présentés par Calvo, Simeone et Bonnefoy. Beaucoup de femmes, depuis au moins le *Livre de la Cité des dames* de Christine de Pizan (1405), cherchent à sauver les écrivaines de la

grande vague d'oubli qui les submerge très rapidement (le cas d'Anne Dacier est tristement exemplaire à cet égard). Le théâtre de Jovette Marchessault célèbre beaucoup de créatrices, des pionnières québécoises (Conan, Guèvremont, Roy, Hébert) à Anaïs Nin, Renée Vivien et Emily Carr, en incorporant des fragments de leur œuvre à même le texte. Socialiste, nationaliste catalane et féministe convaincue, Maria-Mercè Marçal (1952-1998) traduit des poétesses et, dans ses propres œuvres, incorpore des fragments de celles qu'elle admire, dont Sappho, Renée Vivien, Anna Akhmatova et Sylvia Plath. Comme les hommes que je viens de mentionner, elle a traduit les personnes « avec lesquelles elle partageait des intérêts et des sensibilités » (Riba, 2020 : 169), mais comme elles sont presque toutes des femmes, son travail, y compris ses œuvres poétiques et son roman, *La passió segons Renée Vivien* (*La passion selon Renée Vivien*, non traduit en français), a peu de retentissement hors des cercles féministes¹⁰.



Voici une question différente, mais qui fait ressortir une autre facette de la violence : parmi les livres traduits dans le monde, combien ont été écrits par des femmes? À défaut d'avoir trouvé des statistiques canadiennes et québécoises ou françaises, soulignons qu'aux États-Unis, entre 2011 et 2019, selon la Three Percent Data Base, ressource électronique sur la traduction littéraire aux États-Unis, les femmes étaient très largement sous-traduites : seulement 32 % des titres traduits vers l'anglais avaient été écrits par des femmes¹¹. Allons plus loin : mises à part les pratiques décoloniales et féministes très récentes, l'immense majorité des personnes traduites et diffusées dans le monde, hommes ou femmes, sont des personnes blanches occidentales, hétérosexuelles et cisgenres, qui écrivent en plus dans des langues dominantes, celles des anciennes puissances coloniales européennes.

Donnons quelques exemples. Le « boom » latinoaméricain, qui impose dans le monde entier une poignée de romanciers (Gabriel García Márquez, Julio

¹⁰ J'ai découvert Maria-Mercè Marçal grâce à l'article de Caterina Riba (2020 : 59-70). Marçal a été peu traduite en français : un recueil de poèmes, *Trois fois rebelle*, a vu le jour en 2013 (Paris, Bruno Doucey, trad. Annie Bats). Son grand roman sur Renée Vivien a paru en 2020 en Angleterre (*The Passion According to Renée Vivien*, Londres, Francis Boutle Publishers, trad. Kathleen McNerney et Helena Buffery). Beaucoup de ses livres sont épuisés ou difficiles à trouver dans leur catalan original ou même en traduction espagnole.

¹¹ La Chine, l'Italie, la Russie, le Japon, l'Espagne et la Norvège se trouvaient sous la barre du 30 %, avec la France à 30,61 %. Les pays avec le meilleur score sont le Canada à 45 %, la Suède et le Danemark (<http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/2019/08/19/women-in-translation-by-country/>).

Cortázar, Mario Vargas Llosa et quelques autres), ne comprend aucune écrivaine ; faute d'être traduites et diffusées aussi systématiquement, des autrices importantes de la même époque (Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Elena Garro, Silvina Ocampo) sont restées dans l'ombre. Plus près de nous, prenant l'exemple du canon de la littérature écrite en yiddish, Madeleine Cohen (2020) parle d'une soixantaine d'écrivains masculins dont les œuvres ont fait l'objet de belles éditions, parfois en dix tomes et davantage ; seulement trois ou quatre femmes ont eu droit au même honneur, et chacune a fait l'objet d'un seul volume. Quand on cherche des livres à étudier dans les cours, à analyser ou à traduire, souligne Cohen, ces éditions, d'où les femmes sont presque absentes, sont souvent un point de référence : si elles ne sont pas là, c'est qu'elles n'ont pas écrit, estimera-t-on, ou n'ont rien écrit qui vaille la peine. De même, sur les 117 romans traduits du chinois à l'anglais entre 2012 et 2018, seulement trente-cinq (29,9 %) étaient écrits par des femmes (Harman, 2020). Et le cycle continue : indépendamment des langues d'origine et d'arrivée, la traduction (ou la non-traduction, qui confine presque, quand on écrit dans une langue minoritaire comme le yiddish ou peu étudiée par les étrangers comme les langues asiatiques, à la non-existence dans le monde) est un important facteur de discrimination entre écrivains et écrivaines.

En effet, un projet de traduction et de création destiné à faire rayonner des œuvres de femmes passe souvent pour sectaire, pour un ghetto, un enfermement, alors que le monde de l'entre-hommes est riche et ouvert, est la Littérature même. Voilà le signe justement d'une invisibilisation des créatrices, d'un effacement, d'un meurtre dont on a effacé les traces ; les quelques femmes qui restent (une ou deux par siècle avant notre époque), traitées comme de magnifiques exceptions, « prouvent » en quelque sorte la médiocrité des femmes en général (ce n'est pas que la Tradition exclut les femmes, c'est que les femmes ne sont pas dignes de la Tradition). Or si traduire les femmes exclusivement est un projet féministe, traduire les hommes exclusivement devrait être considéré comme un projet machiste.

•

Jusqu'ici, il a été question d'auteurs – le masculin s'impose – déjà culturellement dominants. Les personnes doublement ou triplement dominées, sans surprise, se tirent encore moins bien d'affaire : dans ses vingt premières années d'existence, l'African Writers Series (AWS), fondée en 1962 par la maison d'édition londonienne Heineman, a publié plus de deux cents auteurs,

dont seulement quatre femmes, soit un scandaleux 2 % du total. Alors que l'écrivain nigérian Chinua Achebe affirmait que l'AWS était le « signal de l'arbitre qu'attendaient les écrivains africains rassemblés sur la ligne de départ », les femmes ont été exclues de la course au moment précis où la littérature africaine de langue anglaise gagnait enfin en prestige et en visibilité dans le monde. Une compatriote de Chinua Achebe, Flora Nwapa, fonde dans les années 1970 Tana Publishing Co., la première presse africaine dirigée par une femme et visant un vaste public féminin, mais, on s'en doute, son prestige et sa capacité de distribution sont nettement moindres¹². Gisèle Shapiro (2012 : 214) l'a noté, le poids des mécanismes sociaux qui jouent à l'encontre des personnes non dominantes se fait encore plus fortement sentir sur la scène internationale : davantage encore lors de la traduction que de la publication, par exemple. Les femmes africaines ont donc été doublement marginalisées.

Au-delà des cas particuliers, l'observation vaut pour l'ensemble des langues et des pays. Seulement un tiers des romans et un cinquième des essais français traduits aux États-Unis en 2019 étaient des œuvres de femmes (Cultural Services French Embassy in the United States). En 2013, Alison Anderson demandait : « Where Are the Women in Translation? » Citant les ressources de la Translation Database (Université de Rochester), elle soulignait qu'au cours des deux années précédentes, 26 % des livres de fiction ou de poésie publiés aux États-Unis étaient écrits par des femmes.

L'année suivante, Meytal Radzinski fondait « Women in Translation Month ». Sur son blog, *Biblibio*, elle montre une échelle d'invisibilisation croissante des femmes. Moins traduites (à peine 30 % des livres traduits, selon Radzinski), elles sont ensuite moins recensées dans la presse : dans *The Guardian*, en 2016, 22 % des comptes rendus des livres traduits portaient sur le travail d'une femme. Malgré un engagement explicite envers la parité, *Words Without Borders*, site consacré à la littérature mondiale en traduction, publie 35 % de textes écrits par des femmes. Les chiffres de 2019 sont à peine plus réjouissants : malgré de petits gains çà et là, le seuil du tiers semble indépassable, et 12 presses sur 20 ont publié entre 0 et 30 % d'œuvres de femmes. Les anthologies d'œuvres traduites incluent à peine 15 % de femmes¹³. Or le rayonnement à l'étranger – notamment par le biais de la traduction – conditionne

¹² Les données sur l'African Writers' Series et le commentaire de Chinua Achebe sont tirés de Nwankwo (2020). Pour Flora Nwapa, voir aussi Anonyme (2020).

¹³ Ces chiffres sont tirés du *Three Percent Podcast*, épisode 167.

l'obtention des grands prix nationaux. Les femmes sont donc doublement, triplement défavorisées : moins publiées en traduction, moins recensées, moins primées. Bref, « l'exclusion est un choix », dit Radzinski (2018) : on ne *donne* qu'aux riches, aux pauvres on ne prête même pas.

Que faire? Quand j'ai posé la question sur « Literary Translation », groupe Facebook où on trouve surtout des traductrices états-uniennes, quelques-unes ont dit avoir pris la décision de ne traduire que des femmes pour contribuer à établir l'équilibre, ou du moins de proposer aux éditeurs des livres écrits par des femmes. L'une d'elles ajoute : « Avant de prendre cette décision, je n'avais traduit que des hommes, mais étrangement je ne m'en étais pas rendu compte. » Une traductrice dit avoir refusé deux livres à cause de leur sexisme pour « éviter d'être en colère tous les jours ». Beaucoup croient à la présence de hiérarchies de genre dans le monde de l'édition des traductions, malgré la grande présence des femmes dans le domaine : ainsi, il y aurait aux États-Unis et en France, pour certaines langues, un marché à deux niveaux, au sein duquel les hommes se réservent les auteurs les plus prestigieux et reconnus, tandis que les femmes traduisent davantage de littérature populaire. Une traductrice mentionne qu'à l'étape de la révision, elle reçoit des commentaires neutres ou favorables quand elle signe ses traductions de ses initiales et des remarques plus critiques si elle donne son prénom complet¹⁴. En somme, les traductrices font état à la fois du sexisme de leur milieu et de leurs stratégies de résistance.



Au Royaume-Uni, aux États-Unis, au Canada et en France, pays à propos desquels on obtient aisément des statistiques, traduire est une activité féminine. Les femmes forment une majorité, souvent une écrasante majorité, des étudiantes, des traductrices (commerciales et littéraires) et des interprètes de conférence ; en Amérique latine, pour María Ortiz Takacs, la traduction est « une affaire de femmes » (2019). Peut-être parce que c'est un travail mal rémunéré (le commentaire vient du Mexique) ; seule la personne qui apporte un « revenu d'appoint » peut se permettre de l'exercer. Judith Woodsworth s'indigne avec raison d'un commentaire similaire entendu en Amérique du Nord :

Not long ago, a senior executive of a translation organization publicly opined that translation was a good business for a woman to go into because

¹⁴ Bien que consciente que ce sondage aux dimensions très modestes n'a aucune valeur scientifique, j'ai retenu certains commentaires qui me semblaient révélateurs.

she could stay at home, with the kids, bid on contracts when she liked, and do translation on her own time and in her home office. Doesn't that sound like the piecework women once did for appallingly low rates of pay? (2019)

Qu'en est-il au Canada et au Québec? Les tarifs, fixés par le Conseil des arts, ne varient pas selon le sexe de la personne qui traduit (ni selon les années d'expérience : à son centième livre, on touche le même montant par mot qu'à son premier). Par ailleurs, les traductrices québécoises que j'ai consultées – une petite dizaine – affirment pour l'essentiel ne pas avoir vécu le sexisme dans leur vie professionnelle. Le fait réjouit, mais surprend : par quel miracle la traduction littéraire serait-elle l'exception à la règle parmi les métiers culturels dont on a dénoncé les partis pris discriminatoires dans les médias (cinéma, théâtre, musique, jeux vidéo, etc.)? Parce que les femmes y dominent largement? Parce que c'est un domaine moins prestigieux au départ? Quoi qu'il en soit, il semble plus urgent, pour elles, de mener d'autres combats qui touchent tous les membres de la profession : les droits d'auteur (très rarement consentis), la visibilité professionnelle (nom de la traductrice en couverture, mention dans les recensions médiatiques et dans le matériel promotionnel) et, plus largement, la reconnaissance des traductrices en tant que créatrices, toutes mesures destinées à rehausser le statut subordonné de la profession, qu'il soit lié ou non aujourd'hui, comme il l'a certainement été dans le passé, à la grande présence des femmes.

•

Emily Wilson, traductrice du grec ancien, note la quasi-absence des femmes (qui comptent pourtant pour 40 % des professeurs de lettres classiques) dans la traduction des classiques de l'Antiquité, le sous-champ le plus prestigieux de la traduction littéraire (elles sont 5,5 % dans la série Oxford World's Classics, dont une équipe mixte). Wilson ajoute ceci : bien que le simple fait d'être une femme ou une personne jeune ou issue d'une minorité ne garantisse pas qu'on fera une traduction plus originale ou meilleure, la diversification, comme stratégie globale, finira par enrichir notre compréhension des textes et des contextes. Autre élément important, croit-elle, l'introduction qui accompagne la traduction et en propose une lecture est, encore de nos jours, souvent sexiste et peu inclusive : une bibliographie publiée en 2019, par exemple, ne mentionne aucun livre écrit par une femme, alors que la critique féministe a renouvelé depuis dix ans notre vision des classiques ; un commentaire critique loue la démocratie athénienne sans signaler que les femmes et les personnes immigrantes, notamment, en étaient exclues. La traduction et les notes d'accompagnement

perpétuent donc la réduction des femmes au silence et imposent une lecture étroite et convenue de l'Antiquité gréco-latine.

D'Anne Dacier à Emily Wilson, toutes deux traductrices d'Homère, tout a changé, peu de choses ont changé : la place des femmes, dans ce monde raréfié, demeure marginale et précaire. Grande différence toutefois : la prise de conscience féministe, l'émergence de communautés de femmes alors qu'Anne Dacier était seule de son espèce. Une chose est certaine : trois cents ans après sa mort, dans un monde encore marqué par les asymétries liées au genre, mais aussi à la « race » et à l'origine géographique, notamment, Anne Dacier, première à porter le nom de « traductrice », demeure d'une brûlante actualité.

Bibliographie

- Alq, Louise de (1893), « M^{me} Dacier (Anne Lefebvre) », *L'Anthologie féminine*, Bureau des causeries familiales : 115-124 [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/Anthologie_f%C3%A9minine/Mme_Dacier (consulté le 18 juillet 2022).
- Anderson, Alison (2013), « Where Are the Women in Translation? », *Words Without Borders*, 14 mai [en ligne], <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/where-are-the-women-in-translation> (consulté le 18 juillet 2022).
- Anonyme (2020), « Meet the Formidable Flora Nwapa, Woman Author, Entrepreneur, Freedom Fighter », *The Lagos Review*, 13 janvier [en ligne], <https://thelagosreview.ng/meet-the-formidable-flora-nwapa-woman-author-entrepreneur-freedom-fighter/> (consulté le 18 juillet 2022).
- Batista, Carlos (2014), *Traducteur, auteur de l'ombre*, Paris, Arléa.
- Bonnefoy, Yves (2013), « La communauté des traducteurs », *L'autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle » : 307-326.
- Calvo, Javier (2016), *El fantasma en el libro. La vida en un mundo de traducciones*, Madrid, Seix Barral, Los Tres Mundos Ensayos.
- Chamberlain, Lori (1988), « Gender and the Metaphorics of Translation », *Signs*, vol. 13, n° 3, printemps : 454-472.
- Croquette, Bernard (sans date), « Dacier Anne, née Lefèvre (1654-1720) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anne-dacier/> (consulté le 18 juillet 2022).
- Croquette, Bernard (sans date), « Houdar de la Motte Antoine-Lamotte-Houdar dit (1672-1731) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/houdar-de-la-motte/> (consulté le 18 juillet 2022).
- Cohen, Madeleine (2020), « The Feminine Ending: On Women's Writing in Yiddish, Now Available in English », *Los Angeles Review of Books*, 10 avril [en ligne], https://lareviewofbooks.org/article/the-feminine-ending-on-womens-writing-in-yiddish-now-available-in-english?fbclid=IwAR2D_MddiUdab3JpFCgGMBxB6p1YkQnII_IOBYOTQt1oQnFS3tzSc_P7dsQ (consulté le 18 juillet 2022).
- Cultural Services French Embassy in the USA, « French Books in the U.S — The 2019 Edition », *Books & Ideas* [en ligne], <https://frenchculture.org/books-and-ideas/9668-french-books-us-2019-edition> (consulté le 18 juillet 2022).
- Pizan, Christine de (1986 [1405]), *Le livre de la Cité des dames*, trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock/Moyen Âge.

Foulon, Éric (2008), « Antoine Houdar de la motte, *L'Iliade*, poème avec un Discours sur Homère », *Anabases*, n° 7 [en ligne],

<http://journals.openedition.org/anabases/2557>

<https://doi.org/10.4000/anabases.255> (consulté le 18 juillet 2022).

Garnier, Bruno (2002), « Anne Dacier. Un esprit moderne au pays des Anciens », dans Jean Delisle (dir.), *Portraits de traductrices*, Ottawa et Arras, Presses de l'Université d'Ottawa et Artois Presse Université : 13-55.

Harman, Nicky (2020), « Interviews with Chinese Women Writers », *Paper Republic*, 13 octobre [en ligne], https://paper-republic.org/pers/nicky-harman/interviews-with-chinese-women-writers-2019/?fbclid=IwAR13wwYFUQunU-EjFSOpnelFH4s_j-y2iqbfnAzip5jA9XU-f30OjLkj-ZIWomenWriters (consulté le 18 juillet 2022).

Herrmann, Claudine (1976), *Les voleuses de langue*, Paris, Des femmes.

Hornig, Dieter (2011), « L'actualité de la traduction », *Actes du forum de la traduction littéraire de la SGDL (Société des gens de lettres)* [en ligne], <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/la-traduction-litteraire/1517-lactualite-de-la-traduction-par-dieter-hornig> (consulté le 18 juillet 2022).

Les Imposteurs (2018), « Entretien avec Carine Chichereau », *Chroniques des Imposteurs*, 31 août [en ligne], <https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2018/08/31/interview-de-carine-chichereau/> (consulté le 18 juillet 2022).

Itti, Éliane (2015), « Madame Dacier : de la traduction d'Homère à la défense d'Homère », dans Michèle Coltelloni-Trannoy (dir.), *La traduction : sa nécessité, ses ambiguïtés et ses pièges*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques : 48-56 [en ligne], <https://books.openedition.org/cths/1047?lang=fr#:~:text=35De%20toute%20%C3%A9vidence%2C%20un,39%20S> (consulté le 18 juillet 2022).

Motte, Houdar de la (1714), « Discours sur Homère », Paris, chez Grégoire Dupuis [en ligne], <http://iliadeodyssee.texte.free.fr/aatexte/houdar/discour/discourhomera.htm> (consulté le 18 juillet 2022).

Nwanko, Emeka Joseph (2020), « How Women Are Changing the Face of African Publishing », *Literary Hub*, 8 juin [en ligne], <https://lithub.com/how-women-are-changing-the-face-of-african-publishing/> (consulté le 18 juillet 2022).

Palou, Anthony (2007), « Le métier de traduire », *Le Figaro*, 13 avril [en ligne], https://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2007/04/13/01006-20070413ARTMAG90421-le_metier_de_traduire.php (consulté le 18 juillet 2022).

Radzinski, Meytal (2018), « Exclusion is a Choice », *Biblibio: Life in letters* [en ligne], <http://biblibio.blogspot.com/2018/07/exclusion-is-choice-bias-in-best-of.html> (consulté le 18 juillet 2022).

Riba, Caterina (2020), « Traduction et canon littéraire : la généalogie féminine de Maria-Mercè Marçal », Marianne Lederer et Madeleine Stratford (dir.), *Culture et traduction*, Paris, Classiques Garnier : 59-70.

Schäffner, Christina (2013), « Women as translators, as translation trainers, and as translation scholars », *Women's Studies International Forum*, 40 : 144-151 [en ligne], https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0277539513001167?casa_token=O1_3fnGAPSEAAAAA:mfoIPa8Db2IrVYnw3BJOsPGyrrdKlhvhndUCHoCxtVxxIn25e7mjojRPxZ16ga3qnUg-3ZSCC7E (consulté le 18 juillet 2022).

Shapiro, Gisèle (2012), « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture-DEPS : 199-247.

Simeone, Bernard (2014), *Écrire, traduire, en métamorphose*, Paris, Verdier.

Takacs, María Ortiz (2019), « En América Latina la traducción es cosa de mujeres », *Circuit*, dossier « Le traducteur est une traductrice comme les autres », n° 114, automne [en ligne], <https://www.circuitmagazine.org/dossier-144/en-america-latina-la-traduccion-es-cosa-de-mujeres> (consulté le 18 juillet 2022).

Three Percent Podcast (2019), « We Could All Do Better », *Three Percent*, épisode 167, 22 août [en ligne], <http://www.rochester.edu/College/translation/threepodcast/category/three-percent-podcast/> (consulté le 18 juillet 2022).

Translation Database/Three Percent Index, University of Rochester [en ligne], <http://www.rochester.edu/College/translation/threepodcast/index.php?s=databas> (consulté le 18 juillet 2022).

Viennot, Bérengère (2020), « La retraduction de 1984 est une idée fabuleuse », *Slate*, 30 mai [en ligne], <http://www.slate.fr/story/191001/traductrices-1984-orwell-metier-traduction-josee-kamoun-amelie-audiberti?fbclid=IwAR0XFfXMcFj6hYLYuxp7x6tOPremtEIV0HSPWMe1C6l4pp3ic51qPzn99ec> (consulté le 18 juillet 2022).

Wilson, Emily (2020), « Ah, how miserable! », *London Review of Books*, vol. 42, n° 19, 8 octobre [en ligne], <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n19/emily-wilson/ah-how-miserable> (consulté le 18 juillet 2022).

Woodsworth, Judith (2019), « A Woman's Place », *Circuit*, dossier « Le traducteur est une traductrice comme les autres », n° 114, automne [en ligne], <https://www.circuitmagazine.org/dossier-144/a-woman-s-place> (consulté le 18 juillet 2022).

Traduire la poésie yiddish des femmes. Rachel Korn (1898-1982) et Kadia Molodowsky (1894-1975)

Chantal Ringuet

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092360ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092360ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ringuet, C. (2022). Traduire la poésie yiddish des femmes. Rachel Korn (1898-1982) et Kadia Molodowsky (1894-1975). *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 29–50. <https://doi.org/10.7202/1092360ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'autrice s'intéresse aux complexités et aux défis que pose la traduction littéraire des poètes yiddish Rachel (Rokhl) Korn et Kadia Molodowsky. Reconnues comme des figures majeures de la littérature yiddish moderne, Korn et Molodowsky sont pourtant méconnues de nos jours en raison de la rareté des traductions de leurs oeuvres respectives. En rappelant l'histoire récente de la langue et de la littérature yiddish, de son effervescence dans la diaspora au début du XX^e siècle jusqu'à son déclin après la Shoah, l'autrice retrace les principaux défis que pose la traduction de cette langue et la prise de parole féministe dans la tradition littéraire de langue yiddish. Ainsi, l'autrice distingue les particularités des contextes français et nord-américain et elle s'appuie sur son propre travail de traductrice pour faire découvrir le parcours et l'oeuvre de ces poétesses, qu'elle situe ensuite dans le contexte de la traduction littéraire au Québec.

© Chantal Ringuet, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Traduire la poésie yiddish des femmes. Rachel Korn (1898-1982) et Kadia Molodowsky (1894-1975)

CHANTAL RINGUET

CELAT– Université du Québec à Montréal

Lorsqu'on évoque la traduction de la littérature des femmes au Québec (et en Amérique du Nord), la liste des écrivaines – qu'elles soient poètes, romancières ou essayistes – en langue française et anglaise domine largement, et la traduction de textes écrits en langues minoritaires¹ n'apparaît que dans une très faible proportion. C'est le cas, en particulier, de la littérature yiddish, vaste univers qui s'est implanté avec force au Québec dès les lendemains de l'insurrection russe (1905) et qui n'a cessé de croître en importance jusqu'aux années 1950. La situation est un peu différente au Canada anglais où, bien qu'il s'agisse d'une pratique associée à un petit nombre, certaines traductrices ont porté dans la langue de la majorité le flambeau de cette littérature profondément enracinée dans la diaspora². Si la littérature yiddish s'est développée rapidement au Québec – en particulier dans la métropole, Montréal –, à travers de solides réseaux de publication et de diffusion, au point de s'imposer, au fil des décennies, comme la troisième tradition littéraire dans la ville aux côtés des littératures francophone et anglophone, comme le souligne Sherry Simon (2008), il reste qu'une faible proportion d'œuvres appartenant à ce corpus ont été traduites, surtout si elles sont signées par des femmes³.

¹ Par « langues minoritaires », j'entends les langues autres que le français et l'anglais qui ont été historiquement dévaluées, jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, dans l'espace canadien.

² Parmi ces traductrices, il faut mentionner Goldie Morgentaler, traductrice des œuvres de sa propre mère, l'écrivaine de renom Chava Rosenfarb ; Shirley Kumove, traductrice de littérature yiddish et de folklore ; Vivian Felsen, traductrice des mémoires de son grand-père, le journaliste Israël Medresh ; et Faith Jones, traductrice de l'auteure moderniste Celia Dropkin et de l'écrivaine soviétique Shira Gorshman. À noter que toutes les traductions présentées dans cet article sont de moi, à moins d'indication contraire.

³ Depuis les années 1990, la majorité des ouvrages yiddish publiés à Montréal ou par des auteurs habitant Montréal ont été traduits en français par Pierre Anctil ; cependant, comme ceux-ci sont issus du début du XX^e siècle, période où les femmes étaient encore peu présentes dans la littérature yiddish, on retrouve seulement quelques passages d'Ida Maze et Rachel Korn dans la biographie du poète qu'il a réalisée, *Jacob-Isaac Segal. Un poète yiddish de Montréal et son milieu* (2012). À part mes propres traductions d'Ida Maze, de Rokhl Korn et de Chava Rosenfarb, qui ont paru dans des anthologies, des articles scientifiques et des ouvrages spécialisés, les

Dans cet article, je discuterai des travaux de traduction que j'ai entrepris depuis les dernières années sur les écrivaines Rachel Korn⁴ (1898-1982) et Kadia Molodowsky (1894-1975). Afin de situer les lecteurs et lectrices face aux particularités de la langue yiddish et à son statut à l'ère actuelle, la première partie de mon texte s'attachera à la définir et à commenter son histoire récente au XX^e siècle. J'enchaînerai avec les enjeux principaux que pose la traduction du yiddish vers l'anglais et vers le français, ce qui nous amènera à faire un détour par la France avant de revenir en Amérique du Nord. Je discuterai ensuite des parcours respectifs de ces deux écrivaines issues de l'Europe de l'Est qui étaient bien connues dans le monde juif de l'entre-deux-guerres en Europe, et qui ont émigré en Amérique du Nord en raison de l'émergence croissante de l'antisémitisme en Europe durant les années 1930, afin d'analyser quelques défis et enjeux de traduction associés à leurs œuvres respectives.

Discuter de la traduction des textes de Korn et de Molodowsky, poètes reconnues pour leur vision féministe relativement à la tradition juive, dans le contexte géopolitique du Québec actuel semble d'autant plus intéressant que celui-ci est reconnu pour avoir été le terreau de l'émergence des théories et des pratiques associées à la « traduction féministe » depuis les années 1970 et 1980. C'est en effet dans ce contexte marqué par le bilinguisme et l'affirmation du féminisme que certaines chercheuses et traductologues de renom ont revendiqué cette expression pour décrire leurs efforts d'intégrer les valeurs féministes dans leurs projets de traduction et de recherche sur la traduction, tout en créant de nouvelles manières de subvertir les discours patriarcaux. Ainsi, dans les études sur la traduction, le Québec est souvent représenté comme le paradigme original et universel de la traduction féministe ; une situation qui a été renforcée par trois publications qui sont devenues des références incontournables dans le domaine : celles de Susanne Lotbinière-Hartwood (1991) ; Sherry Simon (1996) et Louise Von Flotow (1997). C'est dans cette perspective que certains théoriciens de renom, dont Bassnett and Lefevere (1990) et Lawrence Venuti (2000), ont discuté d'une « école canadienne » (*Canadian school*) de traduction qui visait primordialement à rendre justice au genre (« gender justice »). Dans les termes d'Olga Castro et d'Emek Ergun, cela signifiait valoriser « l'usage stratégique de la traduction en tant que dispositif de dialogue transfrontalier pour disséminer les

femmes poètes yiddish ont surtout été traduites vers l'anglais par Goldie Morgentaler (Chava Rosenfarb). Voir notamment Frieda Johles Forman (2013).

⁴ Dans cet article, j'utilise surtout le prénom francisé de Rokhl Korn, à savoir Rachel.

idées féministes et construire des solidarités féministes transnationales⁵ » (Castro et Ergun, 2018 : 127). Ce contexte, on le devine, se prête particulièrement bien à l'étude des textes de Korn et de Molodowsky du point de vue des femmes et de la traduction.

Particularités du yiddish

Avant de plonger dans les particularités associées à la traduction du yiddish, il importe de brosser un portrait rapide de cette langue. Le yiddish, langue vernaculaire des communautés juives ashkénazes d'Europe, est né vers l'an mille dans la vallée du Rhin. Dès son émergence, cette langue germanique a été utilisée, dans sa forme écrite, avec les caractères hébraïques (qui se lisent de droite à gauche) afin de la distinguer de l'allemand et pour insister sur sa spécificité juive. Au cours des siècles, le yiddish a été parlé et utilisé de l'Allemagne du Nord à la Pologne, à l'Ukraine et à la Biélorussie, de la Hollande jusqu'à l'Italie du Nord. Les diverses formes dialectales de cette langue sans territoire sont le résultat de nombreuses migrations et d'une absence d'orthographe standardisée jusqu'à une période aussi tardive que les années 1930. Souvent associé au monde des *shtetlekh*, les petites bourgades juives d'Europe de l'Est habitées par une population souffrant de marginalisation et de paupérisation, le yiddish a été péjorativement qualifié de « zhargon » ou de « mauvais allemand en dialecte juif ». Associée à un vaste folklore et à une littérature durant le Moyen-Âge, cette langue a évolué en intégrant, au fil de son histoire, des termes et expressions tirés des cultures environnantes où elle s'est implantée, ceux-ci se mélangeant à une composante hébraïque et araméenne, aux langues romanes et aux dialectes slaves. On l'a ainsi définie comme une « langue de fusion » (Baumgarten, 2002).

Intimement liée à l'histoire juive, à la tradition religieuse, aux coutumes et à la situation des Juifs d'Europe, ainsi qu'à leur humour, cette langue a évolué en adoptant plusieurs formes et dialectes. À l'époque moderne, elle est intimement liée aux idées progressistes de la *Haskalah* (les Lumières juives) et à une modernité littéraire et artistique foisonnante en Europe et dans la diaspora. Avec l'extermination des populations juives d'Europe durant la Seconde Guerre mondiale, cet idiome, qui était la langue maternelle de la majorité des victimes des camps et de la Shoah, a connu un déclin irréversible. De nos jours, il en reste

⁵ « the strategic use of translation as apparatus of cross-border dialogue to disseminate feminist ideas and build transnational feminist solidarities ».

très peu de locuteurs dans le monde séculier. Depuis les dernières décennies, cependant, le yiddish connaît un renouveau grâce à une majorité de traducteurs et d'acteurs associés à des organisations qui font revivre son esprit et la riche littérature de ce monde dorénavant englouti.

Aujourd'hui, traduire cette langue pose de nombreux défis qui sont inhérents à son histoire, à la violence qu'elle a subie au fil du temps dans la diaspora, et particulièrement au cours du XX^e siècle, dont la mémoire reste vive, voire brûlante. En Amérique du Nord, ces défis sont différents pour les traducteurs, puisque le territoire n'a pas été marqué par la Seconde Guerre mondiale et qu'il ne comprend aucune trace concrète des violences commises envers les Juifs durant la Shoah. Par ailleurs, à Montréal en particulier, l'acte de traduire le yiddish vers le français relève presque d'un tour de force de l'histoire. Comme l'explique Sherry Simon :

Le yiddish a été la langue des immigrants juifs au début du vingtième siècle. L'anglais était la langue dominante de la ville – les Juifs et les Canadiens français avaient peu de relations véritables. Le français, certes, était la langue de la majorité à Montréal, mais il accusait une infériorité culturelle face à l'anglais et avait donc le statut d'une langue mineure. Pendant la majeure partie du vingtième siècle, un transfert latéral du yiddish vers le français était impensable. Or, ce qui apparaissait intraduisible, opaque, ou excessivement chargé sur le plan culturel, à un moment donné, peut être apprécié autrement à une autre époque. Une traduction peut être une intervention opportune entreprise eu égard à des intérêts et des sensibilités du moment. Un projet d'écriture en français sur le Montréal juif, l'ouverture d'un nouvel espace de discussion et de débats dans les milieux des sciences sociales québécoises représentent un nouveau tournant dans la vie culturelle de Montréal⁶. (Simon, 2008 : 141-142)

⁶ Ce « projet d'écriture en français » qu'évoque Simon fait référence aux travaux de Pierre Anctil. « Ce mouvement du yiddish au français, sans passer par le pivot de l'anglais, crée donc un nouveau circuit de communication, activant un contact entre deux langues, quasi inexistant jusque-là. Or, de telles traductions confirment également un autre changement : elles signalent un réaménagement du territoire intellectuel. L'histoire du Montréal juif, tout comme l'histoire des autres groupes d'immigration, était considérée jusqu'aux années 1980 comme un domaine réservé aux seuls historiens anglophones. Les traductions d'Anctil, réalisées avec une grande finesse intellectuelle, s'ajoutent à un certain nombre d'autres traductions qui élargissent l'horizon de la culture québécoise francophone et rendent possibles des convergences entre des réalités juives et canadiennes-françaises. » (Simon, 2008 : 141-142)

Enjeux et défis généraux de traduction du yiddish

Comme le yiddish est une langue souple qui comprend une variété de formes dialectales, la traduction soulève des enjeux particuliers relatifs à la « perte » inhérente à l'acte de traduction lui-même. Selon la professeure et traductrice Anita Norich, « les lecteurs du yiddish craignent que ce qui soit perdu relève non seulement de nuances particulières sur le plan culturel, le *tam* (le goût, la saveur) de l'original, mais l'histoire et la culture d'un peuple⁷ » (2014 : 9). Car le *tam* ne réside pas seulement dans le vocabulaire, il se cache aussi dans un certain nombre de connotations et dans l'organisation de la langue elle-même. Dans son ouvrage bien connu *The Meaning of Yiddish*, le traducteur américain Benjamin Harshav explique la situation dans les termes suivants :

Par comparaison avec l'anglais ou le russe, le vocabulaire du yiddish est assez restreint, mais chaque mot possède une aura de connotations qui dérive de ses relations multidirectionnelles et codifiées au sein d'un paradigme sémantique, comme c'est le cas des autres langues, mais aussi avec des mots parallèles issus d'autres langues-sources, jusqu'à un ensemble actif de proverbes et d'idiomes, et à des groupes et à des situations typiques. (1990 : 39)

Si le vocabulaire somme toute limité de la langue yiddish entraîne une dépendance lexicale accrue envers un contexte d'émergence multilingue, les sens émotif et dénotatif ne sont pas dépourvus d'ironie. Ainsi, les traductions d'œuvres littéraires en yiddish devraient être aussi multilingues que les œuvres originales ; en d'autres termes, il s'agit de les réaliser sans que la langue ne soit « déracinée » de ses ancrages linguistiques, géographiques et culturels.

Par conséquent, la traduction du yiddish ne devrait pas faire l'objet d'une uniformisation qui laminerait, voire effacerait les nombreuses références à la religion et à l'ethnicité qui composent le texte. Ces références, il faut le souligner, ne sont pas rares dans le yiddish « séculier » ; elles comprennent une série de termes qui servent à nommer des personnes et des choses particulièrement associées à la religion. Celles-ci sont, d'un côté, « les noms pour les parties constituantes et les rituels du shabbat et des fêtes juives, pour la vie présente et celle à venir, pour les fonctionnaires religieux tels que les rabbins, les *rebeim*, le

⁷ « Yiddish readers fear that what is lost is not only culturally specific nuances, the *tam* (taste, flavor) of the original, but the history and culture of a people »

rabonim et les *tsaddikim*⁸ » (Rosenwald, 2002). De l'autre, ces références comprennent un ensemble d'interjections pour décrire l'attitude d'une personne dans des situations qui ont été mentionnées ou qui sont sur le point d'être décrites. Dans son ouvrage *Blessings, Curses, Hopes and Fears*, James Matisoff les appelle « expressions psycho-ostensibles » dans la quatrième de couverture de l'ouvrage (2000). De telles expressions sont utilisées afin de reconnaître, d'appeler ou d'avertir soit Dieu, soit le diable lorsqu'il entre en relation avec les autres. La plus populaire d'entre toutes est sans doute le célèbre *tosaphot keyneynhore*, signifiant « que le mauvais œil soit écarté » ; cette expression est utilisée « lorsqu'on mentionne toute réalisation gratifiante » (1977), comme le souligne Uriel Weinreich dans son dictionnaire yiddish-anglais (*Yiddish-English Dictionary*⁹).

Le problème typique renvoyant à ce qui serait « perdu en traduction » (*lost in translation*) comporte ici différents niveaux de signification. L'acte de traduire la littérature yiddish, qu'elle soit classique ou non, renvoie à plusieurs exigences, et ses paradigmes varient selon les contraintes avec lesquelles les traductions sont réalisées, de même que selon le contexte s'y rattachant. Comme l'explique Rosenwald,

Les traducteurs des textes yiddish devraient retenir ces deux aspects concernant le caractère juif de leurs personnages. Cela n'est pas une tâche facile, car si le traducteur en tient compte, il pourrait réaliser des traductions plus sèches et non familières aux lecteurs Gentils ou à ceux qui ne connaissent pas la culture juive. En agissant autrement, il risquerait de déraciner et d'aplanir les personnages¹⁰. (Rosenwald, 2002)

Un autre facteur s'ajoute à ces considérations. Après la Seconde Guerre mondiale, le yiddish est devenu la langue de la commémoration et de la mémoire par excellence. Sur un plan populaire, les *landsmanshaftn* ont ravivé l'élan qui a donné lieu en grande partie à cet acte de commémoration : plusieurs centaines de *yizker-bikher* (livres de mémoire) ont été publiés dans le monde entier par ces organisations. Ceux-ci comprennent de précieuses informations de première

⁸ « the names for the constituent parts and rituals of the sabbath and the holidays, for this life and the life to come, for such religious functionaries as rabiners and rebeim and rabonim and tsaddikim »

⁹ À noter, l'ouvrage a été réédité à plusieurs reprises.

¹⁰ « Translators of Yiddish writers should retain both these aspects of their characters' Jewish competence. This is not an easy task, because doing so can make the translated texts more resistant and unfamiliar to the un-comprehending Jewish or Gentile reader. But to do otherwise uproots and flattens the characters. »

main sur les communautés juives de l'Europe de l'Est, à la fois à propos de la vie en Europe de l'Est avant la Shoah et sur la destruction. Ainsi replacé dans le contexte de la *khurbn*, la grande catastrophe qui a détruit la vie juive en Europe, le célèbre adage renvoyant à ce qui est « perdu en traduction » revêt des connotations supplémentaires associées à la perte du Yiddishland lui-même. Autrement dit, comment faire revivre cette vie juive d'autrefois qui nous est transmise par les textes en respectant son authenticité, alors qu'elle a été anéantie?

Paroles de traductrices

Quelques réponses nous proviennent de traductrices œuvrant dans une autre aire géographique, celle de la France, d'où nous sont transmis plusieurs témoignages de cet acte de traduction singulier. Pour Rachel Ertel (née en 1939 en Pologne), le traducteur du yiddish se trouve dans une situation paradoxale. « Sa langue de départ, une inconnue, constitutive pourtant de son être, [est] vouée à la “traduction absolue” selon la formule de Derrida. Il est condamné, souffle coupé, à prendre, cueillir, accueillir des fragments, des éclats, à recoller des morceaux de la langue, les arracher au chaos de l'Histoire, les apprivoiser. » (Ertel, 2009 : XI) Dès lors, il s'agit de faire renaître de ses cendres le yiddish, langue « assassinée » qui représente inéluctablement un « fardeau » pour le traducteur qui en assure la transmission, et qui en éprouve pourtant le désir. De son côté, Carole Matheron-Ksiazienicer, soulignant la charge émotive qui hante souvent les traducteurs et traductrices nés durant la période 1939-1945, tient un propos un peu différent :

Traduire du yiddish fut pour moi, tout d'abord, chose relativement simple, en tout cas sans ces complications affectives qui inhibent la génération née pendant la guerre, soumise au refoulement et à l'angoisse devant la langue proscrite. Rien de tel chez moi, qui appris cette langue lors de cours du soir à l'Université¹¹. (citée dans Gepner, 2012 : 44)

Il en va autrement pour Batia Baum, qui a dû « traduire sa langue maternelle (le yiddish) dans une autre langue (le français), devenue maternelle par injonction et nécessité » (citée dans Gepner, 2012 : 50). Chez Baum, durant son enfance vécue pendant la guerre et l'Occupation en France, le yiddish se trouve frappé d'interdiction : « parler yiddish s'apparente à une condamnation à

¹¹ Les propos de Carole Matheron-Ksiazienicer proviennent à l'origine d'un article publié en 1995 dans *TransLittérature*, n° 10 : 61-63.

mort. Il faut changer de langue, comme il faudra aussi changer d'environnement. » (citée dans Gepner, 2012 : 50)

Si, pour l'ensemble des traductrices, ce travail se définit comme une « entreprise délicate, émotionnellement chargée du fait de l'Histoire » (2012 : 44), ainsi que le fait remarquer Corinna Gepner, c'est aussi parce qu'il renforce souvent le lien générationnel. Par conséquent, il contribue à « l'émergence d'une certaine forme de conscience historique qui s'enracine dans la violence, la disparition et l'absence ». Par ailleurs, comme la traduction du yiddish porte sur un monde englouti, celui du Yiddishland, « elle pourrait se comprendre, fondamentalement, comme un travail de remailage, de renouage » (Gepner, 2012 : 44). En ce sens, la traduction engage « une expérience fondamentale de l'étrangeté » (2012 : 44) qui n'est cependant pas dépourvue de familiarité, comme le souligne encore Gepner.

Pour la professeure américaine Kathryn Hellerstein, à qui l'on doit de nombreuses traductions et recherches sur les femmes poètes de langue yiddish, dont Kadia Molodowsky, cet acte de traduction s'est imposé de la manière suivante :

J'ai réalisé que les femmes poètes de langue yiddish avaient été peu représentées, qu'elles avaient été reçues avec des préjugés, et entendues et comprises seulement de façon partielle par leurs contemporains et par les miens. Il semblait nécessaire, voire urgent, de mettre en lumière – c'est-à-dire de lire, d'écrire au sujet et de traduire – le plus de poésie yiddish par autant de femmes que possible, afin de voir ce qui s'y trouvait et afin de définir et d'analyser les traditions d'écriture dans lesquelles les femmes s'étaient engagées.¹² (Hellerstein, 2000 : 193)

Pour les rares traductrices et traducteurs qui n'ont pas reçu le yiddish et la culture juive en héritage, ce « travail de deuil pour la langue assassinée » (2008 : C1), ainsi que l'évoque Ertel, représente une charge émotive moins percutante. Les investissements affectifs, qui s'exercent en dehors d'un lien de filiation, ne sont pas du même ordre, car le traducteur entretient une certaine distance avec son sujet.

¹² « I realized that women poets in Yiddish had been sparsely represented, received with prejudice, and only partially heard and understood by their contemporaries and mine. It seems necessary, even urgent, to bring to light — that is to read, write about and translate — as much Yiddish poetry by as many women as possible, in order to see what was there and to define and examine the traditions of writing in which women were engaged. »

Sur ce plan, le concept de postmémoire élaboré par la théoricienne américaine Marianne Hirsch, et qui porte surtout sur les œuvres visuelles, s'avère utile. S'agissant de la relation entre la deuxième génération et le traumatisme de celle d'avant, la postmémoire est associée aux images photographiques, ce « prisme au travers duquel il est donné d'étudier l'espace postmoderne de la mémoire culturelle, composée de résidus, de débris, d'objets à rassembler de diverses façons¹³ » (Hirsch, 1997 : 13). S'il n'y a nulle image, aucune symbolisation, la souffrance se transmet directement à la deuxième génération, souvent « en creux », à travers les effets d'événements qui n'ont pas été vécus mais dont la charge émotive est telle qu'elle les éprouve comme de véritables souvenirs. Comme le souligne Simone Grossman, selon Hirsch, les photos, « vestiges fragmentaires¹⁴ » (Hirsch, 2012 : 37) du passé détruit, sont le medium de la postmémoire, tant familiale que par affiliation.

À l'instar de nombreuses créations artistiques qui portent sur les archives d'une mémoire juive disparue durant la Seconde Guerre mondiale (celle du Yiddishland), la traduction du yiddish s'inscrit dans un travail de « postmémoire » où, le plus souvent, l'individu se porte à la rencontre de son héritage intergénérationnel. Or, Hirsch distingue deux formes de postmémoire, l'une familiale et l'autre, affiliative ; dans le cas des traducteurs non-juifs (*goyim*), ce travail relèverait plutôt d'un travail de postmémoire affiliative, la transmission de l'héritage juif étant d'ordre culturel plutôt que filial¹⁵.

Rachel Korn et Kadia Molodowsky

Avant de discuter de quelques enjeux de traduction chez les poètes qui nous intéressent, il importe de rappeler brièvement les parcours respectifs des deux femmes poètes¹⁶. Née à Przemyśl en Galicie en 1898, Rachel Korn grandit dans une famille isolée à la campagne, une situation qui l'incitera à écrire de la poésie, et elle reçoit une éducation en polonais. Au cours de la Première Guerre mondiale, sa famille fuit la zone de conflit en Galicie pour vivre à Vienne durant quatre ans, après quoi elle retourne dans son village natal de 1918 à 1941. Après avoir publié quelques textes dans des revues littéraires polonaises, Korn,

¹³ Traduction de Simone Grossman. Voir à ce sujet Grossman (2018).

¹⁴ Traduction de Simone Grossman. Voir Grossman (2018).

¹⁵ Voir Grossman (2018).

¹⁶ Le choix de m'intéresser à ces deux poètes s'appuie sur les recherches que j'ai menées dans leur correspondance, à la fois à la Bibliothèque publique juive de Montréal, mais surtout au YIVO (Institute for Jewish Research, New York) où se trouve le fonds d'archives majeur abritant leur correspondance, et où j'ai été stagiaire postdoctorale en 2015-2016.

confrontée à l'émergence de pogroms en Pologne, commence à écrire en yiddish, une langue qu'elle a apprise avec son mari, Hersh Korn.

Dans l'ensemble de sa carrière, Korn fait paraître huit ouvrages de poésie et deux recueils de nouvelles, en plus de nombreux textes dans des revues et des anthologies¹⁷. Parmi ses publications, il faut souligner quelques titres bien reçus par la critique *Dorf* [Village] (poésie) (1928) ; *Erd* [Terre] (nouvelles) (1936) ; *Royter Mon* [Coquelicots rouges] (poésie) (1937). En 1939, durant le pacte germano-soviétique, Korn devient une citoyenne soviétique. Après l'invasion allemande en 1941, elle quitte son village natal pour aller rejoindre sa fille à Lvov (Lviv) afin de s'enfuir vers l'Union soviétique. Les membres de sa famille (sa mère, ses frères et son mari) sont assassinés durant la Shoah. Après avoir traversé l'Ouzbékistan durant la guerre, Korn devient réfugiée en 1947 à Stockholm, où elle séjourne durant un an et où elle s'implique dans les activités du PEN International en Suède. En 1948, elle émigre à Montréal, où elle vivra durant plus de trente ans et où elle a participé au rayonnement de la vie culturelle en yiddish. Elle publie ensuite trois recueils importants : *Heym un heymlozikayt* [Avec et sans foyer] (poésie) (1948), *Bashertkayt* [Prédestination] (poésie) (1949) et *Fun iener zayt lid* [De l'autre côté du poème] (poésie) (1962). Dans les années 1970, son œuvre est couronnée de prix importants : le prix H. Leivick (1972) et le prix Itsik Manger (1974).

Née dans un *shtetl* en Russie Blanche (Biélorus), Kadia Molodowsky reçoit quant à elle une riche éducation marquée par l'apprentissage du yiddish, de l'hébreu et du russe. Enseignante auprès de jeunes enfants, elle voit sa vie bouleversée en 1917, après la Révolution bolchévique, période où, voulant retourner chez ses parents à Bereza, elle est arrêtée à Kiev. Survivante au pogrome de Kiev, Molodowsky s'installe ensuite à Varsovie, où elle s'implique dans le milieu littéraire yiddish. Son premier ouvrage de poésie, *Khvendike Nekht* [Nuits de Heshvan], voit le jour en 1927 ; il sera suivi de nombreux recueils de poésie, d'ouvrages pour enfants et de textes de fiction. En 1935, elle et son mari émigrent à New York, où elle s'implique dans la presse écrite et publie en 1937 l'ouvrage *In land fun mayn gebeyn* [Au pays de mes os] (poésie). En 1946, en réponse à la Shoah, Molodowsky publie *Der melekh David aleyh iz geblibn* [Seul le roi David est resté], un recueil qui comprend l'un de ses poèmes les plus connus, « Eyl Khanun » (*Merciful God*). De 1948 à 1952, elle vit à Tel-Aviv avec

¹⁷ Pour consulter la bibliographie de Rachel (Rokhl) Korn, voir la page web que lui a dédiée le YIVO : https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Korn_Rokhl.

son mari et fonde une revue pionnière pour les femmes intitulée *Heym* [Foyer]. De retour à New York, elle dirige la revue littéraire *Svive* [Milieu] durant plusieurs années. En 1971, elle a reçu le prix Itzik Manger pour l'ensemble de son œuvre.

Pourquoi s'intéresser à ces deux femmes poètes et à la traduction de leurs œuvres en particulier? Les raisons sont nombreuses : tout d'abord, elles représentent deux voix incontournables de la littérature yiddish de l'entre-deux guerres, période où les femmes émergent dans ce corpus. Si Korn est souvent considérée comme une « poétesse de la nature¹⁸ », chose rare dans la littérature yiddish, Molodowsky restera quant à elle résolument une poète urbaine. De plus, leurs échanges et leur amitié rendent compte des liens soutenus qui se sont tissés dans le monde juif entre Montréal et New York, les deux grands foyers de la culture yiddish en Amérique du Nord. Par ailleurs, aborder la question des femmes et de la traduction du yiddish à travers leurs exemples nous amène à enrichir notre vision de la traduction littéraire des femmes et par les femmes au Québec, par l'ajout de cette langue qui a des racines profondes en Europe et qui s'est implantée dans la diaspora. Par conséquent, il est possible de revoir les paramètres dans lesquels l'acte de traduction évolue au Canada, en situant le Québec plutôt dans l'espace nord-américain, où se tissent des liens de solidarité entre femmes *et* à travers le temps¹⁹.

La correspondance entre Korn et Molodowsky (1948-1972)

Fait important, en 1948, Rachel Korn et Kadia Molodowsky amorcent une correspondance qui durera vingt-quatre ans, jusqu'au décès de la dernière en 1972. Dans l'ensemble des lettres qu'elles échangent, elles discutent de plusieurs sujets associés à la littérature yiddish durant l'après-guerre : leur lectorat en déclin, l'urgence de lutter contre l'assimilation afin de poursuivre leurs carrières littéraires respectives en yiddish, et l'importance de la traduction pour en assurer

¹⁸ Voir notamment mon article « Au royaume des arbres. La forêt, tiers-espace dans la poésie yiddish de Rachel Korn » (2021).

¹⁹ Il est important de souligner que si Korn et Molodowsky ont été traduites en anglais, il n'existe que de rares traductions de leurs textes vers le français. En France, Charles Dobzynski a traduit quelques-uns de leurs poèmes dans l'*Anthologie de la poésie yiddish. Le Miroir d'un peuple* publiée chez Gallimard en 2001. Au Québec, mes propres traductions de Korn et de Molodowsky ont paru dans l'anthologie *Voix yiddish de Montréal, Revue Moebius* en 2014 ; dans le dossier « Suite yiddish » de *Les écrits. Revue de l'Académie des lettres du Québec* en 2018 ; dans la revue *Possibles* en 2019 ; et dans le projet *Poésie postale* en 2020. Elles ont également paru dans la revue de traduction littéraire *Ellipse* en 2021. Voir les références complètes en bibliographie.

la transmission auprès des autres cultures et des nouvelles générations. En filigrane, cela implique le fait de résister aux développements récents de l'histoire juive moderne depuis la Shoah. En tant qu'écrivaines yiddish reconnues en Europe, Korn et Molodowsky sont maintenant confrontées au problème général des lendemains de la guerre. Korn écrit d'un point de vue explicitement féminin, en intégrant le genre et la sensualité au cœur de la voix poétique. Par contraste, Molodowsky englobe le genre au point de l'effacer, une situation qui renvoie aux difficultés globales concernant la survie nationale et culturelle des Juifs et qui caractérise son style poétique après la Shoah.

Fait important, la correspondance entre Korn et Molodowsky n'appartient pas à la tradition établie des autobiographies juives nord-américaines, laquelle a privilégié les récits d'immigrants ouvriers qui ont fait leur chemin depuis le ghetto jusqu'à l'Amérique *mainstream*. Cependant, cette correspondance s'inscrit dans une mouvance importante de la littérature juive d'Europe de l'Est. Ainsi que le note Marcus Moseley dans son ouvrage *Being For Myself Alone. Origins of Jewish Autobiography* (2005), la grande majorité des récits biographiques (*memoirs*) et des autobiographies signés par des auteurs juifs issus de l'Europe de l'Est ont été rédigés en yiddish ; or il s'agit du plus grand corpus de littérature autobiographique qui ait jamais été écrit dans une langue juive. Ainsi, ces écrivains font partie de la dernière génération d'écrivains qui ont utilisé le yiddish en posant un « acte autobiographique » en Amérique du Nord. Cela nous renvoie à une dimension intéressante de la littérature yiddish, à savoir qu'elle se distingue des autres littératures juives d'Europe par un élément crucial, celui du genre ; en effet, aucune littérature écrite dans une langue juive avant l'émergence de l'hébreu moderne en Israël n'avait rassemblé une proportion si élevée de femmes.

L'acte autobiographique de Korn et de Molodowsky participe donc à la fois du processus d'américanisation après la Seconde Guerre et de l'émergence des femmes dans la littérature juive moderne. Leurs expériences respectives de l'émigration sont fort différentes, comme le sont leurs parcours dans leur pays d'adoption. Cette situation est illustrée, dans leur écriture, par une fluidité entre les genres littéraires (de la correspondance à la poésie et à la nouvelle, par exemple) qui participe de leur acte autobiographique. Pour cette raison, leur correspondance ne peut être isolée de leur poésie, le brouillage de frontières entre les genres littéraires étant inhérent à leur pratique d'écriture.

Comme plusieurs écrivains yiddish qui ont émigré en Amérique du Nord, Korn et Molodowsky partagent un désir, celui d'établir une continuité entre l'Europe de l'Est et l'Amérique²⁰. Pour cette raison, elles expriment souvent dans leurs échanges leur déception à l'égard de leur lectorat en déclin et des jeunes Juifs qui ne parlent pas le yiddish. Par exemple, dans une lettre datant d'avril 1966, Korn écrit à Molodowsky : « Nous sommes coupées des jeunes générations. Les enfants ne comprennent pas un mot de yiddish. Ils parleront hébreu, français, anglais ; bref, n'importe quelle langue, sauf le yiddish²¹. » Avec le déclin massif du lectorat yiddish après la Seconde Guerre mondiale, les deux femmes réalisent que seule la traduction est en mesure de valoriser leurs textes et de participer au rayonnement de leurs œuvres. Par conséquent, c'est avec beaucoup d'enthousiasme qu'elles accueillent la traduction de leurs œuvres vers l'hébreu et l'anglais, les deux langues majeures qu'ont adoptée les Juifs de leur génération.

Territoires imaginaires

Si leurs homologues masculins écrivent beaucoup sur leur ville d'adoption, y compris en affichant parfois un détachement singulier qui en fait des « flâneurs » (Jacob-Isaac Segal, Melech Ravitch, Moshe Kulbak), ce sujet attire moins les deux poétesses. Les territoires qu'elles évoquent sont plutôt imaginaires et intimes ; ils renvoient aux endroits qu'elles ont connus en Europe de l'Est avant la grande destruction et qui ont disparu pour la plupart (Korn) ou parfois à des lieux typiquement nord-américains (les gratte-ciels de New-York où travaillent les poètes juifs et les immigrants). Dans leurs textes sont ainsi dépeints des territoires imaginaires renvoyant à leur sensibilité et à leur sens de l'intime, où il est possible de recréer leur existence passée et de lui conférer une aura de poésie. Korn, par exemple, écrit plusieurs textes sur son *shtetl* de Galicie et sur la disparition des membres de sa famille. Notamment, dans sa poésie datant du début des années 1960, elle invite le lecteur à s'aventurer *De l'autre côté du poème* (*Fun yener zayt lid*), un endroit marqué par la perte d'ancrages temporels. À cet endroit se tient « quelqu'un perdu dans le temps / [qui] foule le sentier pieds nus / en silence » (Korn, 2014 : 37)²². Dans ce poème, il est aussi question d'une « heure blessée » et de la mère (assassinée), qui réapparaît, de sorte que le texte

²⁰ Pour une excellente introduction à la littérature yiddish en Amérique du Nord, voir Ilan Stavans et Josh Lambert (2020).

²¹ Correspondance entre Rokhl Korn et Kadya Molodowsky, Archives du YIVO, New York.

²² Voir également mon recueil *Forêt en chambre* (2022 : 9).

révèle le trauma de la Shoah et la rupture qui en découle chez la narratrice. Molodowsky, quant à elle, réinvente le paysage : dans l'un de ses recueils qui s'intitule *Au pays de mes os* [In land fun mayn gebeyn], tout se passe comme si, dans le Yiddishland entièrement détruit, les restes squelettiques d'humains pouvaient être transformés en pays ; comme si les os et l'ensemble qu'ils forment étaient le seul endroit susceptible d'offrir l'hospitalité à l'extérieur de la langue. Certes, Molodowsky inscrit également sa poésie dans des lieux précis ; dans son ouvrage *In Yerushalayim kumen melakhim* [Les anges arrivent à Jérusalem] (Korn, 2018 : 70), elle écrit à propos de la grande cité juive. Mais en ce lieu, le Babel des langues par excellence, le yiddish ne trouve pas sa place, et le paradoxe ne peut être résolu que par le biais de la traduction, acte essentiel qui permettra à leurs textes de voyager dans d'autres langues et, ainsi, de rejoindre un certain nombre de lecteurs.

Un point de vue féministe sur « les classiques »

Depuis les dernières décennies du XX^e siècle, l'un des enjeux primordiaux associés à la traduction des écrivaines de langue yiddish consiste à développer une approche féministe. Comme dans plusieurs autres traditions littéraires occidentales, les femmes ont d'abord été marginalisées des courants dominants de la littérature yiddish sous le prétexte qu'elles abordaient surtout des sujets domestiques au lieu de s'intéresser à des sujets « importants » associés à la société et à la politique, à l'histoire et à la culture, ainsi qu'à la tradition. Comme nous pouvons en juger en examinant des anthologies de littérature yiddish publiées jusqu'aux années 1980 et 1990, qui portaient surtout sur des écrivains masculins, ce préjugé a duré longtemps. Bien qu'Ezra Korman, dans son essai intitulé « Yiddishe dikhters » (*Poétesses yiddish*) (1928), développe le premier cadre pour examiner l'histoire des femmes poètes de langue yiddish, il aura fallu plusieurs décennies pour établir une tradition d'écrivaines de langue yiddish, comme le souligne Kathryn Hellerstein en 2014 dans son ouvrage *A Question of Tradition. Women Poets in Yiddish (1586-1987)*. Toutefois, il s'agissait d'une idée fautive à l'égard des réalisations des femmes poètes de langue yiddish, car bon nombre d'entre elles exprimaient, en prose ou en poésie, une voix puissante qui était perçue comme « masculine » et qui n'abordait pas de considérations domestiques particulières. C'était le cas, en particulier, de Celia Dropkin, d'Anna Margolin et de Chava Rosenfarb, ainsi que de Kadia Molodowsky et de Rachel (Rokhl) Korn, dont les écrits sont perçus aujourd'hui comme des « classiques » de la littérature yiddish moderne. Pour cette raison, réhabiliter leurs voix

respectives par le biais de la traduction littéraire est devenu une tâche urgente. Ainsi que le note Madeleine Cohen : « Les conséquences de longue durée qui découlent du fait d'exclure les femmes du canon littéraire peuvent être mesurées en partie à travers la disponibilité de leurs œuvres en traduction » (2020) ; or celles-ci étaient rares, jusqu'à tout récemment, comparativement à celles de leurs homologues masculins.

Si l'une des difficultés majeures que rencontre la traductrice ou le traducteur de littérature yiddish est de rendre les composantes spécifiquement juives de la langue dans d'autres langues telles que le français ou l'anglais, la poésie yiddish renvoie parfois aussi le traducteur aux racines culturelles du texte. Cela peut inclure les traditions religieuses auxquels les poèmes opposent une voix dissidente. Pour cette raison, comme l'affirme Hellerstein, « le traducteur doit apprendre les traditions afin de comprendre la signification de la laïcisation de la culture yiddish au vingtième siècle et ainsi, d'être en mesure de traduire de la poésie » (2009 : 76). Dans cette perspective, le poème « Froyen-lider », qui a été publié dans un livre intitulé *Kheshvandike nekht* [*Nuits de Heshvan*] (Vilnius, 1927), demeure un excellent exemple de texte « classique », car il convoque la tension entre la tradition et la modernité, une situation illustrée par la résistance de la locutrice du poème aux pratiques particulières dérivant de la loi juive et incarnée dans l'usage de termes et d'expression hébraïques qui servent de métaphores.

Molodowsky : *Froyen-lider* ou Poèmes femmes

Un excellent exemple de texte yiddish qui puise dans diverses traditions et exprime la tension entre tradition et modernité est *Froyen lider* ou *Poèmes femmes* de Molodowsky²³, une suite poétique de huit textes dans lesquels une jeune femme se trouve déchirée entre la tradition et la modernité et où elle décrit ses visions nocturnes. Tout en illustrant le « pouvoir perturbateur d'une série de mots hébraïques » (Hellerstein, 1990 : 144), ce poème confronte la traductrice à deux niveaux de langue et de référence : le premier est associé aux récits traditionnels dans lesquels la locutrice se retrouve limitée en tant que femme qui ne peut exprimer sa propre subjectivité librement. Le deuxième s'ouvre sur le modernisme et l'expression de soi, ce qui est clairement sa propre voie. Ces deux registres demeurent distincts et sont illustrés par l'usage de plusieurs termes et

²³ Voir « Poèmes-femmes » de Kadia Molodowsky traduit du yiddish par Chantal Ringuet dans « Suite yiddish », dossier dirigé par Chantal Ringuet et Pierre Anctil (2018 : 68-69).

expressions hébraïques dans le texte yiddish. S'il n'est pas inhabituel de retrouver des termes hébraïques dans un texte yiddish, Molodowsky les intègre comme s'il s'agissait de signes qui attirent l'attention, participant ainsi à construire un récit où « la langue elle-même devient une métaphore » (Hellerstein, 1990 : 144).

Froyen-lider I se divise en deux temps. La première partie du poème dépeint la vision d'une femme durant la nuit, et la deuxième raconte le refus d'accepter sa signification par la rêveuse. Ses ancêtres féminines viennent vers elle et l'exhortent à garder sa vertu. L'une de ces femmes est une *agune*, terme désignant une femme abandonnée par son mari sans que celui-ci ne lui ait accordé le divorce. Elle se retrouve dans une situation désespérée ; incapable de se remarier, elle est forcée de rester sans mari. À la fin, le poème demeure irrésolu et, sur le plan existentiel, il illustre le paradoxe et la situation éprouvante dans laquelle se retrouve cette femme. Comment, donc, traduire ce terme? Comme il n'en existe pas de traduction déterminée qui renvoie à la loi juive, et comme il n'a pas d'équivalent ni en français ni en anglais, la meilleure solution consiste à conserver l'original hébraïque dans la traduction anglaise ou française, en ajoutant un glossaire qui permettra d'en révéler la signification à un vaste public. De plus, le choix de conserver des termes et expressions originales en hébreu (et parfois en yiddish) présente un autre avantage, celui de mettre en contact le lecteur avec un vocabulaire chargé d'une profondeur à la fois émotive et historique. Autrement dit, ces mots, expressions et proverbes résonnent au-delà de ce que l'on peut appeler l'« intraduisibilité²⁴ ».

Ce poème dépeint une jeune femme déchirée entre tradition et modernité à un tournant historique de la littérature yiddish, la période de l'entre-deux-guerres, qui représente à la fois l'émergence de la voix des femmes et la fin de l'âge d'or de la littérature yiddish (qui s'est terminé de manière brutale avec les débuts de la Seconde Guerre mondiale et la destruction de la culture juive et des Juifs d'Europe). Son titre, « Femmes-poèmes », dépeint ce qui se tient au cœur des écrivaines de langue yiddish, la poésie étant une composante essentielle et organique d'une subjectivité littéraire et artistique parmi les femmes. Cette situation attire notre attention sur les questions décisives de genre et de *gender*, une distinction qui n'était pas encore opérante et qui traverse pourtant la littérature yiddish. En résumé, *Froyen-lider* est un poème déchirant qui invite à

²⁴ À propos de l'« intraduisible » et de l'« intraduisibilité », concepts qui ont fait couler beaucoup d'encre dans les études en traduction et en linguistique, voir notamment l'ouvrage collectif dirigé par Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Genty, *L'intraduisible. Les méandres de la traduction* (2019).

redéfinir les paramètres des « classiques » dans la littérature yiddish, un terme qui fait souvent référence aux ouvrages de fiction et qui, par conséquent, avait tendance à exclure les écrivaines de langue yiddish, davantage versées dans la poésie que dans le roman, jusqu'à tout récemment.

Rachel Korn : *Bashertkayt* ou Prédestination

Deux autres exemples de textes qui renvoient à la tradition tout en illustrant la place singulière qu'occupent les femmes poètes de la littérature yiddish moderne sont « Le premier vers d'un poème²⁵ » et « Prédestinations », tous deux tirés du recueil *Bashertkayt* [Prédestination] de Rachel Korn. Publié à Montréal en 1949, soit un an après l'émigration de la poète en Amérique du Nord, ce recueil comprend des textes rédigés entre 1928 et 1948, de sorte qu'il englobe des sujets et des motifs associés à la période faste de l'entre-deux-guerres en Europe et à celle, dévastatrice, de la Seconde Guerre et de ses suites. Ici, les deux pôles sémantiques qui structurent le recueil sont associés respectivement à l'avant et à l'après-Shoah, et puisent dans le texte biblique un socle dont jaillit le mouvement d'une parole qui poursuit son chemin (suit son cours) et ressent l'urgence d'être présente au monde. Ces textes confrontent le traducteur aux pôles de la présence et de la disparition, la « page blanche » de l'écriture renvoyant à l'anéantissement, tandis que la « chose grossière » (*epes fremdn*) tapie derrière la porte et « habillée d'un crépuscule gris » évoque invariablement le sentiment poignant que ressent Korn après la Seconde Guerre mondiale.

La traductrice est poussée dans ses derniers retranchements ; son travail repose également sur une fine connaissance de l'histoire juive et du récit biblique, qui s'entrelacent dans le texte. Souvent, les références bibliques sont illustrées par l'usage de l'hébreu qui s'immisce dans le yiddish, point de repère incontournable, sur le plan linguistique. Mais il y a plus. Par exemple, quand Korn écrit « chaque goutte de sang qui s'écoule déjà vers le sacrifice » [un s'flist shoy n ieder tropn blut tsu der ekeyde] (dans Ringuet, 2021b), il faut savoir que l'allusion au sacrifice est subtile : certes, il est question de la destruction de six millions de Juifs durant la Shoah, mais bien avant cette catastrophe de l'ère moderne, un « sacrifice » dont Dieu aurait permis l'avènement, il est question d'un autre sacrifice. De prime abord, l'on pourrait croire qu'il s'agit du sacrifice rituel dans le Temple de Jérusalem ; or, Korn n'utilise pas le terme hébreu *korbn*,

²⁵ Fait intéressant, Korn dédie ce poème à Kadia Molodowsky, comme pour révéler le lien intime qui unissait les deux femmes à travers l'écriture.

qui renvoie justement au sacrifice rituel dans le Temple de Jérusalem, mais plutôt le terme *ekeyde*, qui fait référence, à l'origine, à la ligature d'Isaac. En ce sens, un travail d'érudition est parfois nécessaire pour que la traductrice soit en mesure de bien saisir les complexités et les nuances de certains choix précis de mots dans la poésie yiddish de Korn.

Le poème *Prédestination* va plus loin en ce sens. Korn devient ici l'orpheline d'un monde décimé par la Shoah, et la prédestination s'incarne dans la tradition juive ancrée à la fois dans la modernité et dans le texte biblique, « le texte germanique s'exprimant sur un arrière-fond biblique où scintillent quelques mots hébreux : “posek” (“décret”), “gzeyre” (“jugement”) » (Ringuet, 2021b), comme je l'ai écrit ailleurs. Ici encore, ce poème place la traductrice devant deux niveaux de langue, et ses connaissances bibliques sont mises à l'épreuve. Quand on lit que la mort a ignoré la locutrice et que « chaque pierre sur son chemin devient un oreiller, / chaque frontière devient une alliance qui la ramène vers [lui] » (référence), il faut comprendre que Korn a judicieusement intégré une métaphore faisant référence à Jacob, comme un éclat de lumière qui fait rayonner le texte. Dans un passage de la Genèse, on peut lire que : « Jacob arriva dans un lieu où il passa la nuit ; car le soleil était couché. Il y prit une pierre, dont il fit son chevet, et il se coucha dans ce lieu-là » (Genèse : 28.11). Le chemin de l'errance est une autre occasion de renouer avec la parole et avec le sacré, de sorte que le texte s'ouvre sur une note d'espoir grâce à la présence d'un sourire bienveillant qui accueille la vie nouvelle.

Un acte de traduction littéraire, culturelle et féministe

Que conclure sur les femmes et/en traduction dans la perspective d'un acte qui déroule le texte du yiddish vers le français dans ces cas précis? Comme le souligne Sherry Simon,

le yiddish impose des conditions de traductibilité spéciales. La langue d'une communauté tient pour référents compris toutes les évocations des traditions, des croyances et des pratiques du groupe. Une traduction de cette langue, opérée à l'extérieur de la communauté, signale un changement de lectorat : les nouveaux lecteurs, contrairement au public interne, ne sauraient comprendre sans explications les références et les allusions. La transposition du yiddish vers une autre langue impose un « abaissement de la température », selon une expression d'Irving Howe. (2008 : 144)

En ce sens, le fait qu'un non-Juif traduise du yiddish vers le français représente la « valeur ajoutée de la traduction » (Simon, 2008 : 148), comme l'exprime Simon à propos des travaux d'Anctil. Agent de transmission culturelle, le traducteur inscrit donc l'histoire juive dans l'histoire globale de la ville, dont elle est une partie intégrante. Ainsi, tout en s'inscrivant dans la perspective d'une postmémoire affiliative, les traductions elles-mêmes témoignent des recoupements nouveaux entre l'histoire des Juifs et l'histoire des Québécois.

Mais il y a plus. Traduire la poésie yiddish de certaines femmes qui ont sombré dans l'oubli pour le plus grand nombre représente à mon sens à la fois un acte de traduction littéraire et culturelle et un geste féministe qui permet d'inscrire dans l'espace, mais aussi dans le temps, la voix d'une femme poète, de manière à prendre le relais d'une transmission qui a achoppé dans l'histoire. Car le travail de Korn et de Molodowsky, et les nombreux efforts qu'elles ont déployés pour faire vivre le yiddish tout en veillant à sa préservation, ne connaîtront pas de suite. C'est le grand drame de cette génération de femmes poètes de langue yiddish qui ont émigré à Montréal : Ida Maze, Chava Rosenfarb et Yudika, parmi d'autres, seront, elles aussi, acculées à ce phénomène. Par la suite, c'est par le biais des récits biographiques, dont celui de Miriam Waddington dans *Apartment Seven* (1989), que le monde juif survivra sous la plume des écrivaines anglophones de la génération suivante. En ce sens, la traduction du yiddish vers le français, tout en permettant de faire découvrir les textes de Korn et de Molodowsky aux lectrices et aux lecteurs dans l'espace francophone, réaffirme une vision féministe globale qui se situe au croisement de la prise de parole des femmes poètes yiddish et de l'évolution de la parole des femmes au Québec.

Bibliographie

- ANCTIL, Pierre (2012), *Jacob-Isaac Segal. Un poète yiddish de Montréal et son milieu*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- BALDO DE BRÉBISSE, Sabrina et Stéphanie GENTY (dir.) (2019), *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, coll. « Études linguistiques » [en ligne], [10.4000/books.apu.19488](https://books.apu.19488) (consulté le 18 juillet 2022).
- BASSNETT, Susan et André LEFEVERE (dir.) (1990), *Translation, History, Culture*, New York, Pinter.
- BAUMGARTEN, Jean (2002), *Le yiddish. Histoire d'une langue errante*, Paris, Albin Michel.
- COHEN, Madeleine (2020), « The Feminine Ending. On Women's Writing in Yiddish, Now Available in English », *Los Angeles Review of Books*, 10 avril [en ligne], <https://lareviewofbooks.org/article/the-feminine-ending-on-womens-writing-in-yiddish-now-available-in-english/> (consulté le 18 juillet 2022).
- Correspondance entre Rokhl Korn et Kadya Molodowsky, Archives du YIVO, New York [en ligne], <http://yivoarchives.org/index.php?p=collections/controlcard&id=33054> (consulté le 18 juillet 2022).
- DOBZYNSKY, Charles (2001), *Anthologie de la poésie yiddish. Le Miroir d'un peuple*, Paris, Gallimard.
- CASTRO, Olga et Emek ERGUN (2018), « Translation and Feminism », dans Jon Evans et Fruela Fernandez (dir.), *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, Londres, Routledge : 125-143.
- ERTEL, Rachel (dir.) (2008), *Royaumes juifs, Trésors de la littérature yiddish*, vol. 1, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- ERTEL, Rachel (dir.) (2009), *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*, vol. 2, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- JOHLES FORMAN, Frieda (dir.) (2013), *The Exile Book for Yiddish Women Writers*, Toronto, Exile Editions.
- GEPNER, Corinna (2012), Dossier « Traduire le yiddish », *Translittératures*, n° 42, été : 35-56.
- GROSSMAN, Simone (2018), « La photographie, rituel de la postmémoire chez Marianne Rubinstein et Chantal Ringuet », *Textimages, Revue d'étude du dialogue texte-image*, automne [en ligne], http://revue-textimage.com/16_varia_6/grossman1.html (consulté le 18 juillet 2022).
- HARSHAV, Benjamin (1990), *The Meaning of Yiddish*, Berkeley, University of California Press.

- HELLERSTEIN, Kathryn (1990), « Hebraisms as Metaphor in Kadya Molodowsky's Froyen-Lider I » dans Ellen Spolsky (dir.), *The Uses of Adversity: Failure and Accommodation in Reader Response*, Lewisburg, Bucknell University Press : 143-152.
- HELLERSTEIN, Kathryn (2000), « Translating as a Feminist. Reconceiving Anna Margolin », *Prooftexts*, vol. 20, n^{os} 1-2, hiver-printemps : 191-208.
- HELLERSTEIN, Kathryn (2009), « Yiddish Poetry and Translation of Yiddish Poetry », dans Stephen Paul Miller et Dan Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, Tuscaloosa, University of Alabama Press : 70-78.
- HELLERSTEIN, Kathryn (2014), *A Question of Tradition. Women Poets in Yiddish (1586-1987)*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Stanford Studies in Jewish History and Culture ».
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts et Londres, Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- KORN, Rachel (2014), « De l'autre côté du poème », trad. Chantal Ringuet dans *Moebius*, n^o 139, *Voix yiddish de Montréal*, anthologie préparée et présentée par Chantal Ringuet : 37.
- KORN, Rachel (2018), « Les anges arrivent à Jérusalem », trad. Chantal Ringuet, dans Chantal Ringuet et Pierre Ancil (dir.), *Les écrits. Revue de l'Académie des lettres du Québec*, n^o 153, dossier « Suite yiddish », automne : 70.
- KORN, Rachel (2020), « Brouillard bleu » (*Bloe neplem*), trad. Chantal Ringuet, *Poésie postale*, 6^e édition, automne.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de (1991), *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: Translation as a Re-writing in the Feminine*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- NORICH, Anita (2014), *Writing in Tongues. Translating Yiddish in the twentieth century*, Seattle, University of Washington Press.
- MATISOFF, James (2000), *Blessings, Curses, Hopes and Fears: Psycho-Ostensive Expressions in Yiddish (Contraversions: Jews and Other Differences)*, Stanford, Stanford University Press.
- MOSELEY, Marcus (2005), *Being for Myself Alone. Origins of Jewish Autobiography*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Stanford Studies in Jewish History and Culture » [en ligne], <https://doi.org/10.1515/9780804763974> (consulté le 18 juillet 2022).

- RINGUET, Chantal (dir.) (2014), *Voix yiddish de Montréal, Moebius*, n° 139, Triptyque, novembre.
- RINGUET, Chantal (2019), « Rachel Korn, *Prédestinations / Bashertkayt* (extraits) », *Possibles*, vol. 43, n° 2 : 151-155.
- RINGUET, Chantal (2021), « Au royaume des arbres. La forêt, tiers-espace dans la poésie yiddish de Rachel Korn », *Germanica*, Presses de l'Université de Lille : 167-182 [en ligne], <https://doi.org/10.4000/germanica.10101> (consulté le 18 juillet 2022).
- RINGUET, Chantal (2021b), « Rachel Korn », *Ellipse*, n° 91 [en ligne], <https://ellipsemag.ca/predestinations/> (consulté le 18 juillet 2022).
- RINGUET, Chantal (2022), *Forêt en chambre*, Montréal, Éditions du Noroît.
- RINGUET, Chantal et Pierre ANCTIL (dir.) (2018), *Les écrits. Revue de l'Académie des lettres du Québec*, n° 153, dossier « Suite yiddish », automne.
- ROSENWALD, Larry (2002), « Four Thesis on Translating Yiddish Literature in the 21st Century », *Pakn Treger*, n° 18, été [en ligne], <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/pakn-treger/four-theses-translating-yiddish-literature-21st-century> (consulté le 18 juillet 2022).
- SIMON, Sherry (1996), *Gender in Translation*, London, Routledge [en ligne], <https://doi.org/10.4324/9780203202890> (consulté le 18 juillet 2022).
- SIMON, Sherry (2008), *Traverser Montréal. Une histoire par la traduction*, trad. Pierrot Lambert, Québec, Fides.
- STAVANS, Ilan et Josh LAMBERT (dir.) (2020), *How Yiddish Changed America and How America Changed Yiddish*, Brooklyn, Restless Books.
- VENUTI, Lawrence (2000), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge.
- VON FLOTOW, Luise (1991), « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2 : 69-84.
- WADDINGTON, Miriam (1989), *Apartment Seven. Essays Selected and New*, Oxford, Oxford University Press.
- WEINREICH, Uriel (1977), *Yiddish-English Dictionary*, New York, Schocken.

Texte ou contexte ? Rendre justice à l'ultime oeuvre atypique de L.M. Montgomery

Audrey Loisel

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092361ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092361ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, A. (2022). Texte ou contexte ? Rendre justice à l'ultime oeuvre atypique de L.M. Montgomery. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 51–68.
<https://doi.org/10.7202/1092361ar>

Résumé de l'article

Survolant les principes et objectifs ayant orienté les diverses traductions et adaptations des oeuvres de l'écrivaine canadienne Lucy Maud Montgomery, et plus particulièrement la version canadienne-française des romans de la populaire série *Anne*, cet article s'interroge sur la posture à adopter dans le cadre d'une éventuelle traduction française de l'ultime ouvrage atypique de l'auteure, *The Blythes Are Quoted*. L'accent est mis sur des manières de rendre des passages traitant de pratiques et d'attitudes devenues taboues de nos jours ou comportant des erreurs ou des particularités susceptibles de décontenancer ou de rebuter le lectorat francophone contemporain peu au fait des circonstances de création du recueil original.



Texte ou contexte? Rendre justice à l'ultime œuvre atypique de L.M. Montgomery

AUDREY LOISELLE
Université de Sherbrooke

Anne of Green Gables, œuvre phare de l'écrivaine canadienne Lucy Maud Montgomery, se passe pour ainsi dire de présentation : le récit de la pétillante orpheline rousse à la langue bien pendue, qui parvient par la force de sa singulière personnalité à conquérir le cœur de ses parents adoptifs réservés et de sa communauté conservatrice de l'Île-du-Prince-Édouard, est aujourd'hui connu dans le monde entier, car il a été traduit en près de 40 langues et s'est vendu à plus de 50 millions d'exemplaires au cours des cent quatorze dernières années. Une première traduction de l'ouvrage, dont la publication en 1908 propulse Montgomery au panthéon littéraire, paraît en suédois dès 1909, alors que l'auteure s'échine, à la demande de son éditeur, à donner suite à son *best-seller* surprise. Parmi les traductions subséquentes d'*Anne of Green Gables* figurent deux versions françaises, l'une destinée à la Suisse et l'autre à la France¹, mais il faut attendre les années 1980 pour que les œuvres de Montgomery, dont celles formant la série *Anne*, commencent à être traduites pour le lectorat francophone au Canada.

Les éditions québécoises d'une vingtaine de titres de Montgomery produites dans les années 1980 et 1990, dont plusieurs émanent de la plume élégante d'Hélène Rioux², se démarquent par ailleurs d'une foule de traductions tronquées précédentes par leur fidélité remarquable au texte original. Trop grande fidélité peut-être, puisque maints passages qui décrivent des pratiques dépassées, véhiculent des idées sexistes ou contiennent des propos ouvertement classistes et

¹ Si peu d'information semble subsister sur la traduction suisse, publiée en 1925 sous le titre d'*Anne ou les illusions heureuses*, Josianne Polidori note dans un article de *Lurelu* consacré aux traductions françaises d'*Anne of Green Gables* que Suzanne Pairault, traductrice de la version française parue en 1964 chez Hachette et intitulée *Anne et le bonheur*, « a tendance à opter pour un vocabulaire vernaculaire très hexagonal » (2008).

² Hélène Rioux a notamment traduit tous les tomes de la série *Anne*, à l'exception du premier, dont la traduction a été assurée par Henri-Dominique Paratte.

racistes – prenant souvent pour cible les communautés acadiennes et autochtones – subsistent dans le texte français et risquent de susciter un profond malaise chez les lecteurs francophones contemporains. Si l’avant-propos d’une édition spéciale d’*Anne... La maison aux pignons verts*³, parue en octobre 2021 à l’occasion du 35^e anniversaire de la traduction française au Canada du livre, reconnaît que « [c]omme plus d’un siècle nous sépare du moment où Lucy Maud Montgomery écrit l’ensemble de son œuvre, certains passages sont teintés des préjugés de l’époque » (Fortin, 2021 : 8), le texte lui-même n’est toutefois ni revu, ni annoté. Faut-il cependant continuer de privilégier une approche si sourcière de la traduction des écrits de Montgomery, dont certains demeurent inédits en français, sans se préoccuper d’atténuer ou de mettre en contexte des propos et situations de nature délicate, alors que de précédentes traductions, tout comme de récentes productions télévisuelles et théâtrales des romans de l’auteure, s’efforcent au contraire d’adapter le récit aux sensibilités de leur public? Une démarche traductive mettant l’accent sur la réception ne donnerait-elle pas en outre davantage de latitude pour réparer des maladresses du texte original par souci de préserver le renom d’une auteure aux prises avec des contraintes professionnelles et des difficultés personnelles largement méconnues du lectorat cible? Le présent article se penche sur ces questions dans l’optique d’une éventuelle traduction française au Canada de *The Blythes Are Quoted*, ultime manuscrit de Montgomery qui, curieusement, ne paraît en version intégrale anglaise que soixante-sept ans après avoir été déposé chez l’éditeur le jour même du décès de l’auteure, en avril 1942.

***The Blythes Are Quoted*, œuvre atypique**

Car plus étonnant encore que la traduction tardive des œuvres de Montgomery pour le lectorat français au Canada est le fait que l’éditeur a choisi de conserver dans ses tiroirs cet ouvrage centré sur la famille de la fameuse Anne et venant clore la carrière d’une écrivaine qui, bien qu’écorchée par une frange de la critique militant pour une littérature canadienne moderniste, continuait de jouir d’une popularité considérable au moment de sa mort. Un motif plausible de cette frilosité éditoriale s’esquisse en jaquette de la première version intégrale de *The Blythes Are Quoted* parue en 2009, qui proclame : « Adultère, enfants illégitimes, vengeance, meurtre et trépas ne sont pas des termes que l’on associe

³ Ici rebaptisée *Anne de la maison aux pignons verts*, sans doute pour coller davantage au titre original.

de prime abord à L.M. Montgomery. Mais dans *The Blythes Are Quoted*, qu'elle achève à la fin de sa vie, l'auteure met de tels thèmes à l'avant-plan⁴. » (Montgomery, 2009 : rabat de couverture). Si Benjamin Lefebvre, spécialiste de la littérature jeunesse ayant dirigé la publication *The Blythes Are Quoted*, ne spéculé pas dans la postface du livre sur les raisons ayant poussé la maison d'édition à rejeter un ouvrage se voulant manifestement le dernier volet d'une série à succès, il note tout de même dans un article sur son étude du manuscrit que cette décision « montre que les éditeurs ne considéraient pas *The Blythes Are Quoted* comme un projet correspondant à leur notion de ce que devrait constituer une œuvre de L.M. Montgomery » (Lefebvre, 2008 : 122).

La chercheuse Elizabeth Rollins Epperly, fondatrice du L.M. Montgomery Institute à l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard, avance par contre d'autres explications possibles dans l'introduction au volume. Elle souligne que contrairement aux œuvres précédentes de Montgomery présentant la participation canadienne à la Première Guerre mondiale comme un devoir patriotique et un mal nécessaire, « *The Blythes Are Quoted* ne glorifie pas la guerre ; sa poésie et ses intermèdes – la forme même du livre – remettent la guerre et sa rhétorique en question » (Epperly, 2009 : X). Elle postule que l'éditeur n'a pas osé se risquer à faire paraître en plein cœur d'un second conflit mondial un ouvrage qui remette en cause l'utilité du sacrifice consenti par les soldats. Epperly conjecture également que le caractère hétéroclite de *The Blythes Are Quoted*, qui entremêle poèmes, courts dialogues et nouvelles, aurait rebuté l'éditeur, qui aurait préféré un volume plus conventionnel, une théorie que semble appuyer la parution en 1974 d'un recueil intitulé *The Road to Yesterday*, qui reprend, dans un agencement différent, la plupart des nouvelles contenues dans le manuscrit soumis par Montgomery, mais en omet les dialogues et poèmes (à l'exception d'un). Mais que ce soit sa forme éclatée, son ambivalence face à la guerre ou son exploration de thèmes plus sombres que ceux d'ordinaire associés à Montgomery qui aient fait de *The Blythes Are Quoted* une œuvre atypique et retardé sa publication de près de soixante-dix ans, aucune de ces caractéristiques ne présente aujourd'hui d'obstacle particulier à la traduction française de l'œuvre, qui tarde pourtant à se matérialiser.

⁴ À l'exception de celles des œuvres de Montgomery publiées en français aux Éditions Québec/Amérique, les traductions sont de moi.

Classisme, sexisme, racisme, châtiments corporels : intervenir? Et comment?

Ce qui pourrait cependant poser problème, ce sont divers passages de *The Blythes Are Quoted* qui mettent de l'avant des attitudes qui, bien qu'admises à l'époque où Montgomery compose son recueil, risquent de heurter le lectorat francophone contemporain, comme une vision classiste de la société, un sexisme assumé et un racisme désinvolte ciblant des populations minoritaires au Canada. Dès le premier chapitre d'*Anne... La Maison aux pignons verts*, Marilla Cuthbert, qui deviendra la mère adoptive d'Anne, émet par exemple des commentaires péjoratifs au sujet des jeunes hommes de la communauté acadienne de l'Île-du-Prince-Édouard : « Vous savez combien il est difficile de trouver du personnel pour vous aider. Les seuls que l'on peut avoir, ce sont ces stupides petits Acadiens, des demi-portions » (Montgomery, 1986 [1908] : 13). Les Éditions Québec/Amérique, qui ont publié de 1986 à 1994 la traduction franco-canadienne de la série *Anne*, de cinq autres romans et de six recueils de nouvelles de Montgomery, ont cependant fait le choix de conserver les remarques sur les Acadiens et autres propos acceptables à l'époque, mais choquants de nos jours, quitte à froisser le lectorat visé. Si l'on peut saluer leur volonté de rendre intégralement et fidèlement les écrits de Montgomery en français, il convient toutefois de noter qu'une telle approche entre peu dans la norme en ce qui a trait à la traduction des œuvres de l'auteure.

Dans un dossier consacré à Montgomery par la revue *Barnboken* de l'Institut suédois des livres pour enfants, les chercheuses Cornelia Rémi et Laura Leden se penchent sur la traduction suédoise des premiers tomes des séries *Anne* et *Emily* et y relèvent plusieurs omissions et manipulations textuelles ayant pour effet d'estomper le cadre canadien de l'histoire (Rémi, 2019 : 6), de réduire la complexité du récit et de tempérer le caractère non conventionnel de l'héroïne (Leden, 2019 : 10-15) afin de produire un ouvrage plus attrayant pour un jeune public européen et féminin. Tout en déplorant l'altération parfois radicale des romans de Montgomery dans leur version suédoise, la rédactrice en chef Åsa Warnqvist souligne toutefois qu'en adaptant le texte original aux connaissances et attentes du lectorat cible, les traductrices ont permis à Montgomery de se tailler une place dans l'univers littéraire de la Suède et d'engendrer un engouement durable pour l'auteure permettant d'espérer l'éventuelle traduction intégrale de

son œuvre dans toute sa complexité et son originalité⁵ (2019 : 22-23). Les chercheuses Susan Erdmann et Barbara Gawrońska Pettersson, qui ont étudié la plus populaire des quatre versions norvégiennes d'*Anne of Green Gables*, constatent également que la traduction de l'activiste socialiste Mimi Sverdrup Lunden, publiée en 1940, élimine plusieurs éléments religieux et romantiques du texte original, présentant ainsi aux lecteurs une communauté « systématiquement laïcisée » et une héroïne « plus moderne, plus féministe et moins attachée aux idéaux chevaleresques et romantiques » (2019 : 363). Le succès continu de cette adaptation, malgré la parution d'une traduction intégrale en 1982, démontre que la décision de Sverdrup Lunden « de réécrire *Anne* dans un contexte d'éducation et d'émancipation des femmes au milieu du siècle » (Erdmann et Pettersson, 2019 : 354) s'est avérée somme toute payante pour la dissémination de l'œuvre.

Dans la même veine, la chercheuse canadienne Danièle Allard rapporte que la première traduction japonaise, pourtant tronquée, du classique de Montgomery réalisée par Hanako Muraoka, continue de faire de l'ombre à des versions intégrales publiées subséquemment au Japon. Allard attribue entre autres la popularité durable de cette première version, parue en 1952, à la connaissance approfondie qu'avait Muraoka de la culture canadienne et à son souci de la transposer correctement tout en assurant une réception favorable au livre dans la société d'arrivée, notamment en rajoutant çà et là quelques cerisiers (emblématiques du Japon), mais surtout en insistant sur le sacrifice d'Anne à la fin du récit, passant sous silence l'intention de cette dernière de poursuivre des études autonomes (2008 : 349-354).

Ces trois adaptations, réalisées au début et au milieu du XX^e siècle et ayant eu pour but d'amener l'œuvre de Montgomery à un lectorat d'un autre âge, d'une autre époque ou d'une autre société, illustrent à divers degrés « l'axe théorique fort » et la pratique répandue en littérature dite « jeunesse » qui consistait à privilégier l'adhésion des lecteurs de la culture d'arrivée plutôt que la préservation de l'identité et des qualités particulières de l'œuvre originale que cernent la traductologue Roberta Pederzoli dans son étude exhaustive sur le sujet (2013 : 17). Bien que les approches ciblistes dominant nettement moins le paysage de la traduction littéraire de nos jours, ces exemples démontrent néanmoins que fidélité absolue au contenu de départ et accueil favorable du public d'arrivée ne vont pas forcément de pair.

⁵ Une traduction suédoise intégrale est d'ailleurs parue peu de temps après la rédaction de cet article (<https://www.instagram.com/p/Cck2hJ6NIXI/>).

Les traductions publiées par les Éditions Québec/Amérique à l'aube des années 2000 s'alignent toutefois davantage sur les théories éthiques de la traduction qui commencent à prendre racine en parallèle et prônent un profond respect du texte original. Bien qu'il soit difficile d'établir que la maison d'édition ait sciemment pris la décision d'adopter un cadre théorique éthique pour la traduction de l'œuvre de Montgomery, il est évident qu'elle a perçu dans celle-ci des caractéristiques la plaçant au-delà d'une « littérature “mineure” [...] pouvant être modifiée à loisir » (Pederzoli, 2013 : 163) et l'ancrant plutôt du côté d'une littérature adulte à aborder avec sérieux. Comme le note d'ailleurs l'historienne Evelyne Ferron en postface de la réimpression d'*Anne...* en 2021, « quiconque lit la série complète, alors qu'Anne vieillit [...] réalise très tôt que plusieurs thèmes abordés n'ont pas de résonnance claire chez les enfants, mais font davantage écho à plusieurs réalités de la vie d'adulte » (2002 : 370). Les Éditions Québec/Amérique semblent donc avoir laissé aux lecteurs francophones du Canada le loisir d'établir eux-mêmes si les commentaires désobligeants de Marilla à l'égard des jeunes Acadiens constituent un affront insurmontable, ou simplement la preuve éloquente de la fermeture d'esprit d'une « femme de peu d'expérience, aux idées rigides », comme la décrit l'auteure quelques paragraphes plus tôt⁶. Puisque *The Blythes Are Quoted*, avec sa trame de conflits et ses thèmes adultes, s'adresse plus visiblement à un public averti que d'autres ouvrages de Montgomery, on peut présumer que la maison d'édition, si elle en publiait la traduction en s'en tenant à sa politique d'alors, ne s'évertuerait pas à remodeler certains passages délicats dans une éventuelle version française.

Il est vrai qu'en tentant de tirer sur la maille du classisme, on risque de détricoter toute l'œuvre de Montgomery. L'idée qu'un nom de famille dicte non seulement la position qu'occupent les gens dans la société, mais aussi le comportement de tous les membres de la lignée, peut nous paraître exagérée aujourd'hui, mais elle est omniprésente dans l'univers d'*Anne*, comme l'indique ce passage issu du troisième tome de la série :

⁶ Dans la postface d'une réimpression d'*Anne of Green Gables* qu'elle signe en 1992, l'écrivaine canadienne Margaret Atwood postule que Marilla constitue peut-être la véritable héroïne de l'œuvre, puisque « le seul personnage qui subit une véritable transformation est Marilla. *Anne of Green Gables* n'est pas l'histoire de la métamorphose d'Anne en bonne petite fille, mais celle de Marilla Cuthbert en femme bonne et plus entière. » Polir Marilla dès les premières pages de la traduction pour en faire une personne politiquement correcte pourrait donc avoir l'effet pervers de rendre sa progression moins nette. Atwood note aussi éloquemment : « Ce sont peut-être les aventures rocambolesques d'Anne qui rendent le livre si attrayant pour les enfants, mais ce sont les tribulations de Marilla qui lui confèrent sa résonance auprès des adultes. » (1992 : 335-366)

Je ne lui conseillerais jamais d'épouser un Sloane. Les Sloane sont bien sûr de bonnes gens, honnêtes et respectables. Mais quoi qu'on dise ou fasse, ce sont des Sloane. [...]

Tous les villages connaissent une famille comme celle-là ; ces personnes peuvent être bonnes, honnêtes et respectables, elles n'en sont pas moins des *Sloane* et le resteront jusqu'à la fin des temps. (Montgomery, 1988 [1915] : 24)

Cette mentalité se reflète aussi dans *The Blythes Are Quoted*, comme en témoignent ces extraits tirés des premières nouvelles du recueil :

Les Pollock sont des moins-que-rien. L'un des oncles d'Edna [Pollock] est mort en prison. (Montgomery, 2009 : 35)

Jamais un Wilcox n'avait eu à offrir ses services pour gagner sa vie. Les Wilcox avaient été riches autrefois et avaient levé le nez sur les Baker. Cette époque était depuis longtemps révolue. Ils étaient pauvres désormais, mais levaient toujours le nez sur les Baker. (96)

Dans un essai pénétrant sur l'ubiquité du classisme dans l'œuvre de l'écrivaine, la chercheuse Caroline E. Jones précise que « les récits de Montgomery reposent essentiellement sur le cliché que “bon sang ne saurait mentir”, une notion un brin fataliste, mais tout à fait appropriée en son temps et lieu » (2013 : 134). En dépit du danger de rebuter des lecteurs en cette ère d'individualisme et d'égalité des chances, s'efforcer à extraire le classisme de *The Blythes Are Quoted* relèverait donc davantage d'un projet de vaste adaptation ou de réécriture de l'ouvrage que d'une authentique démarche de traduction.

S'ingénier à supprimer les propos et attitudes sexistes qui surviennent sporadiquement dans le recueil semble aussi une manœuvre radicale susceptible de produire des résultats mitigés. S'il s'avère d'une part simple (et sensé) d'atténuer la nature genrée de l'insulte *sissy* lancée dans plusieurs nouvelles du recueil en la rendant par des expressions françaises plus neutres comme chiffé molle ou mauviette, il est d'autre part moins aisé de remanier ou de retrancher certains passages misogynes sans faire perdre à la traduction un brin de l'humour et de l'absurdité qui font le charme du texte original. Même si ces propos agacent de prime abord, comment par exemple justifier d'empêcher le Dr Blythe, mari d'Anne et modèle de vertu masculine, de déclarer péremptoirement dans la nouvelle « Penelope Struts Her Theory » que l'héroïne titulaire constitue « l'une de ces têtes fortes dont aucun homme ne veut véritablement » (Montgomery,

2009 : 219), surtout lorsque le dénouement de l'histoire lui donne si drôlement tort?

Il paraît toutefois malavisé, en cette période particulièrement sensible à la question des préjugés, de reproduire textuellement en français des passages à connotation raciste et de laisser leur mise en contexte entièrement au lectorat, comme l'ont fait les Éditions Québec/Amérique dans la version française de la nouvelle « Tannis of the Plains » [« L'histoire de Tannis »]⁷ :

Tannis était rentrée aux Plaines avec un très mince et très trompeur vernis de culture et de civilisation camouflant les passions et les concepts primitifs de sa nature. Carey ne vit que la beauté et le vernis. Il commit l'erreur de se fier aux apparences et de prendre Tannis pour une jeune femme instruite et moderne. [...] Il se trompait grossièrement. Si Tannis savait assez bien jouer du piano [...] le sens du marivaudage lui échappait totalement. On ne pourra jamais amener un Indien à saisir la signification du platonisme. [...]

L'autre mécontent était Lazarre Mérimée, un métis à demi français imbécile et paresseux [...]. Il n'existe pas d'ennemi pire au monde qu'un métis. Si un Indien véritable est dangereux, son descendant au sang dilué est dix fois pire. (Montgomery, 1991 [1920] : 211-213)

Pourtant, il se révèle plus souvent qu'autrement simple de tempérer le racisme dans les ouvrages de Montgomery sans dénaturer les passages car, comme le souligne Kevin McCabe dans un volumineux album se penchant sur différentes facettes de la vie et de l'œuvre de l'écrivaine, « pris dans le contexte de l'époque, le racisme et la xénophobie de Maud n'ont rien de percutants, en particulier pour quelqu'un qui écrivait autant » (1999 : 462). C'est d'ailleurs ce qu'a fait la traductrice québécoise Paule Daveluy dans sa version française de la trilogie *Emily of New Moon* de Montgomery parue aux Éditions Pierre Tisseyre de 1983 à 1989, y effaçant toute évocation (souvent peu flatteuse) de la communauté acadienne dans le premier tome⁸. En traduisant la nouvelle « The Cheated Child », il serait par exemple possible d'atténuer (sans pour autant les expurger) des passages injurieux pour les Autochtones en donnant à une fillette aux yeux et aux cheveux noirs appelée *Squaw Baby* le surnom descriptif, mais

⁷ Fait intéressant, cette nouvelle figure dans un recueil compilé et publié contre la volonté de Montgomery en 1920. On peut donc se demander si, d'un point de vue purement éthique, il était de bon ton de la traduire.

⁸ Comme la série *Émilie de la Nouvelle Lune* a été publiée dans la collection « Deux Solitudes/Jeunesse » ayant pour but de jeter des ponts entre les jeunes francophones et anglophones du Canada, il n'est pas étonnant que des passages mineurs susceptibles de nuire à cet objectif louable se soient volatilisés du texte.

moins péjoratif, de « petite Indienne » et en omettant d'un dialogue un malencontreux « but » [mais] qui semble donner un ton ouvertement raciste au texte original sans apporter quoi que ce soit au récit :

“And this is the Squaw Baby,” said Barney. [...]

“You do look like a Squaw Baby,” said Pat. [...]

He thought, “You’ve got black little eyes... like the Indian babies up at Lennox Island... and a flat nose and black pigtails.”

Then he forgot he was thinking and said, “But I like you.” (Montgomery, 2009 : 298 ; je souligne) /

« Et voici la Petite Indienne », fit Barney. [...]

« Tu ressembles vraiment à une petite Indienne » dit Pat. [...]

« Tu as de petits yeux noirs... comme les bébés indiens là-haut à l'île Lennox... et un nez aplati et des couettes noires », pensa-t-il.

Puis, sa pensée lui échappa et il s'exclama à haute voix : « Je t'aime bien. »

Si de telles suggestions semblent s'inscrire à contre-courant de la pratique actuelle de la traduction littéraire, si soucieuse d'adhésion scrupuleuse au texte original, il faut cependant prendre en considération le fait qu'une partie du lectorat contemporain accède d'abord à l'œuvre de Montgomery par l'entremise d'adaptations modernes, dont les très populaires productions télévisuelles de Kevin Sullivan (1985) et de Moira Walley-Beckett (2017), qui n'ont pas hésité à actualiser le récit pour rallier l'auditoire moderne. Au lieu d'effacer la communauté acadienne pour éviter d'en présenter une image stéréotypée, comme l'a fait Paule Daveluy dans son autrement splendide traduction d'*Emily of New Moon*, Walley-Beckett donne plutôt à celle-ci un rôle élargi dans sa série *Anne* afin d'en montrer les différentes facettes. L'adaptation de Walley-Beckett met en outre en scène des personnages homosexuels et non binaires, de même que des membres de la communauté noire ghettoïsée de Charlottetown et des enfants arrachés au peuple mi'kmaq de l'Île-du-Prince-Édouard pour être placés dans un pensionnat autochtone, intégrant ainsi à la trame originale divers sujets de préoccupations actuels qui à l'époque avaient été passés sous silence. Dans une volonté d'inclusion similaire, le rôle-titre dans la comédie musicale *Anne of*

Green Gables, jouée chaque année à Charlottetown depuis 1965⁹, a pour la première fois été attribué à une comédienne d'ascendance asiatique en 2002 (Ross, 2022). Tout en reconnaissant que les traducteurs jouissent rarement de la même marge de manœuvre que les metteurs en scène, il y a lieu de rappeler que les livres de Montgomery, surtout ceux de la série *Anne* (dont *The Blythes Are Quoted* forme officieusement le neuvième tome) constituent eux-mêmes des œuvres « populaires » ayant pour but premier de plaire à un vaste public ; une certaine latitude pour traiter des aspects problématiques du texte original susceptibles de compromettre le bon accueil de la traduction dans la culture d'arrivée semble donc justifiable.

Dans un même ordre d'idées, d'autres éléments de *The Blythes Are Quoted* gagneraient à être adoucis afin de ménager les sensibilités du lectorat cible contemporain, comme la caractérisation des corrections physiques, sujet sur lequel les mentalités ont bien évolué depuis la composition de *The Blythes Are Quoted*, et même depuis la parution de la plupart des œuvres de Montgomery en français au Canada. Dans sa traduction des romans *Anne of Avonlea* en 1988 et *Rainbow Valley* en 1991, Hélène Rioux n'a d'ailleurs pas hésité à rendre « whipping » par « fouetter » (bien que le texte permette d'inférer que la sanction s'administre avec une baguette de bois plutôt qu'avec un fouet), le remplaçant tout de même à l'occasion par des formules générales comme « battre » ou « frapper ». User de tels termes paraît toutefois périlleux après des décennies de durcissement de l'opinion publique à l'égard des corrections physiques (Saint-Arnaud, 2019). Comme la pertinence des châtiments corporels s'avère un thème central de la nouvelle « Penelope Struts Her Theories » (dans laquelle la protagoniste expose en revanche des principes sur l'éducation des enfants d'une modernité étonnante) et que le mot « whipping » y revient souvent, assorti de multiples « spankings », « whalings », « trashings » et autres termes du même acabit, il semble judicieux de s'inspirer de la stratégie de généralisation parfois employée par Rioux et de se réfugier derrière des expressions vagues comme « punishment » ou « correction ». Si l'usage de mots concrets comme « tapes » ou « raclées » demeure envisageable lorsque le contexte le requiert¹⁰, privilégier des équivalents français imprécis et adoucis des termes originaux anglais paraît de

⁹ Sauf en 2020 et en 2021, pandémie oblige.

¹⁰ Par exemple dans l'extrait suivant : « “You wouldn't say that if you knew the whalings she gives him,” said Mrs. Lawrence bluntly. “She doesn't believe in sparing the rod and spoiling the child.” »/« “Vous ne diriez pas ça si vous saviez les raclées qu'elle lui donne”, déclara sans ménagement Mme Lawrence. Elle a plutôt pour principe que qui aime bien châtie bien. » (Montgomery, 2009 : 219)

mise. Cette légère manipulation textuelle visant à éviter qu'un public contemporain chatouilleux sur la question des châtiments corporels se braque contre l'œuvre se justifie d'autant plus qu'il est évident que Montgomery n'avait pas l'intention de choquer ses lecteurs de l'époque, certainement moins à cheval sur la question. Or, comme le soulignait Umberto Eco, le but de la traduction littéraire n'est pas de recréer le texte original en tous points dans la langue d'arrivée, mais bien d'engendrer chez les lecteurs les « effets passionnels auxquels le texte source tendait » ; pour ce faire, la traduction contemporaine adéquate d'un texte remontant à une autre époque et reflétant des mœurs passées tel *The Blythes Are Quoted* doit présenter ce que l'essayiste appelait une inévitable « marge d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée » (2007 : 16-17).

« Des factures à payer et une réputation à préserver¹¹ »

Si le personnage d'Anne est connu de bon nombre de lecteurs francophones au Canada, Montgomery elle-même reste pour ces derniers une figure méconnue, souvent assimilée à tort à son exubérante héroïne rousse, car les seules biographies sur l'écrivaine parues en français sont destinées aux jeunes et retracent principalement l'enfance de cette dernière, ainsi que les années entourant la publication d'*Anne of Green Gables*. Privé d'accès dans sa langue aux journaux intimes de l'auteure, à la biographie exhaustive établie par la chercheuse Mary Henley Rubio et à divers ouvrages critiques jetant un éclairage différent sur l'œuvre et l'existence de la créatrice d'Anne, le lectorat français au Canada est donc peu susceptible de connaître le calvaire qu'endurait Montgomery au moment de la préparation de *The Blythes Are Quoted*. Se voyant contrainte de cacher les déboires de son fils aîné après plus de deux décennies passées à dissimuler la dépression débilante de son mari dans le but de préserver sa réputation personnelle et professionnelle, Montgomery vit ses dernières années dans un état de prostration sans doute exacerbé par le dangereux mélange de bromure et de barbituriques qu'elle consomme alors pour soigner des affections tant physiques que mentales (Rubio, 2008 : 507-512). Il n'y a rien d'étonnant, dans ces circonstances, à ce que plusieurs erreurs se soient faufilees dans le dernier manuscrit qu'elle complète avant de mourir, peut-être de sa propre main.

¹¹ Traduction d'une citation d'un essai de Sarah Clair Atkinson intitulé « “You d—d idiot!” What L.M. Montgomery’s Silent Heroines Really Want to Say » (2008 : 273).

Benjamin Lefebvre recense quelques-unes de ces erreurs dans une section intitulée « A Note on the Text » faisant suite à la postface de *The Blythes Are Quoted* ; Montgomery se trompe notamment quant aux noms de personnages parus dans des tomes précédents (Roy Gardner et Charlie Sloane, anciens soupirants d'Anne, y deviennent Roy Gardiner et Charlie Pye ; Rosemary West, épouse du pasteur presbytérien de la communauté, est quant à elle rebaptisée Rosamond) ; et le nombre d'enfants que compte la famille Blythe, de six, passe à cinq (Lefebvre, 2009 : 521). Ces fautes – flagrantes pour quiconque connaît l'univers d'Anne, catégorie à laquelle appartiendraient sans doute de nombreux lecteurs d'une éventuelle version française de *The Blythes Are Quoted* – pourraient aisément être rectifiées à même le texte, sans l'ajout de notes de la traductrice, qui ne feraient qu'attirer vainement l'attention sur la bourde de l'auteure. D'autres erreurs repérées par Lefebvre consistent en des anachronismes qu'a commis Montgomery en transposant à la période d'avant-guerre des nouvelles rédigées dans les années 1930 (Lefebvre, 2009 : 517). Le meurtre d'Edith Cavell, infirmière anglaise fusillée par les Allemands pour avoir libéré des soldats prisonniers lors de la Première Guerre mondiale, et la Médaille du service distingué, décoration créée en 1914, sont par exemple mentionnés dans la première moitié du recueil qui, comme le précise pourtant l'auteure au début de l'ouvrage, « traite de la vie avant la Première Guerre mondiale » (Montgomery, 2009 : 1). Pour rattraper discrètement ces bévues dans le corps du texte, il faudrait généraliser le propos dans la traduction, en parlant par exemple d'une héroïne de guerre exécutée et d'une grande distinction militaire, sans leur donner de nom précis.

Surfant sur cette vague de modifications mineures apportées au texte original pour préserver l'auteure d'accusations de racisme ou de relâchement somme toute imméritées au vu de l'époque et des conditions de création de *The Blythes Are Quoted*, on pourrait s'enhardir et être tenté de s'attaquer au travers le plus évident du volume, qui s'affiche d'ailleurs en toutes lettres dans le titre : les innombrables évocations de la famille Blythe. Comme le concède avec doigté Catherine Tosenberger dans sa critique de l'ouvrage publiée dans le *Winnipeg Free Press*¹², le rappel constant des diverses opinions et des menus faits et gestes d'Anne et des autres membres de la famille Blythe alourdit incontestablement l'ouvrage ; la tentation de retrancher quelques mentions particulièrement

¹² « S'il est divertissant de voir les Blythe interagir avec la communauté, leur présence vient parfois distraire du récit en cours. » (Tosenberger, 2009)

redondantes ou accessoires au déroulement de l'intrigue pourrait donc s'avérer grande en cours de traduction. Or, contrairement aux erreurs relevées plus tôt, cette surabondance de renvois à la famille vénérée se révèle pleinement délibérée de la part de Montgomery, puisque, outre le titre évocateur, plusieurs personnages du recueil commentent la place démesurée que prennent les Blythe dans le récit. Dès la première nouvelle, le protagoniste s'exclame avec agacement : « J'en ai ras-le-bol d'entendre les Blythe cités dans cette affaire » (Montgomery, 2009 : 66) ; dans la toute dernière, l'héroïne, excédée du flot d'éloges que déverse son compagnon sur la famille, peste intérieurement : « S'il mentionne encore une fois les Blythe, je lui balance ce pot de crème au visage » (494), exprimant ainsi un sentiment analogue à celui qui anime peut-être bien des lecteurs à ce stade de l'ouvrage.

Cet étrange procédé, qui semble avoir pour objectif de blaser mêmes les plus ardents amateurs d'Anne et de son entourage, trouve peut-être son explication dans les écrits intimes de Montgomery, qui exposent la relation conflictuelle qu'entretenait l'écrivaine avec sa célèbre création. Car si Montgomery dépeint dans son journal l'écriture d'*Anne of Green Gables* en des termes idylliques, la qualifiant de « travail empreint d'amour » (2013 : 172), la production des œuvres subséquentes se montre nettement moins satisfaisante pour elle : dès le second tome, elle admet que la suite de l'histoire ne lui vient pas naturellement et qu'elle doit s'astreindre à la rédiger¹³. Elle se résout cependant à contrecœur à pondre quatre autres romans dans la même lignée, de 1915 à 1921, mais déclare avec conviction au terme du sixième : « J'en ai fini avec Anne pour toujours – j'en fais le sombre vœu solennel » (2017 : 279). Fragilisée sur le plan financier par la Grande Dépression et par les ventes décevantes de ses derniers livres, Montgomery se résigne toutefois à renouer avec la valeur sûre que représente sa profitable héroïne dans les années 1930, ajoutant deux autres volumes à la série avant de produire *The Blythes Are Quoted*¹⁴. C'est peut-être le réconfort inattendu que lui procure cette replongée dans un univers serein et familial, ou encore l'évolution des mentalités quant aux ambitions acceptables pour une femme mariée, même fictive, qui incite alors l'auteure à

¹³ « Mes éditeurs me pressent maintenant de produire la suite. J'y travaille, mais elle ne sera pas aussi bonne que *Green Gables*. Elle ne me vient pas aussi facilement. Je dois m'y forcer. » (Montgomery, 2013 : 193)

¹⁴ Pour un portrait complet des rapports complexes entre Montgomery, ses éditeurs et son illustre protagoniste, il faut lire l'éclairant « “Dragged at Anne's Chariot Wheels”: The Triangle of Author, Publisher and Fictional Character » publié par Carole Gerson dans *L.M. Montgomery and Canadian Culture* (1999).

sortir Anne, timidement dans *Anne of Ingleside* (1939), puis résolument dans *The Blythes Are Quoted*, du rôle de mère et d'épouse dévouée auquel elle l'avait cantonnée dans les précédents tomes, pour en refaire une poète à ses heures¹⁵. Cette Anne qui persiste, malgré les protestations de son mari, dans l'exploration poétique de thèmes obscurs après le décès de son fils lors de la Première Guerre mondiale, présente un intérêt indéniable pour bien des lectrices francophones au Canada ayant été déçues de voir la brillante et audacieuse Anne « se mue[r] en matrone » qui, « [à] part planter des fleurs et avoir la taille fine [...] ne fout plus grand-chose » (Saint-Hilaire, 2008).

Mais peu importe ce qui a inspiré à l'auteure cet intrigant revirement de dernière heure, il n'en demeure pas moins que pour Montgomery, il y avait avant tout « des factures à payer et une réputation à préserver, ce qui signifie que [s]a plume – dans le cadre de ses écrits publiés – ne lui appartenait pas entièrement » (2008 : 273), surtout lorsqu'il s'agissait de la lucrative saga des *Anne*. En citant les Blythe à outrance dans son ultime ouvrage, l'écrivaine semble donc prendre une subtile revanche sur l'éditeur et le lectorat l'ayant contrainte à fournir encore et toujours plus d'Anne, en les lassant à leur tour de personnages qu'elle aurait elle-même volontiers délaissés des décennies plus tôt. Ainsi, bien que supprimer quelques allusions particulièrement futiles aux Blythe en cours de traduction puisse assurément contribuer à rendre le texte d'arrivée plus fluide, une telle intervention irait trop ouvertement à l'encontre de la dernière volonté manifeste (et possiblement malicieuse) de l'auteure pour être considérée. Afin d'atténuer la perplexité ou l'irritation que cette profusion de rappels peu à propos pourrait susciter chez les lecteurs francophones qui en ignorent le sous-texte, il faudrait plutôt envisager l'ajout à la version française d'un avant-propos reprenant des éléments cruciaux de la préface et de la postface qui accompagnent l'édition anglaise pour mieux mettre en contexte cette œuvre insolite de Montgomery. Cette introduction pourrait aussi aborder et justifier brièvement les corrections et modifications mineures apportées au texte traduit. Idéalement, elle fournirait en outre quelques renseignements sur Montgomery qui restent inédits pour le public francophone et qui lui permettraient, après avoir lu *The Blythes Are Quoted*, de revenir aux livres précédents de l'auteure « avec une perspective et un plaisir nouveaux » (Montgomery, 2009 : rabat de couverture), comme le fait miroiter la jaquette de l'ouvrage original.

¹⁵ Car si l'Anne des premiers tomes affiche de modestes ambitions littéraires, celles-ci semblent s'effacer dès son mariage avec Gilbert Blythe.



The Blythes Are Quoted ne constitue pas le *magnum opus* de Montgomery ; il n'a ni la fraîcheur du célèbre *Anne of Green Gables*, ni la virtuosité d'œuvres qu'a publiées l'auteure au sommet de son art et de sa forme. Il comporte en outre plusieurs passages faisant état de pratiques et d'attitudes devenues taboues aujourd'hui, de même qu'une poignée d'erreurs témoignant du déclin des facultés de l'écrivaine aux prises avec de sérieux troubles de santé physique et mentale. Mais le recueil renferme tout de même des pépites d'humour et de lucidité qui justifieraient à elles seules la traduction de l'ouvrage en français, si le fait qu'il s'agit d'un volume venant clore le cycle romanesque immensément populaire d'une femme de lettres canadienne de réputation internationale ne suffisait pas déjà amplement.

Malgré ses renvois répétitifs et lassants à sa famille fétiche, *The Blythes Are Quoted* laisse aussi entrevoir comme nul ouvrage précédent de Montgomery l'attitude ambivalente de l'auteure face à sa fameuse création, et montre sa fascinante réponse, finement provocatrice mais surtout résignée, aux attentes de ses lecteurs et de sa maison d'édition. Resserrer le texte dans un souci de fluidité risquerait donc d'aller à l'encontre de l'intention auctoriale, mais rendre justice à cette œuvre en traduction requiert toutefois d'être tout aussi sensible aux enjeux de la réception et de la réputation que l'était Montgomery, et ainsi de s'employer à atténuer le côté choquant de certains passages pour les lecteurs contemporains, de même qu'à corriger des erreurs anodines afin de faire ressortir le meilleur du recueil sans le dénaturer. L'ajout d'un paratexte nécessaire à l'explication des modifications apportées à *The Blythes Are Quoted* en version française offre aussi une occasion inespérée d'en dire plus sur Montgomery et sur les dessous de la production de la série *Anne*, afin d'amener ainsi les lecteurs francophones du Canada qui n'ont pas, contrairement à leurs compatriotes anglophones, accès dans leur langue à tout un éventail d'excellent matériel autobiographique et biographique consacré à l'auteure et à son œuvre, à découvrir cette écrivaine sous un jour nouveau.

Bibliographie

- ALLARD, Danièle (2008), « Hanako Muraoka's Famous and Truncated Translation », dans Jean Mitchell (dir.), *Storm and Dissonance: L. M. Montgomery and Conflict*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing : 344-362.
- ATKINSON, Sarah Clair (2008), « “You d—d idiot!” What L.M. Montgomery's Silent Heroines Really Want to Say », dans Jean Mitchell (dir.), *Storm and Dissonance: L. M. Montgomery and Conflict*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing : 263-277.
- ATWOOD, Margaret (1992), « Afterword », dans L.M. Montgomery, *Anne of Green Gables*, Toronto, McClelland and Stewart : 331-336.
- ECO, Umberto (2007), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- EPPERLY, Elizabeth Rollins (2009), « Foreword », dans L.M. Montgomery, *The Blythes Are Quoted*, Toronto, Viking Canada : IX-XIV.
- ERDMANN, Susan et Barbara Gawrońska Pettersson (2019), « Norwegian Translations of *Anne of Green Gables*: Omissions and Textual Manipulations », dans Adam Glaz (dir.), *Languages – Cultures – Worldview: Palgrave Studies in Translation and Interpreting*, Londres, Palgrave MacMillan : 349-366.
- FERRON, Evelyne (2021), « Anne et Lucy Maud Montgomery, femmes de lettres », dans L.M. Montgomery, *Anne de la maison aux pignons verts*, Montréal, Québec/Amérique : 367-371.
- FORTIN, Jacques (2021), « Avant-propos », dans L.M. Montgomery, *Anne de la maison aux pignons verts*, Montréal, Québec/Amérique : 7-9.
- GERSON, Carole (1999), « “Dragged at Anne's Chariot Wheels”: The Triangle of Author, Publisher, and Fictional Character », dans Irene Gammel et Elizabeth Epperly (dir.), *L.M. Montgomery and Canadian Culture*, Toronto, University of Toronto Press : 49-63.
- JONES, Caroline E. (2013), « “Nice Folks”: L.M. Montgomery's Classic and Subversive Inscriptions and Transgressions of Class », dans Jane Ledwell et Jean Mitchell (dir.), *Anne around the World: L.M. Montgomery and Her Classic*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press : 133-146.
- LEDEN, Laura (2019), « Girls' Classics and Constraints in Translation: A Case Study of Purifying Adaptation in the Swedish Translation of L.M. Montgomery's *Emily of New Moon* », *Barnboken*, vol. 42 [en ligne], <https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.377> (consulté le 19 juillet 2022).
- LEFEBVRE, Benjamin (2009), « A Note on the Text », dans L.M. Montgomery, *The Blythes Are Quoted*, Toronto, Viking Canada : 521-522.

- LEFEBVRE, Benjamin (2009), « Afterword », dans L.M. Montgomery, *The Blythes Are Quoted*, Toronto, Penguin Canada : 511-520.
- LEFEBVRE, Benjamin (2008), « “That Abominable War!”: *The Blythes Are Quoted* and Thoughts on L.M. Montgomery’s Late Style », dans Jean Mitchell (dir.), *Storm and Dissonance: L.M. Montgomery and Conflict*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing : 109-130.
- MCCABE, Kevin (1999), « Ethnic Minorities in L.M. Montgomery’s Writing », dans Alexandra Heilbron (dir.), *The L.M. Montgomery Album*, Toronto, Fitzhenry and Whiteside : 461-462.
- MONTGOMERY, L.M. (1974), *The Road to Yesterday*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson.
- MONTGOMERY, L.M. (1986 [1908]), *Anne... La Maison aux pignons verts*, trad. Henri-Dominique Paratte, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- MONTGOMERY, L.M. (1988 [1909]), *Anne d’Avonlea*, trad. Hélène Rioux, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- MONTGOMERY, L.M. (1988 [1915]), *Anne quitte son île*, trad. Hélène Rioux, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- MONTGOMERY, L.M. (1991 [1919]), *La vallée Arc-en-ciel*, trad. Hélène Rioux, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- MONTGOMERY, L.M. (1991 [1920]), *Chroniques d’Avonlea II*, trad. Hélène Rioux, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- MONTGOMERY, L.M. (2009), *The Blythes Are Quoted*, Toronto, Viking Canada.
- MONTGOMERY, L. M. (2017), *The Complete Journals of L.M. Montgomery: The Ontario Years, 1918-1921*, sous la direction de Jen Rubio, Oakville, Rock’s Mills Press.
- MONTGOMERY, L. M. (2013), *The Complete Journals of L.M. Montgomery: The PEI Years, 1901-1911*, sous la direction de Mary Henley Rubio et d’Elizabeth Hillman Waterston, Toronto, Oxford University Press.
- PEDERZOLI, Roberta (2013), *La traduction de la littérature d’enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bern, Peter Lang Publishing.
- POLIDORI, Josiane (2008), « Bonheur, illusions heureuses et pignons verts – Les traductions françaises d’*Anne of Green Gables* », *Lurelu* (supplément Internet) [en ligne], https://www.lurelu.net/i_articles/anne_pignons_verts.pdf (consulté le 19 juillet 2022).
- RÉMI, Cornelia (2019), « From Green Gables to Grönkulla: The Metamorphoses of Lucy Maud Montgomery’s *Anne of Green Gables* in its

- Various Swedish Translations », *Barnboken*, vol. 42 [en ligne], <https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.447> (consulté le 19 juillet 2022).
- ROSS, Shane (2022), « Playing lead role “monumental” for new *Anne of Green Gables* actor », *CBC News*, 18 février [en ligne], <https://www.cbc.ca/news/canada/prince-edward-island/pei-anne-green-gables-2022-1.6355260> (consulté le 19 juillet 2022).
- RUBIO, Mary Henley (2008), *Lucy Maud Montgomery: The Gift of Wings*, Toronto, Doubleday Canada.
- SAINT-ARNAUD, Pierre (2019), « Le châtiment corporel des enfants devient de plus en plus marginal au Québec », *La Tribune*, 19 juin [en ligne], <https://www.latribune.ca/2019/06/19/le-chatiment-corporel-des-enfants-devient-de-plus-en-plus-marginal-au-quebec-ca15b669b444> (consulté le 19 juillet 2022).
- SAINT-HILAIRE, Mélanie (2008), « Bons baisers d’une rousse », *L’Actualité*, 3 juin [en ligne], <https://lactualite.com/culture/bons-baisers-dune-rousse/> (consulté le 19 juillet 2022).
- SULLIVAN, Kevin (1985), *Anne of Green Gables* [série télévisée], Canada/Allemagne/Etats-Unis, Sullivan Entertainment.
- TOSENBERGER, Catherine (2009), « Montgomery short stories contain full treasure », *Winnipeg Free Press*, 31 octobre [en ligne], <https://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/books/montgomery-short-stories-contain-full-treasure-67901127.html> (consulté le 19 juillet 2022).
- WALLEY-BECKETT, Moira (2017-2019), *Anne with an “E”* [série télévisée], Canada, Northwood Entertainment.
- WARNQVIST, Åsa (2019), « Don’t be too upset with your unchivalrous publisher: Translator-Publisher Interactions in the Swedish Translations of L.M. Montgomery’s Anne and Emily Books », *Barnboken*, vol. 42 [en ligne], <https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.449> (consulté le 19 juillet 2022).

Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse* d'An Antane Kapesch

Ana Kancepolsky Teichmann et René Lemieux

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092362ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092362ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kancepolsky Teichmann, A. & Lemieux, R. (2022). Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse* d'An Antane Kapesch. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 70–86. <https://doi.org/10.7202/1092362ar>

Résumé de l'article

En 1976, An Antane Kapesch fait publier en collaboration avec l'anthropologue José Mailhot le livre coup de poing *Je suis une maudite sauvagesse* – *Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu* aux éditions Leméac. Le texte est alors révolutionnaire dans le monde de l'édition québécoise : c'est la première fois qu'une langue autochtone obtient, avec un écrit contemporain, le statut de « langue littéraire ». Le bilinguisme de l'oeuvre amène à réfléchir à la traduction, ici en particulier par des femmes – Mailhot traduisant Kapesch et, dans une version récente en anglais, Sarah Henzi traduisant le texte français. La question qui anime cet article est l'enjeu que prend le genre (et le colonialisme) dans l'acte traductif d'une langue peu ou pas genrée (comme l'innu-aimun) à une langue très genrée. L'objectif n'est pas de comparer les versions pour y déceler des « erreurs » de langue, mais plutôt, pour employer l'expression d'Antoine Berman, de comprendre la « position traductive » des traductrices face à un tel texte.



Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse* d'An Antane Kapesch

ANA KANCEPOLSKY TEICHMANN ET RENÉ LEMIEUX
Université de Montréal et Université Concordia

En 1976, An Antane Kapesch (nom alors francisé en Anne André¹) fait publier en collaboration avec l'anthropologue José Mailhot le livre coup de poing *Je suis une maudite sauvagesse* – *Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu* aux éditions Leméac. Le texte révolutionne alors le monde de l'édition québécoise : c'est la première fois qu'une langue autochtone obtient, avec un écrit contemporain, le statut de « langue littéraire ». Le fait que l'œuvre soit bilingue nous force à remarquer que c'est par la traduction que cette révolution pouvait alors avoir lieu. Ce constat nous amène à réfléchir à la traduction de ces femmes – Kapesch traduite et Mailhot traductrice – en mettant l'accent sur l'usage du genre en traduction. À ces deux femmes peuvent s'ajouter plusieurs autres que nous aborderons au cours de ce texte, celles qui ont continué à le faire vivre à travers les multiples éditions, jusqu'à Sarah Henzi qui a traduit le texte français en anglais (2020). Devant ce constat – la très grande présence de femmes –, nous nous sommes demandé comment le genre avait pu être un enjeu dans la traduction de cette œuvre. En effet, considérant que la langue originale du texte, l'innu-aimun, est structurée selon la distinction animé/non animé, est-il pertinent de se demander si le passage vers le français a créé des effets de genre particuliers? Une interrogation similaire, mais inverse, peut se faire avec le passage cette fois du français vers l'anglais, une traduction qui a tendance à neutraliser la distinction du genre. Ces questions nous ont motivées² à explorer la question du genre dans ce qu'en ont dit les femmes ayant participé aux éditions de l'œuvre. Notre objectif n'est donc pas de *comparer* les versions pour y déceler des « erreurs » de langue, mais plutôt, pour employer l'expression d'Antoine Berman, de comprendre la « position traductive » (Berman, 1995), qui doit forcément se comprendre à partir de l'horizon d'attente du public. Comme il

¹ Il est convenu aujourd'hui d'utiliser le seul nom « Kapesch » pour désigner l'autrice, ce que nous ferons désormais, mais il faut se rappeler que dans l'édition originale, « Antane » était son nom de famille (alors francisé en « André »).

² Nous utilisons le féminin générique pour désigner les autrices du présent texte.

s'agit d'une œuvre écrite par une Autochtone, il nous semble nécessaire d'inclure la dimension coloniale. Cette œuvre, comme le dit explicitement le titre de Kapesh, se trouvant au carrefour des enjeux du genre et du colonialisme, nous croyons nécessaire d'avoir recours à un cadre intersectionnel (Crenshaw, 1990) pour l'analyser.

Dans un premier temps, nous considérons qu'il est important de présenter d'abord l'autrice et le parcours éditorial du livre, assez peu connu. Nous expliciterons par la suite les éléments théoriques utiles à notre analyse de la traduction du genre. Cette section est aussi l'occasion de discuter brièvement des caractéristiques d'une langue algonquienne comme l'innu-aimun. Nous présenterons finalement ce que nous appelons la posture de la traductrice en donnant quelques exemples tirés des versions. Nous terminerons en discutant des enjeux coloniaux de ces traductions et des stratégies de ces femmes ayant participé à l'édition des différentes versions.

Présentations de l'autrice et de l'œuvre bilingue

An Antane Kapesh naît en 1926 à proximité de Kuujuaq, alors appelé Fort Chimo, dans ce qu'on nomme parfois le « Grand Nord ». Elle reçoit une éducation innue (innu-aitun) et vit de façon traditionnelle jusqu'en 1953, où elle doit s'installer avec sa famille sur la réserve de Maliotenam (aujourd'hui orthographiée Mani-utenam), située près de Sept-Îles sur la Côte-Nord. En 1956, la famille décide de retourner dans son territoire et s'installe dans un campement près de Schefferville, mais y est chassée par l'entreprise Iron Ore. Commence alors une longue bataille pour la reconnaissance des droits sur le territoire et pour la revendication de la culture innue. Kapesh devient ensuite la première femme cheffe du conseil de bande de la réserve de Matimekosh (aujourd'hui orthographiée Matimekush), de 1965 à 1967. C'est à partir de ces expériences de déracinement et de violence, ainsi qu'à partir de la reconnaissance de tout son savoir traditionnel et de sa valeur, que l'autrice décide d'écrire son histoire. Ce n'est pas une décision facile puisque, comme elle l'explique dans son préambule, l'écriture ne fait pas partie de sa culture. Malgré cette difficulté, le désir de réappropriation et d'affirmation culturelle ainsi que la nécessité de dénoncer les abus sociaux vécus l'amènent à prendre la plume.

Le livre est édité en 1976 aux éditions Leméac, en format bilingue où la page de gauche présente l'innu-aimun et celle de droite le français. La version française a été traduite par José Mailhot, anthropologue québécoise qui a travaillé

de pair avec Kapesch non seulement sur la traduction, mais aussi sur plusieurs autres aspects de l'édition : « [J]'ai joué plusieurs rôles en plus de celui, officiel, de traductrice : conseillère littéraire, réviseuse linguistique, secrétaire, correctrice d'épreuves et même agente de liaison avec un organisme subventionnaire et un éditeur commercial, ainsi que chargée des relations publiques. » (Mailhot, 2021 : 12) Dans le dernier livre de Mailhot (publié juste après son décès), elle narre de manière très touchante la découverte de l'écriture par Kapesch, qui ne va pas sans une forme d'angoisse, celle de savoir que ce qui est écrit pourrait être dit autrement :

[Kapesch] a pris conscience de la véritable nature de l'écriture. Cette découverte la traumatisait. Elle passait alors de longs moments à réfléchir devant une ligne ou deux qu'elle venait d'écrire. « C'est très difficile d'écrire, m'a-t-elle dit un jour, et ceux qui n'écrivent pas n'en ont aucune idée. Quand j'ai commencé ce livre, je croyais qu'il suffirait de mettre par écrit ce que je dirais en parlant – mais ce n'est pas cela du tout! » (Mailhot, 2021 : 22)

Kapesch écrit par la suite un deuxième livre, cette fois un conte, *Qu'as-tu fait de mon pays?* (Kapesch, 1979), lui aussi bilingue (mais en deux volumes séparés), parfois réédité en même temps que *Je suis une maudite sauvagesse*.

En 1982, la maison d'édition parisienne Des Femmes publie une édition du livre comportant seulement la version française, sans mention de la traductrice, ni du fait qu'il s'agit d'une traduction de l'innu-aimun. Seul un passage, en toute fin du livre, permet de saisir que le texte avait peut-être été originellement écrit dans une autre langue. On retrouve sur la couverture la photo d'une jeune femme, qui n'est pas Kapesch. José Mailhot – qui n'est pas du tout mentionnée dans cette édition qu'elle n'a pas autorisée – commente cette photo : la jeune femme a « [une] allure exotique – portant de jolis pendants d'oreilles – dont l'origine ethnique ne se laisse pas deviner, mais qui n'a rien à voir avec la tête de l'auteure (qui apparaissait sur la couverture de l'édition originale) » (Mailhot, 2021 : 34). Outre le fait que le public européen ne possédait peut-être pas les outils critiques et linguistiques nécessaires pour accueillir le texte en innu-aimun, le but de la maison d'édition semblait être surtout de diffuser les luttes des femmes autour du monde (St-Gelais, 2018 : 144).

Pendant plusieurs années, le livre est resté peu connu dans le milieu littéraire québécois et difficile à se procurer. Ce n'est qu'en 2015 que les Éditions du Centre d'amitié autochtone du Saguenay décident de le rééditer, dans une

version bilingue révisée par Geneviève Shanipiap McKenzie-Siouï. Cette édition produite en milieu autochtone présente tout le texte complet en innu-aimun d'abord (des pages 5 à 85), lui donnant priorité sur le français qui suit (des pages 87 à 155). D'ailleurs, plusieurs changements importants ont été faits dans cette nouvelle version. Par exemple, le mot « innu » (qui peut signifier à la fois l'être humain mais aussi le membre de la nation innue), traduit préalablement par José Mailhot comme « Indien », a été remplacé par « Innu » dans la version française. Cette réédition est aussi l'occasion de rééditer le livre *Qu'as-tu fait de mon pays?*

En 2019, *Mémoire d'encrier* réédite l'ouvrage, préfacé par l'écrivaine Naomi Fontaine, dans le cadre d'une reconnaissance collective de la figure de Kapesch comme prédécesseure des écrivaines autochtones contemporaines et d'une consécration publique de son œuvre. Cette édition reprend le format bilingue original avec page en regard. La version en innu-aimun a été révisée et adaptée selon la normalisation de l'orthographe innue ; la version en français a été également corrigée par José Mailhot, qui signe la postface avec une note de traductrice. Toutefois, le livre reste plus proche de l'original de 1976 que des autres : certains changements, comme celui de remplacer le mot « Indien » par « Innu » dans l'édition de 2015, n'ont pas été conservés dans cette nouvelle publication. Encore une fois, le livre *Qu'as-tu fait de mon pays?* est réédité pour l'occasion.

Finalement, en 2020, une édition en anglais combinant les deux livres de Kapesch traduits par Sarah Henzi est publiée par Wilfrid Laurier University Press. Contrairement au travail de traduction de José Mailhot, Henzi a procédé à une traduction-relais, traduisant donc du français de Mailhot et avec son aide, plutôt que du texte original en innu-aimun. L'original devient ainsi la publication de 1976 et ses corrections de 2019, ce qu'elle justifie dans sa postface :

[T]he process through which the French versions came to be—a close collaboration between Kapesch and Mailhot over many years—gave me the assurance that working from them was almost (but of course, never entirely) as acceptable as translating from the original Innu. (Henzi dans Kapesch, 2020 : 275)

Grâce à ce travail, elle a reçu le prix de Traduction de la Fondation Cole en 2021.

Notons finalement un changement d'orthographe dans le titre innu : les versions de *Mémoire d'encrier* (2019) et celle traduite par Henzi (2020) modifient *matshimanitu* pour ajouter un trait d'union (*matshi-manitu*, montrant

l'aspect adjectival de *matshi* : « mauvais ») et enlèvent le trait d'union au terme traduisant « sauvagesse » (*innu-ishkueu*, littéralement « femme innue », devient *innushkueu*, littéralement « une innue ») (Innu-aimun.ca, 2014, pour les informations linguistiques).

Quelques éléments théoriques de traduction féministe

La notion de « traduction féministe » peut avoir plusieurs acceptions. Nous avons été influencées par les écrits de Luise von Flotow (Von Flotow, 1991 ; 1998 ; 2016) qui s'est intéressée notamment à la traduction du français vers l'anglais. Dans le cas de ce type de traduction, l'enjeu n'est pas tellement de « féminiser le texte » ou de lui enlever son caractère genré (comme on le propose souvent dans la réflexion sur le rôle de la langue genrée dans la perpétuation des rapports de force ou des imaginaires patriarcaux), mais bien de *conserver le genre* parce qu'il joue un rôle dans le texte original. Dans son article majeur de 1991, Von Flotow propose trois grandes stratégies de traduction féministe : 1) la supplémentation (*supplementing*) comme intervention dans le texte, une stratégie qui consiste à ajouter des éléments linguistiques pour conserver le caractère féminin ; 2) l'usage de préface et de notes de bas de page comme intervention paratextuelle, il s'agit ici de se rendre visibles comme traductrices féministes et du même coup rendre visibles les interventions du texte, par exemple en les justifiant ; et finalement 3) le détournement (*hijacking*) qui va un peu plus loin que les deux autres stratégies car il s'agit ici de s'appropriier le texte, de le faire sien, de le rendre plus féministe si cela est nécessaire, avec ou sans l'accord de l'auteur ou de l'autrice (pour toutes ces stratégies, voir Von Flotow, 1991 : 74-80).

Le cas particulier de Kapeshe, à savoir la traduction d'une langue non genrée à une langue genrée puis un retour à une langue non genrée, rend manifeste la difficulté d'une traduction qui veut prendre en compte le genre puisque, comme nous l'avons déjà dit, l'innu-aimun et l'anglais sont réputés, bien que de manières différentes, pour être peu ou pas genrés. Il est toutefois un peu facile de voir dans ces langues une absence de rapport de force basé sur le genre. Commençons par une explication rapide de l'innu-aimun ; nous passerons par la suite à l'anglais.

L'innu-aimun est une langue de la famille linguistique algonquienne traditionnellement parlée dans les régions québécoises de la Côte-Nord, du Saguenay-Lac-Saint-Jean, du Nord-du-Québec (Nunavik), ainsi qu'au Labrador (partie continentale de la province de Terre-Neuve-et-Labrador). La langue fait

partie d'un continuum cri-innu-naskapi-atikamekw, c'est-à-dire qu'elle possède des caractéristiques très semblables à ces autres langues. Selon le recensement de 2016, environ 11 500 personnes déclarent parler la langue (Anderson, 2018). Comme toutes les autres langues algonquiennes, les noms de l'innu-aimun divisent en deux classes qu'on nomme « les animés » et « les inanimés » qui correspondent généralement aux personnes et aux animaux pour la première, aux objets, aux plantes et aux concepts abstraits pour la seconde, mais « sans toutefois les épouser parfaitement » (Drapeau, 2014 : 12). Cette notion d'« animation » n'est pas propre aux langues algonquiennes. En fait, des spéculations historiques sur l'origine du genre féminin ont déjà pu faire un lien entre l'animation et la division sexuelle³.

Sans distinction entre le genre féminin et le genre masculin, l'innu-aimun n'est pourtant pas libre d'un certain « sexisme du langage » (Spender, 1980 : 14 ; cité dans Mailhot, 1983 : 291). Tout comme l'anglais, lui aussi sans genre nominal, l'innu-aimun colporte des stéréotypes associés à certains genres⁴. Toutefois, contrairement à l'anglais qui rabaisse sémantiquement les femmes, les langues algonquiennes de l'Est « opère[nt] ce qu'on pourrait appeler une mélioration du morphème signifiant “homme” » (Mailhot, 1983 : 295) :

Le morphème signifiant « mâle » prend dans ces langues [cri de l'Est et innu-aimun] les acceptions de « brave », « autoritaire », « actif »,

³ Le linguiste Antoine Meillet (1866-1936), partisan d'une motivation originelle à l'apparition des catégories grammaticales, pouvait affirmer au début du siècle dernier : « L'opposition du masculin et du féminin n'est qu'une subdivision du genre “animé”. Elle résulte de ce que, avec leur manière d'envisager des analogies superficielles, les demi-civilisés, qui avaient étendu déjà l'opposition d'“animé-inanimé”, ont, de même, étendu l'opposition des sexes. Par exemple, parmi les organes du corps, ceux qui agissent, comme le “pied” et la “main”, sont de genre “animé”, tandis que le “foie” est de genre “inanimé”. Mais le “pied” est tenu pour mâle, tandis que la “main”, qui reçoit, est tenue pour femelle. L'effet de ces conceptions oubliées subsiste encore aujourd'hui dans une langue comme le français, alors que les conceptions elles-mêmes ont disparu. » (Meillet, 1930 : 151 ; voir également Mathieu [2007] pour une critique d'une telle théorie)

⁴ Sherry Simon rappelle dans son livre sur le genre en traduction le concept de « genre métaphorique » où, même pour des locuteurs d'une langue relativement peu genrée comme l'anglais, on n'hésite pas à attribuer spontanément un genre à des paires de mots, selon le contraste fort/faible, actif/passif (Simon, 1996 : 17). La linguiste Deborah Cameron a ainsi demandé à des participants anglophones d'attribuer un genre aux paires « knife/fork ; Ford/Chevrolet ; salt/pepper ; vanilla/chocolate » : « Strangely enough, people were able to perform this bizarre task without difficulty. Even more strangely, there was near total agreement on the “right” classification. Knife, Ford, pepper and chocolate were masculine, while fork, Chevrolet, salt and vanilla were feminine. » (Cameron, 1992 : 82 ; cité dans Simon, 1996 : 17) Roman Jakobson faisait également remarquer cette force métaphorique du genre dans son célèbre article sur la traduction (Jakobson, 1959).

« entreprenant », « capable », « bon », « exagéré », « remarquable », « spectaculaire ». Le morphème signifiant « femelle » est en général non marqué sémantiquement. Dans le seul terme sexiste où il survient, il a l'acception de « passive », « inactive » (Mailhot, 1983 : 295)⁵.

Notre méconnaissance de l'innu-aimun nous a empêchés de procéder à un examen systématique du texte original. Au demeurant, l'intervention de José Mailhot elle-même dans la version française pourrait indiquer qu'elle a tenu à atténuer ce sexisme de la langue. Il faut quand même rester alerte dans notre analyse du caractère genré et même sexiste des langues sans genre nominal, et ne pas tomber dans une fausse croyance qui énoncerait qu'une langue sans genre est nécessairement exempte de toute forme de suprématisme mâle.

La posture de la traductrice

Dans son ouvrage classique sur la critique des traductions de John Donne, Berman expose une « méthode » pour lire les traductions à partir de trois composantes (ou « moments », au sens où ce sont des étapes de l'analyse) : la position traductive, le projet de traduction et l'horizon du traducteur. Ces trois composantes sont essentielles pour procéder à une lecture analytique de la traduction, pour comprendre les contraintes à partir desquelles exercent les traductrices. Nous les décrirons rapidement et passerons par la suite à une analyse des versions, un exercice qui permettra de mieux comprendre la posture de la traductrice.

La position traductive (Berman, 1995 : 74-75) se réfère à la manière qu'ont les traductrices et traducteurs de répondre à leur *pulsion de traduire*, à la tâche qui leur incombe, à la façon dont ils et elles ont internalisé le discours ambiant sur la traduction, ses normes ou les idéologies qui en dominent le discours. Cette position, nous dit Berman, « n'est pas facile à énoncer et n'a d'ailleurs nul besoin de l'être ; mais peut aussi être verbalisée, manifestée, et se transformer en *représentations* » (1995 : 75, l'auteur souligne). Le projet de traduction (1995 : 76-79) quant à lui désigne la manière dont les traducteurs-traductrices accomplissent le transfert du texte de la littérature source à la littérature cible, l'explication de son adaptation, ou de son mode de traduction. Le projet peut lui aussi être énoncé (dans les paratextes, par exemple). Finalement, l'horizon du

⁵ Mailhot met l'accent sur les divers degrés de sexisme des sociétés crie et innue, mais tient à ajouter que les données ethnohistoriques indiquent que la colonisation semble être responsable de ces inégalités entre les hommes et les femmes (Mailhot, 1983 : 296).

traducteur (1995 : 79-82) comprend l'ensemble des paramètres langagiers, 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. Ces trois « moments » forment évidemment un tout, mais on peut tout de même essayer, analytiquement, de les séparer pour mieux comprendre les versions à l'étude.

José Mailhot comme traductrice et Sarah Henzi participent toutes deux à un projet de traduction lié à la diffusion de la langue et la culture innue tant auprès de la nation innue que chez les allochtones, dans la mesure où le public visé est double. En effet, Mailhot explique :

Concernant le public qu'elle voulait rejoindre dans les deux cas, il était clair dans son esprit [de Kapesch] que son interlocuteur serait le colonisateur blanc – et qu'elle devait s'adresser à lui en français –, mais elle s'est déclarée favorable à ma suggestion de publier ses livres aussi en langue innue, ce qui permettrait aux aînés unilingues et aux jeunes insuffisamment scolarisés en français d'avoir accès à leur contenu (Mailhot, 2021 : 18).

Henzi affirme, de son côté, que « what truly mattered to me in this project was to make these groundbreaking texts available to as many readers and language learners as possible » (dans Kapesch, 2020 : 276)⁶. Comme on le verra, la version en anglais reflète une position traductive consciente des rapports de force présents dans la relation colonisées/colonisateur, mais consciente également que cette distinction ne peut pas échapper aux rapports de force établis dans la distinction de genre.

Quant au projet de traduction, on peut distinguer les versions françaises de 1982 et de 2015 des deux autres par leur visée singulière. Pour ce qui est de la version des éditions Des Femmes, il est clair, à voir l'absence de mention du nom des intervenantes du texte original (la traductrice José Mailhot, mais aussi ses collaboratrices), que ces personnes n'importaient pas vraiment (Mailhot n'a jamais été informée de cette publication). Cette publication fait partie de la collection « Luites de femmes » qui veut donner un portrait de la situation des femmes dans différents pays (Inde, Brésil, Chili, El Salvador, Nicaragua, Albanie, le monde arabe, etc.), avec un fort accent internationaliste de gauche

⁶ Il faut comprendre ici par *learners* les apprenants de l'innu-aimun, principalement des Innus du Labrador, comme Henzi le mentionne lors du lancement de la traduction (Wilfrid Laurier University Press, 2020).

prolétarienne. L'ajout de la photographie d'une « Indienne d'Amérique du Nord » comme l'annonce la page couverture, ne prend pas en compte la perception que les lectrices pourraient avoir du portrait, imaginant probablement qu'il s'agit de Kapesch. Cela montre assez qu'il ne s'agissait pas ici de mettre l'accent sur l'autrice et toutes les autres femmes derrière l'édition du livre : ce qui compte est la parole brute de la combattante, relayée à Paris, capitale du monde cosmopolite. Exit l'innu-aimun, sauf pour une petite touche exotique, en toute fin de volume.

La version de 2015 met au contraire au centre de son projet l'innu-aimun, d'abord en modernisant l'orthographe du texte (mais sans l'autorisation ni de l'autrice, alors décédée, ni de José Mailhot). La disposition du texte est unique dans le parcours de ce livre : l'innu-aimun prend la première moitié du livre (plutôt que d'apparaître sur la page en regard). Cela laisse penser que l'édition était moins destinée à des apprenantes de la langue (comme le propose Henzi), qu'à des locutrices de langue maternelle.

Cette édition de 2015 marque une autre différence qui ne sera pas répétée ailleurs : on « corrige » certains termes (français en l'occurrence) du texte original. En effet, on retrouvait dans les premières versions des termes comme « Indiens » ou « Montagnais » (l'expression en innu-aimun de ce dernier terme est « Mutania », elle est utilisée à quelques reprises par Kapesch dans le texte innu). Ces termes disparaîtront en grande partie, généralement remplacés par « Innu » (on n'accorde jamais, respectant strictement la graphie innue), sauf dans les cas d'institutions (« pensionnat indien », « Ministère des Affaires indiennes »), lors de mentions d'Autochtones en général ou encore lorsque Kapesch fait parler les Blancs. La version postérieure de *Mémoire d'encrier* reprendra certains de ces termes, faisant voir aux lectrices l'aspect historique du texte, son âge. Henzi reprendra généralement ce que fait la version de 2015, mais, contrairement à cette version, elle conserve quelques occurrences du terme « Montagnais », lorsque Kapesch utilise « Mutania ». L'horizon des traductrices est ainsi discernable : les contraintes des différentes intervenantes ne sont pas les mêmes, mais surtout, l'usage ou non de termes montre une certaine volonté, dans le cas de la version de *Mémoire d'encrier*, de refuser un certain « polissage » de la langue. Sans être nécessairement très explicite, il s'agit pour le projet de traduction de la version de 2019 de se démarquer de la version de 2015 et, pour José Mailhot, de réaffirmer son rôle dans l'édition de ce texte.

Résister à la langue coloniale par l'intervention féministe

Dans son livre, Kapesh fait constamment appel à la figure du « Blanc », qu'elle identifie comme le responsable de la dépossession vécue par sa communauté. Selon Amélie-Anne Mailhot, il ne s'agit pas d'une catégorie ethnique ou raciale, mais politique, liée à une forme d'habitation qui « correspond à un mode de vie rivé aux fictions effectives de la structure de souveraineté étatique » (Mailhot, 2017 : 42), guidé par les principes de l'extractivisme, de la propriété privée et des institutions. « Le Blanc » occupe également la place d'un interlocuteur nécessaire dans le processus de reconstruction de l'Histoire du point de vue innu. Kapesh l'inclut dans son récit pour mettre en scène l'écart entre ses mots et ses actions, la manipulation des Innus à travers son discours, et aussi pour imaginer ce qu'il aurait dû leur dire s'il avait eu l'intention de dire la vérité :

Le Blanc ne nous a jamais dit :

Vous les Indiens, êtes-vous d'accord que j'aille vous rejoindre dans votre territoire? Êtes-vous d'accord que j'exploite votre territoire? Êtes-vous d'accord que je détruise votre territoire? Êtes-vous d'accord que je construise des barrages sur vos rivières et que je pollue vos rivières et vos lacs? Avant que vous n'acceptiez ce que je vous demande, réfléchissez bien et essayez de bien comprendre. Il pourrait arriver que vous regrettiez dans l'avenir de m'avoir permis d'aller vous trouver chez vous (Kapesh, 2019 : 19)⁷.

Considérant que le texte a été traduit en français, et surtout dans le contexte d'une réédition en 2019, « le Blanc » est également un interlocuteur, un destinataire du texte qui se verra inévitablement interpellé, sinon bouleversé, en raison des faits racontés par l'autrice : « Ses observations sur l'habitation politique du "Blanc" se posent enfin comme des indications claires aux personnes non innues quant aux comportements et aux attitudes à éviter, et ce, pour ne pas perpétuer la violence coloniale » (Mailhot, 2017 : 43).

En innu-aimun, le mot utilisé est « kauapishit », que le dictionnaire en ligne définit comme « Un Blanc, une personne de race blanche » et en anglais « White

⁷ En innu-aimun : « Kauapishit apu nita ut ishimit : Innitik^u ma tshitapuetenau tshetshi natuapamitikut anite tshitassiat? Ma tshitapuetenau tshetshi apashtaian tshitassiat? Ma tshitapuetenau tshetshi pikunaman tshitassiat? Ma tshitapuetenau tshishipimuaua tshetshi tshipaiman mak ashit tshetshi uinakamitaian tshishipimuaua kie tshishakaikanimuaua? Eshk^u eka tapuetuiek^u ume eshi-natuenitamatikut, pitama minu-mamitunenitamuk^u kie kutshipanitik^u tshetshi minu-nishtutamek^u » (Kapesh, 2019 : 16).

person, person of the White race ». Puisque l'innu-aimun ne possède pas de genre masculin ou féminin, la traduction vers le français implique forcément une décision sur cette distinction – une décision qui a également eu un impact sur la retraduction vers l'anglais. Nous pouvons penser que la décision d'écrire « le Blanc » en français peut répondre, pour José Mailhot aux années 1970, à une généralisation en masculin dit « neutre », le rendant équivalent au concept de « personne de race blanche ». Il est possible aujourd'hui de contester cette utilisation à partir des perspectives féministes du langage et de la traduction, qui critiqueront cette masculinisation du langage et qui proposeront des interventions actives dans le texte de la part du sujet traduisant.

Pourtant, la problématique peut être interprétée d'une autre manière : dans la version anglaise de 2020, Sarah Henzi a choisi de traduire « kauapishit », et donc « le Blanc », par « the White Man ». Conformément à son projet de traduction, elle explique sa décision dans une note :

I have chosen to use “the White man” for the sake of grammatical clarity, but also to call attention to the paternalistic and gendered aspects of colonialism, especially in cases of land conquest and expropriation. The Innu word, *kauapishit*, translates as “White person, person of the White race” (*Online Innu Dictionary*). In other instances, for example in Chapter 3, when Kapeshe deplores how “le Blanc” treated the Innu children, this should be read rather as all-encompassing of settler society, as the Innu word suggests (dans Kapeshe, 2020 : 197 n 3).

Ainsi, la traductrice rend explicite la marque de genre qu'elle lit dans la première traduction française et qu'elle insère dans sa version grâce à sa compréhension du contexte historique. La décision représente forcément une prise de position politique, puisqu'elle dénonce l'aspect genré du colonialisme, adoptant une perspective intersectionnelle (Crenshaw, 1990). En même temps, cette intervention, accompagnée de la note qui l'explique, la rend visible en tant que traductrice au sein de son texte. Le processus de traduction est désormais visible pour le lectorat, qui est invité à réfléchir de façon métadiscursive non seulement sur les enjeux de genre dissimulés à l'intérieur des langues, mais aussi sur les possibilités offertes par la traduction quand elle est conçue comme un outil de création et d'intervention politique en contexte littéraire⁸.

⁸ Dans le même genre de questionnement, une tout autre proposition a été faite par l'anthropologue et traductrice Patricia Raynault-Desgagné du titre de l'essai *The White Man's Gonna Getcha* de Toby Morantz. Raynault-Desgagné a proposé de traduire le terme du titre « White Man » par l'expression originale crie utilisée à Waskaganish pour menacer les enfants

Un autre passage de la version de Henzi laisse voir une intervention directe sur la question du genre. Le passage provient de la préface (renommé préambule dans la version de 2019), où Kapesh explique le défi qu'a pu représenter l'écriture. Dans ce cas, il faut montrer l'une après l'autre la version française et sa traduction :

Quand j'ai songé à écrire pour me défendre et pour défendre la culture de mes enfants, j'ai d'abord bien réfléchi, car je savais qu'il ne fait pas partie de ma culture d'écrire et je n'aimais pas tellement partir en voyage dans la grande ville à cause de ce livre que je songeais faire. Après avoir bien réfléchi et après avoir une fois pour toutes pris, moi une Indienne, la décision d'écrire, voici ce que j'ai compris : toute personne qui songe à accomplir quelque chose rencontrera des difficultés mais en dépit de cela, *elle* ne devra jamais se décourager (Kapesh, 2019 : 13 ; nous soulignons).

When I thought about writing to defend myself and to defend the culture of my children, I had to first think carefully because I knew that writing was not a part of my culture and I did not like the idea of having to leave for the big city because of this book I was thinking of doing. After carefully thinking about it and after having made, me, an Innu woman, the decision to write, this is what I came to understand: any person who wishes to accomplish something will encounter difficulties but nonetheless, *she* should never get discouraged (Kapesh, 2020 : 7 ; nous soulignons encore une fois).

Qui connaît les bases de la traduction générale verra immédiatement l'erreur : on pourrait penser que la traductrice a mal analysé le pronom qui, ici, se réfère à « *person* », un mot qui n'est pas plus féminin que masculin en anglais, contrairement au français. Bien évidemment, l'« erreur » de traduction est volontaire, comme l'explique la traductrice :

English does not impose the same grammatical constraint as the French, thereby giving me an option: I find it interesting to use “she” here in

indisciplinés : « Kuchipweu », « un personnage complexe qui a subi des transformations de sens à travers le temps, mais qui peut être associé à un croque-mitaine, maraudeur et pilleur, parfois cannibale, qui *pouvait* avoir la figure d'un Blanc » (Raynault-Desgagné, 2020 : 78). Même si l'autrice a donné son accord à cette traduction, le titre proposé n'a pas été retenu par l'éditeur, « celui-ci étant probablement guidé par l'idée qu'un titre interpellant directement son public-cible majoritaire, c'est-à-dire, dans le cas présent, les lecteurs francophones non autochtones, serait plus vendeur. Selon cette logique, le lectorat serait davantage attiré par un titre qui, encore une fois, le mettrait à l'avant-plan, en parlant de lui en tant que *White Man*, *l'homme blanc*, plutôt que de devoir déchiffrer le mot *Kuchipweu*. » (Raynault-Desgagné, 2020 : 79) Ainsi, il faut garder en tête que les choix de traduction sont toujours le résultat d'un processus reliant un ensemble d'intervenantes.

translation, rather than the generic “he,” given that the author is a woman speaking of her experience, but bearing in mind that this is an experience that can extend to any potential writer. (dans Kapesch, 2020 : 197 n 2)

L’intervention féministe de Henzi ressemble fort aux suppléments analysés par Von Flotow (par exemple celle de Howard Scott traduisant *L’Euguelionne* de Louky Bersianik [Von Flotow, 1991 : 75]). Mais ici, rien n’indique vraiment que c’était la volonté de l’auteurice (Kapesch utilise le terme *kassinu* qu’on peut traduire par « chacun, chaque, tout, tous »). On passe ainsi d’une supplémentation du genre féminin dans une langue peu genrée à un certain détournement du texte original. La visée de ce détournement n’est pourtant pas contraire aux intentions probables de Kapesch : elle révèle peut-être une idée en germe. Cet exemple montre en tout cas qu’une traduction est toujours située, elle doit toujours recontextualiser les objectifs du texte.

Notre propos ne vise pas à critiquer les interventions féministes possibles. Au demeurant, Lori Chamberlain (Chamberlain, 1988) a bien montré l’importance de la réappropriation du texte par les traductrices ou, *a contrario*, le caractère patriarcal d’une vision idéalisée d’un original intact. Comme c’est souvent le cas, à titre de traductrices, il faut simplement être franches et rendre visible l’argumentaire derrière un choix de traduction qui peut différer de la « norme ».

Toutefois, si on nous autorisait à « critiquer » la traduction de Henzi, à tout le moins à présenter une possibilité nouvelle quant à un des aspects les plus difficiles du texte original, nous aimerions terminer en nous demandant si le terme, si choquant au premier abord, de « sauvagesse », a bien été rendu par l’anglais *savage*. Henzi mentionne elle-même cette difficulté dans un passage de sa postface sur les termes, parfois racistes, associés aux peuples autochtones :

Of note, too, is that the original French title uses the word “sauvagesse” – a very gendered (the female version of “sauvage”) and racist term that cannot be rendered as such in English (“savage” thus being the best to be found) (dans Kapesch, 2020 : 293).

Reconnaissant l’aspect genré du terme, en plus de sa charge raciste, Henzi ne parvient pas à trouver un équivalent formel, même si le terme pourrait être littéralement rendu par « savage woman » (la séparation des deux entités était déjà présente dans le titre original en innu-aimun : *innu-iskueu*). On comprend pourquoi : le terme « sauvagesse », par sa brièveté, possède un caractère

percutant, c'est une insulte vive. On pourrait peut-être faire une suggestion : garder le terme français et en faire un intraduisible : *I am a damn Sauvagesse*. Cette solution qui semble de facilité peut pourtant être justifiée par l'emploi que faisait Kapesch du terme français. Comme le rappelle Henzi (dans Kapesch, 2020 : 201), « sauvagesse » est un des seuls termes français à se retrouver dans le texte en innu-aimun. La postface du livre utilise explicitement l'expression :

Nin eukuan matshi-manitu innushkueu. Kashikat pieta-mani eshinikatikauian SAUVAGESSE nimishta-ashinen. [...] Tshima nanitam petuk kauapishit tshetshi ishinikashit SAUVAGESSE (Kapesch, 2019 : 202 ; 2020 : 194).

Je suis une maudite Sauvagesse. Je suis très fière quand, aujourd'hui, je m'entends traiter de Sauvagesse. [...] Puisse le Blanc me toujours traiter de Sauvagesse (Kapesch, 2019 : 203).

I am a damn Savage. I am very proud when, today, I hear myself being called a Savage. [...] May the White man always call me a Savage (Kapesch, 2020 : 195).

Relisant tour à tour ces passages, on serait tentés de dire que le terme français est l'« origine » du livre, au sens où c'est pour répondre à cette insulte que Kapesch écrit son essai (en ce sens, l'innu-aimun *innu-iskueu* ou *innushkueu* est la traduction du français « sauvagesse », et pas le contraire). Comme on l'a plusieurs fois remarqué, il s'agit pour Kapesch de se réapproprier un terme péjoratif, de subvertir son sens – notamment en reprenant son sens étymologique⁹ –, et de le réaffirmer fièrement. En ce sens, le caractère à la fois genré et racial du terme est essentiel, car à la jonction du sexisme et du colonialisme.

Traduire n'est jamais une « activité neutre ». Au contraire, chaque décision que les traductrices prennent sur leur texte relève d'un positionnement politique, qui débute par le choix du texte à traduire. Cette conception de la traduction peut révéler des problématiques liées aux idées véhiculées par le texte sur le genre, même dans le cas des langues qui ne le marquent pas grammaticalement, telles que l'innu-aimun ou l'anglais.

Dans le cas de l'œuvre de Kapesch, une lecture féministe de son texte et de ses traductions s'impose : d'abord, leurs mises en écrit sont le fruit du travail

⁹ Kapesch réfère notamment à la vie en forêt, l'origine latine du terme « sauvage » : *silvaticus*, de *silva*, le bois, la forêt, le bosquet.

d'une chaîne de femmes qui se sont visiblement entraïdées pour les rendre possibles. Ensuite, il faut considérer le caractère révolutionnaire des idées transmises par l'autrice. Enfin, les démarches mises en place par les traductrices témoignent d'une prise de position vis-à-vis de l'explicitation des marqueurs de genre dans le texte.

En particulier, la traduction de Henzi fait preuve de stratégies qui relèvent de la volonté de rendre visible le sexisme du langage et, en même temps, elles mettent en relief le rôle de la traductrice dans la création du texte, tant par ses interventions dans le texte que par ses notes et postfaces.

Bibliographie

- ANDERSON, Thomas (2018), « Résultats du Recensement de 2016 : Les langues autochtones et le rôle de l'acquisition d'une langue seconde », 75-006-X, Ottawa, Statistique Canada [en ligne], <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2018001/article/54981-fra.htm> (consulté le 19 juillet 2022).
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- CAMERON, Deborah (1992), *Feminism and Linguistic Theory*, Londres, Macmillan.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988), « Gender and the Metaphorics of Translation », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 13, n° 3 : 454-472.
- CRENSHAW, Kimberle (1990), « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6: 1241-1300.
- DRAPEAU, Lynn (2014), *Grammaire de la langue innue*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Innu-aimun.ca (2014), « Aimun-mashinaikan / Dictionnaire innu » [en ligne], <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/Words> (consulté le 19 juillet 2022).
- JAKOBSON, Roman (1959), « On linguistic aspects of translation », *On translation*, vol. 3: 30-39.
- KAPESH, An Antane [Anne André] (1976), *Je suis une maudite sauvagesse – Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu*, trad. José Mailhot, Montréal, Leméac.
- KAPESH, An Antane (1979), *Tanite nana etutamin nitassi? – Qu'as-tu fait de mon pays?*, 2 vol., Vaudreuil, Éditions impossibles.
- KAPESH, An Antane (1982), *Je suis une maudite sauvagesse*, Paris, Des femmes.
- KAPESH, An Antane (2015), *Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu – Je suis une maudite sauvagesse*, trad. José Mailhot, Chicoutimi, CAAS.
- KAPESH, An Antane (2019), *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu – Je suis une maudite sauvagesse*, édité par Naomi Fontaine, trad. José Mailhot, Montréal, Mémoire d'encrier.
- KAPESH, An Antane (2020), *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu – I Am a Damn Savage / Tanite nene etutamin nitassi? – What Have you Done to My Country?*, trad. Sarah Henzi, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- MAILHOT, Amélie-Anne (2017), « La perspective de l'habitation politique dans *Je suis une maudite sauvagesse / Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu*

d'An Antane Kapesch », *Recherches féministes*, vol. 30, n° 1 : 29-45 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1040973ar> (consulté le 19 juillet 2022).

MAILHOT, José (1983), « La glorification du mâle dans le vocabulaire cri et montagnais », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 13, n° 4 : 291-297.

MAILHOT, José (2021), *Shushei au pays des Innus*, Montréal, Mémoire d'encrier.

MATHIEU, Cécile (2007), « Sexe et genre féminin : origine d'une confusion théorique », *La linguistique*, vol. 43, n° 2 : 57-72.

MEILLET, Antoine (1930), « La chronologie des langues indo-européennes et le développement du genre féminin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 74, n° 2 : 149-154 [en ligne], <https://doi.org/10.3406/crai.1930.75900> (consulté le 19 juillet 2022).

RAYNAULT-DESGAGNÉ, Patricia (2020), « Les enjeux de la traduction d'ouvrages de sciences sociales sur les Autochtones au Québec : Réflexion sur la traduction de *The White Man's Gonna Getcha: The Colonial Challenge to the Crees in Quebec* de Toby Morantz », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 49, n° 1 : 73-81 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1066762ar> (consulté le 19 juillet 2022).

SIMON, Sherry (1996), *Gender in Translation*, Londres, Routledge [en ligne], <https://doi.org/10.4324/9780203202890> (consulté le 19 juillet 2022).

SPENDER, Dale (1980), *Man Made Language*, Londres, Routledge.

ST-GELAIS, Myriam (2018), « La genèse et le parcours de *Je suis une maudite Sauvagesse / Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu* d'An Antane Kapesch », *Littoral*, n° 13 : 142-145.

VON FLOTOW, Luise (1991), « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 4, n° 2 : 69 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/037094ar> (consulté le 19 juillet 2022).

VON FLOTOW, Luise (1998), « Le féminisme en traduction », *Palimpsestes*, n° 11 : 117-33.

VON FLOTOW, Luise (2016), *Translation and Gender: Translating in the « Era of Feminism »*, Londres, Routledge [en ligne], <https://doi.org/10.4324/9781315538563> (consulté le 19 juillet 2022).

WILFRID LAURIER UNIVERSITY PRESS (2020), « Launch: *I Am a Damn Savage; What Have You Done to My Country?* by An Antane Kapesch ; Sarah Henzi, tr. », *YouTube*, 33 min. 19 sec., 23 novembre [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=-ngy2S1hL-8> (consulté le 19 juillet 2022).

Traduire Bev Sellars ou « déconstruire » l'intimité de l'Autre

Sarah Théberge

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092363ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092363ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Théberge, S. (2022). Traduire Bev Sellars ou « déconstruire » l'intimité de l'Autre. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 87–104. <https://doi.org/10.7202/1092363ar>

Résumé de l'article

Un article-récit qui illustre le fait que la traduction littéraire encourage un acte de performativité, dans la durée et la répétition, par l'entremise d'un processus traductif collaboratif, pour le cas présent du récit de vie d'une femme autochtone, *They Called Me Number One* de Bev Sellars. Cette identification à l'Autre agit à titre de savoir-être voire d'approche traductologique pour la traduction du récit de vie, et d'exercice d'émancipation et de guérison chez les différentes personnes investies dans la production du texte d'arrivée vers le français *Matricule « Numéro 1 » : secrets et survie dans un pensionnat autochtone*. Leur intimité se voit en partie « déconstruite », et ce, d'un point de vue discursif, linguistique et traductologique. Ce travail de collaboration Autochtone / Allochtone contribue à la conversation nationale entre les diverses communautés autochtones, dont les enfants de plusieurs générations ont fréquenté un pensionnat et y ont subi de la maltraitance.

© Sarah Théberge, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Traduire Bev Sellars ou « déconstruire » l'intimité de l'Autre

SARAH THÉBERGE

Université Bishop's

Nous sommes actuellement en mars 2022. Il y a une semaine, j'ai terminé la traduction française de *They Called Me Number One: Secrets and Survival at an Indian Residential School*¹ de Bev Sellars, et je réfléchis au présent article depuis déjà longtemps. Il a tenu diverses formes : journal de la traductrice, postface, notes jetées sur papier, ici et là, et discussions. Je puiserai quelques passages de ma thèse intitulée : *Pistes décoloniales pour la traduction de récits autochtones : l'exemple de They Called Me Number One de Bev Sellars*, parue en décembre 2019, un texte qui porte justement sur le processus de traduction du récit de vie de Bev Sellars, exemple de l'expérience d'une femme – une ancienne élève de pensionnat autochtone – pour la production d'une traduction décoloniale de récits autochtones.

Entre la théorie et la performance

Une des interrogations relatives au présent article concerne le ton adéquat à emprunter pour relater le processus traductif. Comment aborder cette expérience de traduction, comme j'ai fréquenté ce texte pendant des années? J'avais moi aussi envie de raconter une histoire, celle de la traduction de ce récit, de me distancier de la théorie quelque peu (même en contexte universitaire) afin de faire, à mon tour, le récit d'une expérience. Aujourd'hui, je me rends compte que cette expérience de traduction va bien au-delà du transfert linguistique d'un anglais, « teinté » (Berman, 1999) de secwepemc vers le français. Ainsi, lorsque je mentionnerai le mot « théorie », ce sera afin de produire une traduction décoloniale en tant que « chercheure non autochtone de descendance coloniale », terme proposé par Marie Leconte, stagiaire post-doctorale à McGill, afin de désigner les *settler scholars* en français, mieux connus et définis sur la scène de la théorie littéraire canadienne-anglaise. La communication de Marie Leconte, à l'occasion du colloque virtuel *Écrire et (auto-)traduire des langues autochtones* :

¹ Le titre en français : *Matricule « Numéro 1 » : secrets et survie dans un pensionnat autochtone*.

engagement et créativité, organisé par l'ESIT, Sorbonne-Nouvelle, le 23 juin 2021, a d'ailleurs en quelque sorte légitimé le choix de ton pour cet article, celui de le rendre plus personnel, de le rédiger au « je » en majorité, sans pour autant qu'on ait l'impression de passer outre à ce qui est traditionnellement acceptable ou souhaité lors de la rédaction d'un essai. Dans sa communication, Marie Leconte traitait de la difficulté pour le sujet traduisant de définir sa position et son rôle. À mon sens, son ton notamment s'est distingué des autres communications entendues à ce colloque. Cependant, Leconte n'est pas la première à s'être exprimée de la sorte, comme en témoigne la citation suivante, tirée de *Travelling Knowledge: positioning the im/migrant reader of aboriginal literatures in Canada*, de la regrettée Renate Eigenbrod, sommité en études autochtones canadiennes :

From the point of view of orally communicates knowledge, [Lee Maracle] argues in favour of the contextualized story, or “oratory”, instead of decontextualized theorizing. Aligning myself with her reasoning, I introduce my own work in the personal storytelling mode, this “way” of speaking to you, the reader, not just through persuasiveness of my intellectual argument but also through my lived experience. (Eigenbrod, 2005 : XII)

Je suis heureuse d'avoir l'occasion de m'exprimer de façon plus personnelle car, dans le cadre de la thèse, avant de commencer la rédaction, il avait été question justement que je documente mon (auto)réflexion effectuée lors du processus traductif par l'entremise d'un journal de la traductrice. Cette idée a par la suite été abandonnée ; j'y reviens donc ici avec cet article que je considère, quelque part, comme tenant lieu de journal de traduction.

Abordons également cet article en tant qu'acte de performance de ma part – moi, la traductrice –, et considérons ma voix comme faisant partie de l'expression d'une identification à l'Autre, puisque comme le disait notamment Garry Sherbert dans l'introduction à son *Cultural Canadian Poesis* : « Identity is performed, and not a naturally occurring essence. » (2006 : 8) Ainsi, cet article me situe face à la traduction, et crée un espace où je peux raconter mon expérience – un lieu qui rend la traductrice visible – tout en procédant à un exercice de comparaison entre la théorie de ma thèse et la pratique du processus traductif collaboratif. Cette performance, dont parle Sherbert, et mise en pratique dans le processus traductif, s'inspire grandement du travail des traductrices féministes québécoises et canadiennes des années 1970 et 1980, qui se distinguaient notamment par le caractère explicite de leurs interventions

linguistiques, comme à l'occasion de lectures publiques ou d'ateliers de traduction simultanée. Au cours de ma traduction, des performances linguistiques ont été réalisées² ainsi qu'un autre type de performance, celui de s'identifier au texte autrement, dans un espace-continuum en mouvement et dynamique, où les émotions sont ressenties et les choses sont dites : et c'est exactement ce que je souhaite poursuivre ici.

Un contexte idéal

Grâce à ma formation en littérature canadienne comparée, cheminement en traduction littéraire et traductologie, j'ai compris l'importance de produire une traduction qui se veut décoloniale dans le contexte d'un récit produit par un ou une Autochtone. En conséquence, lors de la rédaction de ma thèse, les lectures se bouscuaient dans mon esprit ; j'ai donc dressé une liste des éléments qui me semblaient incontournables, et dont je devais absolument tenir compte au cours de l'exercice. Cette liste est plus tard devenue le plan de ma méthodologie décoloniale en traductologie – spécifiquement pour la traduction du récit de Bev Sellars – que j'ai eu la chance d'expérimenter dans le cadre de ma thèse.

They Called Me Number One: Secrets and Survival at a Indian Residential School de Bev Sellars, publié chez Talonbooks en 2013, est un récit autochtone féminin à voix singulière, mais représentante du collectif. Ce récit met en lumière les événements marquants de la vie de l'auteure dans leur contexte, en portant une attention particulière à la fréquentation de la Mission Saint-Joseph, un pensionnat catholique pour jeunes autochtones. Le récit détaille également sa vie après qu'elle a eu fréquenté ce pensionnat. En effet, l'auteure y raconte la vie dans sa communauté, ses relations amoureuses et familiales, la naissance de ses enfants, ses études, les différentes étapes de sa guérison et celle des membres de sa communauté, de même que la rencontre de son mari actuel, le chef Bill Wilson.

Bev Sellars a entamé l'écriture de ses pensées sous forme de journal intime et de réflexions personnelles pour, par la suite, décider de publier une œuvre littéraire, catégorisée sous le genre « récit de vie », récit qui, selon Todorov, engendre une force expressive littéraire accrue en raison de l'expression d'événements véridiques : « L'écrivain ne doit jamais oublier, au moment où il

² Voir ma thèse soutenue à l'Université de Sherbrooke pour une explication de la méthodologie décoloniale, spécifiquement pour la traduction de *They Called Me Number One* (https://savoirs.usherbrooke.ca/bitstream/handle/11143/16346/Theberge_Sarah_PhD_2019.pdf?sequence=5&isAllowed=y).

façonne son personnage, que la force expressive de l'œuvre littéraire dépend dans une très large mesure de ce qu'il y a de vérité de la vie en elle », écrivait-il pour le roman (1981 : 298). Et pourrions-nous penser que cette affirmation est d'autant plus vraie dans le cas où le récit a passé par l'épreuve de la réalité, lorsque l'auteure se base sur des souvenirs? Il va sans dire que la force expressive du texte de Bev Sellars est bien présente à la lecture, et cela est vrai à la fois dans l'expérience de la traductrice et du lectorat. J'émetts toutefois l'hypothèse que cette vérité est ressentie de façon accentuée chez les acteurs et actrices ayant participé à la traduction du texte. Ce n'est évidemment pas comparable à ce que peuvent ressentir les personnes qui sont ou ont été personnellement touchées, de près ou de loin, par l'expérience du pensionnat autochtone.

Entre 2015 et 2019, j'ai traduit les six premiers chapitres du texte, lesquels ont servi à l'élaboration de ma méthodologie décoloniale pour ce projet. Je tentais alors d'évaluer s'il était possible de mettre en pratique les théories décoloniales et féministes/neutralisantes dans ma traduction et, le cas échéant, je m'y appliquais. Les six premiers chapitres ont été revus et corrigés par ma directrice, la professeure Nicole Côté, puis par la professeure Patricia Godbout, membre de mon jury, une fois la thèse déposée. Ainsi, ces traductrices chevronnées ont procédé à la révision bilingue et linguistique de ces six premiers chapitres, dans l'optique de la réalisation de ma thèse. Je gardais mon hypothèse en tête et conservais ma conscience décoloniale, empreinte d'empathie et de respect pour l'auteure, les enfants ayant fréquenté ce pensionnat autochtone et les membres de leurs communautés. Afin de clarifier le contexte, en voici l'hypothèse :

L'hypothèse de ma recherche est la suivante : Grâce à la traduction française du récit de pensionnat autochtone de Bev Sellars et de sa collectivité, *They Called Me Number One: Secrets and Survival at an Indian Residence School*, il me sera possible de raconter / rédiger en français, par la sauvegarde de l'oralité du texte de départ dans le texte d'arrivée, ce récit de vie, **où sera mise en évidence une relationalité autoréflexive, subjective, émancipatrice, interculturelle et collaborative**, exprimée par une voix singulière, mais représentante du **collectif, à la fois pour l'auteure et pour moi, la traductrice**. Ce processus me permettra d'élaborer les premières étapes d'une méthodologie décoloniale/autochtoniste en traductologie. (Théberge, 2019 : 5-6)

Le présent article tentera donc de démontrer qu'en effet, une partie de l'hypothèse se vérifie dans le fait que la traduction complète (14 chapitres) de

They Called Me Number One m'a permis de procéder à une autoréflexion, puis à un certain positionnement en tant que chercheure non autochtone de descendance coloniale.

Pour la traduction des six premiers chapitres, j'ai tenté autant que possible de faire preuve d'empathie rationnelle, comme le suggère brillamment Isabelle Collombat³, dans son article « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », où elle définit l'empathie comme une compréhension chez la traductrice de la manière dont l'auteure *pense*, et non pas de la manière dont elle *se sent* (2010 : 57). Il s'agit là d'une activité où la traductrice fait particulièrement preuve d'agentivité, car ce n'est pas parce qu'on traduit un texte qu'il faut nécessairement tout savoir de l'auteur.e ou appartenir à la même culture ou au même groupe ethnique. Par contre, à mon humble avis, une identification à l'auteure doit tout de même avoir lieu, d'une manière ou d'une autre, car cette identification favorise la production d'une traduction encore plus fidèle à la voix de l'auteure. Et cela est vrai, selon l'hypothèse qu'une association ou une identification se fait au niveau discursif, dans un contexte d'interaction puisque la traduction est une activité d'ordre culturel fondée dans la langue. D'un point de vue linguistique, le processus d'identification est d'ordre discursif – plutôt que psychanalytique ou racial –, ce qui exclut, en partie, le « problème » du positionnement de la chercheure non autochtone sur l'axe (dé)colonial. L'analyse reposerait plutôt sur la théorie de Bakhtine qui stipule que, dans une interaction, le destinataire répond nécessairement à l'énoncé entendu, peu importe son origine ethnique ou ses caractéristiques identitaires⁴ :

Toute parole, quelle qu'elle soit, est orientée vers une réponse compréhensive, mais cette orientation ne se singularise pas par un acte autonome, et ne ressort pas de la composition. La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours : elle est *active*, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement. (Bakhtine, 1978 : 103)

Sous le jour de la traductologie, nous pourrions affirmer que la traductrice répond nécessairement à l'interaction, à l'énoncé lu : un énoncé qui se voit teinté

³ Pour faire suite au travail de Françoise Wuilmart, voir les références dans la bibliographie.

⁴ J'affirme cela sans pour autant vouloir minimiser l'importance d'une appartenance à une nation autochtone et/ou la pertinence du savoir ancestral lorsqu'il est question de procéder à l'analyse de l'interaction entre deux ou plusieurs personnes autochtones et allochtones. L'idée de s'en remettre à la réciprocité du discours me paraît intéressante dans la mesure où deux personnes se retrouvent en situation de communication.

d'oralité dans le présent texte, étant donné le genre littéraire du récit de vie et la volonté consciente d'utiliser le pronom « on » dans la traduction plutôt que le « nous » afin de mieux transposer l'oralité du récit original dans le texte d'arrivée. De ce fait, une association se forme par l'entremise d'une interaction entre le sujet discursif – ou le texte de départ – et le sujet traduisant. En effet, à l'égard de ce rapport intersubjectif entre le destinataire et le destinataire, ou entre l'auteur et la traductrice, selon Judith Butler aucun sujet ne peut être son *propre* point de départ (Butler, 1990 : 9-15), c'est donc dire que l'intersubjectivité – ou la réaction/relation à l'Autre – est fondamentale dans l'interaction, et que l'Autre se situe à la source de l'identité dans le contexte du processus d'identification de la traductrice à l'auteur. En conséquence, la traductrice réagit au discours de l'auteur et à ses propos, à son récit porté à l'écrit, et elle en fait l'analyse avec agentivité et ouverture envers la différence. À ce sujet, Jessica Benjamin, dans *Shadow of the Other, Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*, affirme : « In order to go beyond a conception of a self-enclosed self, to recuperate difference and respect for otherness along with agency, we have to account for the impact of the other on the self. » (1998 : 94). Il s'agit là d'une prise de conscience qui peut parfois exposer la traductrice à un Autre qui saura sainement déstabiliser son équilibre identitaire ou émotionnel, en évoquant des réflexions ou des expériences qui auront pour effet de créer un sentiment de vulnérabilité, par exemple, qui aurait pu avoir été refoulé par un mécanisme de protection (1998 : 95), au même titre, peut-être, que cela a pu être le cas pour certains survivants et survivantes des pensionnats autochtones. Bien sûr, tel que mentionné plus haut, la traductrice en tant que professionnelle langagière saura faire preuve d'agentivité et ne s'identifiera pas en totalité à son auteur ; bien que l'on puisse argumenter que l'utilisation répétée du pronom « je » dans le récit de vie favorise ce processus d'identification et la montée de certaines blessures émotionnelles, par exemple.

En effet, « les mots d'ordre » sont « agentivité » et « professionnalisme » à l'intérieur de l'interaction, sans oublier le recours aux stratégies de traduction plus traditionnelles, mais est-ce toujours possible? Personnellement, dans ce processus de traduction de certaines parties du récit de Bev Sellars, il en a été autrement. Pour moi, les six premiers chapitres ont été abordés de manière plus « intellectuelle », puisque ces chapitres agissaient à titre d'exemple pour la méthodologie décoloniale/autochtoniste en traduction, mais aussi par le fait que les propos traités tenaient principalement à la Mission Saint-Joseph, où les

événements qui se sont produits m'étaient personnellement étrangers⁵. Je m'identifiais alors à l'auteure, mais il m'était alors toujours possible de faire preuve d'une grande agentivité malgré la montée d'une grande empathie envers l'expérience dévastatrice de ces enfants. Qui d'ailleurs n'aurait pas été empathique en traduisant ce récit d'événements souvent aussi monstrueux? J'en étais alors toujours « au début » de la traduction ; les variables « temps » et « répétition » ne faisaient pas encore partie de l'équation.

Une fois la thèse complétée, j'en étais au chapitre sept. Je me suis alors retrouvée seule pour la première fois devant le texte et j'ai ressenti une certaine liberté : j'avais l'impression de pouvoir laisser aller ma créativité. À cette partie du texte, la thématique demeurait la même et l'action se déroulait encore principalement à la Mission Saint-Joseph, et ce, pour deux chapitres supplémentaires.

Les chapitres suivants traitent de la vie de Bev Sellars à sa sortie du pensionnat, au cours de sa vie d'adolescente et de femme, et elle y relate de nombreuses situations négatives qui se sont manifestées en conséquence de sa vie à la Mission Saint-Joseph : elle a personnellement vécu des traumatismes relatifs à des blessures intergénérationnelles observées dans la communauté de Xats'ùll (Soda Creek), pour ne nommer que celle-ci, où elle habitait dans sa jeunesse. Bev Sellars fait la description d'un nombre important d'événements de sa vie, ce qui fait en sorte qu'à un point ou à un autre, dans le texte, le traducteur ou la traductrice peut nécessairement établir des liens avec sa vie personnelle.

C'est alors que je suis *devenue* l'Autre, pour reprendre la formule de Nerval, avec son « Je suis l'autre ». Gérard Macé le cite sur la page couverture de son ouvrage, qui souligne que : « L'intérêt des mémoires, des confessions, des autobiographies, écrit Nerval à propos de Restif, tient à ce que la vie de chaque homme devient ainsi un miroir où chacun peut s'étudier, dans une partie du moins de ses qualités ou de ses défauts. » (2007 : 13) L'image du miroir est peut-être aujourd'hui surfaite, et le récit de vie tend à se distinguer de l'autobiographie, mais il reste que la recollection de souvenirs personnels à la lecture du texte de Bev Sellars me semble à peu près immanquable au cours du processus de traduction.

⁵ Je n'ai pas vécu cette expérience, puisque le pensionnat que j'ai fréquenté au début des années 1990 était tenu par les Ursulines, mais ne se destinait pas aux élèves autochtones.

Donc, pour ainsi dire, l'entreprise de traduction et de publication (révision bilingue/linguistique et collaboration autochtone) de ce récit autochtone féminin permet à l'auteure ainsi qu'à la traductrice de bénéficier d'une expérience émancipatrice : l'auteure, par le désir de libération de traumatismes grâce à l'acte d'écriture, et la traductrice, par cet exercice d'autoréflexion face aux éléments relatés, la probable reconnaissance de certaines blessures émotionnelles et son positionnement sur l'axe de pouvoir (dé)colonial. En fait, c'est ce qui s'est passé pour moi. Je me suis souvent retrouvée dans un espace de compassion et parfois de vulnérabilité ; il ne s'agissait plus d'un travail dont je pouvais me distancier complètement ; j'étais davantage investie dans cette interaction avec l'auteure, rendue possible grâce au texte. Ma capacité à ressentir cette compassion a fait en sorte que le positionnement sur l'axe de pouvoir (dé)colonial occupait de moins en moins de place dans mon expérience. Il s'agissait désormais d'un exercice d'émancipation – qui a contribué à des prises de conscience et à une guérison. Mon rôle outrepassait-il celui de « l'experte » langagière ? Étais-je devenue à mon tour sujet de recherche ?

Dans un contexte d'études universitaires sur les Maoris, qui peut être comparé aux études autochtones canadiennes en milieu universitaire, Linda Tuhiwai Smith décrit : « We have a history of people putting Maori under a microscope in the same way a scientist looks at an insect. The ones doing the looking are giving themselves the power to define. » (2012 : 61) En fait, plus je travaillais à cette traduction et moins je me situais dans cet espace d'analyse et d'observation, comme si le propos était trop sensible pour le traiter de façon entièrement rationnelle. En traduction littéraire, et particulièrement lorsqu'il est question du récit de vie, on ne peut travailler de façon objective comme c'est le cas dans les domaines de la traduction spécialisée et même générale.

Dès lors a débuté, en quelque sorte, l'« analyse », la « déconstruction » de mon intimité en tant qu'« Autre », malgré la distanciation provoquée par le travail intellectuel nécessaire à l'accomplissement du transfert linguistique. À ce stade, on pourrait affirmer que la force du texte, en termes de réception, résidait dans le fait que l'interaction avec l'auteure activait ma mémoire et faisait ressurgir des souvenirs – ainsi que les émotions associées à ces souvenirs (pas nécessairement toujours négatifs) – d'événements vécus par une personne de mon entourage, une connaissance ou par moi-même. Et, au-delà des souvenirs, j'étais désormais habitée en cours de travail par une forte compassion envers l'auteure et les autres personnes impliquées dans le récit. De plus, je crois que

certains souvenirs et émotions font également surface lors de la traduction et à la lecture d'un texte comme celui de Bev Sellars en raison de sa façon très franche de raconter les événements traumatiques. À titre d'exemple, voici un passage « récapitulatif » et difficile tiré du texte de Bev Sellars, traduit vers le français :

Je ne savais pas de quelle manière gérer les situations où je n'étais pas à l'aise, alors je me retirais. Je ne pouvais pas me défendre. J'ai aussi souffert de nombreuses phobies pendant ma jeunesse. J'avais des attaques de panique si je pensais être en retard pour quoi que ce soit et lors de nouvelles situations sociales. Je ne pouvais recevoir le moindre compliment ou la moindre critique avec grâce. Je faisais des cauchemars régulièrement, j'ai dû dormir avec une lampe allumée jusqu'au début de la trentaine. Jusqu'à sa mort, mon frère Ray a aussi dormi avec une lumière. J'avais peur des espaces fermés, et tout particulièrement des ascenseurs. J'avais peur des hauteurs et de rester seule. Les migraines m'accompagnaient toujours. J'aimais la sensation de la faim et, à un moment, je suis devenue très maigre, presque anorexique. Pour tout dire, j'étais handicapée émotionnellement et socialement, limitée dans ma capacité à entrer en relation avec le monde. (Sellars, 1993 : 112, ma traduction)

À ce moment, j'avais toujours seule dans la traduction, et ce, sans collaborateur pendant quelques mois. Pour la première fois, je me retrouvais dans cet espace privé et intime avec le texte et ses propos. Le travail d'émancipation pour moi débutait alors de façon active mais modérée, car j'en étais également alors à planifier la suite : l'organisation d'une collaboration autochtone pour m'assurer qu'une terminologie adéquate soit utilisée dans la description des années passées au pensionnat et autres précisions culturelles qui demeuraient incertaines.

Heureusement, j'ai pu entrer en contact avec mon collaborateur autochtone, Alex Cheezo, travailleur social Anishnabe à Lac-Simon, traducteur et ancien pensionnaire autochtone. C'est à cet instant, lors d'une première rencontre avec lui, que l'interaction – orientée par le texte où d'ailleurs toute trace d'oralité avait été conservée – a pris la forme d'un dialogue, d'une « véritable » interaction. La collaboration de mon réviseur autochtone, que l'on pourrait également qualifier d'« Autre », a été fondamentale alors que des clarifications terminologiques ou conceptuelles étaient nécessaires⁶. Mais, au-delà des recherches terminologiques, ce qu'il m'importe de souligner dans le présent article, c'est la relation qui s'est

⁶ Ce qui fera l'objet d'un autre article, où les exemples de difficulté de traduction seront analysés en détail.

développée entre lui et moi, une relation qui se définit d'ailleurs dans mon hypothèse. Il s'agit en effet d'une relationalité autoréflexive puisque, pour ma part, lors de mes rencontres virtuelles avec Alex Cheezo⁷, je me voyais en constante évaluation de ma position en tant que chercheure/traductrice/traductologue ; je choisisais bien mes interventions et je pratiquais une écoute active. Dans ces échanges interculturels et collaboratifs, nous sommes vite passés au vif du sujet : la vie dans un pensionnat autochtone et ses répercussions. Malgré la distance qui les séparait, ces enfants autochtones devenus adultes, Bev et Alex, membres de nations différentes, situées à deux extrémités du pays, ont vécu une expérience du pensionnat où se partagent de nombreux points communs ; Alex me l'a confirmé. Ce sont ces similitudes dans l'expérience qui permettraient aux anciens et anciennes élèves de pensionnat autochtone de revisiter leurs souvenirs et mémoires à la lecture du texte, en anglais ou en français, pour faire de nouveau face à leurs blessures – intergénérationnelles – ou traumatismes, ce qui pourrait ainsi peut-être engendrer un processus de guérison⁸. Il s'agit là, en effet, de l'un des objectifs principaux de ce projet de traduction.

Je constate que cette similitude de l'expérience entre Bev et Alex, vécue à des milliers de kilomètres, répond aussi partiellement à l'un des objectifs de ma thèse, dont le but premier était de contribuer à amorcer un dialogue entre les Autochtones francophones et anglophones de nations différentes ; ce dialogue pourrait prendre la forme, en premier lieu, d'une compréhension de l'« Autre » et d'un lien qui pourrait se créer par la reconnaissance de nombreux points communs dans l'expérience. Voici le passage de la thèse qui exprime cet objectif :

a) Contribution à la création d'un dialogue entre Autochtones canadiens

J'aimerais contribuer à faire connaître l'histoire de Bev Sellars parmi les communautés autochtones francophones du pays. Par le fait même, j'espère que ma traduction permettra aux Autochtones francophones de prendre conscience de la similitude entre leur expérience du pensionnat catholique

⁷ Voir la bibliographie pour les dates et la durée de ces rencontres.

⁸ Ici, il ne faut pas négliger les maux physiques chroniques dont souffrent des générations d'Autochtones, mentionnées dans le récit, et qui témoignent des rituels chrétiens ainsi que des punitions corporelles imposées aux enfants. Le fait que ces blessures physiques soient ressenties tout au long d'une vie confirme leur gravité, tant sur le plan physique que psychologique.

et celle des autres Premières Nations du pays dans d'autres pensionnats. [...]

Effectuer ce rapprochement permettrait la création d'une empathie et d'une compréhension de l'expérience de l'Autre, et mettrait l'accent sur l'abus du pouvoir religieux. Ce qui était intolérable pour les Autochtones qui ont vécu en pensionnat, c'est que la maltraitance était augmentée en raison d'une discrimination raciale. Cette association partielle dans l'expérience permet aussi de mettre à jour une vision plus globale de la réalité coloniale du Canada contemporain et d'en identifier les acteurs principaux. (Théberge, 2019 : 3)

Lors de ces rencontres avec Alex Cheezo, comme il a été mentionné précédemment, le propos est devenu rapidement somme toute intime, de par le partage d'une partie de son expérience au pensionnat (qui était d'ailleurs constituée, tout comme Bev, de quelques bons souvenirs entre ami.es) et la mention générale de la souffrance toujours ressentie par certains membres de la communauté de Lac-Simon en conséquence des blessures intergénérationnelles. J'étais alors, pour une deuxième fois, en mesure de mettre un visage sur ces événements de maltraitance relatés dans *They Called Me Number One* : le premier a été celui de Bev, et le deuxième, celui d'Alex. Malgré ma formation de traductrice et mon vouloir constant et bien ancré de pratiquer l'empathie rationnelle, je n'ai pu faire autrement qu'être profondément touchée par la nature de nos discussions et de porter en moi ces émotions lors du processus traductif.

C'est à ce moment que je me suis rendu compte de la pertinence de cet exercice de collaboration avec mon réviseur autochtone. Ce texte, l'histoire de Bev, a servi de catalyseur pour ce dialogue interculturel, intergénérationnel entre cet homme (d'environ 20 ans mon aîné) et moi. Je n'aurais peut-être jamais eu la chance de le rencontrer et d'avoir ces conversations enrichissantes avec lui n'eût été du courage de Bev Sellars de publier son histoire. Ce texte a également servi d'intermédiaire pour entamer un certain dialogue de guérison entre lui et moi. Ce récit de vie a fait sortir de l'oubli certaines blessures, et cela est vrai probablement davantage vrai – étant donné l'expérience relatée dans le texte – du côté de mon collaborateur. Il y avait interaction, interculturalité mais aussi une « déconstruction » des mémoires et d'une certaine intimité de l'Autre. En effet, je crois qu'il est justifié ici d'utiliser le mot « intimité » plutôt qu'« intersubjectivité », plus couramment utilisé en études culturelles, en études autochtones et en traductologie. Mais pourquoi cette nuance, ce choix?

L'étymologie du substantif « intime » tient à une évolution des plus intéressantes, notamment en raison du changement de sens que le mot a subi au cours du XVIII^e siècle. En voici l'explication tirée dans l'article « Intimé et lien intime », de Marie-Paule Chevalérias :

L'analyse étymologique de *Intimität*¹, montre que ce terme est apparu au XIX^e siècle. Il dérive de *intim* qui avait dès 1600, par son origine latine *intimus*, la signification d'ami confiant, c'est-à-dire d'ami dont on est sûr, en qui l'on a foi. Est contenue dans cette expression la particularité du lien à cet ami pour le sujet qui le désigne ainsi. **Puis un glissement de sens au XVIII^e siècle a connoté *intim* de superlatif : est *intim*, ce qui est au plus profond, le plus intérieur, le plus en dedans**, le plus familier. Ceci rejoint ce que nous dit Freud de *heimlich* en opposition à *unheimlich*, termes qu'il met en lien avec les idées d'étrangeté, de secrets contenus dans l'histoire, et que le refoulement tente habituellement de mettre à distance. (Chevalérias, 2003 : 14)

Il est intéressant de noter ce glissement de sens au XVIII^e siècle, qui est d'ailleurs également mentionné par d'autres ouvrages de référence, dans lesquels on signale que le mot « intime » devient superlatif et revient à ce qu'il y a de plus intérieur, de plus profond chez une personne, sans oublier la mention antérieure de l'*ami confiant*, qui rappelle l'importance de tisser des liens affectifs entre collaborateurs. Et, quelle serait la nature de cet élément situé au plus profond de nous? Les définitions suivantes nous mèneraient peut-être vers une piste :

intīmē (*intimus*), ¶ 1 intérieurement : APUL. M. 2, 7 ¶ 2 [fig.] avec intimité, familièrement : NEP. Att. 5 ¶ cordialement, du fond du cœur : CIC. Q. 1, 2, 4 ¶ -ius INSCR. Neap. 5237.

intīmus, a, um (superl., v. *interior*), ¶ 1 ce qui est le plus en dedans, le plus intérieur, le fond de : *in eo sacrario intimo* CIC. Verr. 4, 99, au fond de ce sanctuaire ; *intima Macedonia* CIC. Fam. 13, 29, 4, le cœur de la Macédoine ¶ *in intimum se conjicere* CIC. Cael. 62, s'enfoncer à l'intérieur de la maison ; *intima* [pl. n.] *finium* LIV. 34, 47, 8, l'intérieur du pays ¶ 2 [fig.] *ex intima philosophia haurire* CIC. Leg. 1, 17, puiser au cœur de la philosophie ; *ars intima* CIC. Or. 179, le domaine le plus secret de l'art ; *disputatio* CIC. de Or. 1, 96, le cœur d'une dissertation ; *intima alicujus consilia* CIC. Verr. pr. 17, projets les plus secrets de qqn ¶ intime : *familiares intimi, amici intimi* CIC. Att. 3, 1, 3 ; Mur. 45, amis intimes ; *alicui* CIC. Phil. 2, 48, intime de qqn ¶ [pris subst'] *mei intimi* CIC. Fam. 13, 3, etc., mes intimes.

On peut lire à l'intérieur de cette définition tirée du *Gaffinot*, dictionnaire latin, que les mots « secret », « sanctuaire » et « cœur » sont mentionnés à deux, une et quatre reprises, respectivement, sans oublier encore une fois le mot « ami », qui représente la notion de l'amitié. Ces mentions voudraient-elles suggérer que l'utilisation du mot « intimité », plutôt qu'« intersubjectivité » (et peut-être même compassion au lieu d'empathie) tiendrait du domaine de l'affect, du cœur, plutôt que de l'intellect? Jusqu'alors, dans mon processus de traduction de *They Called Me Number One* vers *Matricule « Numéro 1 » : secrets et survie dans un pensionnat autochtone*, on aurait pu penser que seul l'intellect et le savoir-faire auraient pu accomplir le travail, mais j'avance qu'une telle entreprise tient de l'ordre de l'impossible, et ce, pour les deux raisons suivantes, brièvement mentionnées auparavant : la « durée » du processus traductif et le phénomène de la répétition. En effet, je devais alors entreprendre le travail de révision bilingue et linguistique...

Le processus de révision bilingue et linguistique

Puisqu'il s'agit d'un récit de vie, l'intimité « augmentée » de l'auteure a agi, une fois de plus, à titre de catalyseur. Revoyons le processus ensemble. Puisque cette traduction a fait partie de mon doctorat, j'ai révisé les six premiers chapitres de trois à quatre fois. Puis, pour les chapitres 7 à 14, sans oublier l'épilogue et les notes, qui, en quelque sorte, constituaient un chapitre supplémentaire, j'ai produit un bon premier jet de la traduction et effectué une révision linguistique sommaire pour ensuite entreprendre la collaboration avec ma réviseuse, embauchée par mon université, qui aurait alors déjà procédé à une révision bilingue et linguistique. J'ai retravaillé le texte, et ce, à plus d'une reprise ; seule ou accompagnée de ma directrice de thèse, de ma réviseuse et/ou de mon collaborateur autochtone. En effet, pour parvenir à compléter le transfert linguistique et la mise en pratique de la méthodologie décoloniale, j'ai dû me replonger dans le récit à de nombreuses reprises et le relire plusieurs fois, ce qui a fait en sorte que je suis entrée en contact encore et encore avec les maltraitances et les blessures vécues par Bev Sellars ou les autres survivants et survivantes de pensionnats autochtones.

De plus, inmanquablement, cette révision bilingue avec ma réviseuse, qui s'est tenue de façon virtuelle, a initié bon nombre de conversations entre nous, et a également fait remonter une multitude de souvenirs – de mémoires – partagés à voix haute ou non. Encore une fois, le texte a provoqué une interaction ; un

dialogue supplémentaire dans mon cas. Pour donner un exemple rapide et concret, lorsque Bev Sellars parlait de Gram et de ses habitudes, ma réviseuse et moi revoyions aussi nos grands-mères, et nous partageons quelques souvenirs. Nos témoignages étaient souvent émouvants et l'expérience de ces femmes, à plus d'un égard, similaire.

Grâce au texte, qu'elles aient été prononcées ou non, ces mémoires se sont manifestées sous forme de dialogue « extérieur » ou « intérieur » ; on ne pouvait s'y attarder trop longtemps, il fallait reprendre le travail, mais l'émotion était omniprésente et occupait un espace que l'on pourrait qualifier de sous-jacent à l'activité de transfert linguistique. Ainsi, nous avons ouvert une fenêtre sur notre intimité, en partageant des souvenirs mais aussi à travers certains silences. Le récit de vie de Bev Sellars a favorisé un engagement, le nôtre : nous, ces Autres, car le texte détient cette qualité de rejoindre ces espaces *secrets*. Nous étions alors davantage investies dans cette démarche de mettre en lumière le récit de Bev Sellars, et de le rendre accessible aux différentes communautés francophones, autochtones ou non. Quoi qu'il en soit, un commentaire qui revenait souvent lors de nos séances de révision faisait référence à la difficulté de traduire tous ces événements traumatiques, pour encore y revenir au cours de la révision bilingue, c'est-à-dire à la fois en anglais et en français. Alors que nous étions presque à la fin de la révision des notes, à la fin du récit, nous devons revoir une scène d'agression sexuelle subie par une jeune Autochtone. En vérité, le travail est alors devenu plutôt difficile⁹, mais la conscience de l'importance de ce travail – de notre mission, si l'on veut – faisait passer les émotions au second plan même si ces dernières sont demeurées très présentes.

L'acte de performance que je souligne dans cet article – celui de traduire en laissant l'affect prendre une place importante dans l'activité linguistique – s'est répété comme je viens de le démontrer à de nombreuses occasions et par diverses personnes au cours de la traduction du récit de Bev Sellars et du travail de réflexion qui l'accompagne.

And by performativity we mean (following Judith Butler and others) not just consciousness performance, but the unconscious repetition and citation of gender and sexual norms. **For it is through such repetition that those identities become naturalized and reified**, as these scripts are reproduced

⁹ Évidemment, nous étions bien conscientes qu'il est beaucoup moins pénible de traduire ce genre d'événements que de les vivre dans la réalité.

on the surface of (and through the actions and gestures of) one's own body (Rayter & McLeod, 2008 : 38-39).

J'ose donc parler de performativité, pas seulement sur le plan linguistique, mais également sur le plan d'une approche empreinte d'empathie et de compassion envers le texte. Une compassion envers l'expérience féminine et masculine qui devient « naturelle » avec le temps et la répétition, et qui a fait graduellement partie intégrante de la production de *Matricule « Numéro 1 » : secrets et survie dans un pensionnat autochtone*. Cette performativité – qui se situe tant au niveau linguistique qu'au niveau des émotions – devient presque une stratégie de traduction dans le cas d'un récit de vie : elle a été mise en pratique au cours de la traduction, de la révision et des dialogues émancipateurs, et ce, dans la durée et avec répétition.

La « déconstruction » des intimités

L'approche décoloniale utilisée de façon omniprésente tout au long de la traduction a eu pour effet de prioriser l'utilisation d'une rédaction épicienne autant que possible – dichotomie féminin/masculin, vers une neutralité – et une explicitation autochtone de certains concepts mentionnés dans le texte – dichotomie colonisateur/colonisé, grâce à la collaboration d'Alex Cheezo. Ces dichotomies sont intéressantes à observer, car le traitement qui en a été fait diffère, dans le degré de neutralité, en particulier. Il est clair que la dichotomie colonisateur/colonisé a été traitée de manière à tendre vers la variable « colonisé » étant donné l'intention de produire une traduction décoloniale/autochtoniste, appuyée par les suggestions et explications d'Alex Cheezo. De plus, le fait de travailler le texte à plusieurs reprises, dans le cadre de quatre étapes, lors du premier jet de la traduction, de la révision bilingue et linguistique, puis de la révision collaborative, a déconstruit le discours, le récit, et donc l'intimité de l'auteure puisque chaque mot a été choisi et étudié, après moultes réflexions, que ce soit relativement à la méthodologie décoloniale, à la musicalité du texte – au style, à la *parole* – ou au niveau de l'émotion.

L'acte de traduire *They Called Me Number One* en français s'est récemment inscrit dans le mouvement d'éveil national à la maltraitance portée envers les enfants qui ont fréquenté les pensionnats autochtones et à la disparition inexpliquée de certains d'entre eux ; des disparitions qui ont d'ailleurs été mentionnées au tout début du récit de Bev Sellars. Puis, malheureusement, le 25 février dernier, un article intitulé « 93 potential burial sites found near former

B.C. residential school », publié sur le site Internet de la CBC, annonçait la macabre découverte de sépultures « potentielles » – et anonymes – d'enfants ayant fréquentés la Mission Saint-Joseph. Sur les 470 hectares identifiés comme étant d'intérêt à la découverte de sépultures anonymes, seulement 14 ont été fouillés jusqu'à présent, au cours de la première phase des recherches. Bev Sellars a d'ailleurs été citée dans cet article. Elle y affirme : « We need to make sure that Canada knows about the atrocities that were made at these schools. » (dans Lindsay et Watson, 2022).

En effet, de telles divulgations s'inscrivent dans la volonté d'informer, notamment, tout comme les appels à l'action de la *Commission de vérité et réconciliation du Canada* soulignent l'importance du dialogue et de la collaboration entre les différentes nations canadiennes et le recours aux arts pour y parvenir. L'appel à l'action 83 du sixième volume du rapport final de la Commission, intitulé *La Réconciliation*, en témoigne :

Nous demandons au Conseil des arts du Canada d'établir, en tant que priorité de financement, une stratégie visant à aider les artistes autochtones et non autochtones à entreprendre des projets de collaboration et à produire des œuvres qui contribueront au processus de réconciliation. (*Commission de vérité et réconciliation*, 2015, vol. 6, emplacement Kindle 5973-5974)

Il est à souhaiter que ce recours aux arts mène à une réelle compassion, qui donnerait aux émotions la place qui leur revient lors de la production de traductions décoloniales – collaboratives – de récits de femmes autochtones. Des textes qui demandent un courage incommensurable : écrire et surtout publier, un don de soi pour la collectivité, un acte qui vient du cœur.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Jessica (1998), *Shadow of the Other, Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- BERMAN, Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri (1988), « Subaltern Studies: Deconstructing Historiography », dans Guha, Ranajit [et al.] (dir.), *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- CHEVALÉRIAS, Marie-Paule (2003), « Intimité et lien intime », *Le Divan familial*, vol. 11, n° 2 : 11-23.
- COLLOMBAT, Isabelle (2010), « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », *Translation and Impersonation*, vol. 1, n° 3 : 56-70 [en ligne], <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01402655/document> (consulté le 2 juin 2019).
- COMMISSION DE VÉRITÉ ET RÉCONCILIATION DU CANADA (2015), « Pensionnats du Canada : La réconciliation », *Rapport final de la commission de vérité et de réconciliation du Canada*, [Kindle], vol. 6, emplacement Kindle 5973-5974.
- DICTIONNAIRE GAFFIOT (1934), latin-français : 848, [en ligne], <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=intimit%C3%A9> (consulté le 1^{er} mars 2022).
- EIGENBROD, Renate (2005), *Travelling knowledges: positioning the im/migrant reader of aboriginal literatures in Canada*, Winnipeg, University of Manitoba Press.
- LECONTE, Marie (2021), « La traductrice non autochtone et l'éthique du traduire : que dit la recherche autochtone? », Colloque : *Écrire et (auto-)traduire des langues autochtones : engagement et créativité*, ESIT, La Sorbonne-Nouvelle, 23 juin.
- LINDSAY, Bethany et Bridgette WATSON (2022), « 93 potential burial sites found near former B.C. residential school », *CBC News* [en ligne], <https://www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/williams-lake-st-josephs-residential-school-1.6326467> (consulté le 20 mai 2022).
- MACÉ, Gérard (2007), *Je suis l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des Lettrés ».

- RAYTER, Scott [et al.] (2008), *Queer CanLit: Canadian Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) Literature in English*, Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library.
- SELLARS, Bev (2013), *They Called Me Number One: Secrets and Survival at an Indian Residential School*, Vancouver, Talonbooks.
- SHERBERT, Garry (2006), « Introduction », dans Garry SHERBERT, Annie GÉRIN et Sheila PETTY (dir.), *Canadian Cultural Poesis, Essays on Canadian Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press : 1-23.
- THÉBERGE, Sarah (2019), « Pistes décoloniales pour la traduction de récits autochtones : l'exemple de *They Called Me Number One* de Bev Sellars », thèse de doctorat, Université de Sherbrooke [en ligne], https://savoirs.usherbrooke.ca/bitstream/handle/11143/16346/Theberge_Sarah_PhD_2019.pdf?sequence=5&isAllowed=y (consulté le 19 juillet 2022).
- THÉBERGE, Sarah (2021), *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 22 janvier, 47 min.
- THÉBERGE, Sarah (2021b). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 6 février, 55 min.
- THÉBERGE, Sarah (2021c). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 20 février, 60 min.
- THÉBERGE, Sarah (2021d). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 24 mars, 52 min.
- THÉBERGE, Sarah (2021e). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 13 mai, 40 min.
- THÉBERGE, Sarah (2021f). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 10 juin, 57 min.
- THÉBERGE, Sarah (2022). *Entretien avec Alex Cheezo* [en ligne, plateforme Zoom], 12 janvier, 70 min.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- TUHIWAI SMITH, Linda (2012), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2^e édition, Londres, Zed Books Ltd.
- VINAY, J. P. et J. DARBELNET (1964), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin.
- WUILMART, Françoise (1984), « L'empathie dans la traduction littéraire », *Équivalences*, vol. 15, n° 1 : 13-20.
- WUILMART, Françoise (1990), « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures », *Meta*, vol. 35, n° 1 : 236-242.

Cette science qui me nommerait, ou mon corps est un autre : utilisation de la langue scientifique dans le recueil de poésie *Letters in a Bruised Cosmos* de Liz Howard

Vicky Bernard

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092364ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092364ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bernard, V. (2022). Cette science qui me nommerait, ou mon corps est un autre : utilisation de la langue scientifique dans le recueil de poésie *Letters in a Bruised Cosmos* de Liz Howard. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 105–118.
<https://doi.org/10.7202/1092364ar>

Résumé de l'article

L'article présente l'hypothèse que le recours à la langue scientifique dans ce recueil a une double fonction, soit la réappropriation du discours dominant et la dénonciation de la violence que fait subir ce même discours au corps, en particulier aux corps des femmes. Y sera d'abord abordé le concept de l'hétérolinguisme qui se déploie dans le recueil par le recours aux langues autochtone et scientifique. La façon dont fonctionne la langue scientifique dans les poèmes, c'est-à-dire principalement sous forme de métaphores et de métonymies, y sera ensuite abordée. La troisième partie illustrera comment ces images tirées de la langue scientifique s'articulent autour du corps, en se fondant sur le concept du trauma. Enfin, la dernière partie présentera les effets créés par les différents domaines scientifiques convoqués dans le recueil.



Cette science qui me nommerait, ou mon corps est un autre : utilisation de la langue scientifique dans le recueil de poésie *Letters in a Bruised Cosmos* de Liz Howard

VICKY BERNARD

Université de Sherbrooke

*Toutes les peaux
une soie fibreuse
de stimulus nerveux
mariés à l'infini¹*

Liz Howard

Après *Infinite Citizen of the Shaking Tent*, lui ayant valu en 2016 le Griffin Poetry Award et le titre de finaliste au prix littéraire (poésie) du Gouverneur général, Liz Howard, poète ontarienne d'origine européenne et anishinaabée, a signé en 2021 un deuxième recueil, *Letters in a Bruised Cosmos*², publié chez McClelland & Stewart sous la direction littéraire de Dionne Brand. Ce second ouvrage était en nomination pour le Griffin Poetry Award 2022 et est toujours en lice pour le Trillium Award 2022 (poésie). Liz Howard a grandi sur le territoire du Traité n° 9 au nord de l'Ontario et vit présentement à Toronto. Détentrice d'un baccalauréat en sciences de l'Université de Toronto et d'une maîtrise en création littéraire de l'Université de Guelph, elle a publié des textes dans plusieurs revues canadiennes et est présentement professeure associée au Département d'anglais de l'Université de Toronto.

Dans une entrevue portant sur son premier recueil, l'autrice qualifiait son livre de « document féministe décolonial³ » (McLennan, 2015), démarche toujours bien présente dans ce second ouvrage. Composé de 16 poèmes en prose et en vers libres, *LBC* aborde en effet les questions du (dé)colonialisme et du

¹ « All the skins / a fibrous silk / of nerve stimulus / wedded to infinity » (Howard, 2021 : 53-56 ; sauf indication contraire, toutes les traductions sont de moi).

² Pour simplifier la lecture, je désignerai dorénavant cet ouvrage par l'abréviation *LBC*.

³ « a decolonial feminist document »

féminisme, en plus des thèmes du corps, de l'univers, de la quête de repères et de l'identité. Sur le plan formel, outre une utilisation intéressante de l'aspect spatial du texte, ce qui m'a d'abord frappée à la lecture du recueil est le recours à diverses langues et registres de langue : la langue anglaise standard, la langue scientifique (langue de spécialité au sein même de la langue anglaise) et l'anishinaabemowin (langue autochtone). Par ailleurs, de nombreuses citations et allusions parsèment les poèmes, qu'il s'agisse d'extraits de poèmes d'autres auteurs ou de noms de philosophes ou d'écrivains. En fait, ce sont ces éléments « autres », qui me fascinent dans les poèmes de Liz Howard. Ce foisonnement de langues et de paroles autres, inscrites à même les poèmes de l'autrice, cette illustration de la multiplicité si je puis dire, est ce qui, paradoxalement, en signe le caractère unique. Bien plus que de simples mots appartenant à une autre langue ou à une autre personne, ces éléments hétérogènes renvoient à un autre univers. Rappelons d'ailleurs que le titre même du recueil (*Letters in a Bruised Cosmos*) évoque cette idée d'univers multiples. En effet, le « cosmic bruise » auquel il fait référence désigne le point froid découvert dans le fond diffus cosmologique qui serait, selon certains scientifiques, la preuve d'une collision avec un autre univers. Mais comment s'articule cette idée de la multiplicité dans les poèmes de *LBC*?

Dans le présent article, j'avancerai l'hypothèse que la multiplicité signant le recueil *LBC* est créée par les procédés d'écriture utilisés par Howard, notamment le recours à l'hétérolinguisme. De plus, je tenterai de démontrer que l'hétérolinguisme, principalement sous la forme de la langue scientifique, y exerce une triple fonction, soit la construction de l'identité, la réappropriation du discours dominant et la dénonciation de la violence que fait subir ce même discours au corps, en particulier aux corps des femmes. Bref, que cet hétérolinguisme tel que pratiqué par Liz Howard s'inscrit à même le projet décolonial et féministe de la poète. En effet, si la langue scientifique confère une position d'autorité à la voix, elle provoque également des effets percutants lorsqu'elle se frotte au corps. La science qui nomme, qui permet de dire et d'affirmer sa position et son autorité, se trouve utilisée du même souffle pour créer un effet de distance, voire de dissociation, avec ce corps qu'elle nomme, et pour dénoncer ainsi la violence qu'il subit.

Dans la première partie, je présenterai donc le concept de l'hétérolinguisme et décrirai de quelle façon, par le recours aux langues autochtone et scientifique, celui-ci se déploie dans le recueil pour inclure la multiplicité dans le texte.

J'aborderai ensuite la façon dont fonctionne la langue scientifique dans les poèmes, c'est-à-dire principalement sous forme de métaphores et de métonymies. Dans la troisième partie, j'illustrerai comment ces images produites au moyen de la langue scientifique contribuent à créer des oppositions science/corps, notamment en me fondant sur le concept de trauma. Enfin, dans la dernière partie, je tenterai d'illustrer que les effets créés par les différents domaines scientifiques convoqués dans le recueil contribuent tout à la fois à imposer et à dénoncer une violence faite au corps.

Quand makwa et quarks s'unissent

Tout d'abord, on constate rapidement que le mouvement entre les langues que favorise Howard signe le style de *LBC*. La poète intègre ces langues dans le recueil pour élargir l'horizon de ce qu'il lui est possible de dire, car, pour reprendre les mots de l'autrice, « les limites de ma langue sont les limites de mon univers⁴ » (Howard, 2021 : 128). Cependant, l'hétérolinguisme, qui désigne « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 2019 : 61), peut jouer des rôles multiples. Dans *LBC*, le recours par l'autrice à la langue scientifique, langue de spécialité au sein même de la langue anglaise, et à l'anishinaabemowin, langue à part entière, lui permet notamment d'introduire la multiplicité dans le texte et d'intégrer à même la voix du « je » une stratégie de relation à l'autre, aux autres ; un peu comme si le « je » devenait un « nous ». Si « l'ethnicité est aussi une identification relationnelle qui nécessite plus d'une identité pour exister⁵ » (Siemerling, 1996 : 2), c'est bien cette tension identitaire qui est à l'œuvre dans l'hétérolinguisme de *LBC*. En effet, cette mise en scène des frontières, poreuses ou non, entre les langues constitue pour la poète un mode de représentation, une identité affirmée ou un *ethos*, qui « désigne la manière dont l'énonciateur construit une image de lui-même sur le plan des énoncés » (Suchet, 2009 : 33). Ce concept m'amène à m'intéresser à la manière dont la poète, ou l'énonciatrice, pour reprendre le terme de Suchet, construit son image. La sociologue haudenosaunee Patricia A. Monture affirme :

⁴ « The limits of my language are the limits of my world »

⁵ « ethnicity is also a relational identification that requires more than one identity in order to exist »

Pour comprendre la littérature autochtone, il faut aussi arriver à saisir un peu du bagage communautaire traditionnel d'un auteur ou d'une auteure, dans la mesure où c'est là que se trouve l'ancrage de sa personnalité, de même que l'origine des paroles et des styles mobilisés dans son écriture. (Monture, 2017 : 19)

Voici comment Howard se présente dans son essai « Against Assimilation I Rose into Poetry » :

Me voici sur le territoire appelé Canada. Le Canada est un problème, et je suis un problème, moi aussi. Descendante de colons et de Premières Nations, je suis une anglophone avec des racines francophones, une personne tout ce qu'il y a de plus campagnarde qui, en raison de son étrangeté et de son besoin d'éducation, a quitté sa terre natale pour la grande ville. Et je suis une poète, peut-être une poète avant tout. Une poète d'avant-garde, une poète féministe, une poète décoloniale, une poète⁶. (citée dans Betts et Bök, 2019 : 29)

De « sang mêlé », l'autrice a été coupée de ses racines autochtones en raison du départ de son père alors qu'elle était encore enfant. D'origine européenne et anishinaabée, elle pourrait bien représenter ce que Warren Cariou appelle une *edgewalker* (McLeod et McLeod, 2014 : 32), c'est-à-dire quelqu'un qui circule le long des frontières idéologiques qui souvent séparent ceux qui profitent du colonialisme de ceux qui en sont les victimes. On pourrait certainement rapprocher ce mariage d'identités à celui d'une personne immigrante. Une immigration de l'intérieur. Ainsi, du « Je suis parce que je connais mon nom, ma famille, mon clan et ma nation » (Monture, 2017 : 22), pourrait découler la question « Qui suis-je, puisque ma filiation a été coupée? »

Par ailleurs, dans la complexité de son écriture hétérolingue, Howard utilise les outils de la domination pour la dénoncer. En effet, la langue autochtone s'impose comme outil de réappropriation de ses origines et de sa culture. Quant à la langue scientifique, langue des savoirs occidentaux, langue prioritairement masculine encore aujourd'hui, elle confère une certaine forme d'autorité à qui la manie. L'énonciatrice qui profère une telle parole s'établit ainsi dans une position de pouvoir particulière. Non seulement parce qu'elle démontre qu'elle maîtrise

⁶ « Here I am in the land called Canada. Canada is a problem and I am a problem, too. I am both a settler and First Nations, an anglophone with Franco roots, a thoroughly rural person who, due to the fact of my strangeness and need for education, has left her homeland for the Big Smoke. And I am a poet, perhaps a poet first in this indulgence. An avant-garde poet, a feminist poet, a decolonial poet, a poet. »

cette langue, mais également parce qu'elle rappelle au lecteur qu'elle « est en mesure de négocier consciemment avec la différence des langues » (Suchet, 2009 : 33).

Ainsi, la traductrice d'un tel recueil doit elle aussi se positionner de manière à être en mesure de négocier et de retransmettre cette différence des langues. Pour elle, le défi ne réside pas tant dans la traduction en tant que telle des termes autochtones (qui demeurent inchangés) et des termes scientifiques (dont la traduction est normalement figée). Les difficultés sont essentiellement de deux ordres. Premièrement, la traductrice de *LBC* devra veiller à repérer les termes scientifiques et à les traduire dans cette langue, c'est-à-dire éviter d'en modifier le registre. Deuxièmement, la traductrice de *LBC* devra maîtriser les concepts scientifiques évoqués, puisque, comme ils sont souvent utilisés pour créer des métaphores ou des métonymies (j'y reviendrai), il sera primordial d'en bien saisir le sens pour rendre les réseaux sémantiques de façon adéquate.

Langue des sciences : entre dénotation et connotation

Les langues scientifique et autochtone ne sont pas utilisées de la même façon ni à la même fréquence dans *LBC* – le vocabulaire scientifique occupant une place beaucoup plus importante. Les termes du domaine des sciences, par essence des termes de dénotation, semblent de prime abord ne pas avoir nécessairement leur place dans la langue poétique. Comme Jean-Michel Gouvard l'affirme en parlant de l'œuvre d'Yves Bonnefoy :

Bonnefoy oppose une langue « scientifique », dont l'assise communicationnelle repose sur la dénotation, laquelle relèverait donc de l'*objet*, et une langue poétique, qui s'appuierait quant à elle sur la dimension qu'il appelle « symbolique » du langage, et qui relèverait du *sujet*, puisqu'elle suppose de faire appel à des connaissances censées être partagées par une communauté humaine spécifique, en un lieu et un moment donnés. (2009 : 15)

Ainsi, chez Bonnefoy, on retrouve l'opposition entre le « regard désincarné de la science [...], là où notre parler scientifique n'accepte de percevoir que l'objet » (Gouvard, 2009 : 15) et la parole destinée à être partagée que constitue la langue poétique. S'il est incontestable que le regard désincarné de la science joue un rôle de premier plan dans les textes de *LBC* (j'y reviendrai), concevoir les relations entre ces deux langues – scientifique et poétique – comme une simple opposition ne rendrait pas compte de la complexité des processus

d'écriture mis en œuvre par Howard. En fait, si la langue scientifique y est employée pour dénoter, l'autrice y a également recours pour créer d'autres effets, principalement métaphoriques et métonymiques. Le premier poème en prose du recueil, intitulé « Nuage de probabilités », commence par la phrase : « L'univers diffuse sa durée de vie en chaleur rayonnante⁷ » (Howard, 2021 : 1). Il ne s'agit pas ici d'une utilisation purement dénotative de la langue scientifique, de l'énonciation d'un simple phénomène scientifique, qu'on pourrait résumer en : la durée de vie de l'univers se mesurerait d'après son rayonnement, longtemps après la mort de ses corps célestes. En effet, si l'on tient compte du contexte de cette phrase, qui est suivie immédiatement de « J'ai besoin de croire que mon récit distancera sa fin⁸ » (Howard, 2021 : 1), on réalise que cet énoncé scientifique nous permet de comprendre la deuxième phrase, par une sorte d'association par contiguïté. C'est-à-dire que le récit, comme la chaleur de l'univers, survivra au-delà de la mort du corps.

Par ailleurs, la plupart des termes ou locutions scientifiques utilisés dans le recueil le sont à titre de métaphore. Tiré du vocabulaire de la physique quantique, le titre de ce même poème, « Nuage de probabilités », renvoie à un phénomène scientifique, celui du nuage de probabilités de la présence d'un électron autour du noyau de l'atome. Toutefois, dans ce poème portant sur la place du « je » dans l'univers, et plus particulièrement de son corps, on peut également le lire comme une métaphore de la probabilité de l'existence de ce corps dans ce nuage de possibilités.

Quand la science se frotte au corps

À présent que l'on comprend mieux le rôle de la langue scientifique dans le processus de création de métaphores chez Howard, voyons comment fonctionne dans les poèmes ce réseau d'images tirées du vocabulaire de la science. Pour cela, retournons d'abord au poème « Nuage de probabilités » qui inaugure le recueil, que je présente ici en entier, suivi de ma traduction :

⁷ « The universe broadcasts its lifespan in radiant heat. »

⁸ « I need to believe my account will outpace its ending. »

PROBABILITY CLOUD

The universe broadcasts its lifespan in radiant heat. I need to believe my account will outpace its ending. Technical oracle, a feed that repeats itself, a reckoning. What I felt was complete disorientation. But the ~~night~~ sky is more than a map to read into the end and origin of everything. There is a guilt that folds into me like THE humanity. A darkness in the signal. A mark science confides HOLE is evidence of another universe, IN THE the collision of an afterbirth SKY If I continue can I hold the body beyond its contact traces of violation and intimacy? The palimpsest furniture of our specious present, a succession of excess. I am here after all for decadence and silence. See this decadence—a bloom beneath the skin of my invitation.

Not truth but surface.

NUAGE DE PROBABILITÉS

L'univers diffuse sa durée de vie en chaleur rayonnante. Je dois croire que mon récit distancera sa fin. Oracle technique, une transmission qui se répète, une réalisation. Une désorientation complète, voilà ce que j'ai ressenti. Mais la ~~nuit~~ le ciel est plus qu'une carte où lire la fin et l'origine de tout. Une culpabilité se replie en moi comme l'humanité. LE Une ombre dans le signal. Une science des signes se confie TROU est la preuve d'un autre univers, DANS LE la collision d'un placenta. CIEL Si je continue puis-je retenir le corps par-delà ses traces d'outrage et d'intimité? Le mobilier palimpseste de notre présent fallacieux, une succession d'excès. Je suis ici après tout pour la déchéance et le silence. Vois cette déchéance – une fleur sous la peau de mon invitation.

Pas une vérité, une surface.

En fait, on pourrait considérer que, dans *LBC*, ce poème constitue ce que Berman appelle une « zone signifiante », c'est-à-dire une de ces zones du texte qui « manifestent la signifiante de l'œuvre en une écriture qui possède [...] le plus haut degré de nécessité possible » (Berman, 1995 : 71). En effet, ce poème concentre à la fois les thèmes (corps, univers, quête de repères), les références (savoir scientifique, savoir autochtone) et les images d'opposition (univers/corps, je/humanité, naissance/déchéance, désorientation/carte, plein/vidé, surface/profondeur) que l'on retrouve dans le recueil. Par exemple, le concept du « trou dans le ciel » sera repris plus loin dans un autre poème évoquant les Pléiades : « Dans la cosmologie anishinaabée / cette constellation s'appelle Bagone'giizhig / Le-trou-dans-le-ciel⁹ » (Howard, 2021 : 19). Si on revient à la métaphore du titre de ce poème « Nuage de probabilités », on peut tout d'abord dire qu'elle crée un effet de distance pour un lecteur qui ne connaîtrait pas ce terme de physique quantique, un effet refroidissant en quelque sorte, qui fait ralentir la lecture, hésiter, s'interroger et, dans l'ignorance, provoque l'éloignement du sens. On peut également dire que ce recours à un terme de la science désigne un phénomène objectif, neutre si on veut, qui fait plus ou moins consensus. Un terme sans connotation particulière (sinon qu'il appartient à l'univers de la science), et dont tous partagent la même définition. Un terme de dénotation.

Par contraste, si on regarde la métaphore de l'avant-dernière phrase du poème « une fleur sous la peau de mon invitation¹⁰ » (Howard, 2021 : 1), on se trouve dans un tout autre registre. On n'est plus dans la neutralité, voire la nouveauté de la langue scientifique, mais devant deux mots de la langue courante, « fleur » et « peau », deux mots aux multiples connotations, déployant chacun un réseau de sens et d'images. Ce sont des mots fréquentés, chargés, voire usés, renvoyant même à une expression courante en français lorsqu'ils sont utilisés ensemble, à fleur de peau, signifiant très près du corps. Bref, ce sont des termes qui, bien qu'étant dénotatifs, sont également d'une grande subjectivité. On se retrouve donc ici avec un contraste entre une métaphore scientifique, soit un terme commun reposant sur la dénotation, laquelle relève de l'objet, pour reprendre les termes de Bonnefoy, l'objet étant ici l'univers, et une métaphore de la langue courante, connotée, qui relèverait du sujet, et qui évoque le corps.

⁹ « In Anishinaabe cosmology / the constellation is known as Bagone'giizhig, / The-Hole-in-the-Sky »

¹⁰ « a bloom beneath the skin of my invitation »

Ce rapport entre le corps et l'univers, voire l'univers de la science, présent dans ce que nous avons désigné comme une « zone signifiante » du recueil, forme en fait un réseau de sens parcourant l'ensemble des poèmes. Dans *LBC*, bien qu'on ne se trouve pas dans l'univers de la sensualité ni même des sens, le corps est omniprésent : sang, nerfs, estomac, crâne, scalp. Cependant, cette présence nous est révélée dans la douleur et dans la violence : SPM, noyade, corps agenouillé, gonflé d'ampoules, frappé, violé, vivant dans la nausée et les vomissements. C'est particulièrement frappant dans les trois poèmes du recueil intitulés « Superposition ». Dans le premier, on y raconte la presque noyade du « je » enfant. Le deuxième relate, avec détails sur la pisse, la merde et les vomissements, ce que l'autrice appelle une expérience de l'abjection. Le troisième enfin évoque une femme étendue sur un matelas qui entend la voix d'un homme et voit qu'elle a un bleu sur son bras. Le poème se termine par « si / je / ne / survi / pas / à / cela / je / me / demande / ce / qu'il / me / fera / et / si / jamais / personne / ne / retrouve / mon / corps¹¹? » (Howard, 2021 : 31) Dans ces trois poèmes, on observe une forme de dissociation du corps. Dans le premier, l'enfant se voit en train de se noyer ; dans le deuxième, le « je » se sent carrément s'élever, regarder son corps de l'extérieur en quelque sorte. Et dans le dernier, le « je » s' imagine comme un corps qui disparaît. Cette dissociation du corps pourrait être interprétée comme une mise en langage du trauma, dont l'un des éléments clés consiste en cette notion de dissociation : « La dissociation indique un détachement de la réalité. Une personne se sent détachée de son propre esprit ou vit des expériences dans lesquelles le monde semble irréel, onirique, déformé¹². » (Pillen, 2016 : 97) L'effet de distance créé par l'utilisation de la langue scientifique contribue à illustrer ce détachement, cette dissociation associée au trauma. Mais plus encore, la langue de la science est peut-être, par son utilisation habile au sein de la langue poétique, de manière à créer une nouvelle langue, dans laquelle le trauma pourrait enfin arriver à exprimer l'indicible :

Les actes de brutalité nous rappellent notre espèce sous sa forme la plus vile. La perte du langage, ou même du regard, en tant que formes de communication, brouille les frontières entre l'humain et l'inhumain. Bien que reconnue, cette inhumanité peut exiger un vocabulaire se trouvant à

¹¹ « if / I / don't / survive / this / I / worry / what / will / he / do / with / me / what / if / no / one / can / ever / even / find / my / body? »

¹² « Dissociation indicates a detachment from reality. A person feels detached from his or her own mind or has experiences in which the world seems unreal, dreamlike, distorted. »

l'extérieur du domaine de la langue ordinaire – ou même de la religion telle que nous la connaissons habituellement¹³. (Pillen, 2016 : 99)

La discordance entre le monde de tous les jours et celui de la douleur, voire de l'inhumanité, entraînerait une forme de dissonance linguistique, que Howard traduirait ici par le recours à une « nouvelle langue ».

Par ailleurs, dans *LBC*, le corps est un lieu de douleur, d'humiliation, et même de disparition. Mais le corps n'est jamais seul, n'est jamais neutre. Dans l'œuvre littéraire, il renvoie « plus ou moins explicitement à un contexte social, culturel, à des pratiques et des perceptions diverses et particulières à la fois » (Bazié, 2005 : 11). Dans *LBC*, le corps renvoie au contexte des femmes, et plus particulièrement des femmes autochtones au Canada. Cet état de douleur et d'abjection du corps crée un contraste percutant avec les métaphores scientifiques. D'un côté, la subjectivité incorporée, la chair et le ressenti physique ; de l'autre, l'objectivité et la distanciation. D'un côté, ce qu'il peut y avoir de plus personnel, l'expérience du corps ; et de l'autre, des termes neutres, évoquant une forme d'expérience partagée. Par ailleurs, la langue scientifique ne sort pas indemne de cette « incorporation » au texte poétique. Grâce aux connotations et associations créées par la poète, elle perd de son caractère objectif et se charge de nouveaux sens.

Des astrocytes aux étoiles

Ces deux pôles – corps et langue scientifique – se retrouvent sous différentes formes tout au long du recueil. L'effet de distanciation ainsi créé l'est tout d'abord en raison du caractère soi-disant objectif de la langue scientifique qui nomme, mais aussi par la distance physique évoquée grâce aux nombreuses références à l'astronomie : univers en expansion, matière noire, astronome, Pléiades, cosmologie, et bien d'autres encore. Dans le poème en prose « Nuage de probabilités », la première phrase « L'univers diffuse sa durée de vie en chaleur rayonnante¹⁴ » (Howard, 2021 : 1), présentée précédemment, occupe une place essentielle au déploiement du poème. L'évocation d'un univers en expansion, qui diffuse sa chaleur rayonnante selon une durée de vie que l'on peine à imaginer est mise en contraste avec deux autres phrases du même poème :

¹³ « Brutal acts remind us of our species at its basest. The demise of language, or even the gaze, as forms of communication blurs the boundaries of the human and inhuman. This inhumanity is nevertheless recognized but may require a vocabulary outside the realm of ordinary language—or even religion as we customarily know it. »

¹⁴ « The universe broadcasts its lifespan in radiant heat. »

tout d'abord, avec « Une culpabilité se replie en moi comme l'humanité¹⁵. » (2021 : 1), où le mouvement expansif de l'univers s'oppose au mouvement de repli associé à l'humanité ; ensuite, avec la phrase « Si je continue puis-je retenir le corps par-delà ses traces d'outrage et d'intimité¹⁶? » (2021 : 1), le caractère quasi éternel de l'univers d'un point de vue humain est mis en opposition ici avec la fragilité et le caractère éphémère du corps humain. Cet univers, intouchable dans son immensité, s'oppose au corps, qui peut non seulement être touché, mais profané.

Lorsque la science ne tend pas sa lunette vers l'infiniment grand, elle la braque sur l'infiniment petit. Ainsi, lorsque la langue scientifique utilisée est celle de la biologie, de la chimie ou de la physique, elle contribue plutôt à dissoudre le corps, à le désintégrer en quelque sorte. Le poème « Cartographie du cerveau » utilise la langue de la biologie : « Un viol dans chaque génération de ma lignée depuis l'invention de la photographie. Une menace transmissible d'ADN méthylé¹⁷. » (Howard, 2021 : 34) La méthylation de l'ADN est une sorte de patron qui détermine l'expression des gènes dans chaque cellule, patron qui se définit pendant le développement embryonnaire et qui serait influencé principalement par les facteurs sociaux, environnementaux et sociologiques. Ici donc, non seulement le corps est réduit à l'expression de ses gènes, mais à la violence qui lui est faite également par la transmission de l'hérédité, ou du trauma, évoqué précédemment. Dans le poème « Ce nocturne s'est fait été », le corps n'est pas réduit à son ADN, mais à des « ions impatients / dans l'été le plus humide / jamais enregistré¹⁸ » (Howard, 2021 : 44). Ramené à ses particules élémentaires, le corps, par la lunette de l'infiniment petit, semble aléatoire dans sa composition, défectueux et fragile.

Un autre pan important de la langue scientifique utilisée dans le recueil est le vocabulaire de la médecine qui, s'il permet de voir le corps à échelle réelle, le considère néanmoins de manière anatomique, en pièces détachées. Dans le poème sans titre de la page 51, « Les incisives contre ta lèvre inférieure / une connexion au tronc cérébral / qui potentialise désir et perte¹⁹ » (Howard, 2021 : 51), les sentiments de désir et de perte associés à l'amour sont décortiqués sous

¹⁵ « There is a guilt that folds into me like humanity. »

¹⁶ « If I continue can I hold the body beyond its contact traces of violation and intimacy? »

¹⁷ « A rape in every generation of my line within the time of photography. A heritable loom of methylated DNA. »

¹⁸ « Expectant ions / in the wettest summer / on record »

¹⁹ « Incisors against your lower lip, / a brainstem connection / that potentiates all want and loss. »

leur forme physique, biologique, entraînant un effet de détachement. Ailleurs, le corps est « complètement gynécologique », « une effigie neuronale » ou « une pustule d'astrocytes » (les astrocytes sont une catégorie de cellules auxiliaires des neurones)²⁰ (Howard, 2021 : 26, 35, 46).

Par ailleurs, bien que j'aie présenté ici des exemples concernant des domaines scientifiques précis, ces termes sont parfois employés de manière concomitante dans un même poème, voire un même vers. Ainsi, le poème « Je rêve en Gmail » commence par les vers : « Solstice d'hiver SPM, l'essence héréditaire d'un intérieur fractal. J'ai enterré un autre hier par la porte arrière de cet univers en expansion juste avant de rêver en Gmail²¹. » (Howard, 2021 : 7) Dans ces vers se marient des termes de la médecine (SPM), de la biologie (héréditaire) et de l'astronomie (univers en expansion), termes également associés ici à l'univers numérique (Gmail). Encore une fois, les images contribuent à illustrer un corps défectueux, figé par son hérédité dans une situation fragmentée, mis en relation avec le caractère imposant, voire indestructible, d'un point de vue humain, de l'univers réel et de l'univers numérique. Le rapport au temps y est aussi mis en contraste ; alors que le temps/corps humain rapetisse (ses jours passés n'existent plus, ils sont jetés), l'univers, lui, prend de l'expansion dans une temporalité dont on peine à imaginer la fin.

On voit donc, par le recours à la langue de différents domaines de la science, que le corps pose résolument un problème. N'arrivant pas à être vu dans sa totalité, à échelle réelle, il est illustré comme un élément éphémère et fragile de l'univers (astronomie), un assemblage de composantes élémentaires, agencées de manière aléatoire et défectueuse (biologie, physique, chimie) ou comme des pièces détachées, analysées sous un regard anatomique (médecine). Un corps fragmenté, qui n'est jamais un, mais une multiplicité de composantes. Toutes ces lorgnettes illustrent la violence que la science fait subir au corps en le nommant, en le décortiquant, en le réduisant à un objet. Ce que la science nomme ici n'est donc pas la singularité d'un corps, mais plutôt son appartenance à l'espèce commune. Niant du coup son identité unique, elle le met à distance, le faisant passer de sujet à objet. En somme, les images créées par la langue scientifique illustrent la dépossession du corps qui est autre, à d'autres, de ce corps qui

²⁰ « Fully gynecological », « Neural effigy » et « A pustule of astrocytes »

²¹ « PMS winter solstice, the hereditary gist of a fractal interior. I buried another yesterday by the back door of this expanding universe just before I dreamt in Gmail. »

n'appartient pas au « Je », mais qui, en raison de son identité féminine et en partie autochtone, est dépossédé, fragmenté et possédé par d'autres. Un corps toujours problématique qui, entre infiniment grand et infiniment petit, n'arrive ni à acquérir son unicité ni à trouver sa place. La place comme identité, mais également comme territoire, car ici le lien entre corps et territoire semble incontestable :

Lorsque je suis sur scène ou à l'entrée de chaque poème que j'ai écrit, l'existence de mon corps, de ses myriades d'histoires, de ses histoires profondes y est inscrite aussi. Mon corps vient du territoire et de ma mère qui m'a portée sur ce territoire²². (Howard citée dans Betts et Bök, 2019 : 32)

Pour conclure, je dirai qu'en raison du corps-femme, du corps-territoire présent dans ces poèmes, le corps se trouve certainement au cœur de la démarche poétique – féministe et décoloniale – de Howard. L'autrice décrit ainsi la double aliénation de ce corps, féminin et autochtone, mais surtout, par son travail poétique, affirme la résurgence du corps et impose son autorité, en réclamant ce territoire tout en soulignant l'aspect problématique de cette résurgence. Un corps-texte créé par les jeux de l'hétérolinguisme, qui utilisent la langue scientifique comme parole d'autorité pour faire apparaître les humiliations de ce corps et, surtout, pour inscrire sa survivance. La traductrice d'un tel texte devra donc réussir à naviguer entre ces espaces et dire ce corps resurgi. Sa tâche consistera à rester à l'affût de ces jeux de friction et de tension entre corps et science dans le texte, et à leur laisser tout l'espace nécessaire pour que se déploie, comme le mentionnent Betts et Bök dans l'introduction à leur ouvrage, cette « réimagination culturelle²³ » (Betts et Bök, 2019 : 9), et j'ajouterais, identitaire.

²² « When I stand on stage or at the entrance of every poem I've written, the fact of my body, its myriad histories, deep histories are inscribed there too. My body is of the land and my mother who bore me upon that land. »

²³ « cultural reimagination »

Bibliographie

- BAZIÉ, Isaac (2005), « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, n° 2 : 9-24.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- BETTS, Gregory, et Christian BÖK (2019), *Avant Canada: Poets, Prophets, Revolutionaries*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- GOUVARD, Jean-Michel (2009), « Poésie, parallélisme et stéréotype dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *L'information grammaticale*, vol. 121, n° 1 : 15-20 [en ligne], <https://doi.org/10.3406/igram.2009.4018> (consulté le 19 juillet 2022).
- GRUTMAN, Rainier (2019), *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, nouvelle édition entièrement revue et mise à jour, Paris, Classiques Garnier, série « Littérature québécoise ».
- HOWARD, Liz (2021), *Letters in a Bruised Cosmos*, Toronto, McClelland & Stewart.
- MCLENNAN, Rob (2015), « A short interview with Liz Howard », *Jacket2* [en ligne], <https://jacket2.org/commentary/short-interview-liz-howard> (consulté le 6 novembre 2021).
- MCLEOD, Neal, et Neal McLeod (2014), *Indigenous poetics in Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, coll. « Indigenous studies series ».
- MONTURE, P. A. (2017), « Les mots des femmes [Women's Words] : pouvoir, identité et souveraineté indigène », *Recherches féministes*, trad. Dalie Giroux, vol. 30, n° 1 : 15-27 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1040972ar> (consulté le 19 juillet 2022).
- PILLEN, Alex (2016), « Language, Translation, Trauma », *Annual Review of Anthropology*, vol. 45, n° 1 : 95-111 [en ligne], <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102215-100232> (consulté le 19 juillet 2022).
- SIEMERLING, Winfried (dir.) (1996), *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*, Toronto, ECW Press.
- SUCHET, Myriam (2009), « La traduction, une éthique de la ré-énonciation », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 3, n° 1 : 31 [en ligne], <https://doi.org/10.3917/nre.003.0031> (consulté le 19 juillet 2022).

Écriture, traduction et édition au féminin : Virginia Pésémapéo Bordeleau en traduction anglaise

Patricia Godbout

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092365ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092365ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godbout, P. (2022). Écriture, traduction et édition au féminin : Virginia Pésémapéo Bordeleau en traduction anglaise. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 119–128. <https://doi.org/10.7202/1092365ar>

Résumé de l'article

Cet article traite du roman *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, premier roman en français au Québec écrit par une auteure autochtone, et de la quête identitaire de sa narratrice. Cette oeuvre a été traduite en anglais par Susan Ouriou et sa fille, Christelle Morelli. Une entrevue avec Ouriou permet de mettre en relief les particularités de ce projet de traduction, notamment celles qui ont trait à la traduction collaborative mère-fille.



Écriture, traduction et édition au féminin : Virginia Pésémapéo Bordeleau en traduction anglaise

PATRICIA GODBOUT
Université de Sherbrooke

Il y a quinze ans à peine paraissait le premier roman en français au Québec écrit par une auteure autochtone : *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, aux Éditions de la Pleine Lune, à Montréal. Sa traduction anglaise, par Susan Ouriou et Christelle Morelli, est, quant à elle, toute récente : elle a en effet paru en 2019 sous le titre *Blue Bear Woman*, aux éditions Inanna, à Toronto. J'aimerais me pencher ici sur cette œuvre et sa traduction, pour montrer notamment que les livres sont le fruit du travail patient, amoureux de femmes écrivaines, traductrices et éditrices. Sera abordée également la traduction collaborative mère-fille, puisque Christelle Morelli est la fille de Susan Ouriou.

Née à Rapides-des-Cèdres, en Abitibi, en 1951, Virginia Pésémapéo Bordeleau est la fille d'une mère crie et d'un père québécois ayant lui-même des origines algonquines. Elle a publié un recueil de poèmes, *De rouge et de blanc* (2012), et deux romans chez Mémoire d'encrier : *L'amant du lac* (2013), qui a été traduit par Ouriou (*The Lover, the Lake*, Freehand Books, 2021), et *L'enfant hiver* (2014), paru dans la traduction d'Ouriou et Morelli en 2017 (*Winter Child*, Freehand Books).

Pésémapéo Bordeleau est également peintre. Son œuvre picturale s'entremêle d'ailleurs avec sa poésie, notamment dans un titre tel *Ourse bleue – Piciskanâw mask iskwew* (Éditions du Quartz, 2020), rétrospective de sa pratique artistique accompagnée de ses poèmes, dont plusieurs avaient paru dans *De rouge et de blanc*. Son roman *L'amant du lac* contient également des illustrations de l'auteure.

Ourse bleue est le premier titre publié de Pésémapéo Bordeleau. Dans ce roman, la narratrice Victoria entreprend une quête identitaire à l'occasion d'un voyage qu'elle effectue avec son compagnon Daniel à l'été 2004 à la baie James, par la route, ce qui inscrit l'œuvre dans la longue liste des « romans de la route » nord-américains, comme le souligne David Laporte (2016 : 68). Tout comme

l’auteure, Victoria est de mère crie, et de père québécois et algonquin. L’un des objectifs de son voyage est l’élucidation de la mort de son grand-oncle Georges, disparu en 1953 lors d’une expédition de chasse. Dans une série de rêves, Victoria est appelée à résoudre l’énigme de cette disparition. Le récit est entrecoupé de retours en arrière dans lesquels la narratrice revient de manière prenante sur certaines scènes de son enfance. Victoria prendra graduellement conscience du don de vision qu’elle possède, lequel lui a été conféré par l’esprit de l’Ourse bleue. Tomson Highway explique : « At first, Victoria resists the gift of shamanism that she was born with. Eventually, however – and with the help of a number of people and circumstances – she gives in. In doing so, she accepts the responsibility » (2017 : 75). En acceptant la responsabilité qui lui incombe de servir de médiatrice entre le monde des vivants et celui des esprits, Victoria entreprend un travail de reconnexion avec ses origines autochtones.

Une quête d’identité

Dans une étude portant sur *Ourse bleue* ainsi que sur *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, Marie-Hélène Jeannotte insiste sur la place accordée, dans les deux œuvres, aux identités souvent métissées ou composites qui découlent des contacts entre les cultures autochtones et européennes (2010 : 299). Le personnage de Victoria, dans *Ourse bleue*, oscille entre son identité crie et blanche. Le voyage sur la terre de ses ancêtres cris et le ressouvenir de son enfance témoignent d’une « adhésion alternée » à ses deux identités. « La reconnaissance des deux identités simultanément ne se réalisera pleinement que dans la deuxième partie, alors que Victoria réalisera sa quête spirituelle » (306-307).

Comme le souligne Jeannotte, « le totem que se choisit Victoria illustre la réconciliation identitaire à l’œuvre au sein du personnage : alliant la spiritualité amérindienne à la religion catholique, Victoria devient *Ourse bleue*, l’animal renvoyant au sacré autochtone, et la couleur bleue à la Vierge Marie¹ » (308). Cela constitue, comme l’écrit l’auteure elle-même, « une façon originale d’unir [ses] deux cultures » (Pésémapéo Bordeleau, 2007 : 176). Jeannotte relève en outre l’hétérolinguisme du texte, notamment les nombreux emprunts à la langue crie qui le parsèment, quelquefois sans être accompagnés d’une traduction, ce qui

¹ Au sujet du bleu marial, Michel Pastoureau rappelle que c’est à partir du XII^e siècle que Marie est prioritairement associée dans la peinture occidentale à la couleur bleue et que celle-ci devient « un de ses attributs obligés » (2000 : 44).

signale un renversement de « l'ordre usuel qui demanderait une version dans la langue majoritaire » (309).

Tomson Highway va plus loin, affirmant que la véritable langue d'écriture d'*Ourse bleue* est le cri et que le français serait déjà une langue de traduction :

The Cree language resonates throughout these pages. In a sense, even though it comes out in French, the novel is written in Cree. The Indigenous people portrayed are not enraged by colonization so much as they are beleaguered by it. Victoria does her best to help them heal. Her quest to lay her great-uncle's spirit to rest is a metaphor for this healing. That she finds within herself the wisdom to love under any circumstances earns her her status as medicine woman. And that is the victory over colonization. (2017 : 76)

Il met en relation de façon intéressante la spiritualité autochtone et la lutte contre le colonialisme, laquelle passe par une réappropriation et une remise en circulation, sous diverses formes, des langues autochtones.

Ourse bleue met également en forme le rapport fondamental au territoire qui anime les autochtones et leur littérature. Or, le pays jamésien où retourne Victoria en 2004 n'est plus celui de son enfance, car il a été profondément transformé en raison de la construction de barrages hydroélectriques par le gouvernement du Québec. Aux inondations des territoires ancestraux s'ajoutera bientôt une autre : celle qu'engendrera la dérivation imminente de la rivière Rupert, au bord de laquelle se rend Victoria lors de la dernière étape de son périple². David Laporte souligne avec justesse que cette dernière étape « construite autour d'inondations imminentes prend toutes les allures de variations sur le mythe biblique du déluge » (2016 : 74). Il y a, dans ces bouleversements diluviens, quelque chose de l'ordre du grand nettoyage et d'une forme de recommencement, lequel est précisément souhaité par le personnage de Victoria à l'occasion de son voyage vers le pays natal.

Regard sur les traductrices

Susan Ouriou a traduit des œuvres de fiction d'auteurs québécois, français, latino-américains et espagnols. Parmi les prix et distinctions qu'elle a obtenus,

² David Laporte fait d'ailleurs un rapprochement intéressant avec le roman *L'herbe verte, l'eau vive* de Thomas King (2016 : 74). Il est en effet question, dans l'une des scènes de ce roman, d'une inondation survenue à la suite non pas de la construction d'un barrage hydroélectrique, mais de sa destruction.

notons le Prix littéraire du Gouverneur général, en 2009, pour sa traduction d'un roman de Charlotte Gingras. Ouriou est également romancière, ainsi qu'interprète. Pendant de nombreuses années, elle a été traductrice et interprète lors de la résidence annuelle des Écrivains autochtones émergents, au Banff Centre, en Alberta. Elle a également servi d'interprète dans le cadre des travaux de la Commission de vérité et réconciliation, et de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. Elle vit à Calgary, tout comme sa fille Christelle Morelli, traductrice littéraire et enseignante dans une école francophone (où elle enseigne en français toutes les matières de la sixième année, en plus d'un cours d'anglais). Ouriou et Morelli ont traduit ensemble une douzaine de romans, d'essais et de livres pour enfants. Parmi les titres qu'elles ont traduits en collaboration, notons *Stolen Sisters – The Story of Two Missing Girls, Their Families and How Canada Has Failed Indigenous Women* d'Emmanuelle Walter (HarperCollins, 2015 ; traduction de *Sœurs volées : enquête sur un féminicide au Canada*, Lux éditeur, 2014).

Susan Ouriou a généreusement accepté de répondre à nos questions au sujet de sa collaboration avec Morelli et de la traduction vers l'anglais de livres de Pésémapéo Bordeleau³. Ouriou a rencontré cette dernière pour la première fois en 2009 lors d'une des résidences annuelles d'écrivains autochtones à Banff. L'anthologie de poèmes et de contes autochtones *Languages of our land / Langues de notre terre*, qui paraît en 2014 sous la direction d'Ouriou, contient la traduction anglaise, par Morelli, d'un long poème de Pésémapéo Bordeleau. Puis, c'est sur la recommandation d'Ouriou que l'éditeur Freehand Books publie en 2017 *Winter Child*, premier titre de cette auteure en traduction anglaise. Les éditrices Deborah Wilson et Kelsey Attard cherchent alors à faire traduire un autre livre d'elle. Comme le précise Ouriou :

Freehand avait beaucoup aimé l'expérience de publier *Winter Child* et nous avait donc demandé de traduire un autre livre de Virginia. *Ourse bleue* était le choix naturel puisqu'il s'agissait de son premier livre phare. Quand je leur ai proposé l'idée, les éditrices m'ont appris que les droits d'*Ourse bleue* appartenaient déjà à l'éditeur torontois Inanna. (Ouriou, 2022)

³ Susan Ouriou y a répondu par courriel le 5 mars 2022 et nous avons échangé par visioconférence le 10 mars.

Ouriou contacte alors Luciana Ricciutelli, éditrice d'Inanna⁴, pour savoir si elle a déjà une traductrice pour *Ourse bleue*. Comme elle n'en a pas, Ouriou et Morelli ont eu « le grand plaisir de travailler sur *Blue Bear Woman* avec Luciana et Inanna » (Ouriou, 2022). Pour elles, le désir de traduire *Ourse bleue* tenait à la qualité du livre lui-même et à sa singularité du fait qu'il était le premier roman écrit par une autochtone en français.

Comme on l'imagine bien, la traduction collaborative mère-fille est d'un type particulier. Ouriou explique que Morelli et elle ont traduit le roman au complet chacune de son côté avant d'échanger leurs traductions. Elles ont noté ce qui marchait et ce qui ne marchait pas, pour ensuite en discuter entre elles afin d'arriver à une entente. C'est Ouriou qui a préparé la version définitive en tenant compte de tous leurs commentaires :

Je crois que cette méthode ne marcherait pas pour la plupart des traducteurs car leurs premières versions risqueraient d'être trop différentes. Elle marchait pour nous car, dans notre cas, ce n'est pas juste la même langue maternelle que nous parlons, l'anglais, mais aussi, comme d'autres traducteurs qui travaillent à deux, la même langue « familiale ». Ainsi, nous avons à la fois la même façon de manier la langue dans laquelle nous traduisons et la même connaissance de la langue de l'original, le français, à savoir la langue paternelle de Christelle et la langue que j'ai adoptée en épousant mon mari. (Ouriou, 2022)

À la fin de *Blue Bear Woman*, les traductrices remercient l'auteure d'avoir répondu à leurs questions (Pésémapéo Bordeleau, 2019 : 157). Ouriou adore travailler avec des auteurs contemporains justement parce que cela lui permet d'avoir ce genre d'échanges. Elle ne consulte cependant l'auteur qu'en fin de processus, car un grand nombre des questions qui surgissent au début trouvent leurs réponses dans le texte même, une fois qu'elle l'a mieux compris et qu'elle en a saisi le sous-texte, « qui fait partie de toute œuvre littéraire » (Ouriou, 2022). Ce sous-texte est constitué du champ sémantique propre au livre à traduire, mais aussi de son réseau de significations contextuelles, symboliques et intertextuelles, de même que des émotions qui leur sont sous-jacentes. Concernant *Ourse bleue*, quelques questions des traductrices portaient sur certains mots cris (tels *mistigouji* ou *mitâwiou*) ou encore, vu le contexte du livre, sur le sens précis de certaines expressions.

⁴ Luciana Ricciutelli a dirigé la maison d'édition féministe Inanna Publications pendant de nombreuses années. Elle est décédée en décembre 2020, à l'âge de 62 ans.

L’auteure souhaitait quant à elle que son nom soit écrit sans accent – Pesemapeo. Ricciutelli était d’abord hésitante, car les accents se trouvaient dans le roman en français. Ce à quoi l’auteure a répondu qu’en cri, on écrit les noms sans accent et que c’étaient les institutions, telles que les écoles, qui en avaient modifié l’écriture. Au moment de la parution d’*Ourse bleue*, elle n’avait pas pensé à demander à son editrice d’enlever les accents, mais elle voulait y remédier au moment de sa publication en traduction anglaise.

La traduction du français vers l’anglais d’œuvres autochtones du Canada soulève des questions particulières sur lesquelles se sont penchées certaines chercheuses, telle Lianne Moyes. À propos de sa traduction anglaise d’un texte de Nastasha Kanapé Fontaine, Moyes écrit : « Translating into English is always a gesture worth thinking about ». Elle ajoute : « [T]ranslating the work of an Indigenous writer from French to English in a colonial context such as Canada is even more worthy of pause » (Moyes, 2018 : 64). Elle souligne notamment l’importance de ne pas perdre de vue, en cours de traduction vers l’anglais, le rapport spécifique qu’entretient l’auteur dans le texte original avec la première langue coloniale, c’est-à-dire ici le français.

À cet égard, on observe, dans *Blue Bear Woman*, le souci qu’ont eu les traductrices de maintenir la présence du français tel qu’il se vit pour la narratrice dans sa quête d’identité, entre autres quand elle passe à la langue crie pour se faire reconnaître comme une des leurs par les Cris qu’elle croise lors de son périple (2007 : 63-68 ; 2019 : 39-43). Dans de tels passages, le français est clairement la langue coloniale. Aussi est-il particulièrement réussi, dans la version anglaise, de conserver le mot français « métissage » dans la phrase suivante : « My métissage suddenly sinks in » (2019 : 42).

On note en outre, en plusieurs endroits dans la traduction, une juxtaposition non pas seulement de deux langues comme dans l’original (le cri et français), mais de trois langues (le cri, le français et l’anglais). Par exemple, au début du roman, dans une scène remémorée de l’enfance de la narratrice, son père, tenant dans ses bras la petite dernière surnommée Sibi, s’écrie : « Sibi a encore creusé une autre rivière. » La narratrice poursuit : « Il l’a surnommée Rivière, car il prétend qu’elle pisse comme une rivière » (Pésémapéo Bordeleau, 2007 : 22). En version anglaise, le passage se lit comme suit : « He says, “Sibi’s unleashed a river again.” His nickname for her is “Rivière” because he claims she pees like one » (2019 : 6). Le lectorat de langue anglaise a donc accès ici à un petit lexique trilingue – sibi, river, rivière.

Ailleurs, certains mots sont conservés en français dans la traduction et sont suivis de leur équivalent anglais. On en observera un exemple dans l'extrait suivant : « I see a sign : *Camping sauvage*. I touch his arm and nod at the sign for wilderness camping » (2019 : 2). L'éditeur n'a pas remis en question ces choix, précise Ouriou. Pour les traductrices, il importait que le lecteur de la traduction sache bien situer l'action et reçoive les mêmes renseignements que le lecteur de l'original. Dans l'exemple cité, explique Ouriou, « les personnages se promènent au Québec où le panneau serait forcément en français. Nous l'avons donc laissé tel quel. Mais comme le fait de garder le français ne permet pas au lecteur de la traduction de comprendre de quoi il s'agit, alors le petit ajout "sign for wilderness camping" est venu combler cette lacune sans détonner » (Ouriou, 2022).

Rôle de la traduction dans les échanges entre auteurs autochtones

Sur la quatrième de couverture de *Blue Bear Woman*, on peut lire un commentaire critique élogieux de l'auteure autochtone Carol Rose GoldenEagle⁵ à l'endroit de ce roman qu'il lui a été donné de lire en traduction anglaise grâce au travail d'Ouriou et Morelli. Ouriou aime beaucoup voir de telles critiques, par des auteures autochtones, de livres autochtones qu'elle a traduits car celles-ci sont très sensibles à la fois au contexte historique en général et au sous-texte propre à chaque œuvre. Elle donne l'exemple de l'auteure autochtone Lindsay Nixon, qui a décrit *Winter Child*, dans la *Montreal Review of Books*, comme un chant de survie (« a song of survivance⁶ ») face à « l'affect colonial » (Nixon, 2017).

Ouriou souligne à cet égard le cadre particulièrement riche et stimulant des résidences littéraires à Banff où des autochtones de partout au Canada se retrouvaient et échangeaient pendant deux semaines :

Étant là pour interpréter tous ces échanges et traduire tous ces écrits, je n'en revenais pas de la grande sagesse, de la grande souffrance et de la grande joie exprimées lors des séances, lesquelles se retrouvaient dans cette écriture autour de vérités et de vies qui avaient été si longtemps étouffées.

⁵ Carol Rose GoldenEagle est elle-même une auteure de la maison Inanna.

⁶ L'écrivain autochtone américain Gerald Vizenor emploie le mot « survivance » en anglais dans ses essais critiques, notamment dans *Manifest Manners: Postindian Warriors of Survivance* (1994). Dominique Letellier propose le mot « survivance » en français pour traduire ce concept (dans sa traduction de la préface de Vizenor au recueil *Nouvelles des Indiens d'Amérique du Nord*, 2008).

Ce qui me motive surtout, c'est de participer enfin à leur diffusion. (Ouriou, 2022)

Ouriou ajoute qu'elle a beaucoup apprécié, au cours de ces rencontres, d'être invitée à partager elle aussi ses impressions et ses émotions, comme les participants à la résidence, et donc de « faire partie du cercle » avec eux.

Lianne Moyes souligne quant à elle l'urgence de promouvoir la traduction des littératures autochtones, dans un contexte de financement des projets qui a privilégié jusqu'ici les débats entre Euro-Canadiens aux dépens de ceux entre peuples autochtones (Moyes, 2018 : 67). Elle cite Lacombe, MacFarlane et Andrews :

In a context in which English represents the dominant discourse and French is simultaneously celebrated by some and resented by others, Indigenous writers who use French rather than English find themselves in an especially complex situation, experiencing double marginalization. (Lacombe [et al.], 2010 : 6)

Dans un tel contexte, la diffusion accrue de la pensée autochtone d'expression française constitue une retombée importante de la traduction vers l'anglais des œuvres autochtones écrites en français au Canada.

En conclusion, le fait que le premier roman autochtone à paraître en français au Québec soit l'œuvre d'une femme est digne de mention. Sans oublier que ce titre a été publié aux Éditions de la Pleine Lune, une maison féministe créée en 1975 qui a joué un rôle majeur dans la diffusion de la parole des femmes. En outre, le corpus en émergence de littérature autochtone au Québec doit beaucoup aux femmes. Pensons à Joséphine Bacon, Naomi Fontaine, Natasha Kanapé Fontaine, Marie-Andrée Gill, J. D. Kurtness, Rita Mestokosho, Maya Cousineau Mollen et à plusieurs autres.

On observe également, dans le cas de la traduction anglaise d'*Ourse bleue*, que c'est la maison d'édition féministe Inanna de Toronto qui s'y est intéressée la première et l'a fait paraître en anglais, dans la traduction d'Ouriou et Morelli, mère et fille. Ce sont autant de femmes qui se donnent la main pour écrire, traduire et publier des œuvres nous permettant d'entrer à notre tour dans le cercle et de poursuivre avec elles diverses réflexions et recherches esthétiques, sociales et spirituelles.

Bibliographie

HIGHWAY, Tomson (2017), « Ourse bleue », *From Oral to Written: A Celebration of Indigenous Literature in Canada, 1980-2010*, Vancouver, Talonbooks : 75-76.

JEANNOTTE, Marie-Hélène (2010), « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41 : 297-312.

KING, Thomas (2011), *L'herbe verte, l'eau vive*, trad. Hugues Leroy, Montréal, Boréal.

LACOMBE, Michèle [et al.] (2010), « Indigeneity in Dialogue: Indigenous Literary Expression Across Linguistic Divides / L'autochtonie en dialogue : l'expression littéraire autochtone au-delà des barrières linguistiques », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 2 : 5-12.

LAPORTE, David (2016), « Sur les routes/roots : Identité culturelle et "poétique de l'espace métissé" dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n°s 2-3 : 67-76.

MOYES, Lianne (2018), « From one colonial language to another: translating Natasha Kanapé Fontaine's "Mes lames de tannage" », *TranscUlturAl*, vol. 10, n° 1 : 64-82.

NIXON, Lindsay (2017), « Intergenerational constellations. A review of *Winter Child* by Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Montreal Review of Books*, 7 juillet.

OURIOU, Susan (2022), Courriel adressé à Patricia Godbout, 5 mars.

OURIOU, Susan (dir.) (2014), *Languages of Our Land / Langues de notre terre : Indigenous Poems and Stories from Quebec / Poèmes et récits autochtones du Québec*, Banff, Banff Centre Press.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2021), *The Lover, The Lake*, trad. Susan Ouriou, Calgary, Freehand Books.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2020), *Ourse bleue – Piciskanâw mask iskwew*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2019), *Blue Bear Woman*, trad. Susan Ouriou et Christelle Morelli, Toronto, Inanna.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2017), *Winter Child*, trad. Susan Ouriou et Christelle Morelli, Calgary, Freehand Books.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2014), *L'enfant hiver*, Montréal, Mémoire d'encrier.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2013), *L'amant du lac*, Montréal, Mémoire d'encrier.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2012), *De rouge et de blanc*, Montréal, Mémoire d'encrier.

PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia (2007), *Ourse Bleue*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.

PASTOUREAU, Michel (2000), *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.

VIZENOR, Gerald (1994), *Manifest Manners: Postindians Warriors of Survivance*, Hanover, N.H., University Press of New England.

VIZENOR, Gerald (2008), *Nouvelles des Indiens d'Amérique du Nord*, trad. Dominique Letellier, Paris, Métailié.

Entre queer et féminisme : traduire l'ironie dans *Hench* de Nathalie Zina Walshots

Rachel Lestage

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092366ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092366ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lestage, R. (2022). Entre queer et féminisme : traduire l'ironie dans *Hench* de Nathalie Zina Walshots. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 130–143.
<https://doi.org/10.7202/1092366ar>

Résumé de l'article

Dans « Entre queer et féminisme : traduire l'ironie dans *Hench* de Natalie Zina Walshots », nous nous intéressons aux affinités entre traductions féministe et queer en explorant d'abord les théories qui s'éloignent des systèmes binaires. Par la suite, des stratégies féministes et queers seront analysées, puis employées dans la traduction de *Hench* pour que la volonté féministe apparente du texte ne soit pas perdue en contexte queer.



Entre queer et féminisme : traduire l'ironie dans *Hench* de Nathalie Zina Walshots

RACHEL LESTAGE

Université de Sherbrooke

Roman canadien apparu sur la liste longue, puis la liste courte, de la vingtième édition du *Canada Reads* organisé par CBC en 2021, *Hench* de Natalie Zina Walshots présente une histoire de superhéros qui déroge de la norme. C'est le point de vue des super-vilains, et même plus précisément de leurs sbires, qui est étudié dans cet univers complètement queer. Anna, protagoniste et narratrice de *Hench*, fait de la saisie de donnée pour un super-vilain de bas étage¹ quand elle se retrouve malgré elle dommage collatéral d'une bataille engagée contre un super-héros. C'est après cet incident qui la laisse en congé de maladie sans solde qu'Anna commence à comptabiliser le coût des super-héros qui n'hésitent pas à mettre hors d'état de nuire plusieurs vilains pour sauver un seul innocent. Ce calcul des vies humaines gaspillées par les super-héros, disponible en ligne, amène le plus grand des super-vilains, *Leviathan*, à s'intéresser à Anna et à l'embaucher afin qu'elle mène un combat pour détruire les superhéros, en retournant l'opinion publique contre eux.

Je me pencherai dans cet article sur les enjeux féministes et queers soulevés dans cette œuvre ironique, et leur traduction en français. Pour ce faire, je commencerai par analyser les aspects théoriques communs aux traductions féministes et queers. Ces points communs me serviront de pistes, car cet ouvrage utilise des personnages et des contextes queers qui, par moment, invisibilisent la voix des femmes malgré une volonté féministe apparente du texte. Par la suite, j'aborderai différentes stratégies qui permettent de traduire un texte ironique féministe en contexte queer.

¹ En ce qui concerne l'éthique d'un tel travail, on peut par ailleurs se demander si travailler pour un super-vilain est aussi mal, par exemple, que de travailler pour une entreprise régulière qui déverse ses déchets dans l'océan.

S'extraire de la binarité

Bien souvent, les choix en traduction sont représentés selon une dichotomie où les idées du texte de départ influenceront jusqu'à un certain point le texte d'arrivée : traductions sourcières ou ciblistes, ou, selon Lawrence Venuti, traductions domestiquantes ou étrangéisantes (1995 : 15). Ce système binaire représente en lui-même une difficulté pour certains types de traduction, dont ceux qui nous intéressent particulièrement dans cet article, soient la traduction féministe et la traduction queer.

Le texte de départ (ou l'œuvre originale) et le texte d'arrivée (ou la traduction) sont deux entités représentées de manières bien différentes dans l'imaginaire collectif. Selon les valeurs de ce système binaire, l'écriture originale est souvent associée à l'autorité masculine, et la représentation du féminin, au travail secondaire de traduction (Chamberlain, 1988 : 455). Cette conception de la traduction a de véritables conséquences dans la manière de percevoir les travaux des traductrices, comme on peut le constater dans le célèbre surnom de l'époque « des belles infidèles », où les belles femmes comme les belles traductions ne peuvent qu'être infidèles, les unes à leurs conjoints, les autres à l'original (von Flotow, 1991 : 82), tandis que les représentations masculines ne peuvent qu'être parfaitement fidèles. Toutefois, plus concrètement, selon la Loi sur le droit d'auteur en vigueur au Canada, les traductions littéraires canadiennes font de leur traductrice l'autrice originale de l'œuvre traduite, au même titre qu'un auteur le serait pour une œuvre originale. Cependant, la rémunération et le capital symbolique acquis sont loin d'être les mêmes, et ainsi perdure la perception de la traduction comme un travail secondaire (Buzelin : 2020).

Cependant ce système original-traduction à deux valeurs peut également être étudié d'un point de vue queer. Ainsi, la traduction, comme le queer, « insiste sur l'importance de l'infiltration et de la contamination, de l'hybridité, de cet espace entre-deux et de son indétermination » (Epstein et Gillet, 2018 : 4, ma traduction). Autant en traduction féministe qu'en traduction queer, donc, les modèles théoriques qui tentent de s'éloigner de cette dualité commencent à émerger et entraînent des réflexions importantes.

Plusieurs autrices et auteurs en traduction s'intéressent à ce genre de modèle, dont le premier texte est peut-être la presque centenaire *Tâche du traducteur* de Walter Benjamin. Car il tente justement de questionner la fidélité au texte original et propose une vision où la traduction survit à l'original,

puisqu'elle peut « à chaque fois faire sonner l'écho d'une œuvre écrite en langue étrangère » (Benjamin, 1991 : 155).

Bien plus près de nous et d'un point de vue queer, William J. Spurlin évoque justement le travail des échos qui, plutôt que de simples copies, font s'immiscer des touches queers dans le texte (Spurlin, 2014 : 202). Ces échos ouvrent la possibilité à de multiples traductions qui ne sont pas de simples équivalents de l'original, ce qui brise le moule de la dualité.

Une autre manière de voir la traduction à l'extérieur de la binarité est résumée par Lori Chamberlain, dans son désormais classique « Gender and the Metaphors of Translation » : après qu'elle a démontré la relation toujours secondaire du rôle de la traductrice, elle examine la relation entre traductrice et autrice pour y concevoir le lieu d'un travail collaboratif, où la traduction est autant un original qu'un travail secondaire (Chamberlain, 1988 : 470). C'est pour déconstruire l'infériorité représentée dans le rôle de traductrice et chez la femme que Karin Littau présente, de son côté, la nature sérielle du processus de traduction, où la binarité original-traduction est déconstruite pour céder la place à une série de traductions qui engendreront à leur tour d'autres textes (Littau, 2000 : 26). La traduction, dans cette vision sérielle, n'est plus considérée comme une perte, mais comme une preuve qu'elle ajoutera toujours quelque chose de version en version.

Bien que les théories en traduction féministe et queer se rejoignent sur certains points, comme dans l'abolition de la dualité en traduction, certaines craintes demeurent. Parce que même si ces deux courants de pensée ont en commun « la critique des normes et visent l'éclatement du bicatégorisme [...] dans une optique d'autodétermination » (Boisclair [et al.], 2020 : 9), dans la traduction elle-même, il peut être difficile d'appliquer les deux. On pourrait par exemple penser que les études queers en traduction diminuent ou même dispersent complètement la catégorie des femmes (von Flotow, 2012 : 131).

Traduire en mode queer féministe

Comme la langue anglaise a une manière particulière d'exprimer le genre, et donc d'utiliser les marqueurs de genre (Epstein et Gillet, 2018 : 2), certains changements seront inévitables dans une traduction qui souhaite conserver un caractère queer et féministe. En effet, parce que si la langue française n'est pas sexiste en elle-même, elle est en revanche plus genrée que l'anglais et « [c]ette limite intrinsèque l'empêche de répondre aux désirs de celles et ceux qui

voudraient ne pas être identifié.es comme femme ou homme, ou qui souhaiteraient de la “fluidité” entre les genres » (Viennot, 2017 : 129). En traduisant dans une optique féministe, la traductrice est également complice de l’autrice, qui cherche à mettre en lumière les sens multiples du texte de départ, qui seraient autrement perdus (von Flotow, 1991 : 76). Pour toutes ces raisons, des ajouts au texte de départ me semblent inévitables.

Particulièrement pour les aspects féministes, la volonté apparente du texte m’incite à l’adapter afin de refléter les aspects nécessitant d’être féminisés ou traitant d’un caractère plus féministe. Ainsi, la seconde partie de cet article fera état de mes choix de traduction dans certains extraits de *Hench* que je trouvais particulièrement intéressants pour leurs aspects queers et féministes. Par souci de clarté, je diviserai mes choix de traduction selon leurs caractéristiques queers ou féministes, mais il faut évidemment garder en tête que ces deux aspects sont indissociables dans le cas présent. Comme les questions traductologiques qui se recoupent à même les traductions féministe et queer pour s’extraire de la binarité, certaines stratégies de traduction leur sont communes.

Ainsi, plusieurs stratégies de traduction féministe sont avancées par des pionnières du mouvement (Lotbinière-Harwood, 1991 ; von Flotow, 1991) qui, à mon sens, peuvent également s’utiliser en traduction queer. Par exemple, la supplémentation (ou *supplementing*) permet de traduire davantage que ce que le texte original présentait dans le but de rendre les exemples pertinents d’une langue à l’autre ou de souligner le féminisme (ou le caractère queer) de certains passages pour en compenser d’autres perdus dans la traduction. Une autre stratégie consiste à utiliser la note de la traduction et la préface, lieux de prédilection pour la traductrice féministe ou queer, pour faire ressortir les enjeux féministes ou queer du texte. Une dernière stratégie, le détournement (ou *hijacking*), servira à rendre un texte féministe, bien que son original ne le soit pas nécessairement. Susanne de Lotbinière-Harwood avance également que les modifications au texte original ont leurs limites selon le contexte et le lieu de la traduction. Elle étudie également deux éléments incontournables de la traduction féministe : la reconnaissance des femmes comme agentes morales, donc capables de faire des choix, et l’utilisation de l’expérience des femmes comme point de départ (Lotbinière-Harwood, 1991 : 72-73).

De manière encore plus concrète, sur le plan de la rédaction, l’écriture inclusive sera une stratégie incontournable d’un texte « libre de toute forme de discrimination et qui vise à réellement inclure toutes les personnes » (Guilbault

Fitzbay, 2021 : 14). Voici les trois types d'écritures inclusives qui seront utilisés comme stratégie dans les extraits de traduction qui suivront : l'écriture épiciène, où seuls les mots non genrés sont utilisés pour désigner des personnes, la féminisation, où l'équilibre lexical entre hommes et femmes est visé en mettant de l'avant les termes qui désignent les femmes, et l'écriture non binaire où aucun genre n'est assigné aux termes en utilisant principalement des néologismes.

Traduire le queer

Plusieurs aspects de *Hench* sont visiblement queers : l'attrance qu'éprouve Anna pour des personnages de son sexe *et* de sexe masculin ; sa transition vers la communauté des vilains, qui rappellent le concept de *coming out* (Sedgwick, 2008) ; le repaire de son patron super-vilain comme hétérotopie (Calderón et Beneventi, 2015) ; ou l'acquisition du surnom de super-vilain, qui rappelle le mot queer lui-même par son antiparastase². Cependant, un aspect particulièrement important par sa visibilité dans la traduction consiste en les caractéristiques queers de certains personnages comme Molly et Darla. Ces deux personnages sont non binaires et utilisent les pronoms *they/them* dans la version originale.

Ainsi, dans les extraits traduits, j'ai décidé d'utiliser une écriture non binaire, entre autres en employant le pronom *iel*, fraîchement entré dans *Le Petit Robert* malgré les controverses (Larocque, 2021), pour les personnages de Molly et Darla. Malheureusement, le texte traduit contient beaucoup moins d'occurrences des pronoms neutres, ce qui aurait pu devenir problématique, puisque conserver cet aspect queer était dans mes objectifs au début de la traduction. Heureusement, j'ai pu remettre de l'avant cet aspect en utilisant des pronoms personnels encore moins connus que « iel » comme « ellui ». Si je considère l'avoir bien employé dans la phrase suivante : « [...] dont un appelé Information & Identité et qui serait selon *ellui* là où je me sentirais chez moi. » Certaines autres utilisations de ce pronom auraient pu être faites sans être tout à fait justes. En effet dans la phrase « Je *lui* ai montré le Rapport d'incident et toutes les recherches que j'avais faites [...] », j'ai pensé à utiliser « ellui » au détriment

² C'est en reprenant une insulte comme son propre surnom de super-vilain, *The Auditor*, qu'Anna évoque une sensibilité queer. Cette antiparastase rappelle en effet le concept de queer lui-même, à l'origine « un mot d'argot, qui signifie littéralement louche, trouble, bizarre » (Dorlin, 2007 : 47) utilisé comme une insulte, puis récupéré par le groupe même auquel elle était destinée. En effet, dans les années 1980 et 1990, le mot est réapproprié par la communauté comme une stratégie d'antiparastase déjà bien connue d'autres mouvements, comme celui des noirs ou des lesbiennes féministes. C'est donc une « perspective radicalement politique » (Dorlin, 2007 : 48) que de reprendre une insulte et de la tourner en une partie propre de son identité.

de « lui », mais ce dernier est un « pronom personnel de la troisième personne du singulier des deux genres, représentant un nom de personne ou d'animal » (*Le Petit Robert*, 2021). J'ai pensé à faire ce choix parce que les pronoms neutres anglophones *they/them* se retrouvent treize fois en cinq pages pour le personnage de Molly et que ma traduction, elle, ne comporte que six utilisations des pronoms neutres – je croyais devoir ajouter un caractère queer en utilisant *ellui* même si *lui* aurait parfaitement convenu.

Cependant, la mise en relief du queer ne doit pas se faire au détriment de la lisibilité. En effet, comme il est mentionné dans le guide et politique d'écriture inclusive *Apprendre à nous écrire* :

Il y a une multitude de néologismes non binaires qui circulent. C'est notamment ce qui fait la beauté de l'écriture non binaire et de l'écriture inclusive en général, où personne ne fait figure d'autorité sur ce qui peut être mis en circulation. Pour cette raison, il est préférable de s'assurer de la compréhension de tou.te.s. Si l'écriture inclusive doit gagner du terrain, il faut songer à la réalité des personnes avec des difficultés de lecture ou d'apprentissage, des personnes n'ayant pas le français comme langue maternelle ou en apprentissage du français, et ne pas en faire fi. Pour ce faire, il est possible de recourir à une note de bas de page, à un lexique en début de texte ou à un préambule au texte. (Guilbault Fitzbay, 2021 : 70)

J'ai donc décidé de mettre de l'avant la non binarité des personnages, sans pour autant utiliser des astuces qui brouilleraient encore plus le texte, comme en utilisant le pronom *ellui* quand *lui* est parfaitement acceptable. J'ai plutôt décidé de faire des ajouts au texte, comme avec le personnage de Darla, dont le genre non binaire aurait disparu dans la traduction francophone sans un ajout de ma part. J'ai donc utilisé une supplémentation pour compenser la perte d'un passage queer dans la traduction :

En ce qui concernait Darla, iel avait commencé sa carrière en Technologie, mais après m'avoir aidée à maintes reprises à m'introduire dans des systèmes auxquels nous ne pouvions accéder malgré nos accès et notre charme, je lui ai proposé de rejoindre le I&I à temps plein. [Mes ajouts en italique].

J'adjoindrai également un préambule ou un lexique à la traduction qui expliquera mes choix d'écriture. C'est également dans ce préambule que je pourrai expliquer mes choix quant aux accords des participes passés neutres. J'ai opté pour une approche modulaire, qui utilise entre autres les points médians,

puisqu'elle est « habituellement plus facile à adopter et à apprendre à cause de sa flexibilité » (Ashley, 2019 : 6). Mon but vise à habituer le lectorat à une traduction non binaire, tout en conservant une excellente lisibilité. En ce sens, l'approche modulaire qui suit semble la plus à propos :

Catégorie	Français genré	Approche modulaire
Pronoms personnels	Elle, il, lui, elles, ils, eux	Iel, iels, ille, illes, ellui, elleux
Pronoms démonstratifs	Celle, celui, celles, ceux	Cellui, celleux, ceuzes
Articles définis	La, le	Lea, lae, læ
Articles indéfinis	Une, un	Un.e, an
Articles contractés	Au, du	À lea, de lea, à læ, de læ
Déterminants démonstratifs	Cette, ce, cet	Cet.te
Déterminants possessifs	Ma, ta, sa, mon, ton, son	Maon, taon, saon, man, tan, san
Déterminants interrogatifs et exclamatifs	Quelle, quel	Quel.le, quæł
Autre/plusieurs	Toute, tout, toutes, tous	Tout.e, tou.te.s, touz

Tableau 1 : Pronoms et déterminants

Catégorie verbale	Français genré	Approche modulaire
Premier groupe	Aimée, aimé	Aimé.e
Deuxième groupe	Finie, fini	Fini.e
Troisième groupe	Courue, couru	Couru.e

Tableau 2 : Verbes (Ashley, 2019 : 11-12)

Pour ce qui est de garder le genre/sexe de la plupart des personnages figurants inconnus du lectorat, c'est une autre paire de manches, comme on dit dans le parler local. Je m'y attendais, évidemment, mais je n'avais pas pensé à la quantité importante de passages où il me faudrait traduire avec, cette fois-ci, une écriture épiciène, qui nécessite souvent des reformulations complètes. Dans l'extrait suivant, j'ai fait un ajout au texte original en employant le nom collectif « équipe » pour camoufler le genre des personnes concernées : « C'est seulement à la suite du feu vert *de mon équipe* de physiothérapeutes, de médecins, de psychiatres (tous les nouveaux membres du personnel doivent se soumettre à une évaluation psychologique rigoureuse) et de spécialistes en chirurgie orthopédique que j'ai pu vivre ma première expérience de travail. » Un autre

exemple d'écriture épiciène est la phrase suivante : « The COO of Total Eclipse Computing was the alter ego of Absolute Zero, a hero with heat-sucking powers » (Walshots, 2020 : 107) qui, en anglais, est totalement neutre. En français, ma première traduction donnait ceci : « *Le président* d'Éclipse Totale Informatique était l'alter ego de Zéro absolu, *un héros* capable d'aspirer la chaleur. » Par deux fois je trahissais le genre de cette personne, alors que je souhaitais ne pas le faire ressortir. À mon deuxième essai, je suis arrivée à quelque chose de mieux, en remplaçant le nom concret par le substantif abstrait « présidence », puis en insistant sur le pouvoir particulier de la personne plutôt que sur sa qualité héroïque : « *La présidence* d'Éclipse Totale Informatique était assurée par l'alter ego de Zéro absolu, *dont le pouvoir* était d'aspirer la chaleur. » Je réussis donc à camoufler le genre de Zéro absolu, mais je module son statut de héros en parlant de son « pouvoir ».

Traduire le féminisme

Une fois le contexte queer bien établi et traduit, les enjeux derrière la traduction féministe du texte deviennent plus apparents. En effet, un des principaux enjeux visibles dans ce cas précis est que l'autrice a pris la décision d'effacer les traces de genres dans son univers anglophone. Plusieurs extraits vont dans ce sens, dont le suivant, qui relate des actions se déroulant quelques décennies plus tôt : « Doc Proton used a lamppost like a javelin to stop Lady Sonorous (it was a different time) from taking off in her supercar³. » (Walschots, 2020 : 244) Ainsi, les anciens surnoms des super-héros/super-vilains pouvaient marquer le genre de leur propriétaire, mais ce n'est plus le cas dans la chronologie où se situe *Hench*. Les deux personnages féminins les plus importants ont, par exemple, des surnoms neutres comme *The Auditor*, pour Anna, et *Quantum Entanglement*, pour l'une des plus grandes super-héroïnes.

Pourtant, nous pouvons également considérer *Hench* comme une œuvre féministe en ce qui concerne le développement de ses personnages, puisque justement la super-héroïne *Quantum Entanglement* est, au tout début de l'intrigue, constamment dans l'ombre de son partenaire, *Supercollider*. Ce dernier est reconnu pour sa force incroyable et sa capacité à voler, ce qui fait de lui le super-héros le plus connu et le plus puissant de cet univers. Il est également la cible ultime d'Anna, qui tente de l'isoler en éloignant ses alliés de lui, comme

³ Ma traduction : « Doc Proton avait attrapé un lampadaire comme javelot pour empêcher Lady Sonore (c'était une tout autre époque) de s'échapper dans sa super-voiture. »

sa femme, *Quantum Entanglement*. Finalement, *Quantum* se retourne contre son mari et décide de s'allier à Anna pour le détruire, mais cette fois littéralement. C'est la reprise de contrôle de *Quantum* sur ses propres pouvoirs (qui étaient, entre autres de contrôler le corps de *Supercollider* pour donner l'impression qu'il avait la capacité de voler) et sur son propre corps qui indique un sous-texte féministe. Plusieurs conversations entre la narratrice Anna et *Quantum* illustrent également un point de vue féministe sur la question, comme la suivante :

I had no way to let her know how grateful I was in that moment, so I said, "You know what's more criminal than anything I have ever done? That you've been overshadowed by that lantern-jawed cock-wit when you're obviously better than him in every imaginable way."

Pain crossed her face. "Well. No one is willing to make some bitch the head of the greatest superhero team in the world⁴." (Walschots, 2020 : 341)

Afin de respecter ce contenu féministe dans un univers queer, j'avance que pour traduire selon la volonté apparente du texte, je vais parfois devoir faire des changements au texte. Puisque même si le monde dans lequel habitent les personnages de *Hench* semble avoir évolué vers une réalité où les marques de genre ne sont plus nécessaires, ce n'est pas encore le cas dans notre société, et encore moins en langue française. Comme l'affirme Éliane Viennot dans son ouvrage *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin* en parlant de la langue française :

Il me semble pourtant que l'effort pour la rendre plus égalitaire passe nécessairement par le renforcement du féminin dans l'ensemble du matériel linguistique. [...] C'est à cette tâche qu'il faut s'atteler en priorité, j'en suis persuadée, car ses progrès ne peuvent que servir la cause de l'égalité. L'indifférence viendra plus tard. (Viennot, 2017 : 130)

⁴ Ma traduction : « À ce moment-là, je ne pouvais pas lui faire savoir à quel point je lui en étais reconnaissante, alors je me suis contentée de lui dire :

— Est-ce que tu sais ce qui est encore plus criminel que tout ce que j'ai pu faire dans ma vie? Te voir rester dans l'ombre de cet homme arrogant à la mâchoire proéminente alors que tu es visiblement meilleure que lui sur toute la ligne.

La douleur envahit son visage pendant un instant.

— Eh bien. Personne n'oserait mettre une garce à la tête de la plus importante équipe de super-héros au monde. »

J'ai donc choisi de mettre en évidence la voix des femmes pour qu'elles ne soient pas effacées par une traduction purement queer en traduisant les surnoms des super-héros/super-vilains selon le genre de leur alter ego. Particulièrement pour les personnages principaux, il me paraît pertinent d'afficher leur sexe/genre connu, aussi parce que *Leviathan*, super-vilain et patron d'Anna, a déjà un surnom difficile à considérer comme neutre.

Leviathan, représentation biblique, philosophique ou même économique, est déjà communément traduit par Léviathan. Si, « dans son acception biblique, le Léviathan reste une entité menaçante et chaotique » (Fauvernier, 2017 : 135), c'est le philosophe anglais Thomas Hobbes qui lui donne un tout autre sens, celui qui « se chargera de punir ceux qui outrepasseront les dispositions du contrat [social pour l'accord de paix] » (Fauvernier, 2017 : 137). Ce personnage dans l'œuvre de Hobbes « n'est rien d'autre qu'un homme artificiel, quoique d'une stature et d'une force supérieures à celles de l'homme naturel, pour la protection et la défense duquel il a été destiné » (Hobbes, 2002 [1651] : 8). Sans trop m'attarder ici sur le sujet, je considère que cette citation caractérise bien le personnage de Léviathan du roman, qui a subi des modifications génétiques effaçant la nature de son humanité et donnant à son corps une apparence reptilienne et une force supérieure. Ce surnom de super-vilain est donc foncièrement masculin : le *Léviathan* de Hobbes est représenté en frontispice de la première édition de son ouvrage avec des traits visiblement masculins ; par ailleurs, dans l'ouvrage, seul « l'homme » est considéré.

En ce qui concerne *Quantum Entanglement*, la traduction de son surnom est également difficilement neutre puisqu'il s'agit d'un concept déjà observé en science qui se traduit généralement par « Intrication quantique ». Cet étrange phénomène, qui se « réfère à l'existence d'un lien inextricable entre deux particules, quelle que soit la distance qui les sépare » (Corniou, 2018 : 1) marque l'aspect queer du personnage, mais peut difficilement être neutre en français, puisque le nom commun qui guide ce surnom est féminin.

C'est avec le surnom d'Anna, *The Auditor*, que le véritable choix de garder un surnom neutre devient important. Et pourtant, il peut également être perçu comme une solution facile, puisqu'Anna s'approprie ce surnom après une insulte qu'on lui lance (« Why would a supervillain keep this frigid auditor bitch around?

No fun at all⁵. » [Walschots, 2020 : 156]), phrase qui aurait pu être difficile à traduire de manière neutre dans ce contexte. Pourtant, je vois dans cette possibilité l'occasion d'utiliser une stratégie de détournement qui me permet de remettre de l'avant un contenu féministe. Ce genre de détournement somme toute léger me semble également à privilégier, puisque « celle qui vit de sa pratique de traduction doit savoir doser ses stratégies de féminisation en s'adaptant à ce que j'appelle le "le seuil de tolérance" de l'employeur-e ou de la maison d'édition, et en tenant compte du lectorat ou du marché visé » (Lotbinière-Harwood, 1991 : 30). Dans une traduction que je considère donc comme aussi queer que féministe, Anna aura comme surnom L'Auditrice.

Afin de poursuivre mes efforts pour atteindre une traduction féministe en contexte queer, j'ai également employé la féminisation comme style d'écriture inclusive, dans le but de mettre de l'avant les femmes et tenter d'atteindre un équilibre lexical. Par exemple, dans l'extrait suivant j'ai décidé d'employer « cheffe », plutôt que « chef », pour démontrer de manière visible la place importante des femmes dans le roman : « Je me suis permis de prendre un air coupable avant de répondre : Je sais et je suis désolée. Je suis la pire des cheffes d'équipe. » En décidant de féminiser le texte à certains endroits précis, je mets de l'avant la voix importante des femmes tout en réservant l'écriture épicienne pour des moments plus queers, comme je l'ai présenté plus haut.

Dans l'ensemble, *Hench* de Natalie Zina Walshots est un excellent texte pour explorer les enjeux de la traduction de l'ironie dans un contexte queer et féministe, jusque dans son titre. La traduction que je suggère pour *Hench* est *Sbire*, qui conserve le caractère queer de l'œuvre, car le substantif est épicienne. Même si le titre ne contient pas de touche féministe, le contexte féministe est conservé puisque la traduction met de l'avant la progression des protagonistes féminines qui commencent bel et bien avec un statut secondaire à celui des hommes.

Ainsi, c'est en s'éloignant des systèmes binaires en traductologie pour se concentrer, par exemple, sur une vision sérielle de la vie des œuvres qu'une traductrice pourra s'ouvrir à une traduction queer ou féministe. Par la suite, plusieurs stratégies s'offrent à elle pour effectuer une traduction queer qui

⁵ Ma traduction : « Mais pourquoi un super-vilain garderait cette garce frigide d'auditrice autour de lui? Ce n'est pas drôle du tout. »

conservera son caractère féministe, selon la volonté apparente du texte. Elle a entre autres à sa portée des stratégies comme la supplémentation, la note de bas de page et la préface, le détournement et l'écriture inclusive. Tout est une question d'équilibre pour atteindre une traduction queer et féministe. Si *Hench* était un bon exemple, même s'il lui reste à explorer les rapports de races, pourtant essentiel pour contrer l'hégémonie blanche dans les milieux queers (Belkacem, Le Renard et Paris, 2016 : 643), chaque situation est différente et chaque choix compte pour que les voix des femmes et des personnes queers résonnent dans l'univers littéraire en traduction.

Bibliographie

- ASHLEY, Florence (2019), « Les personnes non-binaires en français : une perspective concernée et militante », *H-France Salon*, vol. 11, n° 14 : 15.
- BELKACEM, Lila, Amélie LE RENARD, et Myriam PARIS (2016), « Race », dans *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte : 643-653.
- BENJAMIN, Walter (1991 [1923]), « La tâche du traducteur », trad. Martine Broda, *POÉSIE*, n° 55 : 150-158.
- BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc LANDRY et Guillaume POIRIER GIRARD (2020), « Avant-propos : La pensée queer », dans *QuébeQueer*, dans I. Boisclair [et al.] (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal : 7-31.
- BUZELIN, Hélène (2020), « Aspects politiques et culturels de la traduction d'édition au Québec », présenté à *La traduction d'édition*, 25 juin.
- CALDERÓN, Jorge et Domenic BENEVENTI (2015), « Frontières queers : Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian literature*, n° 224 : 6-16.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988), « Gender and the Metaphorics of Translation », *Signs*, vol. 13, n° 3 : 454-472.
- CORNIOU, Marine (2018), « Fascinante intrication quantique », *Québec Science*, 3 août.
- DORLIN, Elsa (2007), « Le Queer est un matérialisme », dans J. Trat (dir.), *Femmes, genre, féminisme*, Paris, Syllepse, coll. « Les Cahiers de critique communiste » : 47-58.
- EPSTEIN, B.J. et Robert GILLET (2018), « Introduction », B.J. Epstein et R. Gillet (dir.), *Queer in Translation, Routledge advances in translation and interpreting studies*, Londres, Routledge, Taylor & Francis Group : 1-7.
- FAUVERNIER, Lucien (2017), « Léviathan, monstre destructeur ou puissance protectrice? », dans *Les grands mythes*, Auxerre, Sciences Humaines, coll. « Petite bibliothèque » : 135-143.
- FLOTOW, Luise von (1991), « Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2 : 69-84 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/037094ar> (consulté le 20 juillet 2022).
- FLOTOW, Luise von (2012), « Translating Women: From Recent Histories and Re-translations to "Queering" Translation, and Metramorphosis », *Quaderns. Revista de Traducció*, n° 19 : 127-139.
- GUILBAULT FITZBAY, Magali (2021), « Écriture non binaire », dans *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive*, Les 3 sex* et Club Sexu : 61-72.

HOBBS, Thomas (2002 [1651]), *Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, trad. Philippe Folliot, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales » [document numérique],

<https://prepasaintsernin.files.wordpress.com/2017/09/hobbes-lc3a9viathan-1-1.pdf> (consulté le 20 juillet 2022).

LAROCQUE, Véronique (2021), « L'entrée du pronom "iel" sème la controverse », *La Presse*, 18 novembre, section « Société » [en ligne],

<https://www.lapresse.ca/societe/2021-11-17/le-robert/l-entree-du-pronom-iel-seme-la-controverse.php> (consulté le 20 juillet 2022).

LITTAU, Karin (2000), « Pandora's Tongues », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 13, n° 1 : 21-35 [en ligne],

<https://doi.org/10.7202/037391ar> (consulté le 20 juillet 2022).

LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de (1991), *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual : translation as a re-writing in the feminine*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

Le Petit Robert (2021), « Lui », Paris, Dictionnaires Le Robert : 1488.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (2008 [1991]), *Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam [en ligne],

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41180320w> (consulté le 20 juillet 2022).

SPURLIN, William J. (2014), « The Gender and Queer Politics of Translation: New Approaches », *Comparative Literature Studies*, vol. 51, n° 2 : 201-214.

VENUTI, Lawrence (1995), « Invisibility », dans *The translator's invisibility: a history of translation, Translation studies*, Londres, Routledge : 1-34.

VIENNOT, Eliane (2017), *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin! : petite histoire des résistances de la langue française*, nouvelle édition augmentée, Xx-y-z, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe.

WALSCHOTS, Natalie Zina (2020), *Hench*, New York, William Morrow.

Silence et traduction afroféministe. Étude de *Shut Up You're Pretty* de Téa Mutonji

Elise Benamer

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092367ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092367ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Benamer, E. (2022). Silence et traduction afroféministe. Étude de *Shut Up You're Pretty* de Téa Mutonji. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 144–160.
<https://doi.org/10.7202/1092367ar>

Résumé de l'article

Quelle place occupe le silence lors d'une traduction afroféministe? Bien que synonyme de mutisme et d'inertie, le silence vu par les études afroféministes est polysémique : tantôt synonyme d'oppression, tantôt manière de protéger son identité et son intégrité. Cette étude de *Shut Up You're Pretty* de Téa Mutonji est abordée sous le prisme du silence et de la valeur symbolique de la voix chez la narratrice afrodescendante. Ce recueil de récits, au centre desquels gravite la jeune Loli, situe le parcours identitaire atypique de cette jeune immigrante noire. Le silence omniprésent est-il une forme d'implicite? Comment traduire cette voix parasitée par le silence?

© Elise Benamer, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Silence et traduction afroféministe. Étude de *Shut Up You're Pretty* de Téa Mutonji

ELISE BENAMER

Université de Sherbrooke

Comment traduire ce qui n'est pas dit? C'est la question que l'on se pose après l'étude de *Shut Up You're Pretty*, de Téa Mutonji. En étudiant les textes afroféministes, on retrouve de manière récurrente la notion de *silence*. Patricia Hill Collins propose, par exemple, l'idée d'un « distinctive, collective Black women's consciousness » (2009 : 108), où le silence est alors une manière de protéger ses idées tout en se battant contre l'oppression systémique :

Silence is not to be interpreted as submission in this collective, self-defined Black women's consciousness. [...]. U.S Black women intellectuals have long explored this private, hidden space of Black women's consciousness, the "inside" ideas that allow Black women to cope with and, in many cases, transcend the confines of intersecting oppressions of race, class, gender and sexuality (2009 : 108)

La notion de silence est aussi présente dans *Sister Outsider*, d'Audre Lorde, où l'autrice affirme que les femmes noires se sont imposé ce silence par peur du jugement, de la censure, de l'appropriation et de la transformation des mots. Comme Patricia Hill Collins, Lorde tend à associer la voix, le silence (sa déconstruction¹) avec la notion de survie :

The fact that we are here and that I speak these words is an attempt to break that silence and bridge some of those differences between us, for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken (Lorde, 2007 [1984] : 52).

¹ « And as I said that, I felt the words "Silence," "Transformation." I hadn't spoken about this experience. [...] This is silence. [...] Can I transform this? Is there any connection? Most of all, how do I share it? And that's how a setting down became clear on paper, as if the connections became clear in the setting down. That paper* and "A Litany for Survival"*** came about at the same time. » (Lorde, 2007 [1984] : 116)

C'est cette définition (afroféministe) du silence qui semble influencer l'écriture de Téa Mutoŋji dans *Shut Up You're Pretty* – ce qui est trop souvent considéré comme un manque² ou une invisibilité est ici rendu visible, et partie intégrante du sujet narrateur. De surcroît, on pourrait souligner que le fait même que Téa Mutoŋji ait écrit une œuvre ayant pour thème sous-jacent le silence – et comme dénouement la parole – constitue un acte puissant de réappropriation de la voix.

Alors, comment traduire ce qui est tu? À la question de la traduction de l'implicite, il est pertinent de se demander s'il existe une telle chose que le silence dans un texte. N'est-il pas plutôt question de considérer que « les contenus implicites sont également, d'une certaine manière – qu'il s'agira justement de préciser –, dits » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 21)?

Dans cet essai, j'aborderai différentes manières de faire parler le texte de Téa Mutoŋji – de le déconstruire – pour le traduire adéquatement.

[O]n ne peut traduire avant de comprendre ce quelque chose d'inconnu et de caché. Dans ce contexte, on peut se demander quelles sont les approches que le traducteur doit adapter pour transférer l'implicite. Après avoir décodé et interprété ce qui reste implicite ou sous-entendu dans le texte, doit-il l'expliciter au lecteur de la langue cible – avec le risque de faire dévier le sens du texte source – ou doit-il plutôt garder l'aspect implicite pour en laisser l'interprétation au lecteur de la langue cible? Si le traducteur ne sait pas décoder l'implicite, la possibilité d'un échec reste évidente. Mais au lieu de parler de l'impossibilité (ou même de l'intraduisibilité [...]), **il vaut peut-être mieux parler d'obstacles liés à la traduction de l'implicite.** (Doubinsky et Birkelund, 2019 : 5)

Le silence est un thème récurrent dans la littérature afroféministe – ce qui ajoute aux obstacles dont parlent Sebastien Doubinsky et Merete Birkelund. Traduire le texte d'une auteure afrodescendante implique une attention méticuleuse à la narration afin de ne pas effacer ou modifier sa voix.

Je vais d'abord me concentrer sur le paratexte (Genette, 1982) – à savoir les entrevues de l'auteure et autres indices hors texte – de l'ouvrage à traduire.

² À noter que le silence employé par la classe dominante est quant à lui destructeur pour la visibilité des afrodescendants : « [T]he habit of ignoring race is understood to be a graceful, even generous, liberal gesture. To notice is to recognize an already discredited difference. To enforce its invisibility through silence is to allow the black body a shadowless participation in the dominant cultural body. » (Morrison, 1992 : 9-10)

Abord du texte

A) Paratexte : sortie du recueil et réception

Shut Up You're Pretty, de Téa Mutonji, a été publié en 2019 par la maison d'édition VS Books. Cet ouvrage est le premier de Mutonji, mais également la première publication de VS Books – un ouvrage à valeur inaugurale chez une maison d'édition qui se veut queer. Le recueil a été sélectionné en 2019 pour le *Rogers Writers' Trust Fiction Prize* et a gagné en 2020 le *Edmund White Award* ainsi que le *Trillium Book Award*. La réception a donc été enthousiaste³.

B) Thème, style, et genre (Récit/Autofiction)

Dans cet ouvrage, une suite chronologique de 18 récits, nous suivons Loli, qui émigre du Congo avec sa famille pour s'installer à Scarborough, en Ontario. La protagoniste, au fil des récits, grandit et évolue dans une culture nord-américaine nouvelle, s'exposant ainsi, parfois volontairement, mais le plus souvent involontairement, à des situations de violence – de violence sexuelle, physique, psychologique.

On remarque au fil des lectures des bonds dans le temps, une chronologie floue, des phrases apparemment hors contexte, peu ou pas d'autoréflexion de la part de la narratrice, un sujet en flottement, opaque. La narratrice semble cacher au lecteur des parties de sa vie, mais également de sa pensée. Les effets de ce non-dit surviennent généralement lors de scènes de violence dans les récits – la narratrice s'y pose à première vue comme spectatrice. Nous verrons ci-dessous comment le texte – et sa traduction – peut révéler des indices sur ce que vit la narratrice.

De prime abord, notre auteure semble flirter avec l'autofiction – ce qu'on peut déduire par le fait qu'elle ressemble beaucoup au personnage principal, Loli, toutes deux étant nées au Congo et ayant immigré jeunes à Scarborough. Mutonji explique sa décision par le manque de représentation des jeunes afrodescendant.e.s :

I read a lot, and every single time I finished a book, I always felt a bit of a detachment [between] myself and a protagonist. [...] [T]here has always been a detachment because they come from a different social, economic

³ L'ouvrage traduit par Mélissa Verreault, *Ta gueule, t'es belle*, a été publié en septembre 2021 par la maison d'édition montréalaise Tête Première.

and cultural background than I do. And I kind of felt that I was desperate for a bit of representation. (dans Coulter, Bero et Ayed, 2021)

En revanche, Mutonji insiste sur l'aspect universel du personnage de Loli dans plusieurs de ses entrevues :

I think for me she's more a collection of voices from conversations with friends, from reading different articles, from watching movies. And I was kind of playing with the big themes that I was seeing as a recurring experience that a lot of women were having. (dans Galloway, 2019)

The main themes in the book to me really centres around womanhood — not womanhood as a personal journey but often as a collective whole. I don't think it's possible to be a woman and not be influenced by another woman. (dans CBC Books, 2020)

On peut donc constater une certaine ambivalence dans le discours de Mutonji concernant Loli, car elle ne veut pas affirmer ou infirmer les ressemblances entre sa protagoniste et elle-même.

Cette suite de récits semble alors se situer entre autobiographie et fiction — Téa Mutonji est assez claire sur le fait que son recueil n'est ni une fiction, ni une non-fiction :

I have a question I wish they wouldn't ask me, which is pretty much: is this book is fiction or nonfiction? Because a lot of research went into this. I think the whole debate of whether it's a work of fiction or nonfiction has sparked a hatred for that question in me, because then I have to, like, negotiate how much capability I have, and how distant I can create a character from myself — it denies my ability to create. (dans Ohaegbu, 2019)

Andrée Mercier aborde ce caractère ambivalent du genre du récit dans l'introduction de « En quête du récit littéraire contemporain » :

Entre l'autobiographie et la fiction, proche de l'essai (par son souci de dire) et de la poésie (par celui de ne pas raconter), le récit occuperait ainsi un espace incertain, mais distinct au sein de la littérature contemporaine. Son hybridité rappelle la fascination actuelle de la littérature pour le mélange des genres. Son émergence rappelle de plus à quel point le discours culturel en son entier est traversé par la mise en récit et l'écriture de la mémoire (Mercier, 1999 : 106).

Joëlle Gardes Tamine commente quant à elle le style de la fiction en disant :

S'il n'y a aucune propriété du texte qui permette d'opposer les textes qui renvoient au monde et ceux qui relèvent de la fiction, c'est sans doute une raison pour le stylisticien de ne pas se préoccuper de cette distinction. Mais surtout, n'est-ce pas l'indice qu'il n'y a peut-être pas lieu d'opposer le réel et la fiction? (Tamine-Gardes, 2010 : 114)

Nous pouvons ici supposer que ce style ambivalent de récit, mais également les entrevues où Mutoñji choisit de ne pas affirmer ou infirmer les ressemblances entre elle et Loli sont des choix conscients. Comme l'explique Patricia Hill Collins, « [for] U.S. Black Women, constructed knowledge of self emerges from the struggle to replace controlling images with self-defined knowledge deemed personally important, usually knowledge essential to Black women's survival » (2009 : 111). L'ambivalence de Mutoñji sur la nature de son récit serait alors une forme de réappropriation et d'affirmation de sa parole.

Analyse et traduction

Nous avons vu ci-dessus que le paratexte est un point crucial à la traduction afroféministe, d'autant plus lorsque la narration s'exprime au travers du « manque » ; de l'implicite. Voyons maintenant ce que l'on peut déterrer en étudiant le texte lui-même. Je concentrerai principalement mon étude sur des extraits de deux des récits du recueil : « Shut Up You're Pretty » et « Phyllis Green ». Pour l'étude du premier récit, je présenterai mes traductions et les commenterai, puis, pour l'étude du second récit, j'établirai un lien entre le personnage principal, Loli, et la traduction.

A) Les figures de répétition – entre hégémonie masculine et sororité

Lorsque Loli interagit avec des hommes, elle s'efface complètement, ce qu'on peut voir par une répétition excessive des pronoms masculins et par l'utilisation de verbes donnant l'image d'un corps asservi. Sa syntaxe est symptomatique du pouvoir qu'ont les hommes sur son corps, comme nous le voyons dans cet extrait du récit éponyme, « Shut Up You're Pretty » :

Jonas lay my body on his bed. **He lay on top of me** and began to thrust through the fabric of our clothes, like what we used to do in high school. (Mutoñji, 2019 : 100)

Jonas a étendu mon corps sur son lit. **Il s'est allongé au-dessus de moi** et s'est mis à se frotter, à pousser sur mes vêtements, comme ce qu'on faisait quand on était au secondaire. (Ma traduction)

—

After **he** was done working, **he** would find me exactly as **he** had left me. **He** would undo **his** pants. Sometimes **he'd** masturbate while **I just lay here**. Once, when **he** got blind drunk, **he** stuffed butter **inside of me**. (Mutonji, 2019 : 105)

Quand **il** finissait de travailler, **il** me retrouvait là où **il** m'avait laissée. **Il** déboutonnait son pantalon. Parfois, **il** se masturbait, et moi, **je restais couchée là**. Une fois, quand **il** était ivre mort, **il** a fourré du beurre **en moi**. (Ma traduction)

On voit dans cet extrait que plus Jonas a de l'emprise sur elle, plus les actes de violence qu'elle décrit sont virulents, et plus le pronom *he* est répété. Les seules fois où la narratrice tourne son regard vers elle-même, les mots choisis transforment son corps en un espace passif, asservi, que l'homme – ici Jonas – possède : « *he lay on top* », « *I just lay here* ». Dans la traduction, il était donc crucial de garder l'effet du nombre. Dans l'extrait de la page 100 présenté plus haut, la locution *on top* a été traduite par « au-dessus », car le mot, en plus d'évoquer la position corporelle de Jonas, a une connotation hiérarchique – en adéquation avec la position de Jonas, qui est un *teaching assistant* à l'université où Loli étudie.

Dans l'extrait suivant, Jonas commente le travail universitaire de Loli, qui étudie l'anglais à l'université, et doit écrire un poème :

Jonas told me the poem needed a heartbeat. “**Remove** that first line – your enjambments are sporadic and unaccounted for. Actually, I think the poem needs a new poem.” **Jonas's solution** was that I needed to take time away from the work. As it currently stood, **he told me**, it had no meaning at all. (Mutonji, 2019 : 103)

Jonas m'a dit que le poème avait besoin d'un peu plus de vie. « **Enlève** le premier vers, tes enjambements sont sporadiques et injustifiés. En fait, je pense que le poème a besoin d'un nouveau poème ». **Pour Jonas**, la solution était que je prenne congé loin de mon ouvrage. En ce moment, **m'a-t-il dit**, ça ne faisait aucun sens. (Ma traduction)

Encore une fois, la narratrice accentue l'autorité de Jonas en donnant un aspect impersonnel à la scène. La répétition de *he told me* reflète l'impératif *Remove* qu'ordonne Jonas. L'effet du silence ici est à la fois rendu dans l'action même de Jonas voulant censurer l'écriture poétique de Loli – son imagination –

mais également dans le recul complet de Loli, qui n'a plus de sentiments, qui est témoin, narratrice externe.

Bien que Loli paraisse détachée de sa vie et de ses actions, en quête autant de direction que d'une aventure amoureuse, elle choisit comme partenaire Jonas, son professeur : elle commence un baccalauréat, il termine son doctorat ; il a nécessairement une longueur d'avance sur elle, en âge, en expérience et en savoir. On voit tout de suite la frontière entre la passivité et l'agentivité se dessiner – où se trouve la volonté de Loli? Comment savoir si elle choisit ou si elle subit?

Lorsque l'on porte attention aux pronoms féminins dans le discours de Loli, on peut voir que les relations entre la protagoniste et les femmes semblent moins polarisées :

Patty was still in that cobra position when **I** walked in. Sometimes **I** wondered if that's how **she** stayed all the time. **I** would leave in the morning and come back late at night to see **her** unchanged. I mainly stayed with Jonas, but whenever **I** came back to the apartment, what made it feel like home was **Patty**, body lifting off from the ground. **It was like a familiar smell. She was the smell. She was the home.** (Mutonji, 2019 : 101)

Patty était toujours dans la position du cobra quand **je** suis rentrée. Parfois, **je** me demandais si **elle** restait comme ça toute la journée. **Je** sortais le matin et je rentrais tard le soir, pour **la** retrouver dans la même position. J'étais la plupart du temps avec Jonas, et quand **je** rentrais à l'appartement, **Patty** m'y faisait sentir chez moi, avec son buste soulevé au-dessus du sol. **C'était comme une odeur familière. C'était elle, l'odeur. C'était elle, mon chez-moi.** (Ma traduction)

En portant notre attention au degré de passivité ou d'activité du corps, on peut relever que la position du cobra de Patty est une position d'éveil : étant au sol, le buste relevé vers le ciel, Patty n'est pas passive. Elle s'ouvre à ce qui se passe autour d'elle et en elle, un bon signe pour Loli, qui partage depuis peu son logis et sa vie avec elle.

Dans cet extrait, la distance que la narratrice pose entre elle et Patty la rend observatrice active : elle pose un avis, elle reflète ses propres émotions à l'endroit de son amie. Dans ces scènes avec Patty, la première personne du singulier est très présente ; Loli utilise des verbes actifs tout en ayant recours à son imagination (*I wondered*), à ses sens (*She was the smell*). On voit donc que le type de relation avec Patty – qu'on pourrait appeler horizontal parce qu'il témoigne d'une réelle intersubjectivité, sans signes de relation de pouvoir –

s'oppose à la relation que Loli entretient avec Jonas, une relation hiérarchique, verticale.

Quant à la traduction, en français, il a été important d'utiliser des mises en relief – avec l'utilisation de « ce » + « était » + « elle » – pour marquer la répétition des pronoms. En comparaison avec les discours portant sur Jonas, nous voyons que la narratrice est beaucoup plus présente et affirmée, son imagination fleurit, à l'image de la relation équilibrée entre les deux femmes⁴.

Loli semble avoir conscience que la dynamique hétéronormative lui nuit, si on se réfère à cet autre extrait, qui arrive plus tôt lorsqu'elle est encore au secondaire, où elle se demande si elle devrait accepter l'aide de son professeur Monsieur Parfait – s'il est un ennemi, car c'est un homme, ou un allié, car il est noir :

I tried not to make **everything** about sex, **every** act of kindness, **every** well-wish, **every** hello. But **you go through life being** touched, **you go through life being** looked at, **you go through life** with an uncle commenting on your breasts, or your brother's friend giving you a condom for your birthday then denying it, **you go through life being** called a cunt in public transportation, **you go through life being** followed at midnight, **you go through life being** told **you're pretty, you're pretty, you're so fucking pretty** – it gets complicated (Mutonji, 2019 : 54)

J'essayais de ne pas **tout** sexualiser, **chaque** bonne intention, **chaque** acte de bonté, **chaque** bonjour. Mais **on grandit en se faisant** toucher, **on grandit en se faisant** scruter, **on grandit** avec un oncle qui commente l'apparence de nos seins, ou l'ami de notre frère nous offrant un préservatif et qui ensuite le dénie, **on grandit en se faisant** appeler « salope » dans les transports en commun, **on grandit en se faisant** suivre à minuit, **on grandit en se faisant** dire **qu'on est jolie, on est jolie, on est si fucking jolie** – ça complique les choses. (Ma traduction)

Nous voici encore face à des figures de répétition, des anaphores, des gradations. Comme avec la répétition des pronoms masculins et féminins, cela indique un sentiment profond vécu par la narratrice. Nous avons également le cas d'une ellipse narrative : le temps devient présent de vérité générale, ponctué du *you* indéterminé insinuant *we*, « nous les femmes » – et renforcé par la répétition

⁴ Notons l'ouverture du paragraphe avec la mention de « Patty » et la reprise du prénom en fin de paragraphe. Nous verrons ci-après dans « Briser le silence » l'importance des prénoms dans la narration.

de *being* adjoint au participe passé, une forme passive, qui souligne la passivité des femmes, selon cette citation de la narratrice.

Cette forme passive, impersonnelle, accolée aux souvenirs précis (« your brother's friend giving you a condom », « being told [...] you're so fucking pretty ») illustre une forme d'euphémisme – la narratrice évoque un sujet intimement personnel. La traduction comporte donc la répétition « on grandit en se faisant », un verbe pronominal (qui illustre l'aspect personnel) à valeur passive (qui traduit la vérité générale ici mentionnée).

Par ailleurs, la répétition de la locution *you go through* symbolise la narratrice, sa vie, traversant micro-agressions sur micro-agressions à cause de cette société hétéronormative qui lui nuit. Cette anaphore donne également l'image d'une pénétration, et montre bien que cette forme de domination est vécue comme un viol, du moins une relation non consentie.

Nous notons également que le mot *pretty* est martelé dans la gradation « you go through life being followed at midnight, you go through life being told you're pretty, you're pretty, you're so fucking pretty ». On peut y voir un symbole de l'écrasement de la jeune femme par l'hégémonie masculine et son injonction à la beauté pour les femmes. Cette longue phrase, qui lue à haute voix mènerait le locuteur à bout de souffle, symbolise ce sentiment d'étouffement qui fait taire la narratrice.

Le mot *pretty* fait également allusion à une scène où Jonas, l'homme que Loli fréquente, lui ordonnera « shut up you're pretty » avant de l'embrasser. Cela marque le début de sa relation abusive et violente avec cet homme qui la déshumanisera et envahira son espace corporel – comme il est donné en exemple ci-dessus⁵. « You're pretty » devient alors un ordre la sommant de ne pas être Loli, mais *Jolie*, une icône de beauté, un objet de désir. Cela corrobore son mutisme narratif lorsqu'elle subit des agressions de la part d'hommes. Afin de survivre, elle doit juste être jolie, sans être Loli.

Le silence traduit ici chez la narratrice une relation aux hommes, aux femmes, mais également à elle-même qui est conflictuelle. Son espace corporel est envahi par les hommes, qui la démunissent de son pouvoir de parole, et même

⁵ Nous retrouvons aussi ce mot dans l'assertion « Shut Up You're Pretty », tirée du chapitre éponyme, qui peut faire écho entre autres à l'expression « Sois belle et tais-toi ».

de son identité. Elle erre parfois hors de ses propres récits – elle est alors tantôt narratrice interne, tantôt narratrice externe.

Si l'on considère le corps de la narratrice comme une « matière » culturelle (Butler, 1994) arrivant dans un autre pays, on voit bien ici que le processus de traduction – ou bien de transculturation – s'effectue par le biais de la violence que la société exerce sur elle. Femme noire évoluant dans cette société du privilège, Loli voit son corps placé en périphérie, et donc en position précaire⁶ – d'où la violence qu'elle subit mais également la censure qui lui est infligée. Nous allons maintenant étudier quelles stratégies la protagoniste adopte pour récupérer sa « voix » – son identité, son agentivité.

B) Le « white gaze » et la traduction culturelle

Le corps de la narratrice, comme sa psyché, est donc modelé par l'oppression liée à son sexe, à sa couleur de peau, à sa classe sociale et à son statut d'immigrante. Loli essaye alors à tout prix de cacher les marqueurs de minorités dans les cercles sociaux qu'elle côtoie : elle se transforme, se traduit. Par exemple, dans le récit « Tits For Cigs », Loli raconte s'être fait passer pour un garçon en arrivant au Canada :

Before we left, I was given a buzz cut to match the picture of the boy in the passport I had used to come here. Nobody thought that it would work. I looked too feminine: too soft [...]. But for a week after we arrived in Canada, I copied the way my brother walked, the way he ate, yawned, and brushed his teeth. [...] I found that I enjoyed this very much. I seemed to be more liked. More respected. (Mutonji, 2019 :10)

Dans « Phyllis Green », Loli est amie avec un groupe de jeunes filles blanches, et son désir d'appartenance la pousse à modifier son apparence :

I began to wear my hair really straight and roll my Catholic school kilt so that my ass cheek would show whenever I bent down [...]. This way, with my blouse unbuttoned and my high heels, **I was just like anybody else.** (Mutonji, 2019 : 49)

Dans les deux extraits présentés ci-dessus, on remarque que Loli prend comme modèles les regards des autres – notamment ceux véhiculant des stéréotypes de domination (elle répond alors au *white gaze*). Elle dit être

⁶ Une association pour le moins peu usuelle entre ce dont parle Itamar Even-Zohar (1990) dans sa théorie du polysystème – nous y reviendrons.

respectée, acceptée, faire partie du groupe, « like anybody else ». Loli semble utiliser et façonner son corps pour le transformer et l'adapter – comme une traduction sociale, culturelle, mais cibliste, domesticante : pour plaire au public d'arrivée. Son corps étant un médium susceptible d'être effacé, ou détruit, elle lutte pour l'adapter à la culture d'arrivée. Cela fait écho à plusieurs théories de la traduction, notamment celle d'Itamar Even-Zohar et de ses polysystèmes.

Even-Zohar voit l'ensemble des œuvres traduites comme un macrocosme, le polysystème. Dans ce macrocosme, chaque œuvre littéraire répond à son propre microcosme (système), et va donc influencer et être influencée par les récepteurs de ce système et par sa hiérarchie :

En d'autres termes, le statut socio-littéraire de la traduction est dépendant de sa position au sein du polysystème, mais l'essence même de la pratique traductive l'est tout autant. Et on ne peut répondre à la question de ce qu'est une œuvre traduite en la rendant ahistorique, hors de contexte, idéalisée ; on doit la considérer conjointement aux opérations qui gouvernent le polysystème. (Even-Zohar, 1990 : 41, ma traduction)

Dans cette hiérarchie des systèmes, les œuvres peuvent occuper une place centrale, ou périphérique. Les œuvres périphériques sont souvent moins populaires, moins connues, mais nourrissent le centre du polysystème – un fonctionnement symbiotique. Une œuvre littéraire périphérique peut donc devenir centrale une fois traduite dans son (poly)système d'arrivée, etc.

Loli, étant donc par définition placée en périphérie du système hégémonique, se traduit pour pouvoir adopter une place centrale dans la culture d'arrivée, le « polysystème » qu'est le Canada à son arrivée, ou la classe de son école secondaire. Dans le récit « Phyllis Green », cette attitude traductive domesticante, où Loli nie ce qu'elle est : sa couleur de peau, son héritage culturel, son passé, mène au viol d'une camarade de classe, Phyllis, noire comme Loli.

I went and stood by the doors. I could see parts of them but not clearly. The staircase took up most of my vision. And the bright light from the floor-to-ceiling windows, which stretched all the way to the third floor, was emasculating. They were whispering now, and I was thinking of nothing. Which is everything. But when you're thinking of everything altogether, it's like having no thoughts at all. [...] I don't remember what happened afterwards. I blacked out. I fell asleep. I went elsewhere. I was so tired. I remained, my fingernails attempting to travel through the brick wall. I'm not sure when they left. I just know that the bell rang for third period. And then it rang for fourth period. (Mutonji, 2019 : 55-56)

Dans cet extrait de la scène du viol de Phyllis, la narratrice nous fait vivre son mutisme en accentuant la narration sur ses sens handicapés : elle ne voit plus (« not clearly »), elle n'entend plus (« they were whispering »), et elle n'est même plus capable de penser. À nouveau, les anaphores nous indiquent que l'imagination de la narratrice est atrophiée par ce qu'elle vit : « *I blacked out. I fell asleep. I went elsewhere. I was so tired. I remained* ». (Je souligne)

De surcroît, Loli transpose la réalité : c'est l'espace qui l'étouffe, et non ce dont elle est témoin – c'est la cage d'escalier qui cache ses amis, c'est la lumière qui l'émascule, c'est sa main qui vit sur la brique, la transportant de la troisième à la quatrième période, car elle a pénétré dans une autre réalité, celle du trauma, celle de l'espace et des sens (emmenant le lecteur avec elle dans cette réalité, presque grotesque en comparaison de la scène qui se déroule devant ses yeux, l'agression de Phyllis).

Cet évènement a lieu parce que Loli choisit son appartenance au groupe de Blancs plutôt que d'aider Phyllis ; elle crée une distance volontairement entre elles deux, car, dans cette équation, seule l'une d'entre elles ne peut sauver sa peau,

I didn't like the way she had chosen me to be the one she leaned on. I didn't like the way she had created **a barrier between us and them**. And I especially didn't like the fact that I had never in my life considered Tiffani and Pamela to be "**them**". And myself to be "**the other**". I knew in that moment that Phyllis Green was doomed. There was nothing I could do to save her. And, frankly, I didn't want to. I enjoyed my ability to blend in. I was passing⁷. (Mutonji, 2019 : 51)

Nous notons plusieurs choses dans cet extrait. Tout d'abord, déconstruisons la proposition « a barrier between us and them ». Ici, Loli reconnaît implicitement qu'il existe deux entités distinctes, *us vs them*, faisant référence à la couleur de peau de Phyllis ainsi que la sienne. Peu après, elle reprend le mot *them*, puis se le renvoie à elle-même, mais au lieu de reprendre le *us* utilisé précédemment, elle décide de se définir comme *the other* (dessinant presque un chiasme opposant « us vs them » et « them vs the other »). Il y a alors

⁷ Une possible allusion au « white-passing » : « [L]e terme anglais "Passing" ou "passe blanc" était utilisé pour désigner une personne de couleur ou d'origine multiraciale assimilée à la majorité blanche, alors que les conventions juridiques et sociales de l'hypodescendance classaient la personne en minorité, sujette à la ségrégation raciale et à la discrimination. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Usurpation_raciale)

un parallélisme flagrant entre Loli et Phyllis. Phyllis agit comme un miroir pour Loli et lui renvoie sa propre place dans la société – tant que Loli se voit comme « l'Autre », elle ne peut voir Phyllis comme une personne à part entière, la dépossédant de son identité, et même de son nom.

Après le viol de Phyllis, la narratrice conclut le récit par cette réplique : « Whatever I was feeling, I couldn't imagine what it must have been for P.J. I mean, for Phyllis. For Phyllis Green » (Mutonji, 2019 : 57). Cette dernière phrase du récit souligne le lien invisible qui unit les deux protagonistes – Loli réhumanise Phyllis (et par la même occasion elle-même) en prononçant son nom complet, Phyllis Green, abandonnant le surnom P.J. dont l'avaient affublée ses camarades de classe.

Si notre narratrice semble complètement écrasée par la société et les injonctions patriarcales, nous voyons naître une certaine forme d'agentivité de sa part. Le silence est certes le résultat d'un étouffement qu'elle subit, mais il peut aussi être une stratégie de Loli, qui apprend peu à peu les rouages de cette société patriarcale pour s'y fondre, et y survivre. Elle brise peu à peu le silence en prononçant le nom de ses sœurs de couleur, leur rendant leur identité souvent érodée par l'hégémonie masculine blanche.

Dans « This is Only Temporary », Loli nous parle de sa relation avec Mrs Bloomfield, qu'elle affectionne particulièrement, et qui représente la figure maternelle de la communauté dans les HLM où elles vivent – elle enseigne aux jeunes comment s'en sortir, comment se serrer les coudes⁸. Loli raconte s'être fait remettre à sa place par Mrs Bloomfield, car elle ne l'a pas appelée maman : « Just once in my life I called Mrs Bloomfield something other than mama and she beat me with a broom and left me on the front yard » (Mutonji, 2019 : 46). Aminata Traoré mentionne l'importance des (sur)noms et leur symbolique dans son essai, *L'Afrique humiliée* :

Les uns (Maliens, Ivoiriens, Guinéens...) m'appellent « Tantie », les autres (Camerounais et Congolais) « Maman » [...]. Je suis désormais marquée par leurs mots : ceux-ci déchirent tant ils vous touchent et, en vous pénétrant, ils créent et entretiennent en vous une flamme qui vous interdit de baisser les bras. (Traoré, 2008)

⁸ « We were safest when we were together. Plus, Mrs Bloomfield was there with us » (Mutonji 2019, 48).

Parallèlement, Loli expliquera plus tard à Jonas que son nom a une signification toute particulière : « “It’s actually a stream back home,” I said. “When my mother was trying to get pregnant, she threw in gold and wished upon the Loli River” » (Mutonji, 2019 : 98). Aussi, Loli surnomme son amie Jolietta « Jolie » :

Jolie was my first friend. Her name was actually Jolietta. I shortened it to Jolie upon meeting her. I felt it captured her spirit more, her essence. The name came from a song Mother used to sing when we lived in Congo [...] “Mommy’s baby, pretty, pretty,” the song went. (Mutonji, 2019 : 9)

L’attribution du nom permet à Loli de se réconcilier avec ses racines – que ce soit pour Phyllis Green, Mrs Bloomfield, Jolie ou elle-même. La narratrice s’approprie le silence, le transformant en secret bien gardé, un héritage précieux traduit dans le nom des femmes de sa communauté et de ses sœurs.

Il n’y a pas de voie idéale pour une approche afroféministe de la traduction – en particulier lorsque le thème récurrent est le silence. Lorsqu’une traductrice décide de traduire une œuvre afrodescendante, elle doit avant tout porter une attention méticuleuse au paratexte, aux entrevues de l’auteur.e – à sa voix. Pour le cas de *Shut Up You’re Pretty*, après avoir relevé les manifestations de l’implicite et du silence, il a fallu questionner ce que le manque veut souligner – ici la violence de l’hégémonie masculine et son contraire, la salvation par la sororité noire, mais également la relation de Loli à sa propre altérité.

Nous avons pu constater que le texte était parsemé d’indices rhétoriques nous permettant de deviner ce que vit la narratrice – et qu’il a fallu traduire adéquatement. Parmi ces indices rhétoriques, on compte les figures de répétition qui vont soit dans le sens de l’effacement du « je » ou bien de sa mise en avant, mais également l’alternance entre voix active et passive, qui témoigne du niveau d’agentivité et de reprise de voix de la narratrice.

Par ailleurs, si le silence est à première vue une analogie pour l’étouffement de la société qui enlève son identité à Loli, la rendant inerte, c’est également une volonté de l’auteure/la narratrice de développer son propre langage et sa propre intimité, nécessaire à sa survie. Les noms et surnoms ont pour Loli un poids, car seuls les membres de sa communauté en détiennent le sens – ils sont synonymes d’identité et d’héritage.

On peut également établir un lien entre le personnage de Loli et la pratique traductive, car la protagoniste semble lutter constamment pour se transformer, se traduire pour s'adapter – une forme de soumission à la culture dominante abordée par certains théoriciens de la traduction, notamment Even-Zohar avec sa théorie des polysystèmes. En mettant en parallèle ces théories de la traduction et les études afroféministes, on pourrait parler de traduction culturelle.

Pour en revenir aux mots de Lorde sur le silence, on peut lire dans *Sister Outsider* :

My silences had not protected me. Your silence will not protect you. But for every real word spoken, for every attempt I had ever made to speak those truths for which I am still seeking, I had made contact with other women while we examined the words to fit a world in which we all believed, bridging our differences. And it was the concern and caring of all those women which gave me strength and enabled me to scrutinize the essentials of my living. (2007 [1984] : 49)

Par ailleurs, si l'on considère que toute prise de parole est dirigée vers un récepteur (Kerbrat-Orrechioni, 1998), on peut avancer que l'implicite peut être une manière de viser un public bien spécifique – si subtil qu'il n'est visible que par et pour la conscience de collectivité⁹. Comme Loli, Téa Mutonji a peut-être trouvé en l'activité d'autrice une manière de transformer le silence étouffé des femmes en une œuvre par et pour les femmes.

Après une étude de *Shut Up You're Pretty* et une volonté intrinsèque d'approche afroféministe de la traduction, j'espère avoir offert un début de réflexion sur la prise de parole des femmes issues de minorités visibles, et ce, dans la mouvance d'un champ d'étude que je qualifierai de traduction afroféministe.

⁹ « collective consciousness » (Hill Collins, 2009 : traduction de moi)

Bibliographie

BANDIA, Paul (2001), « Le concept bermanien de l'«Étranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2 : 123-139 [en ligne], <https://doi.org/10.7202/000572ar> (consulté le 20 juillet 2022).

BERMAN, Antoine (1995), *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard.

CBC BOOKS (2020), « Téa Mutonji on How She Authentically Writes Diversity as an Author of Colour », *CBC*, 17 juin [en ligne], <https://www.cbc.ca/books/t%C3%A9a-mutonji-on-how-she-authentically-writes-diversity-as-an-author-of-colour-1.5467408> (consulté le 20 juillet 2022).

COULTER, Philip, Tayo BERO et Nahlah AYED (2021), « Black Canadian Writers Share the Power — and Burden — of Making Art with Language | CBC Radio », *CBC*, 17 février [en ligne], <https://www.cbc.ca/radio/ideas/black-canadian-writers-share-the-power-and-burden-of-making-art-with-language-1.5916831> (consulté le 20 juillet 2022).

DOUBINSKY, Sebastien et Merete BIRKELUND (2019), « L'intraduisible et l'implicite. Frontières Ou Zones de Contact En Traduction? », *Bergen Language and Linguistics Studies*, vol. 10, n° 1 : 1-11 [en ligne], <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1414> (consulté le 20 juillet 2022).

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *Poetics Today*, vol. 11, n° 1 : 45 [en ligne], <https://doi.org/10.2307/1772668> (consulté le 20 juillet 2022).

GALLOWAY, Matt (2019), « “Galloway Was Amazing”: Toronto Author's Short-Story Collection Gives Readers Another View of Scarborough | CBC News », *CBC*, 25 avril [en ligne], <https://www.cbc.ca/news/canada/toronto/programs/metromorning/scarborough-author-tea-mutonji-1.5110600> (consulté le 20 juillet 2022).

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

HILL COLLINS, Patricia (2009), *Black Feminist Thought*, Londres, Routledge.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998), *L'implicite*, deuxième édition, Paris, Armand Colin.

LORDE, Audre (2007 [1984]), *Sister Outsider*, édition révisée, Berkeley, Crossing Press.

MERCIER, Andrée (1999), « Dossier : En quête du récit littéraire contemporain », *Quebec Studies*, vol. 28, n° 1, 1^{er} octobre : 104-106 [en ligne], <https://doi.org/10.3828/qs.28.1.104> (consulté le 20 juillet 2022).

MORRISON, Toni (1992), *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Harvard University Press.

MUTONJI, Téa (2019), *Shut Up You're Pretty*, Vancouver, VS Books.

MUTONJI, Téa (2021), *Ta gueule, t'es belle*, trad. Mélissa Verreault, Montréal, Tête Première.

OHAEGBU, Chimedum (2019), « Shut Up You're Pretty: An Interview with Téa Mutonji », *PRISM International* [en ligne], <https://prismmagazine.ca/2019/07/11/shut-up-youre-pretty-an-interview-with-tea-mutonji/> (consulté le 20 juillet 2022).

TRAORÉ, Aminata (2008), *L'Afrique humiliée*, Paris, Fayard.

TAMINE-GARDES, Joëlle (2010), *La stylistique*, 3^e édition, Paris, Armand Colin.

Traduire la voix d'une autrice : hybridité générique et subjectivité dans *Two Trees Make a Forest* de Jessica J. Lee

Yves Favreau

Numéro 18, 2022

Femmes en traduction, femmes et traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092368ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092368ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Favreau, Y. (2022). Traduire la voix d'une autrice : hybridité générique et subjectivité dans *Two Trees Make a Forest* de Jessica J. Lee. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 161–180. <https://doi.org/10.7202/1092368ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur l'intérêt, du point de vue de la traduction, de l'hybridation du récit et de l'essai dans *Two Trees Make a Forest* de l'autrice canadienne d'origine taiwanaise et galloise Jessica J. Lee. Récit d'une quête identitaire qui mène l'autrice à Taiwan, le livre traite aussi de la colonisation de l'île, de son histoire géologique, de ses montagnes, de ses écosystèmes. L'article cherche à démontrer que c'est par l'analyse des faits énonciatifs qui ancrent la voix de l'autrice dans la subjectivité qu'il est possible de préserver la cohérence de l'oeuvre dans la traduction et, en définitive, de limiter la superposition de la voix du traducteur à celle de l'autrice.

© Yves Favreau, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Traduire la voix d’une autrice : hybridité générique et subjectivité dans *Two Trees Make a Forest* de Jessica J. Lee

YVES FAVREAU
Université de Sherbrooke

L’autrice canadienne Jessica J. Lee a étudié l’éthique et l’histoire de l’environnement au Canada et en Grande-Bretagne avant de s’établir à Berlin. En 2017, elle fait une entrée remarquée dans la littérature avec son livre *Turning*, qui raconte la réalisation de son *52 Lakes Project*, dont l’objectif était de se baigner chaque semaine dans un lac des environs de Berlin. Cette première œuvre se distingue par son hétérogénéité thématique et son intégration ingénieuse au récit de séquences de longueur variable où il est question de biologie, d’histoire, de limnologie, d’environnement. L’habileté à entrelacer les thèmes dont Lee fait preuve dans ce livre se révèle de façon plus spectaculaire encore dans son deuxième, *Two Trees Make a Forest*¹, où elle raconte l’histoire d’une jeune femme qui découvre des lettres jamais lues de son grand-père, ce qui l’amène à réapprendre le mandarin pour les comprendre et à partir à Taiwan pour y chercher ses racines.

Dans *Turning*, Lee écrit : « Je vis dans un équilibre précaire, une frontière inscrite sur mon corps. Cela cause une espèce de malaise incontesté. » (Lee, 2017 : 215, ma traduction), phrase qui préfigure la quête identitaire de l’autrice au centre de son deuxième livre. Durant son enfance et son adolescence en Ontario, Lee s’était surtout intéressée à l’héritage culturel gallois de son père, dont la grande famille exerçait une force gravitationnelle, contrairement à celle de sa mère, qui ne comptait que trois personnes au Canada. Ce n’est qu’en lisant les lettres oubliées de son grand-père et en faisant ses deux premiers séjours à Taiwan qu’elle découvre l’histoire de sa famille maternelle.

Comme le souligne le critique Andru Okun, *TTMF* est un livre « aux multiples facettes », fait de « déconnexions et de reconnexions » (Okun, 2020 :

¹ Le titre du livre sera représenté dans cet article par l’abréviation *TTMF*.

para.8, ma traduction). Ainsi, on a dit du livre qu'il s'agissait du récit d'une quête identitaire, mais on l'a aussi associé à la littérature de montagne – il a même obtenu le Boardman Tasker Award for Mountain Literature –, et Robert Macfarlane (2019), auteur de *Mountains of the Mind*, l'a décrit comme une exploration du territoire de Taiwan. Dans la seule publication universitaire consacrée à *TTMF*, Jessica White (2021) y voit même une écobiohistoire², c'est-à-dire une biographie dans laquelle s'efface la frontière entre l'humain et le non-humain.

Qu'on affirme que *TTMF* porte sur la quête identitaire de son autrice ou plutôt qu'il porte sur les montagnes ou le territoire taiwanais, on en réduit de toute façon indûment la portée. À travers le récit de ses séjours à Taiwan et de son apprentissage du mandarin, Lee décrit les beautés naturelles de l'île tout autant qu'elle parle de sa géologie et de sa colonisation, de l'histoire de la Chine et de celle de sa famille. Par ailleurs, elle renouvelle le discours scientifique en y inscrivant fortement sa subjectivité et en y intégrant des éléments discursifs lyriques ; c'est alors que se manifeste clairement la dimension féministe de son écriture.

Lee a regroupé les seize chapitres de son livre en quatre sections : « 島 Dao “island” », « 山 Shan “mountain, hill” », « 水 Shui “water, river” », « 林³ Lin I. “forest, woods, grove” or II. “a group of like persons” ». Ces noms révèlent certes l'importance qu'elle accorde aux liens entre la langue, la nature et la géographie d'un lieu, mais ils n'offrent aucune indication quant à l'organisation du contenu du livre. En fait, l'autrice abandonne et reprend tout au long de *TTMF* les principaux sujets en un enchevêtrement thématique et générique complexe. On a dit du livre qu'il défiait les étiquettes de genre et, en effet, il est récit et essai à la fois.

² L'étiquette générique *ecobiography* a été proposée par Cecilia Konchar Farr et Philip A. Snyder (1996), alors que Bethany Smith et Bridgette Watson (2001) en ont précisé la définition. White (2021) propose une modification aux traits constitutifs de ce genre qui s'appuie sur son analyse de *TTMF*. Pour sa part, Dominique Vaugeois (2007) propose une réflexion intéressante sur les critères minimaux du genre dans laquelle il s'interroge quant à la pertinence de ces nouvelles étiquettes génériques comme catégories « poétiques ».

³ Le nom de cette dernière section renvoie aussi au titre *Two Trees Make a Forest*, puisque « forêt », « bois » et « bosquet » sont représentés à l'écrit par le caractère chinois 木 (« arbre ») répété deux fois.

***Two Trees Make a Forest* entre récit et essai**

Le récit n'est pas une catégorie générique forte comme la sont le roman et la nouvelle, par exemple. Gérard Genette (1979) y voit un mode d'énonciation, Dominique Rabaté (2004 : 47-48), un genre littéraire qu'on définit principalement par ce qui le distingue du roman, et Frances Fortier et René Audet, « [un genre qui] ne semble pas avoir trouvé de définition spécifique qui autoriserait une perception nette de ses contours » (1998 : 440). Mais il s'est publié au Québec, entre 1980 et 1998, plus de 200 livres portant les mentions *récit* ou *récits*⁴, ce qui en fait de facto une étiquette générique. S'appuyant sur l'analyse d'une trentaine d'entre eux, Andrée Mercier (1998) retrace les traits constitutifs du genre, parmi lesquels se trouvent l'engagement dans la voie de la subjectivité, une énonciation lyrique qui semble coupée de tout autre destinataire que soi, une forme monologuée approfondissant le parcours d'un seul personnage et une certaine économie, en ce sens qu'il développe peu le cadre spatial et les données informatives avant de faire connaître l'intériorité d'un personnage.

TTMF raconte bel et bien une réalité personnelle et historique de façon subjective – quoiqu'on y observe des variations importantes sur l'axe reliant l'objectivité et la subjectivité, comme nous le verrons plus tard. Le lyrisme de la prose, souligné par les critiques, participe de la subjectivité du texte, qui prend la forme d'un monologue approfondissant le parcours d'un seul personnage. En effet, on y suit la découverte de Taiwan par l'autrice et ses efforts pour améliorer son mandarin :

EXTRAIT 1

It is 2017, and I have come alone with a plan to stay for three months to work on my Mandarin, to write, and above all, to hike. It is October. I've taken an apartment in the east of Taipei, the last house of the last lane before the mountains curve along the southern edge of the sprawl. In the shadow of this lithic presence, it is a home akin to the one in my mother's memories. (Lee, 2020 : 25)

Par ailleurs, dans le passage qui suit, l'énonciation lyrique de l'intériorité de la narratrice semble bel et bien n'avoir d'autre destinataire qu'elle-même :

⁴ Rabaté (2004) constate aussi la fréquence de l'emploi du terme en France depuis le début des années 1980.

EXTRAIT 2

Unable to determine my feelings with words, I began to think, perhaps, that whatever force had stitched my grandparents and mother to this place had caught me, with just a thread at first, and then bound me to it still stronger. (Lee, 2020 : 17)

Mais Lee est rarement l'objet principal de son monologue : son grand-père, sa mère, le mandarin, Taiwan, sa capitale, ses montagnes et ses plages en sont les véritables objets. En outre, les riches descriptions du cadre spatial et l'abondance des informations historiques et scientifiques cadrent mal avec le caractère économique du récit dont parle Mercier :

EXTRAIT 3

The island holds both migrant and endemic species. There are plants that come from the continent, carried by birds and other animals, by sea or by the land bridge that once filled the Taiwan Strait when sea levels were lower, many ages ago. Some came from the island chain to the east—Japan—while others floated atop the southern seas, sprouting from the shores. There are newer plants that arose only here, a quarter of them evolved in isolation on their island home. (Lee, 2020 : 18)

On relève dans le livre de nombreuses séquences comme celles-ci, typiques de l'essai, et certaines font plusieurs pages. L'association exclusive de *TTMF* au genre du récit ne résiste donc pas à l'analyse.

Se peut-il que *TTMF* appartienne exclusivement à l'essai, genre aux contours tout aussi imprécis, que Pierre Glaudes et Jean-François Louette décrivent comme « une prose non fictionnelle, subjective, à visée argumentative, mais à composition antiméthodique, où le style est déjà en lui-même une pratique de pensée » (1999 : 246)? Ces chercheurs soulignent que les scènes détaillées et les descriptions précises y prennent une grande place, ce qui est incontestablement le cas dans *TTMF*. Par ailleurs, René Audet (2005 : 7-8) relève dans l'essai une tension fréquente entre un discours objectif, de véridiction, et un propos subjectif, ancré dans une expérience singulière, tension qui serait un trait constitutif du genre. Cette tension entre objectivité et subjectivité est présente dans plusieurs passages de *TTMF* :

EXTRAIT 4

The old city of Tainan sits along a wide coastal plain. Once Taiwan's capital, its streets are lined with historical temples, its shoreline with the remnants of fisheries. **I've grown accustomed to thinking of the sea and sky as opposite things, cut through by a border.** But the western flatlands blur these boundaries. Where water breathes in waves upon the shore, birds descend and speckle the shallows. (Lee, 2020 : 51, je souligne)

La subjectivité de la réflexion personnelle quant à la relation entre la mer et le ciel est mise en évidence par la présence, dans la phrase où elle se trouve, de la seule marque de la première personne du paragraphe. Il se crée une tension entre la subjectivité de cette phrase et la description quasi objective de la région de Tainan au sein de laquelle elle est insérée.

Selon Pascal Riendeau (2004), la narration est aussi un trait générique de l'essai même si elle n'en est pas le mode prépondérant. Robert Vigneault défend le même point de vue et affirme que, dans ce qu'il appelle le registre introspectif de l'essai, « l'énonciateur est non seulement sujet mais aussi objet de son discours, qui se caractérise par la confidence ou la confession. » (1994 : 95).

L'essai n'exclut donc pas toute narration, mais il doit s'agir d'une narration mise au service de l'argumentation. Or, dans *TTMF*, les séquences narratives sont si nombreuses qu'on peut difficilement y voir un simple glissement occasionnel vers le récit mis au service de l'argumentation ; en fait, l'enchevêtrement de séquences narratives et essayistiques y est tel qu'on ne peut identifier de genre prépondérant. *TTMF* est en somme un cas fort complexe de mélange de genres, dont il me faut comprendre les mécanismes avant d'entreprendre sa traduction.

Dans un article où il est notamment question du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera, Vaugois offre une perspective intéressante sur l'hybridation générique⁵ :

La double identité générique de ce roman-essai ne semble pas devoir être envisagée en termes de jeu subversif avec les règles, mais comme la proposition de deux modèles finalement assez complémentaires d'un

⁵ Dambre et Gosselin-Noat emploient le terme « éclatement générique », qui « met en lumière l'explosion positive, l'émergence, la floraison des combinaisons inédites qui favorise la créativité au-delà des génériques » (2001 : 5). Vaugois préfère parler d'« hybride générique », expression « marquant, soulignant non l'éclatement mais au contraire la réunion » (2001 : 35). C'est avec cette intention que j'attribue à *Two Trees Make a Forest* l'étiquette générique « récit-essai ».

même ouvrage, deux descriptions abordant le texte sous des angles dont la différence ne fait qu'enrichir notre compréhension. (2007 : 226-227)

De même, analyser l'hybridation du récit et de l'essai dans *Two Trees Make a Forest*, c'est enrichir ma compréhension de l'œuvre avant de la traduire. De quelle façon le livre combine-t-il les deux genres? Selon le thème dont traite l'autrice, le texte bascule-t-il clairement d'un côté ou de l'autre?

La quête identitaire de l'autrice, la découverte de l'histoire de la branche maternelle de sa famille, la vie de son grand-père en Chine continentale et à Taiwan sont principalement traitées sur le mode du récit. Les extraits 2 et 3, qui abordent sur le mode narratif cette quête identitaire, en sont des exemples.

Lorsqu'il est question de la géologie de l'île, de l'histoire de sa colonisation ou de son histoire récente, le propos, quasi scientifique, est le plus souvent caractéristique de l'essai. C'est le cas des extraits 1 et 4, qui traitent respectivement de la colonisation de Taiwan et de l'histoire de son environnement.

Certaines séquences de plusieurs pages appartiennent exclusivement à l'essai ou au récit. Ailleurs, en revanche, on observe un enchevêtrement complexe des deux genres et de divers thèmes. M'inspirant d'une recherche de Jean-Marcel Paquette (1985) portant sur les points précis de passage du récit à l'essai puis de retour au récit dans des œuvres de Jacques Ferron, j'ai cherché à démêler les fils de l'entrelacement générique et thématique dans un long extrait de *TTMF*, que j'ai divisé en cinq sections :

EXTRAIT 5

5.1 Languages become a home. In English, I find my mind, and in German, my present life in Berlin. But my earliest words in childhood were in Mandarin, my mother's tongue. I know them still. 狗 gou ("dog"), 老虎 laohu ("tiger"), 愛 ai ("love") and especially:

婆

Po

Grandmother.

公

Gong

Grandfather.

5.2 Po and Gong had moved from China—from homesteads no one had left since generations—to Taiwan, where they lived for nearly four decades, unable to return to the mainland. They arrived in the year after the Second World War, along with more than 1 million other mainland Chinese when Chiang Kai-shek's Nationalist (Kuomintang or KMT) government fled to Taiwan at the end of the civil war.

5.3 Taiwan had changed hands repeatedly: Though its indigenous inhabitants had lived there for thousands of years, the arrival of the Spanish and the Dutch East Asia Company in the seventeenth century spurred a continuous scramble for the island. The Dutch and Spanish both set up trading posts on the Western shores and were succeeded by Chinese colonists, who held the island for over two centuries. After the First Sino-Japanese War, Japan ruled the island from 1895 until 1945, when it was transferred back to China.

5.4 When my grandparents arrived, the decades of cultural separation were an even greater gulf to cross.

5.5 People like my grand-parents and their descendants became known in Taiwan as 外省人 *waishengren* (literally “people from outside the province”, meaning mainlanders), a term so imprecise that even now I wonder how to explain our origins. Our histories stretched across places imprecisely until our borders grew too hazy to define. Eventually, with my mother, my grandparents immigrated to Canada, where I was born. (Lee, 2020 : 9-10)

La section 5.1 fait partie du récit de la vie de l'autrice ; elle est reliée au thème de l'identité, repris tout au long du livre. La section 5.2 appartient aussi au genre du récit, mais il s'agit d'un autre récit, celui de la vie des grands-parents. Sa dernière phrase opère une transition vers la section 5.3, nettement essayistique et en apparence purement informative, mais qui participe en fait d'une argumentation reliée au thème de la colonisation parcourant tout le livre. La dernière phrase du paragraphe (5.4) marque le retour au récit de la vie des grands-parents, qui se poursuit au paragraphe suivant (5.5). Les deux récits fusionnent à la fin de l'extrait.

De façon quelque peu mystérieuse, l'autrice parvient à maintenir la cohérence de son œuvre malgré la complexité de cet enchevêtrement. Je chercherai à trouver une réponse à cette énigme dans l'analyse des faits énonciatifs du texte.

Énonciation et subjectivité dans le langage

Charles Bally (2018) [1909], Roman Jakobson (1963), Tzvetan Todorov (1970) et surtout Émile Benveniste (1966, 1974) ont étudié les caractères formels de l'énonciation, c'est-à-dire ce qui permet la subjectivité dans le langage, que Benveniste définit comme « la capacité du locuteur à se poser comme “sujet” » (1966 : 259). Cette appropriation individuelle du langage a comme points d'ancrage principaux le *je* et le *nous*, qui s'opposent au *tu* et au *vous*. À ces pronoms personnels s'ajoutent d'autres classes de mots « qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du “sujet” pris comme repère » (1966 : 262). Il s'agit des possessifs de première et deuxième personnes, de démonstratifs, d'adjectifs, d'adverbes et de désinences verbales, de marqueurs de localisation spatiale ou temporelle, de termes de parenté et de relations sociales. Ces mots appartiennent à une même classe d'individus linguistiques, les déictiques⁶, qui, chaque fois qu'une énonciation est proférée, « désignent à neuf » (Benveniste, 1974 [1970] : 83).

Le respect de la voix d'une autrice dans la traduction d'une séquence textuelle donnée exige d'accorder une grande importance à ces déictiques, comme on le constate en comparant mes deux traductions de l'extrait 6 :

EXTRAIT 6

Languages become a home. In English, *I* find *my* mind, and in German, *my* present life in Berlin. (Lee, 2020 : 9, je souligne)

TRADUCTION I

Les langues deviennent un chez-soi. L'anglais est la langue de *ma* pensée, et l'allemand, celle de *ma* vie actuelle à Berlin.

TRADUCTION II

Les langues deviennent un chez-soi. En anglais, *je* retrouve *mes* pensées⁷, et en allemand, *ma* vie actuelle à Berlin.

Si les deux traductions sont quasi identiques du point de vue sémantique, seule la seconde inscrit l'autrice au sein de son texte de façon comparable à ce qu'on observe dans le passage original. Cette différence paraît mineure, mais, par effet d'accumulation, un manque d'attention portée aux déictiques pourrait en

⁶ Jakobson (1963) emploie plutôt le terme *shifters*, qu'on a traduit par « embrayeurs ».

⁷ Je passe ici du singulier au pluriel pour des raisons d'idiomaticité.

venir à modifier significativement l'inscription de la voix de l'autrice dans la subjectivité.

J'ai mentionné plus tôt que la tension entre objectivité et subjectivité est un trait constitutif de l'essai et que l'apparition d'un déictique au sein d'une séquence informative participe de cette tension (cf. l'extrait 4). Ailleurs, les déictiques marquent plutôt l'appartenance d'une séquence au récit, et leur absence temporaire, l'insertion d'une séquence essayistique en son sein. C'est le cas dans l'extrait 7, où les déictiques sont soulignés et la séquence essayistique, mise en caractères gras :

EXTRAIT 7

Many of my days roaming these slopes were shrouded in trees, and on the occasions that I rose beyond them, I found myself in cloud. The tree line here was a good thousand meters higher than on the European mountains I'd grown used to, up to 3,500 meters altitude, a remarkable thing when traveling the island's short span from sea level to the mountains. **The geology of Taiwan tells a complex tale of emergence into air and compaction over time, of magmatic flows and stark coral limestone thrust from salt water.** But on shattered slopes—made worse by tree clearance, mining, and mono-crop plantations—I saw the damage brought by typhoons and quakes, the slow steadiness of stone diminished to scree, the tracks of graveled mud left in the flow of landslides. Mountains could be rattled all too quickly, their timeline fractured in mere moments. (Lee, 2020 : 24-25, je souligne)

Outre la présence de pronoms et de possessifs de première personne, on note celle de la désinence verbale déictique *-ing*, qui renforce l'inscription de l'autrice au sein de l'énoncé dans la première phrase, tout comme le *font*, dans la deuxième, la forme verbale du passé *was* et l'adverbe de lieu *here*, qui rattachent tous deux directement le propos informatif à la narration. La séquence essayistique se distingue quant à elle par l'emploi du présent de vérité, qui s'oppose au passé de la narration. Cette opposition temporelle et ces déictiques se trouvent aussi dans la traduction que je propose :

TRADUCTION DE L'EXTRAIT 7

Plusieurs de mes journées à parcourir ces pentes se passaient à l'ombre des arbres, et si parfois j'allais plus haut que leur limite, je me retrouvais dans les nuages. Il me fallait ici, pour atteindre cette limite, aller mille mètres plus haut que dans les montagnes européennes auxquelles j'étais habituée, jusqu'à une altitude de 3500 mètres, chose remarquable lorsqu'on ne parcourt que la courte distance qui mène de la côte aux sommets. **La géologie de Taiwan raconte une histoire complexe de terres qui ont émergé de la mer et se sont compactées avec le temps, de flots magmatiques et de calcaire corallien poussés hors de l'eau salée.** Mais sur les versants dévastés, j'ai vu les dommages causés par les typhons et les tremblements de terre – empirés par la coupe du bois, les mines et la monoculture –, la calme constance de la roche réduite à des éboulis, les coulées de boue graveleuse laissées par les glissements de terrain. Les montagnes peuvent se voir ébranlées subitement, leur chronologie rompue en quelques instants.

Catherine Kerbrat-Orecchioni approfondit les analyses de l'énonciation de ses illustres prédécesseurs. Elle résume ainsi la problématique de la subjectivité :

Lorsqu'un sujet d'énonciation est confronté au problème de la verbalisation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, et que pour ce faire il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code, il a en gros le choix entre deux types de formulations :

Le discours « objectif », qui s'efforce de gommer toute trace d'un utilisateur individuel ;

Le discours « subjectif », dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement (« je trouve ça moche ») ou implicitement (« c'est moche ») comme la source évaluative de l'assertion. (1999 [1980] : 80)

Kerbrat-Orecchioni innove en formalisant l'étude des termes qui, contrairement aux déictiques, ne sont qu'implicitement énonciatifs mais constituent des opérateurs efficaces de subjectivité. Elle les regroupe dans la catégorie des subjectivèmes, qu'elle divise en quatre sous-ensembles selon le type de subjectivité qu'ils expriment. Je donne ici un exemple de chacun, tiré de *TTMF*, suivi de ma traduction de la phrase où il se trouve :

Les évaluatifs non axiologiques, c'est-à-dire sans jugement de valeur ;

« Moving south, **thick** tropical jungle grows » (Lee, 2020 : 6)

« Plus au sud se déploie une **dense** jungle tropicale »

Les évaluatifs axiologiques, c'est-à-dire avec jugement de valeur ;

« To me, Po had simply always been my **irascible, difficult** grandmother. »
(Lee, 2020 : 14)

« Pour moi, Po avait toujours été simplement ma grand-mère, **irascible et difficile**. »

Les modalisateurs, par lesquels l'énonciatrice exprime son attitude face à un énoncé ;

Of course, as Teng is quick to note, the success of the current “One China” view claiming that Taiwan is part of the Chinese territory can be “measured by the disappearance from the Chinese collective memory of the pre-Qing conviction that Taiwan was ‘beyond the pale’” (Lee, 2020 : 41).

Bien sûr, comme Teng s'empresse de le souligner, le succès du concept actuel d'« une seule Chine » selon lequel Taiwan fait partie du territoire de la Chine « se mesure à la disparation, dans la mémoire collective chinoise, de la conviction, antérieure à la dynastie Qing, que Taiwan était “hors limites” ».

Les affectifs, qui expriment une réaction émotionnelle de l'énonciatrice face à un objet ;

« Their existence **broke my heart** doubly, for I could not read them. »
(Lee, 2020 : 35)

« Leur existence me **brisait** doublement **le cœur**, car je ne pouvais pas les lire. »

On ne saurait évaluer la subjectivité d'une séquence textuelle selon une analyse exclusivement quantitative des lieux d'inscription de la subjectivité : ce serait imposer un système de classification binaire objectif/subjectif à cet axe d'opposition qui est en réalité graduel. Le degré de subjectivité varie d'abord selon le type de subjectivème ; ainsi, l'évaluatif non axiologique « dense » est porteur d'une subjectivité moins forte que celle des axiologiques « irascible » et « difficile ». La valeur subjective d'un terme varie également en fonction de critères tels que le contexte, la relation qu'il entretient avec d'autres subjectivèmes et divers facteurs comme la visée et la tonalité d'un texte. Enfin, la frontière entre deux catégories n'est pas toujours nette, comme c'est le cas dans l'extrait 8, dont je propose une traduction :

EXTRAIT 8

Half the world away, in a different country, I watched Gong fold dumplings the way he had learned at his mother's hip seven decades earlier. He was *nimble-fingered* and *gentle*, and each dumpling was *perfect* on the plate. He shaped and laid out each folded bundle with care, offering them, perhaps, for inspection to a friendly, familiar ghost. (Lee, 2020 : 59, je souligne)

TRADUCTION DE L'EXTRAIT 8

À l'autre bout du monde, dans un pays différent, j'ai observé mon grand-père replier des dumplings comme il avait appris à le faire sur la hanche de sa mère, sept décennies plus tôt. Il était *habile de ses doigts* et *délicat*, et chaque dumpling qu'il déposait dans l'assiette était *parfait*. Il formait et disposait avec soin les petits paquets pliés et les présentait pour que, peut-être, les inspecte un fantôme familial, amical.

Les adjectifs *nimble-fingered*, *gentle* et *perfect* ont une valeur évaluative axiologique intrinsèque, mais comme ils se trouvent dans une partie du livre où se manifeste la tendresse de l'autrice à l'égard de son grand-père, ils acquièrent ainsi une valeur affective secondaire, appuyée par l'emploi, dans la phrase précédente, de *Gong*, terme plus chargé émotivement dans *TTMF* que le terme *grandfather* avec lequel il alterne.

Dans certains cas, la présence d'un seul terme peut révéler la véritable visée d'un passage :

EXTRAIT 9

Names here are buried and written-over things, erupting from the ground underfoot the way faults emerge from a quake. 中華民國 Zhonghua Minguo, 'Republic of China' as the country as been officially known since 1945. Or that *incendiary* marker, 'Taiwan, Province of China'. (Lee, 2020 : 11, je souligne)

Cette séquence paraît d'abord purement informative, mais à la dernière phrase, l'emploi de l'évaluatif axiologique *incendiary*, particulièrement efficace, révèle la visée argumentative du passage. Par l'emploi de ce seul mot, Lee laisse entendre qu'elle s'oppose à l'annexion de Taiwan par la Chine, position qu'elle exprimera plus clairement par la suite.

Ancrage de la voix de l'autrice dans la subjectivité

La question de la subjectivité s'inscrit ici dans le contexte plus large de la traduction de la voix de l'autrice. Theo Hermans (2014 : 294) souligne que la traduction littéraire crée l'illusion de la présence de la voix originale, alors que c'est la voix de la traductrice qui s'y trouve ou, plus précisément, une voix hybride. Selon Barbara Folkart (1991 : 393-398), la traductrice constitue inévitablement une instance énonciatrice qui filtre le texte original⁸. Il serait donc possible d'identifier les caractéristiques de la voix d'une traductrice par la lecture attentive de sa version d'œuvres littéraires de diverses autrices.

Mais qu'est-ce que la voix d'une autrice? Il s'agit, selon Folkart, « [de] l'ensemble des lieux où l'énonciateur s'inscrit, en tant que subjectivité, dans l'énoncé qu'il produit » (1991 : 458). Au niveau de la microstructure, cette voix se manifeste à travers des marqueurs sociologiques, des qualités rhétoriques et stylistiques et l'emploi de certains subjectivèmes constitutifs de l'idiolecte d'une autrice.

Eu égard à la place centrale que prend la subjectivité dans la définition de la voix que propose Folkart, il semble paradoxal de parler du double ancrage, dans l'objectivité et dans la subjectivité, de la voix de Jessica J. Lee. Je considère toutefois que les déplacements sur l'axe d'opposition objectif/subjectif sont une caractéristique macrostructurelle de sa mise en forme du discours qui participe de l'originalité de sa voix.

La compréhension de la façon dont les lieux d'ancrage de la subjectivité opèrent dans *TTMF* constitue une étape essentielle de ma démarche visant à limiter le plus possible la superposition de ma voix de traducteur à celle de l'autrice. Avec en tête cet objectif, je propose ci-dessous une analyse de ces lieux d'ancrage dans les premiers paragraphes de *TTMF* et dans la traduction que j'en propose. Les déictiques y sont soulignés, les subjectivèmes évaluatifs non axiologiques y sont en caractères gras et les évaluatifs axiologiques, en italiques. Cet extrait ne comprend pas de subjectivèmes affectifs ou modalisateurs.

⁸ Folkart (1991) explique aussi que, dans un texte de fiction, la voix de l'autrice elle-même filtre celles des narratrices et des personnages. Ces voix se trouvent donc doublement filtrées lorsque l'œuvre est traduite. *TTMF* n'est pas un texte de fiction, et on y trouve une seule narratrice ; ce problème particulier se pose donc peu pour sa traduction.

EXTRAIT 10

I have learned many words for “island”: isle, atoll, eyot, skerry. They exist in archipelagos or alone, and I have always understood them by their relation to water. The English word “island”, after all, comes the German “*aue*”, from the Latin “*aqua*”, meaning “water”. An island is a world afloat ; an archipelago is a place pelagic.

The Chinese word for island knows nothing of water. For a civilization grown inland from the sea, the **vastness** of mountains was a *better* metaphor: 岛 *dao* (“island”, pronounced “*to*” in Taiwanese) is built from the relation between earth and sky. The character contains the idea that a bird 鸟 (*niao*) can rest on a lone mountain 山 (*shan*).

Taiwan is just eighty-nine miles wide, but in that distance it climbs nearly thirteen thousand feet from sea level. The **jump** to precipitous peaks creates a **wealth** of habitats, such that the island sustains a range of forests much **vaster** than its **small** footprint. The coasts are muffled with salt- and sun-soaked mangroves, and moving south, **thick** tropical jungle grows. The **wet** heat of tropical rain forest thrums to temperate trees, and their hardwoods climb to pines. Boreal forests—with **towering, size-of-a-house** cathedral trees—grow up from the middle slopes of the island. Beyond the tree line, the mountains peter out to prairie, cane grasslands widening toward an alpine sky. Like topographical rings on a map, the trees array themselves by elevation.

Born into conflict at the junction of two volcanic arcs, Taiwan is an **unstable** landmass in **perpetual** confrontation. Set along the Ring of Fire—the Pacific zone *plagued* by quakes and eruptions—southeast of China, west of Japan, north of the Philippines, the island marks the border of two tectonic plates: this is known to geologists as a destructive plate boundary. The collision of the Eurasian and Philippine Sea plates **forced** the island into being some 6 to 9 million years ago, during the Miocene epoch. Such collisions are **powerful**, with one plate thrust beneath another, raising land from the sea and into the air. But these borders can be *devastating*, too. (Lee, 2020 : 5-6, je souligne)

TRADUCTION DE L'EXTRAIT 10

J'ai appris plusieurs mots ayant le sens d'« île » : îlet, atoll, javeau, récif. Elles peuvent former des archipels ou se trouver isolées, et c'est toujours dans leur rapport avec l'eau que je les ai comprises. Après tout, le mot anglais « island » vient de l'allemand « aue », du latin « aqua », qui veut dire « eau ». Une île est un monde flottant ; un archipel est un lieu pélagique.

Mais le mot chinois qui signifie « île » ignore tout de l'eau. À une civilisation qui s'était construite de la mer vers l'intérieur des terres, la vastitude des montagnes offrait une *meilleure* métaphore : le caractère 岛 dao (« île », prononcé « tou » en taiwanais) met en relation la terre et le ciel. L'idée qu'un oiseau 鸟 (niao) peut se reposer sur une montagne isolée 山 (chan) se trouve en son sein même.

Taiwan n'est large que de 142 km, mais sur cette distance l'île s'élève à près de 4000 mètres⁹ au-dessus du niveau de la mer. Cette montée **rapide** vers les sommets escarpés crée une **grande diversité** d'habitats ; aussi la taille de l'île est-elle **sans commune mesure** avec la variété **impressionnante** de ses forêts. Des mangroves **gorgées** de sel et de soleil couvrent les côtes, et plus au sud se déploie une **dense** jungle tropicale. La chaleur **humide** de cette forêt pluviale se déverse sur une forêt tempérée. Plus haut, les bois francs cèdent la place aux peuplements de pins. Puis c'est le domaine de l'**imposante** forêt boréale, avec ses arbres cathédrales, **grands comme des maisons**. Au-delà de la limite des arbres, les montagnes deviennent des prairies, étendues de bambous sur fond de ciel alpin. Les arbres marquent l'altitude telles les courbes de niveau d'une carte topographique.

Née du conflit entre deux arcs volcaniques, Taiwan est une masse **instable**, *soumise* à une confrontation **perpétuelle**. Située au sud-est de la Chine, à l'ouest du Japon et au nord des Philippines, directement sur la Ceinture de feu – zone du Pacifique sujette aux séismes et aux éruptions volcaniques –, l'île se trouve à la frontière entre deux plaques tectoniques, que les géologues connaissent sous le nom de frontière convergente destructrice. La collision des plaques de l'Eurasie et de la mer des Philippines **a forcé** la naissance de l'île au début¹⁰ du Miocène, il y a entre six et neuf millions d'années. De telles collisions sont **puissantes** : l'une des plaques glisse

⁹ Le Yushan, plus haut sommet de Taiwan, s'élève à 3952 m.

¹⁰ Lee utilise la préposition *during*, mais l'intervalle de temps qu'elle fournit indique qu'il s'agit du début de cette ère.

sous l'autre, élevant vers le ciel des terres enfouies sous la mer. Mais ces frontières peuvent aussi être *dévastatrices*.

On observe une grande différence, quant aux problèmes de traduction que ces extraits posent, entre les types de lieux d'ancrage de la subjectivité. Les déictiques qu'emploie l'autrice l'ancrent d'entrée de jeu dans son texte, et le respect de cet ancrage est une simple question de vigilance. En revanche, dans le cas des subjectivèmes, une évaluation de la teneur et de la force subjectives de chaque terme s'impose. J'ai traduit les évaluatifs non axiologiques *vastness*, *wet*, *thick* et *powerful*, entre autres, par les équivalents « vastitude », « humide », « dense » et « puissante ». Mais le respect de la subjectivité n'interdit pas la prise en compte de l'idiomaticité ; aussi ai-je préféré traduire *soaked* par « gorgées » plutôt que par « trempées »¹¹. Par ailleurs, il est souhaitable, à mon avis, de tenir compte du contexte d'emploi d'un terme donné au moment d'établir une correspondance entre la subjectivité des deux versions. Ainsi, j'ai utilisé l'évaluatif axiologique « imposante » comme équivalent de l'axiologique *towering*, mais j'en ai fait le qualificateur de « forêt » plutôt que de « arbres » afin d'éviter le pléonasme « imposants, grands comme des maisons ». J'ai aussi remplacé l'évaluatif axiologique *plagued* par l'évaluatif non axiologique « soumise », que j'ai préféré aux axiologiques « souffrir » ou « tourmenter » parce que ceux-ci impliquent une forme de personnification de l'île qu'on ne trouve pas dans la phrase anglaise. Pour respecter la fréquence des évaluatifs axiologiques de la version originale, j'ai toutefois remplacé l'évaluatif non axiologique *vaster* par l'adjectif « impressionnante », évitant par la même occasion l'emploi d'un comparatif, dont le français est peu friand. En somme, par ces choix de traduction, j'ai pu respecter la subjectivité du texte original tout en évitant les maladresses qui peuvent résulter d'une traduction trop littérale.

Folkart (1991 : 388) insiste sur l'importance, pour la traductrice qui cherche à réduire autant que possible l'intrusion de sa propre voix, d'identifier clairement les déviances lexicales et syntaxiques caractéristiques du lyrisme de l'autrice qu'elle traduit. Proposer une analyse détaillée de ces déviances chez Jessica J. Lee dépasserait le cadre de cet article, mais je tenterai de démontrer par deux exemples qu'il se trouve dans *TTMF* des lieux d'interaction entre

¹¹ *Soaked* est l'un des termes de l'allitération *sun and salt-soaked*, que « trempées » ne contribuerait pas à reproduire. Les allitérations du [s] et du [l] dans *de sel et de soleil* reflètent tout de même la figure de sonorités de la version originale.

l'inscription de la voix de Lee dans la subjectivité et un aspect majeur du lyrisme de son discours, soit les figures de sonorités que sont l'assonance et l'allitération :

« Those first days in the cloud forest softened me to fog. » (Lee, 2020 : 16, je souligne)

« Ces premiers jours dans la forêt de nuages m'ont rendue molle comme de la brume. »

La phrase contient l'évaluatif non axiologique *softened*, dont « ont rendue molle » rend adéquatement la valeur subjective. Mais *softened me to fog* contient aussi une figure de sonorités : la séquence phonémique /fɔ/ de la dernière syllabe est le miroir de la séquence /ɔf/ de la première. Le même effet de miroir se trouve dans les séquences /mɔ/ et /ɔm/ de « molle comme ».

« where rock had not yet relented to root. » (Lee, 2020 : 16, je souligne)

« où le roc résistait encore aux racines. »

Des allitérations et une assonance se trouvent dans *had not relented to root*. Passer de la forme passive à la forme active me permet de proposer une allitération dans « résistait encore aux racines » tout en respectant la valeur évaluative de l'expression et le sens de la phrase.

Je souligne ici que le sujet abordé dans le troisième paragraphe de l'extrait 10 – les écosystèmes d'un territoire – est généralement traité dans le respect de l'idéal de neutralité et d'objectivité du discours scientifique. Lee y inscrit au contraire fortement sa subjectivité, qu'elle appuie de nombreux éléments discursifs lyriques. Je vois cette façon originale de faire cohabiter propos scientifique, subjectivité et discours lyrique comme une forme de réappropriation du discours scientifique – encore dominé par un imaginaire masculin – qui témoigne de la démarche féministe de Lee.

Pour traduire une œuvre telle que *TTMF* en respectant la voix originale de son autrice, il me faut minimiser l'intrusion de ma propre voix. La réalisation de cette tâche exige une saisie du texte allant au-delà de l'interprétation sémantique, de façon à mettre au jour les éléments constitutifs majeurs de la voix de Jessica J. Lee. Cette saisie révèle qu'il s'agit de l'hybridation générique, des variations subtiles du degré de subjectivité et du lyrisme de la prose.

L'hybridation générique caractéristique de *TTMF* est en bonne partie le reflet de la complexité de son organisation thématique. Lorsque Lee s'attache au même sujet, cette unité thématique se double d'une unité générique. En revanche, lorsque les deux genres s'entrelacent, c'est que la séquence textuelle présente un enchevêtrement thématique. Ces passages d'un genre à un autre et d'un thème à un autre sont principalement soulignés par des déplacements de l'énonciation sur l'axe allant de l'objectivité à la subjectivité, marqués par des variations quantitatives et qualitatives des lieux d'inscription dans la subjectivité. Par exemple, l'alternance entre récit et essai est mise en évidence par une réduction significative de l'emploi des déictiques dans les séquences essayistiques. Seul un respect sans failles de leur emploi original me permettra d'en refléter l'architecture générique dans ma traduction.

Les subjectivèmes doivent pour leur part faire l'objet d'une analyse qualificative rigoureuse, notamment dans les séquences essayistiques, où les axiologiques sont peu nombreux mais particulièrement efficaces, puisqu'ils agissent comme révélateurs de la visée argumentative de propos à première vue purement informatifs. Le respect de la voix l'autrice passe donc par la recherche d'équivalents français porteurs d'un même degré de subjectivité et de connotations semblables. Il passe aussi par le meilleur respect possible de l'interaction entre certains subjectivèmes et les éléments discursifs lyriques de la voix de Jessica J. Lee.

En somme, *TTMF* est traversé par tout un réseau de relations entre les niveaux de l'expression et ceux du contenu. Ma responsabilité, à titre de traducteur désireux de faire entendre la voix de Jessica J. Lee, est de reproduire les particularités génériques de *TTMF*, son inscription mouvante sur l'axe allant de l'objectivité à la subjectivité et les traits constitutifs de son lyrisme, mais aussi de les mettre en relation de façon à préserver la signifiance de l'œuvre.

Bibliographie

AUDET, René (2005), « Présentation », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, dossier « Dérives de l'essai » : 7-11.

BALLY, Charles (2018 [1909]), *Traité de stylistique française*, vol. 1, Scholar Select.

BENVENISTE, Émile (1966), « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard : 258-266.

BENVENISTE, Émile (1974 [1970]), « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard : 79-88.

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (2001), « Avant-propos », dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), *L'hétérogénéité des genres au XX^e siècle*, Paris, Sorbonne Nouvelle : 5-10.

FOLKART, Barbara (1991), *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Paris, Éditions Balzac, coll. « L'Univers du discours ».

FORTIER, Frances et René AUDET (1998), « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », *Voix et images*, vol. 3, n° 3, dossier « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix » : 439-460.

LEE, Jessica J. (2020), *Two Trees Make a Forest: In Search of My Family's Past Among Taiwan's Mountains and Coasts*, Toronto, Hamish Hamilton (Penguin Canada).

LEE, Jessica J. (2020 [2017]), *Turning: A Year in the Water*, Toronto, Hamish Hamilton (Penguin Canada).

MACFARLANE, Robert (2003), *Mountains of the Mind: A History of a Fascination*, Londres, Granta Books.

OKUN, Andru (2020), « A Family History in Trees and Flowers: A Biologist's Memoir », *The Cristian Science Monitor*, 2 décembre [en ligne], <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2020/1202/A-family-history-in-trees-and-flowers-A-biologist-s-memoir> (consulté le 20 juillet 2022).

GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE (1999), *L'essai*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».

HERMANS, Theo (1996), « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 8, n° 1 : 23-48.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999 [1980]), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KONCHAR FARR, Cecilia et Philip A. SNYDER (1996), « From Walden Pond to the Great Salt Lake: Ecobiography and Endangered Species Act », dans E. England (dir.), *Walden and Refuge, Tending the Garden: Essays on Mormon Literature*, Salt Lake City, Signature : 197-212.
- MERCIER, Andrée (1998), « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et images*, vol. 3, n° 3, dossier « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix » : 461-480.
- PAQUETTE, Jean-Marcel (1985), « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans P. Wyczynski, F. Gallays et S. Simard (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides : 621-642.
- RABATÉ, Dominique (2004), « À l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion du récit », dans B. Blankeman et J.-C. Millois (dir.), *Le Roman français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur : 37-51.
- RIENDEAU, Pascal (2004), « Incursions et inflexions du narratif dans l'essai », dans R. Audet et A. Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval : 257-286.
- RIENDEAU, Pascal (2005), « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1 : 91-103.
- SMITH, Sidonie et Julia WATSON (2001), *Reading Autobiography: A Guide to Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- TODOROV, Tzevan (1970), « Problèmes de l'énonciation », *Langages* 17 : 3-11.
- VAUGEOIS, Dominique (2001), « Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité dans Henri Matisse, roman », dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), *L'hétérogénéité des genres au XX^e siècle*, Paris, Sorbonne Nouvelle : 35-48.
- VAUGEOIS, Dominique (2007), « Un genre est un genre parce que c'est un genre. Réflexions sur les critères minimaux du genre littéraire » dans R. Baroni et M. Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, La Licorne, Presses universitaires de Rennes : 211-225.
- VIGNEAULT, Robert (1994), *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone.
- WHITE, Jessica (2021), « Biologically Adrift. Writing Ecological Estrangement in *Two Trees Make a Forest*: On Memory, Migration and Taiwan », *Tamkang Review*, vol. 51, n° 2, juin : 45-62.

Résistance et aveu dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert : le chemin vers la révolution

Aude Laurent-de Chantal

Numéro 18, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092369ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092369ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laurent-de Chantal, A. (2022). Résistance et aveu dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert : le chemin vers la révolution. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 182–202. <https://doi.org/10.7202/1092369ar>

Résumé de l'article

L'écriture implique invariablement le désir de *dire*, sans pour autant aboutir à un aveu. Mais, lorsque cet aveu constitue la source ou l'obsession de l'écriture, l'acte de *dire* ou de *taire* transcende le texte, matérialisant ainsi l'aveu lui-même. Cet article s'intéresse à ce geste de révélation scripturale dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert, où il est motivé par un sentiment de responsabilité né du double assassinat des cousines Atkins et partagé entre les membres de leur communauté, celle de Griffin Creek, lieu imaginaire situé sur la côte de la Gaspésie. À partir des idées avancées par Michel Foucault dans *l'Histoire de la sexualité* et d'une exploration de l'Apocalypse de Jean, nous verrons comment, dans le roman, la force de l'aveu participe efficacement à la lutte féministe, si chère à l'écrivaine québécoise.



Résistance et aveu dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert : le chemin vers la révolution

AUDE LAURENT-DE CHANTAL
Université de Montréal

Quand en 1976, Michel Foucault qualifie l'« homme » occidental de « bête d'aveu » (1976 : 80), il est loin de se douter du tournant que prendra sa réflexion sur les rapports entre sexualité, subjectivité et vérité au fil des huit dernières années de sa vie. De son grand projet d'écriture pour lequel il entrevoyait une *Histoire de la sexualité* organisée en six tomes, seul le premier paraîtra tel que défini au départ. Celui-ci présente néanmoins l'une des idées maîtresses de son œuvre future : nous vivons dans des sociétés où l'aveu est encensé et le silence, culpabilisé, un monde où l'on donne du crédit à toute forme de discours sur soi. La littérature, en cela, ne déroge pas à la règle :

[D]'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des « épreuves » de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible. (Foucault, 1976 : 80)

Et si ce second mode d'écriture ressemble plus souvent à un impératif qu'à un choix délibéré, certains textes résistent au contraire à la tendance dominante, non pas en contournant l'aveu, ni même en amoindrissant sa portée, mais en le mettant au service d'une démarche autoréflexive. C'est le cas notamment du roman d'Anne Hébert *Les fous de Bassan* (1982) qui raconte, par le récit de différents narrateurs, un drame traumatique, soit le double meurtre des cousines Atkins survenu en août 1936 dans une petite communauté protestante établie à Griffin Creek, lieu imaginaire situé quelque part sur le littoral gaspésien, « entre cap Sec et cap Sauvagine » (*Œuvres complètes d'Anne Hébert*, volume III : 342). L'écriture polyphonique repose sur cette nécessité de *dire* la vérité : chaque mot participe à la confession jusqu'à son achèvement, lorsqu'il ne reste plus rien à révéler. Mais comment ce rapport à la vérité et son dévoilement est-il articulé? Dans cet article, nous examinerons le geste de révélation scripturale dont dépend

le roman d'Hébert, geste motivé par un sentiment de responsabilité à la fois intime et collectif.

La foi religieuse de Griffin Creek

La particularité des *Fous de Bassan* pour ce qui nous concerne réside dans l'omniprésence de la foi évangélique, visible et invisible, silencieuse ou avouée. Quand sautent aux yeux du lecteur les citations bibliques en italique ou encore l'organisation des chapitres, appelés « lettres » et « livres », le sens sous-jacent de toutes ces références, lui, est moins évident. Aussi le texte renvoie-t-il aux enjeux exégétiques des écritures sacrées. Lors d'une entrevue en 1983, l'écrivaine attribue cette obsession narrative à la « fréquentation quotidienne de la Bible » influençant les personnages. D'elle découle « un langage très imagé et une sorte de grandeur qui les dépasse » (citée dans Sirois, 1988 : 463). Cette *grandeur*, entendons-la comme une vérité indubitable, loi suprême qui régit la vie des hommes et des femmes, car tous la partagent.

Dans le livre du révérend Nicolas Jones, première partie du roman, daté quarante-six ans après le drame de 1936, le pasteur dit les habitants de Griffin Creek « dépositaires du secret qu'il fallait oublier pour vivre » (*OCIII* : 372). Cependant, le village a beau se disperser, chacun « désir[ant] devenir étranger à l'autre, s'échapper de [sa] parenté » (*OCIII* : 372), viendra un jour où le passé ressurgira, puisque « [t]out sera clair dans la lumière du jugement » (*OCIII* : 368). Il n'est pas surprenant de trouver ces extraits dans le livre du pasteur. Pour reprendre les mots de Stéphane Inkel, le personnage projette le reflet « de toute une communauté qui vit désormais dans un temps extérieur à l'histoire qui marque les corps sans jamais donner prise au devenir » (2010 : 67-68). À l'instar des quelques « vieillards » de Griffin Creek auxquels il parle encore de Dieu dans « l'église de leur enfance, autrefois blanche, maintenant grise » (*OCIII* : 373), Nicolas Jones est lui-même devenu « [c]et homme foudroyé [...] [qui] continue de vivre comme si de rien n'était » (*OCIII* : 343). Et, si l'assassinat de Nora et d'Olivia Atkins – acte isolé, sans témoin direct, perpétré par un seul individu, leur cousin Stevens Brown – a bouleversé le cours de l'histoire du village, c'est bien parce que la *faute*, sa question, sa représentation dans la morale chrétienne, hante le roman.

Perdu dans la fumée comme une seiche dans son encre, j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non, ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le

dépositaire de toute la malveillance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles. (*OCIII* : 353)

De ce flot de pensées tourmentant le pasteur ressort une culpabilité on ne peut plus manifeste, partagée entre tous les membres de la communauté protestante ayant choisi de protéger Stevens, et ce, même s'ils le savaient coupable du meurtre. Or, « s'engager [...] par rapport au passé [...], c'est accepter de réintégrer la force structurante du symbolique afin d'œuvrer dans l'histoire, quel qu'en soit le prix » (Inkel, 2010 : 71). Ce prix, dans leur cas, revient à la souillure du péché, telle « une tache sans cesse renaissante » (*OCIII* : 344) impossible à laver : en endossant le mensonge de Stevens, Griffin Creek s'est rendue complice du crime et, par conséquent, coupable elle aussi.

Nous entrevoyons maintenant l'ouverture de la brèche par laquelle pénètre la notion d'aveu dans l'œuvre d'Hébert. « Énonce ta faute afin de détruire ta faute », ordonnait saint Jean Chrysostome au IV^e siècle (cité dans Foucault, 2018 : 396) : le recours au pouvoir salvateur de la confession chrétienne, que Foucault examine de près dans *Les aveux de la chair*, est en ce sens purement logique. Ainsi, Stevens, dans son ultime lettre à Michael Hotchkiss – ami sud états-unien auquel il s'adresse exclusivement et pour la dernière fois à l'automne 1982 –, s'efforce-t-il de dévoiler son secret jusque dans les moindres détails : « Faire venir le démon sur mon cahier [...]. Employer les mots qu'il faut pour cela. » (*OCIII* : 504) La puissance du *dire* est telle qu'à la fin du roman, le personnage s'attend même à se faire accueillir « en Paradis » (*OCIII* : 515). Dans *Les fous de Bassan*, l'aveu de la faute conditionne l'énonciation du texte en s'inscrivant comme l'unique moyen pour Griffin Creek de racheter son péché. Mais, qu'implique réellement cet aveu? Qui plus est, s'avère-t-il aussi puissant que la Bible le voudrait? La suite de notre article répondra à ces questions à partir de trois grands thèmes évangéliques, à savoir la figure du berger, le choix du désaveu ou de l'aveu, et l'Apocalypse de Jean.

Le pasteur sans troupeau

La seconde annexe des *Aveux de la chair* traite notamment le sujet du pastorat et, en particulier, des devoirs et des pouvoirs qui lui sont rattachés. Conformément à la tradition chrétienne, le philosophe développe sa réflexion autour de la figure du berger, car, même si celle-ci existait bien avant le premier siècle de notre ère, elle « circule dans le monde hellénistique et romain, au moment où le christianisme va s'en emparer et lui donner, pour la première fois dans l'histoire de l'Occident, une forme institutionnelle » (Foucault, 2018 : 383).

Aussi cette appropriation symbolique s'articule-t-elle sur deux axes : d'abord, celui de la forme et de la nature des liens unissant le pasteur « au troupeau tout entier et à chacune des brebis » (2018 : 390), ensuite, celui de l'« impératif de vérité » (2018 : 393) que l'Église situe au cœur de l'activité pastorale. Parmi les transformations qui se regroupent sous le premier axe, deux d'entre elles retiennent spécialement notre attention. Commençons par l'une et, de celle-ci, découlera l'autre.

Le pasteur chrétien n'a pas seulement à rendre compte de chaque bête, mais de chaque faute, de chaque chute, de chaque pas. Au jour redoutable, les péchés des brebis lui seront reprochés à lui-même, s'il [n']a pu les prévenir par son enseignement, sa vigilance, sa rigueur ou sa charité. Même ceux qui ont renié, même les « *lapsi* » pourront faire valoir contre le pasteur qu'ils n'ont pas été soutenus, encouragés, munis d'enseignement et de conseils salutaires. (2018 : 391)

Cette relation de causalité entre le berger et ses brebis que prescrivait saint Cyprien de Carthage aux chrétiens du III^e siècle ne correspond-elle pas précisément à l'écrasant fardeau du révérend Jones? Celui « tiré du limon de Griffin Creek, par Dieu, pour accomplir l'image parfaite de l'agneau à l'intérieur de [s]on âme » est devenu « l'un d'eux », « frères sauvages et durs » (OCIII : 363). « Responsable de la parole de Dieu dans ce pays » (OCIII : 373), il espère maintenant, en vain, « [q]ue personne ne s'échappe » (OCIII : 368), « *que chacun demeure devant Dieu tel qu'il était lors de son appel* » (OCIII : 350, l'auteure souligne ; 1 Co, 7 : 20). Si nous nous en tenions à cette seule loi pastorale, nous dirions la souillure du pasteur simple conséquence *méritée* de la propre souillure de Griffin Creek, dans la mesure où ce dernier a failli à sa tâche en laissant ses brebis en proie à l'égarement. Pourtant, dans le livre du révérend Jones, le péché sur lequel le narrateur revient incessamment n'est pas le crime de Stevens ni même le mensonge collectif pour protéger l'assassin, mais celui très personnel, le mal commis quelques semaines avant le meurtre des Atkins, durant l'été 1936 : « Nora [...] me quitte en courant, comme une furie qu'elle n'a jamais cessé d'être, tout le temps que ses petits seins devenaient durs entre mes mains, plongées dans son corsage. » (OCIII : 366) Cet épisode honteux, Nicolas Jones ne l'avouera pas à Irène, sa femme, qu'il retrouvera un matin pendue dans la grange, « [s]ans un mot d'explication posé sur la table de la cuisine » (OCIII : 369). Plusieurs éléments hautement signifiants ressortent de l'ordre chronologique des événements, mais retenons d'abord ceci : le péché du pasteur précède celui de Stevens et, partant, celui de toute la communauté protestante.

Nous arrivons ainsi à la seconde transformation évoquée plus tôt, qui concerne la nature et la forme du lien rattachant le berger à ses brebis :

Le péché du pasteur est au centre du rapport qu'il entretient au troupeau : ses propres fautes entraînent les faux pas des brebis (et s'aggravent d'autant) ; et les péchés du troupeau s'accumulent dans sa culpabilité. Importance par conséquent pour le pasteur d'être aussi pur et parfait que possible [...]. Mais importance aussi pour ne pas tomber dans le péché d'orgueil [...] de ne se prêter aucune supériorité et même de garder toujours à l'esprit ses propres imperfections : serviteur de tous, pécheur parmi les autres, et même plus gravement que les autres puisqu'il a à reconnaître ses faiblesses dans les péchés du troupeau. (Foucault, 2018 : 392)

Finalement, selon les lois pastorales chrétiennes, la faute de Nicolas Jones aurait elle-même occasionné le « malheur » (*OCIII* : 363) de Griffin Creek ; corrompu « cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine » (*OCIII* : 342). Cette faute, par ailleurs, il appert qu'elle ne se limite pas au péché de chair auquel le pasteur s'adonne le jour où il attire sa nièce dans la cabane à bateaux puisque, adolescent, il s'enorgueillissait déjà de sa vocation (*OCIII* : 351). Aussi pourrions-nous formuler l'hypothèse contraire à celle de Marilyn Randall, « qui fait de l'ensemble des voix [du roman] autant de chapitres d'une sorte de "Livre de Stevens Brown" » (Inkel, 2010 : 63), et concevoir le personnage du pasteur comme l'énonciateur unique des *Fous de Bassan*. Une telle lecture cependant réduirait Griffin Creek au reflet désolant de Nicolas Jones et omettrait alors la distinction fondamentale entre le pasteur et Stevens Brown.

Entre aveu et désaveu de la faute

Absent de Griffin Creek depuis cinq ans, sillonnant les routes américaines jusqu'au golfe du Mexique, Stevens incarne la brebis errante que le berger n'a pas su protéger. Le 20 juin 1936 marque le retour du personnage à son village natal ; un retour de l'ailleurs comme d'un autre monde, après un long voyage où il a été témoin de misères humaines différentes de la sienne, du sort de l'Américain moyen et des travailleurs noirs dans les champs de coton. Avant même qu'il n'atteigne la première maison de Griffin Creek, Stevens hésite à s'identifier au reste de la communauté tellement il se sent changé. Tantôt il se dit « de retour au bercail » (*OCIII* : 379), tantôt il « rêve de rentrer en Floride » (*OCIII* : 385-386) et se « répèt[e] que le sang qui coul[e] dans [s]es veines n'[est] plus le même, ni [s]a peau, ayant été renouvelé de par tout [s]on corps, plusieurs fois, depuis [s]on départ » (*OCIII* : 380). Dans un désir de s'affranchir de ses

liens de filiation, du haut de la côte de sable, le jeune homme observe Griffin Creek tel Dieu, imaginant présider au destin du village, le dominer à son tour. Plus tard, il cultive ce même fantasme en se comparant explicitement à Jésus, du fait « de [s]on état de passage à Griffin Creek » (*OCIII* : 399-400). Dès lors, le lecteur verra-t-il un brin d'ironie lorsque l'assassinat des cousines Atkins lui vaudra son assimilation à la figure de Caïn, être « maudit » (Gn, 4 : 11), condamné à rester « un déraciné, toujours vagabond sur la terre » (Gn, 4 : 12) à la suite du meurtre de son frère Abel : « Une fois seulement dans ma vie cet ancrage paisible, au bord du golfe du Mexique, 136, Gulf View Boulevard. C'était bien avant que n'éclate la guerre. Et la plus grande sauvagerie de tout mon être je l'avais déjà accomplie, bien avant que n'éclate la guerre. » (*OCIII* : 501) À l'image du personnage de la Genèse, Stevens Brown commet un parricide et se retrouve à errer sa vie durant, trainant derrière lui le poids de sa culpabilité. Néanmoins, la référence au passage testamentaire la plus explicite n'apparaît pas dans la dernière lettre à Michael Hotchkiss, mais au début du roman, dans le livre du révérend Jones : « *Le péché est tapi à ta porte, son élan est vers toi, mais toi domine-le.* » (*OCIII* : 345, l'auteure souligne ; Gn, 4 : 7) Ici, au lieu de prémunir le fidèle contre l'effusion du sang, la parole « impérative » de Dieu met ce dernier en garde contre sa concupiscence, contre « ses désirs coupables envers sa nièce, Nora » (Gligor, 2014 : 116). Comment donc expliquer le double écho de Caïn sur les personnages hébertiens si ce n'est par la nature commune de leur offense ? Par le silence qui s'ensuit parallèlement. Tandis que Nicolas Jones cache son secret à sa femme, Stevens, lui, fait des aveux qu'il reniera, confirmant alors le pressentiment de Perceval : « Je vois très bien le soulier jaune pointu de McKenna donner un coup sur la jambe de mon frère Stevens. Pour lui faire dire qu'il est un assassin. Le bruit de la machine à écrire avale à mesure les mots de mon frère. C'est comme s'il ne disait rien du tout. » (*OCIII* : 475) Une fois démentie, la confession de Stevens ne vaut pas mieux que le silence : retirer ses aveux équivaut à ne pas avouer du tout. Aussi cela nous ramène-t-il au récit de la Genèse, car c'est parce que « Caïn a honte d'avouer ce qu'il n'a pas eu honte de faire » (Foucault, 2018 : 397) que Dieu le punit. Dans la troisième annexe de son ouvrage, Foucault reprend les mots de saint Jean Chrysostome pour définir le crime et le châtement de Caïn. Dieu, dit-il, « refuse non pas directement de lui pardonner son acte, mais de "l'accueillir à la *metanoia*" » (2018 : 396), de lui octroyer la possibilité même de se repentir. « Son châtement sera d'être sur la terre la loi incarnée – *nomos empsukhos* : il aura à marcher à travers le monde comme une "loi vivante", une "stèle en marche" scellée sur son propre silence,

mais qui fait retentir “plus éclatante qu’une trompette”, le mugissement de la voix. » (2018 : 397) Or, dans *Les fous de Bassan*, le meurtrier perçoit son frère comme le double de lui-même (OCIII : 514), et il appert que ce dernier, à l’instar de Benjy dans *Le bruit et la fureur* de William Faulkner, matérialise le cri de sa communauté, écrasée par le poids de son secret. Ainsi, Stevens étant demeuré comme Caïn, un « vagabond » « tremblant » et « gémissant » (Chrysostome, 1864 : 328) sur la terre, « [l]a raison qui persiste alors qu’elle aurait dû crever sous le choc répété des images, des odeurs et des sons aux becs acérés » (OCIII : 501-502), nul ne s’étonne à la lecture de sa dernière lettre, dans laquelle il entreprend ses aveux afin de s’affranchir de sa condition. Enfermé dans sa chambre d’hôtel à Montréal, il attend que les mots « s’alignent sur le papier [...] et [l]e délivrent de [s]a mémoire » (OCIII : 504). Quarante-six ans après le double assassinat, Stevens se décide enfin à révéler sa faute à autrui – car l’aveu, pour qu’il soit valable, nécessite un auditeur, un témoin. Comme David, roi d’Israël, l’assassin prononce sa sentence de mort, son suicide, avant de confesser son crime ; « [l]e dire-vrai, la “véridiction”, prend ses effets de rémission dans un rapport à une juridiction – rapport qui déplace dans le sujet qui est coupable et qui parle l’instance qui accuse et celle qui juge » (Foucault, 2018 : 399). Et comme Ève, qui se sent nue après avoir mangé le fruit défendu, la honte de Stevens¹ participe à son aveu. Sur cette tension intérieure née de la confrontation entre pudeur et confession, Foucault écrit :

Au cœur de l’aveu, il faut [...] qu’il y ait ce jeu de la pudeur. Sans honte d’avoir péché et par conséquence sans désir de le cacher, il n’y aurait pas d’aveu, mais seulement un péché impudent. Mais si cette honte fait qu’on se cache au point de ne pas vouloir avouer, et que, comme Caïn, on nie son propre crime, alors cette honte devient impudence. (2018 : 400)

Néanmoins, si Stevens parvient à éviter le piège de l’impudence, Nicolas Jones, lui, y sombre définitivement. Son livre ne comporte pas d’aveu car, primo, ce que le personnage dévoile, il le dénie aussitôt², secundo, contrairement au destinataire de la lettre à « old Mic », le pasteur ne s’adresse à personne, il est sans confident. *Les fous de Bassan* se clôture donc sur le post-scriptum de

¹ « Je mâche mes mots comme des herbes, semblable aux vaches qui ont de la salive verte plein les dents. Le mieux ce serait de peindre [...]. La vérité finirait bien par passer sur ma toile, sans que j’aie à décrire quoi que ce soit. Sans que personne reconnaisse quoi que ce soit. » (OCIII : 505)

² « Non, non, je ne connais pas cet homme ni cette femme. Cette scène est déplacée dans le temps, fragment d’une autre vie perdue, finie avec ma jeunesse morte. » (OCIII : 369)

Stevens, pendant que Nicolas Jones croupit encore dans la misère de son secret. Et bien que ce dernier n'ait jamais quitté Griffin Creek, n'ayant pas été forcé de vagabonder partout sur la terre comme son neveu et Caïn, son châtement s'avère tout aussi cruel :

En être sûr et mourir sous l'éclair de la Parole. Jamais pareille certitude ne me sera donnée, ni mort aussi violente et rapide. Je me désagrège à petit feu dans une demeure vermoulue, tandis que la forêt derrière moi se rapproche, de jour en jour, de nuit en nuit, plante ses pousses de bouleaux et de sapins jusque sous mes fenêtres. (*OCIII* : 353)

Le corps et l'âme gangrénés dans une maison elle-même rongée par les vers, voilà en quoi consiste la punition suprême dans le roman d'Hébert pour avoir manqué à la dette de vérité contractée envers Dieu ; en se déroband à celle-ci, « non seulement la faute commise demeure, mais on en commet une autre nécessairement plus grave, puisque celle-ci est directement tournée vers Dieu » (Foucault, 2018 : 401). Somme toute, c'est parce que Nicolas Jones préfère l'obscurité du secret à la lumière de la vérité et qu'au terme de sa vie, Stevens Brown choisit ultimement l'inverse que le schème se renverse ; la brebis « errant[e] » et « bêlant[e] » (Saint Cyprien cité dans Foucault, 2018 : 393) retrouve son chemin toute seule, et mieux que son pasteur.

Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, une réécriture de l'Apocalypse de Jean

« Ce livre contient la révélation que Jésus-Christ a reçue. [...] Heureux celui qui lit ce livre, heureux ceux qui écoutent ce message prophétique et prennent au sérieux ce qui est écrit ici ! Car le moment fixé pour tous ces événements est proche. » (Ap, 1 : 1, 3) Ainsi débute l'Apocalypse, texte sur lequel se conclut le Nouveau Testament. Présenté sous la forme d'une lettre de la part d'un prénommé Jean exilé sur l'île de Patmos et destinée à sept Églises d'Asie Mineure, on y trouve une écriture prophétique décrivant des visions eschatologiques fortement symboliques et visant à « donner du courage [au lecteur] dans les temps difficiles », « à [lui] faire saisir toutes les conséquences de l'œuvre du Christ et de sa résurrection pour le présent et l'avenir des siens » (Ap, « Introduction »). Aux côtés de celui de la Création, du Déluge et de la Passion du Christ, le mythe scripturaire de la fin du monde figure parmi les plus revisités dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne (Gligor, 2014 : 84). Dans *Les fous de Bassan*, un passage du chapitre du révérend Jones renvoie textuellement à la lettre de Jean pour traduire l'épouvante du personnage devant sa mort

prochaine, car de celle-ci s'ensuivra l'arrêt de Dieu qui le reconnaîtra coupable : « Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, [...] les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement. » (*OCIII* : 371) Cependant, c'est dans la dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss que l'Apocalypse se cristallise tout entière, réitérant une fois encore le lien inextricable entre le pasteur et sa brebis égarée. Remarquons déjà les éléments structurels communs aux deux textes : comme Jean, Stevens, réfugié dans une chambre d'hôtel sur l'île de Montréal, rédige une lettre révélatrice³ à un ami établi à l'étranger et, à l'instar de l'Évangile, cette missive clôt le livre. Mais, au-delà de ces quelques indices formels, s'inscrit au cœur de la lettre de Stevens la dialectique même de l'Apocalypse à travers le rôle du *dire* et, plus précisément, de l'aveu de la faute. En effet, l'excipit du texte de Jean tient lieu de sérieux avertissement à « quiconque entend les paroles prophétiques de ce livre » (Ap, 22 : 18), car un impératif de vérité s'impose. Le message du prophète est clair : celui qui connaît la révélation divine a le devoir de la transmettre telle quelle, suivant son exemple, sinon Dieu le punira. Or, nous l'avons vu précédemment, dans le dernier chapitre du roman, Stevens entreprend de dire « toute la vérité, rien que la vérité » (*OCIII* : 506) même si, par moments, la tâche lui semble insurmontable, et cet entêtement à vouloir dévoiler son péché laisse à penser que le personnage répond lui aussi à un impératif outrepassant les limites constitutionnelles – la justice l'ayant jugé et acquitté aux assises de février 1937. Aussi, lorsqu'il vient à bout de ses aveux ordonnés par Dieu, Stevens se montre-t-il convaincu de la rédemption de son âme. Toutefois, si la dernière lettre à Michael Hotchkiss apparaît comme une réécriture de celle de Jean, la cause ne réside pas dans la confession de Stevens à son ami de longue date puisque, malgré les échos au texte évangélique tout juste évoqués, le rachat d'une faute par son aveu est un fait chrétien établi, un élément constitutif du substrat biblique et, dans cette optique, Stevens ne fait que répondre à sa logique. Pour saisir l'ampleur de l'Apocalypse dans *Les fous de Bassan*, il faut envisager le dernier chapitre différemment, réfléchir l'écriture du roman dans sa totalité, car Stevens Brown ne représente pas l'unique auteur de la dernière lettre de 1982 ; l'écrivaine l'incarne elle aussi.

³ Rappelons ici que le mot « apocalypse » provient du grec *apocalypsis*, signifiant « révélation ».

Un féminisme sacrificiel et ubiquiste

Jusqu'ici, notre examen a toujours contourné la question du féminin, laquelle tient pourtant une place prééminente dans le roman. Mais, à peine effleurons-nous le sujet de l'expression de la voix hébertienne qu'une attention à son égard devient capitale. Du point de vue du féminin et malgré la violence extrême qui règne dans l'œuvre d'Hébert, il serait fort réducteur de concevoir *Les fous de Bassan* comme un simple récit de l'oppression patriarcale. De fait, dans l'ombre de la domination masculine, les femmes de Griffin Creek opposent au pouvoir une résistance composite difficile à cerner tant sa forme varie. Alors que Gregory Reid voit en le roman « une réponse à la misogynie [...] [de *Lumière d'août*] de Faulkner par la restitution de la parole de la femme violée et assassinée » (Inkel, 2010 : 65), Noémie Labrousse entreprend d'élucider la structure syntaxique et sémantique de la diction féminine employée par les narratrices pour communiquer leurs désirs, leur sensualité, et dont la seule présence témoignerait d'une volonté profonde de rééquilibrer les relations sociales (2015 : 49-53). Neil Bishop, pour sa part, parle de la présence d'une *voix du féminin-féministe* inlassable qui transcenderait le texte, dans la mesure où elle s'exprimerait de manière multiple et ne dépendrait donc jamais d'un personnage ou d'un narrateur unique (1984 : 124, 126). Ces trois exemples offrent un bien faible échantillon de ce qui a été dit sur l'affirmation des femmes dans *Les fous de Bassan*, mais du moins suffisent-ils à convaincre de la volonté de celles-ci de résister au machisme. Ce nonobstant, le sort tragique d'Irène Jones et des cousines Atkins durant l'été 1936 semble traduire de prime abord l'échec de leur stratégie d'émancipation. Pour Bishop, c'est peut-être « que l'espoir [...] réside dans le fait même de la révolte – et dans le fait même que celle qui a écrit la chronique de cette longue lutte, celle qui a non seulement “reçu” mais su assumer la “fonction de la parole” soit une femme » (1984 : 128). Nous reprendrons cette thèse du geste d'écriture d'Hébert comme la poursuite de cette *révolte* féministe et nous la défendrons en recourant une fois de plus à l'Évangile.

La révolte par le sacrifice

La vision reçue par Jean et dévoilée au cinquième chapitre de l'Apocalypse (Ap, 5 : 6-9) rend avec justesse le sens du sacrifice dans la Bible. Le Christ, personnifié par l'*Agneau* ensanglanté, est le seul « digne de briser les sceaux [du rouleau] et d'ouvrir le livre » (Ap, 5 : 2), car, mieux que les pires fléaux du monde, le sang versé du Messie conquiert le mal de l'humanité. Or, dans *Les fous de Bassan*, s'il y a un personnage dont le dévouement sacrificiel rappelle la vie

de Jésus, c'est bien Irène Jones, la femme du pasteur. Son suicide, très ironiquement, connote aussi bien la naissance que la mort de celui-ci. Au milieu de la nuit, elle se pend « dans la grange pleine de foin nouveau », à l'aide du « petit banc pour traire la vache » ; le cadre est à l'image de l'étable où naît le Christ, et quand « au petit matin », son mari la découvre et la tient « une dernière fois, dans ses bras, avec précaution comme quelqu'un qui porte une longue statue disloquée » (*OCIII* : 369), momentanément, le couple paraît incarner une Pietà de marbre. Mais, plus encore qu'en ce geste ultime, la figure christique se profile dans l'attitude pacifiste d'Irène⁴, qui trouble le pasteur : « Jamais un mot plus haut que l'autre », « [n]i scène ni dispute », et pourtant elle revient *constamment* à sa mémoire tel un « [f]antôme léger, depuis sa naissance » (*OCIII* : 369). La culpabilité du révérend Jones transparait, certes, dans son discours ; elle imprègne la narration au point d'ébranler la confiance du lecteur, spectateur d'un passé visiblement déformé. Néanmoins, qu'elle soit ou non authentique, la détermination⁵ perçue par Nicolas Jones dans la conduite de sa femme renforce le parallélisme avec l'Évangile en reflétant la dimension stratégique du sacrifice.

Tournons-nous maintenant vers les deux autres martyres de Griffin Creek, les cousines Atkins, tuées, puis jetées à la mer le soir du 31 août 1936, et situons-les par rapport à Irène et au Christ. Tant le livre de Nora que celui d'Olivia témoignent d'une conscience du machisme ambiant, auquel les deux jeunes femmes opposent deux réactions différentes. Nora, cadette d'Olivia de deux ans, à la fois naïve et téméraire, est douée d'un esprit de rébellion. Le carcan dans lequel on l'a enfermée enrage l'adolescente. Elle voudrait désirer librement mais ne peut pas, on l'humilie ; le soir de la tragédie, son indignation la poussera à « hurl[er] des injures » à Stevens, à lui répéter qu'il n'est « pas un homme » en usant elle-même du « vocabulaire grossier » des hommes, de « leur colère brutale » (*OCIII* : 511). Pour Olivia, cependant, la menace que représente la domination masculine appelle à la prudence : le corps meurtri de sa mère deux jours avant son décès l'habite toujours des années après. À la fois attirée et effrayée par Stevens, la jeune femme passe l'été à « attendre des apparitions » tout en feignant « de ne pas les attendre » (*OCIII* : 493). La seule vue de son cousin la fait trembler, « comme si [s]es os s'entrechoquaient » (*OCIII* : 492). Cela dit, si les Atkins se savent victimes du machisme, jamais n'ont-elles souhaité leur propre mort ni même ne l'ont-elles prédite. Nora, le petit chaperon

⁴ Remarquons d'ailleurs que le prénom Irène provient du grec ancien ειρήνη, signifiant « paix ».

⁵ « Cette femme savait ce qu'elle faisait, pourquoi elle le faisait et elle l'a fait toute seule » (*OCIII* : 369).

rouge, Olivia, la petite sirène, ont toutes deux cédé à leur désir, elles se sont mises en danger, et le mâle/mal les a trompées.

Dans l'Apocalypse, outre l'Agneau égorgé symbolisant le Christ, un couple de figures dit *les deux témoins* (Ap, 11) enseigne, lui aussi, le pouvoir du sacrifice. Envoyés du ciel pour transmettre le message de Dieu, ces témoins accompliront leur mission sur la terre. De l'abîme, surgira ensuite la bête satanique ; celle-ci les attaquera et les tuera, après quoi Dieu les glorifiera, ce qui mènera les nations à se repentir. Une fois encore, le sang versé des innocents sert le Seigneur mieux que toute chose. Aussi, dans *Les fous de Bassan*, les cousines Atkins évoquent-elles les deux témoins de l'Apocalypse dans la mesure où elles sont ensemble porteuses d'une vérité, *féministe* dans leur cas, qui ne se fait entendre qu'au prix du sacrifice de leur vie. La « défaite apparente » (Nardin, 2007 : 377) des deux martyres équipolle celle du couple biblique, puisqu'elle cache non moins une victoire profonde : à l'image du Messie qui vainc ses ennemis en mourant pour eux, le soir du 31 août 1936 hantera éternellement Stevens et le forcera à tout avouer dans sa dernière lettre, incluant son manque d'amour pour autrui – valeur évangélique suprême.

Ubiquité et modernité du féminin entre cap Sec et cap Sauvagine

Nous l'avons mentionné, la résistance du féminin au masculin dans le texte d'Hébert est diverse ; elle ne se cantonne pas dans le langage ni dans le dispositif du sacrifice. Pour reprendre l'expression de Randall, il y a présence de toute une « mythologie du matriarcat » dans « l'énergie passionnée des femmes [...] [de Griffin Creek,] force qui s'affirme au-delà de la mort et qui s'oppose aux pulsions masculines de domination » (1989 : 73). Mais même si cette mythologie recourt à un « symbolisme archétypal [...], originaire d'une mythologie patriarcale » (1989 : 73), cette énergie qui transcende à la fois l'espace et le temps participe entièrement et efficacement au combat des femmes, une idée que nous défendrons à partir d'un commentaire sur le personnage de Felicity Jones, grand-mère du village.

Caché dans les roseaux je regarde le lever de soleil sur la mer. Felicity Jones est pleine de reflets roses. Lorsque la marée le permet, elle s'avance dans l'eau glacée. Ses jambes poussent la couleur rose de l'eau, des ronds de couleur se déplacent autour de ses chevilles, les entourent comme des bracelets, de plus en plus grands, de plus en plus lâches. Felicity fait la planche. Elle écarte les bras et les jambes en étoile. Elle règne sur la mer. [...] On dirait une méduse géante. (OCIII : 359)

Le souvenir d'enfance que décrit ici Nicolas Jones dévoile la nature surhumaine de sa mère. Comme le note Bishop, ces bains à l'aube durant lesquels Felicity « règne sur la mer », lieu symboliquement investi par le féminin, ont « quelque chose du rite païen » et, en ce sens, « le pouvoir des hommes, pouvoir qui ne s'est nulle part mieux incarné que dans le type de religion phallocrate que prêche Nicolas Jones » (1984 : 127), s'en trouve ébranlé. Dès l'âge de douze ans, pourtant, le garçon confie « le secret de [s]a vocation à [s]a mère » (OCIII : 351), et, pour la première fois, elle l'embrasse. Le « désir » de Dieu dont parle le pasteur, sa « volonté » (OCIII : 350) de le faire « pêcheur d'hommes » (OCIII : 351) prend alors un tout autre sens. En effet, si Nicolas Jones s'est senti obligé de devenir « ministre du culte » (OCIII : 350), l'intervention divine provenait non pas d'une force masculine, soit celle du dieu de la Bible, mais de celle incarnée par Felicity, c'est-à-dire de Dieu au féminin ; nous pourrions l'appeler *Déesse*. Perpétuellement exposée à la menace du mal/mâle, elle préfère s'entourer de ses fidèles (OCIII : 390), Nora et Olivia Atkins, ses petites-filles, « derniers fleurons d'une lignée de femmes obscures » (OCIII : 360). Or nonobstant sa profonde affection à leur égard, durant les jours suivant la disparition des cousines, Felicity demeure impassible (OCIII : 448), comme si la grand-mère avait lu l'avenir et que la tragédie de 1936 était en fait l'avènement d'une prophétie. Quant aux hommes du village, Felicity les dit « tous [...] des cochons » (OCIII : 389) : espérer d'eux ne provoque qu'amertume et déception. « Mon fils s'écoute parler », pense-t-elle, les « mains jointes » (OCIII : 355), le dimanche. Devant les gens de Griffin Creek « réunis dans la petite église de bois », le pasteur commet le même péché qu'à l'époque où il éprouvait « [s]a voix sur la mer » (OCIII : 351) récitant les psaumes : sa vocation sert de leurre depuis le début. Dans son *Pastoral*, Grégoire le Grand écrit : « Souviens-toi que tu es homme lorsque tu seras initié aux profondeurs des vérités divines, afin que le sentiment de ta misère soit comme un frein salutaire qui te ramène à tes devoirs lorsque [sic] tu seras porté à les oublier. » (1835 : 368-369) Ainsi Nicolas Jones manque-t-il à son engagement non seulement parce qu'il « méprise ceux qui lui sont soumis, [...] oubli[e] qu'ils sont ses égaux par droit de nature » (1835 : 73), mais également – et encore plus gravement – parce qu'il s'imagine subjuguier Dieu (*Déesse*), « ce parterre d'eau écumante » (OCIII : 351). Dans *Les fous de Bassan*, Dieu est une femme dénigrée, méprisée ; les hommes la tiennent pour responsable (OCIII : 393, 430 ; entre autres) de la souillure de Griffin Creek, de

son *ensauvagement*⁶, alors même que le village s'est établi, « [a]u commencement », sur une « terre de taïga », où « [t]outes les bêtes [...] s'y multipliaient à l'infini » (*OCIII* : 342). En outre, si la filiation établie entre femme et désir justifie à elle seule la pensée misogyne, la haine qu'entretiennent les hommes envers l'autre sexe conduit pour sa part au féminicide, violation ultime de la loi du Seigneur. C'est là le grand paradoxe du roman : l'homme, qui se croit bon, s'est détourné de Dieu il y a longtemps, tandis que la femme, estimée mauvaise, lui est restée fidèle. « Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek. [...] Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étirole dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues. » (*OCIII* : 341) L'obstination du mâle/mal mène le peuple à sa perte. En 1982, Griffin Creek, « est tomb[é] » (*Ap*, 18 : 2). Babylone du siècle dernier, il ne reste du village qu'« un lieu habité par des démons, un refuge pour toutes sortes d'esprits mauvais ; [...] [y] vivent toutes sortes d'oiseaux et d'animaux impurs et répugnants » (*Ap*, 18 : 2). Nicolas Jones ne dort plus. La nuit, calé dans son fauteuil, il allume sa pipe et se perd « dans la fumée comme une seiche dans son encre⁷ » (*OCIII* : 353). « Les arbres tout alentour se rapprochent, avec leur souffle mouillé, leur odeur de sève et de résine » (*OCIII* : 357) : bientôt, si s'accomplit la prophétie d'Ésaïe, « [l]es buissons épineux pouss[eront] dans les [...] maisons, les orties et les ronces envahi[ront] les forteresses⁸ » (*És*, 34 : 13).

L'échec de Griffin Creek est d'autant plus cinglant à côté du nouveau village en plein essor : « En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques peinturlurées en rouge, vert, jaune, bleu, comme si c'était un plaisir de barbouiller des maisons et d'afficher des couleurs voyantes. » (*OCIII* : 341) À travers les propos médisants du pasteur se dessine la nouvelle Jérusalem des visions eschatologiques de Jean. Ses célébrations du bicentenaire du pays « à grand renfort de cuivre et de majorette », sa « fanfare mê[lée] au vent » (*OCIII* : 341), évoque cette voix venue « du ciel », ce « chant nouveau » entonné par des milliers de gens et « résonn[ant] comme de grandes chutes d'eau, comme un fort

⁶ Nicolas Jones se montre indécis quant au sens du caractère « sauvage » de Griffin Creek. Tantôt, il l'associe à « La promesse de Dieu à Noé » (*OCIII* : 342) ; tantôt, au sixième chapitre de la Genèse, quand « Dieu décide d'en finir avec les hommes » (Gn, 6) – « *La terre se corrompt à la face de Dieu et la terre est pleine de violence.* » (*OCIII* : 365, l'auteure souligne)

⁷ « La fumée du feu qui les tourmente s'élève pour toujours. Ils sont privés de repos, de jour comme de nuit, ceux qui adorent la bête et sa statue, et quiconque reçoit la marque de son nom. » (*Ap*, 14 : 11)

⁸ Même si Jean s'y réfère dans l'Apocalypse, notons que cet extrait porte sur le destin d'Édom et non de Babylone.

coup de tonnerre », comme le « son produit par les harpistes, quand ils jouent de leur instrument » (Ap, 14 : 2-3). En 1982, Babylone est tombée : la nouvelle Jérusalem rayonne nuit et jour sans impuretés. Mais, que représente cet Éden dans le roman d'Hébert? Envisagée selon la perspective de notre analyse – en admettant que Dieu est Déesse –, la chute de Griffin Creek signe la fin du machisme et, dès lors, l'avènement du village voisin ne serait nul autre que la concrétisation d'un idéal féministe, un lieu où *modernité* rime avec *égalité des sexes*. Et quand l'époque⁹ aurait suffi à expliquer la corrélation entre les deux concepts, le féminin, sa construction romanesque, la justifie doublement, puisque ce féminin réside avant tout dans les mots, ou plus précisément, dans l'expression même de la modernité. « Dès [que Felicity] m'a vu dans la porte d'entrée, elle a poussé une sorte de cri, plein de mots tendres et sauvages, s'entrechoquant les uns les autres. » (OCIII : 389) Ce passage de la lettre de Stevens du 15 juillet 1936 répond d'évidence à la poétique baudelairienne, par laquelle s'exprime « la nature duelle de l'[H]omme [...] en termes d'affrontement » (Harvey, 2015 : 135). Aussi pourrions-nous qualifier le *langage-femme*, animé d'un désir oscillant « entre pudeur et fureur » (Labrousse, 2015 : 50), de verbe essentiellement moderne¹⁰. Réfutant le principe de la bonne et mauvaise parole selon Jacques (Jc, 3 : 10-12), c'est à travers cette langue originelle, également maternelle dans *Les fous de Bassan*, que jaillit la pure vérité. En effet, cloîtré dans sa chambre d'hôtel, Stevens ne prétend-il pas « écrire une longue et dernière lettre » (OCIII : 503) pour enfin tout dire à son ami? N'use-t-il pas, lui aussi, de sa « douce langue natale » dans cette lettre « bourrée d'indications obscures et d'apparitions brèves » (OCIII : 504)? À l'instar du poète, celui ou celle qui parle ce langage rend « avec l'*obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé » (Baudelaire, 1885 [1868] : 316).

Revenons maintenant au féminin, car si nous lui prêtons assurément l'art du *doux-amer*, c'est parce que ce dernier se manifeste ailleurs que dans le verbe. « Lorsque la marée haute se fait plus tardive [...], Felicity refuse obstinément de se baigner, redevient farouche et lointaine. Il s'agit de l'aimer à l'aube, lorsqu'elle se fait plus douce et tendre, délivrée d'un enchantement. » (OCIII :

⁹ En plus de se situer post révolution sexuelle, 1982 correspond à l'année de la publication du roman.

¹⁰ « Ma mère [...], la plus fraîche et la plus salée à la fois, me parle en secret ma douce langue natale et me dit de me méfier de Stevens. » (OCIII : 491) Les mots d'Olivia sont ceux de « L'invitation au voyage » (Baudelaire, 1972 [1857] : 84), et la « douce langue natale » employée par « la plus salée » des défuntes, rappelle la « sorcellerie évocatoire » (Baudelaire, 1885 [1868] : 173), soit la forme d'expression que vise l'auteur des *Fleurs du Mal*.

418) La même dualité anime le cœur de la matriarche du village : Nora la détecte et, contrairement à Nicolas Jones, qui, enfant, souffre du refus de sa mère de l’emmener dans l’eau avec elle (*OCIII* : 359), l’adolescente accepte le tempérament de sa grand-mère sans difficulté. Telles les « grandes femmes liquides » (*OCIII* : 494), les « hautes » et les « basses mères » d’Olivia, ses « embellies et [ses] bonaces » (*OCIII* : 492), Felicity est *douce-amère*, une qualité que seules les femmes parviennent à nommer¹¹. Ainsi, dans l’œuvre d’Hébert, si l’esprit de Dieu s’avère féminin, la clémence qu’on lui connaît est souvent traversée d’une force *lilithienne*.

Le souffle du désir qui tourmente les corps des habitants du village est étroitement apparenté [...] au vent de folie [...], qui prend possession de leurs esprits. Tout se passe comme si la déesse démoniaque de l’orage planait au-dessus de la communauté de Griffin Creek, sa « voix lancinante » présageant la destinée néfaste des hommes et des femmes qu’elle hante. (Gligor, 2014 : 189)

Cet extrait de la thèse d’Adela Gligor résume adroitement la fureur tantôt contenue, tantôt éclatante des *Fous de Bassan*. Quant au caractère « démoniaque » de Lilith, ce « démon femelle qui hante les ruines » (Gligor, 2014 : 185) du royaume d’Édom, il nous semble à tout le moins contestable – non pas tant pour des motifs historiques (Michèle Bitton dément formellement cette hypothèse), mais parce qu’une telle interprétation va à l’encontre de la trame narrative du roman. En effet, la nature peut bien « fai[re] éclater sa puissance meurtrière » (Gligor, 2014 : 168) et, à chaque génération, mettre au monde des femmes plus stériles¹² les unes que les autres, cela participe à la lutte féministe qui, rappelons-le, aboutit au triomphe du bien sur les ténèbres. Lilith apparaît comme une sorte de *bon démon*, un travestissement qui ramène le lecteur, une fois de plus, à la dualité féminine et moderne. Poursuivant le projet révolutionnaire de nombreuses écrivaines des années 1970, Hébert travaille ainsi à la fondation d’une nouvelle version « du mythe de Lilith, et cette construction, bien que ne résistant pas à l’épreuve de la validation, n’en [est] pas moins efficace comme modalité de construction identitaire du féminin » (Bitton, 1990 : 133). Mais au-delà de cette réécriture mythologique, la présence de Lilith dans le roman fournit un autre signe du binarisme féminin et, dès lors, une preuve

¹¹ Stevens décrit les changements d’humeur de Felicity comme une bizarrerie inexplicable (*OCIII* : 389-390).

¹² « Les textes scripturaires associent Lilith à une présence démoniaque préfigurée par l’odeur pestilentielle du soufre, “agent maléfique et puant de la stérilité” » (Gligor, 2014 : 186).

supplémentaire de son ubiquité dans l'univers hébertien. Lorsque Nora se déclare « Ève nouvelle¹³ » (*OCIII* : 422), « [f]aite du limon de la terre [...] et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam » (*OCIII* : 420), c'est à Lilith qu'elle renvoie, celle qui « façonnée de la glaise, tout comme Adam, exige d'être regardée comme l'égale de celui-ci » (Gligor, 2014 : 159). De même, les « grandes femmes liquides » (*OCIII* : 494) dont parle Olivia, la narratrice les appelle aussi les « grandes femmes crayeuses, couchées dans le petit cimetière » (*OCIII* : 491), et quand Stevens retrouve sa cousine Maureen après son long voyage, qu'il prend « racine dans le ventre d'une femme [...] [,] tout alentour la campagne de [s]on enfance bruiss[e] comme la mer » (*OCIII* : 385). Dans *Les fous de Bassan*, la femme est à la fois marine et tellurienne : douce, amère, fertile ou stérile, son ambivalence constitue sa meilleure arme, fût-elle subreptice. L'incipit lui-même cache peut-être sous une allégorie la plus pure expression de l'en-soi féminin¹⁴.

Féminisme et transcendance au-delà des *Fous de Bassan*

Notre article s'est intéressé à la mécanique de l'aveu dans le texte d'Hébert à partir de la théorie foucaldienne. La culture évangélique dans laquelle baigne la communauté de Griffin Creek nous a servi à concevoir l'aveu comme le moteur de l'écriture, étant donné le pouvoir salvateur de la confession chrétienne ; après quoi nous avons étudié l'usage que faisaient de cet instrument les coupables. La traditionnelle figure du berger ainsi que les récits de Caïn, de David et d'Ève nous ont révélé à la fois les liens attachant le pasteur à Stevens Brown et le moyen par lequel ce dernier parvient à rompre le charme, à savoir l'aveu franc et honnête que l'on fait à autrui, somme toute le seul véritable. Mais au-delà de la confession intime de Stevens à Michael Hotchkiss, nous avons voulu montrer que le dernier chapitre des *Fous de Bassan* forme en réalité une réécriture de l'Apocalypse de Jean. Aussi avons-nous présenté la lettre de 1982 comme la poursuite d'une lutte féministe *transcendante*, dans la mesure où son action déborde le cadre du roman. Nous avons vu comment la résistance des femmes du village passe, à l'instar de la Bible, par le sacrifice. Nous avons relevé plusieurs manifestations du féminin qui participent de ce mouvement, et celles-ci ont permis d'appréhender le féminisme d'Hébert dans son rapport à la modernité littéraire. Dans cette dernière

¹³ Le mythe de Lilith précédant celui d'Ève, le sens du mot « nouvelle » réside ici dans la qualité moderne de la narratrice, quitte à intervertir l'ordre chronologique des récits judéo-chrétiens.

¹⁴ « La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous. » (*OCIII* : 341)

partie, nous examinerons de près le geste d'écriture de Stevens Brown, son lien à la révélation de Jean, et également au projet de l'écrivaine québécoise.

[Les petites Atkins] [n]e m'ont jamais quitté même dans les vieux pays quand la terre était en feu. Les pires lueurs d'incendie les attiraient, les faisaient apparaître à l'improviste, briller sous le jet des lance-flammes avec leur petit visage trop blanc, leurs yeux chavirés. Les ai pourtant jetées à la mer le soir du 31 août 1936. (*OCIII* : 507)

La violence de la Seconde Guerre mondiale n'a pas enrayé le soir fatidique des souvenirs de Stevens : le mal du monde a échoué à repousser les femmes, à taire leur message. Ici, difficile de ne pas voir en cette Europe de 1939 à 1945, quand « les villes de tous les pays s'écroul[aient] » (Ap, 16 : 19), un grand Armageddon. Le jour de la bataille finale, les ennemis du bien, Jean les décrit « aussi nombreux que les grains de sable au bord de la mer » (Ap, 20 : 8), mais, comme le « jet des lance-flammes » sous lequel brillaient les corps des cousines Atkins, « le feu descend[ra] du ciel » (Ap, 20 : 9), et Dieu triomphera. En 1982, Stevens admet sa défaite, rend les armes : « il faut que tu saches que je n'ai jamais aimé personne, même pas toi, old Mic » (*OCIII* : 514). Cette phrase suivant la description crue du viol d'Olivia suggère la reconnaissance ultime du personnage. Stevens s'avoue non seulement coupable du meurtre des Atkins, mais également du fait d'avoir été toute sa vie l'incarnation du mal. Par ailleurs, à l'image de Jean qui adresse sa lettre aux sept Églises d'Asie Mineure, Stevens révèle son secret à son ami, faisant fi du lecteur des *Fous de Bassan* et laissant à penser qu'il ignore la portée réelle de son texte. Or tout comme l'Apocalypse, la lettre du personnage sera lue par un lectorat bien plus large, celui d'Anne Hébert lorsqu'elle publiera son livre et auquel nous appartenons aujourd'hui. Pour nous, lecteurs de ce récit d'apocalypse féministe, la lettre de Stevens tient lieu d'avertissement, il est le message de Dieu véhiculé par Jean : « Ne tiens pas cachées les paroles prophétiques de ce livre, car le moment fixé pour tous ces événements est proche. » (Ap, 22 : 10) Ceux qui lisaient le roman au moment de sa parution en 1982, étaient effectivement proches des événements puisque, souvenons-nous, c'est en 1982 que Nicolas Jones croupit dans sa Babylone déchue pendant que l'on célèbre en grande pompe la fondation de la nouvelle Jérusalem, ce village heureux et moderne établi à quelques kilomètres.

Néanmoins, si cet article nous a permis d'entrevoir dans l'histoire de Griffin Creek les principales visions eschatologiques du Nouveau Testament, celle du Jugement dernier fait figure d'exception. Aucune justice n'a été rendue

par le tribunal nous dit clairement Stevens dans le post-scriptum de sa lettre, « [s]es aveux à McKenna ayant été rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi » (*OCIII* : 515). L'échec pénal nous renvoie une fois de plus au rôle de l'aveu dans le roman. En début d'analyse, nous nous sommes demandé s'il s'avérait aussi puissant que le veut la Bible. C'est peut-être précisément la question que nous pose l'écrivaine. Au fond, le lecteur et elle ne sont-ils pas les seuls à détenir la vérité, toute la vérité des *Fous de Bassan*? N'est-ce pas à ce lecteur que revient le *pouvoir* de juger les gens de Griffin Creek « selon ce qu'ils [ont] fait, d'après ce qui [est] écrit dans les livres » (Ap, 20 : 12), et de décider si oui ou non l'aveu de Stevens rend l'homme meilleur? Mais puisque nous envisageons le geste d'écriture d'Anne Hébert¹⁵ dans le prolongement du mouvement féministe amorcé par les femmes de Griffin Creek, et puisque tout le roman est ainsi commandé par un *Verbe* au féminin, nous pourrions pousser notre réflexion plus loin et situer l'aboutissement de ce mouvement dans le regard impartial des *femmes* lecteurs, des *lectrices*. C'est à elles que l'écrivaine s'adresse, à elles qu'elle demande de lire la « lettre jusqu'à la fin », de l'« accompagner encore un bout de chemin, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de chemin [...], rien que la falaise abrupte, le vide, le saut dans le vide » (*OCIII* : 510). Certes, la culture biblique, par son lien étroit avec le patriarcat, n'apparaît aujourd'hui d'aucun secours dans la lutte féministe, et il ne faudrait pas penser que cela différerait en 1982. Toutefois, cette culture, les femmes de Griffin Creek la partageaient. Elle était en soi un langage à travers lequel elles s'exprimaient, résistaient à la domination masculine en 1936 et, dès lors, refuser les fondements de ce langage équivaut à refuser les bras que nous tendent ces femmes. À travers sa fiction, Anne Hébert a construit un pont qui relie les filles à leurs mères, à leurs grand-mères ; nous avons choisi de l'emprunter. Les lectrices des *Fous de Bassan* sont les seules garantes de l'équité ; au milieu du bruit et de la fureur, on leur a confié « la clef de cette parade sauvage » (*OCIII* : 499) rimbaldienne.

¹⁵ Certains d'ailleurs en ont vu un reflet allégorique dans l'incipit (Fourcaut, 2005 : 144).

Bibliographie

- [S.n.] (1997), *La Sainte Bible*, Toronto, Société biblique canadienne.
- [S.n.] (2007 [1967]), *Le nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- BAUDELAIRE, Charles (1972 [1857]), *Les fleurs du Mal*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1885 [1868]), *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy.
- BISHOP, Neil (1984), « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 9, n° 2 : 113-129.
- BITTON, Michèle (1990), « Lilith ou la Première : Ève un mythe juif tardif », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 71 : 113-136.
- CHRYSOSTOME, Jean (1864), *Œuvres complètes, tome quatrième*, trad. M. Jeannin, Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie.
- EIGELDINGER, Marc (1971), « Baudelaire et l'alchimie verbale », *Études Baudelairiennes*, n° 2 : 81-98.
- FOURCAUT, Laurent (2005), « La différenciation catastrophique dans *Les fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 6 : 129-152.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2018), *Histoire de la sexualité IV : Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard.
- GLIGOR, Adela (2014), *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même.
- HARVEY, Robert (2015), « Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 14 : 117-137.
- 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, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- INKEL, Stéphane (2010), « Écrire en marge de l'histoire. L'Amérique vaincue des *Fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 9 : 57-74.
- LABROUSSE, Noémie (2015), « Sexualité violente, désir furieux: entre diction et indicible », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 14 : 40-57.
- LAPLANCHE, Jean (2004 [1967]), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presse universitaires de France.

LE GRAND, Grégoire (1835), *Le Pastoral*, trad. Jean-Henri-Romain Prompsault, Paris, Gaume Frères.

NARDIN, Martine (2007), « L'Apocalypse revisitée », *Nouvelle revue théologique*, vol. 129, n° 3 : 371-387.

RANDALL, Marilyn (1989), « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et images*, vol. 15, n° 1 : 66-82.

SIROIS, Antoine (1988), « Anne Hébert et la Bible », *Voix et Images*, vol. 13, n° 3 : 459-472.

Rage, peur, douleur (et amour) : le corps-à-corps entre mère et fille dans *Tout comme elle* de Louise Dupré

Elena Ravera

Numéro 18, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ravera, E. (2022). Rage, peur, douleur (et amour) : le corps-à-corps entre mère et fille dans *Tout comme elle* de Louise Dupré. *Les Cahiers Anne Hébert*, (18), 203–218. <https://doi.org/10.7202/1092370ar>

Résumé de l'article

Dans son texte pour le théâtre *Tout comme elle* (2006), Louise Dupré raconte toute la complexité du rapport entre mère et fille, une relation marquée par un « amour maladroit avec des échardes sous les ongles » (Dupré, 2006 : 57). Si, dans les quatre actes de l'oeuvre, le corps féminin n'apparaît jamais seul, unique, mais il appartient à une « généalogie infinie des filles et des mères » (Dupré, 2006 : 9), il est en même temps traversé par les sentiments frustrants de rage, peur et douleur. L'opposition entre les deux femmes, dont la séparation est creusée dans la chair, va pourtant révéler l'essence profonde d'un amour primordial et parfois mystérieux, transmis de génération en génération et de corps en corps.

© Elena Ravera, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Rage, peur, douleur (et amour) : le corps-à-corps entre mère et fille dans *Tout comme elle* de Louise Dupré

ELENA RAVERA

Université de Bergame

Depuis son exorde en 1983 avec *La peau familière*, Louise Dupré a consacré la plupart de sa vaste et hétérogène production littéraire à une exploration méticuleuse de la double thématique de la maternité et de la filiation, toujours en l'abordant d'une perspective féminine et féministe. Après l'image tendre et rassurante des « vêtements de femme et de fillette qui s'entremêlent sur la corde [à linge] » (Dupré, 1983 : 55) évoquée dans son premier recueil poétique, la figure maternelle, souvent aux contours autobiographiques, revient en effet tant dans ses poésies – il suffit de penser au portrait de la mère, presque barthésien¹, montré sur la « photo jaunie » (Dupré, 1996 : 11) dans l'incipit de *Chambres* – que dans ses romans – dont *L'album multicolore*, récit de deuil écrit en mémoire de sa propre mère, est l'exemple le plus emblématique.

« J'ai l'impression que tout ce que j'ai fait porte sur le rapport mère-fille » (Dupré, 2006 : 80), avoue-t-elle, limpide, en réfléchissant sur la genèse de sa pièce *Tout comme elle* (2006), l'œuvre qui, plus que toutes, présente efficacement « l'identification problématique à l'autre semblable » (Watteyne, 2009 : 87, l'auteure souligne). Dans *Tout comme elle*, la complexité du rapport maternel et filial met en effet en scène « un dialogue qui dénoue avec beaucoup de maturité la parole empêchée » (Watteyne, 2009 : 96), une parole qui, en excluant toute intrusion masculine, naît d'une opposition, parfois violente, des corps. Autour de cet antagonisme physique et identitaire primordial se développent donc les « quarante-huit tableaux, comme des poèmes en prose » (Corriveau, 2006 : 34), de la pièce, qui racontent et mettent hardiment à nu « cette figure bicéphale[,] puisque la mère est aussi la fille, et la fille, la mère, selon des codes et des comportements, des sentiments constamment flambés » (Corriveau, 2006 : 35). Si la problématique du corps de la femme, conjuguée aux sous-thématiques de la

¹ Barthes aussi, comme Dupré, recherche, dans *La chambre claire* (1980), l'image de sa mère dans les photos de famille.

vieillesse (premier acte : 11-26), de la séparation (deuxième acte : 27-42) et de l'héritage familial (troisième et quatrième actes : 43-74), apparaît indéniablement centrale, on peut en même temps identifier, dans les quatre actes, trois mouvements émotionnels différents et complémentaires : le corps de la mère est vu et vécu, par les yeux de la fille, avec une *rage* subtile et silencieuse, tandis que le corps de la fille, dès la grossesse, perturbe le corps maternel avec un sentiment de peur croissant ; d'ailleurs, les corps des deux femmes semblent être destinés à partager le même parcours de *douleur*. En croisant études féministes et psychanalyse, mon article vise donc à réfléchir sur ce *corps-à-corps*² au féminin – marqué par le triptyque rage-peur-douleur – dans les pages du texte duprén, une œuvre richissime et puissante qui, seize ans après sa publication, a encore beaucoup à nous dire sur cet amour incontournable et complexe qu'est le rapport entre mère et fille.

Tout comme elle, un texte métaféministe

Dans ses ouvrages, Dupré, toujours fidèle au courant métaféministe³, aborde le thème de la maternité et du lien mère-fille en mettant en évidence ses lumières et ses ombres, bien consciente que « [l]a fonction maternelle, longtemps utilisée pour assujettir les femmes, est à redéfinir de même que, plus largement, la question de la filiation » (Boisclair, Dussault Frenette, 2014 : 44). En se référant aux romans de Nicole Houde (*La maison du remous*, 1986), de Monique Larue (*La cohorte fictive*, 1979), de Madeleine Ouellette-Michalska (*La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, 1984) et d'Anne Hébert (*Premier jardin*, 1988), qui décrivent la figure et l'expérience maternelle avec une franchise jusque-là inédite, Lori Saint-Martin a en effet constaté que « l'expérience même de la maternité donne naissance et forme à l'œuvre, remettant en question de vieilles idées reçues sur les femmes et la création par le biais d'un nouveau discours de mère » (Saint-Martin, 1992 : 86). C'est justement la sincérité, parfois crue, associée à l'aspect le plus physique de la maternité, dans la lignée de Suzanne Jacob (*L'obéissance*, 1991 ; *Rouge mère et fils*, 2001), d'Élise Turcotte (*Le bruit des choses vivantes*, 1991) et de Ying Chen (*L'ingratitude*, 1995 ; *Un*

² Le titre de l'article se veut également un hommage au texte *Le corps-à-corps avec la mère* (1981) de Luce Irigaray, où la philosophe et psychanalyste belge conçoit la relation maternelle comme base fondamentale de l'identité féminine.

³ Au Québec, ce terme est employé pour désigner la troisième vague féministe débutant dans les années 1980 : « le beau préfixe “méta-” signifie “après”, tout comme son rival “post-” ; mais il va bien plus loin. [...] L'au-delà qu'il suggère implique donc l'intégration du passé plutôt que son abandon » (Saint-Martin, 1992 : 83).

enfant à ma porte, 2008), qui importe ici. Le corps maternel est très souvent imprégné de douleur et de souffrance, alors que la relation entre mère et fille, dépouillée de son aura utopique et idyllique, est racontée.

Dans les quatre actes de *Tout comme elle*, « texte poétique [...] qui trait[e] d'un sujet douloureux » (Lelarge, 2007 : 15), publié en 2006 dans la collection « Mains libres » de la maison d'édition montréalaise Québec Amérique, l'écrivaine inscrit le sujet-femme au centre d'une « généalogie infinie des filles et des mères » (Dupré, 2006 : 9) aux caractéristiques multiples et nuancées, bien qu'elles appartiennent au même trinôme identitaire de femme-mère-fille. Le thème de la maternité, ainsi que la dimension corporelle, émergent visuellement dès la couverture du volume grâce à la contribution photographique d'Angelo Barsetti : l'image en noir et blanc, qui est répétée à plusieurs reprises dans le livre, montre deux corps nus de femmes – mère et fille –, épaule contre épaule, en dévoilant leurs différentes caractéristiques physiques. Un choix graphique simple mais puissant : selon Hugues Corriveau, « [c]ette mise à nu des corps et des âmes, si bellement représentée par la magnifique photo d'Angelo Barsetti en couverture et reprise comme un leitmotiv oraculaire dans le corps du texte, dévoile l'aimée absolue, la première, l'irremplaçable » (Corriveau, 2006 : 35).

L'intervention de Brigitte Haentjens, dramaturge québécoise qui a assuré la mise en scène du spectacle et à laquelle l'auteure a d'ailleurs voulu dédier l'œuvre⁴, confirme que le corps féminin, dans *Tout comme elle*, est un corps qui n'est jamais seul, unique, mais toujours choral : Haentjens choisit en effet cinquante actrices de tous les âges pour défiler sur le plateau et, par conséquent, la dimension identitaire et physique apparaît, même au niveau scénique, brisée en de multiples projections, donnant lieu à une double fragmentation, tant de la parole que du geste⁵. Dupré aussi a insisté sur cette structure textuelle particulière au cours de la « Conversation » en annexe de l'ouvrage : « Je ne voulais pas faire un texte “psychologique”. Et c'est pour ça, je pense, que la forme fragmentaire ou par petits tableaux, mais qui restent de toute façon fragmentaires, m'a semblé la seule forme possible », tandis que Haentjens a souligné que « [s]on texte est comme la vie, fait de fragments, d'instantanés contradictoires » (Dupré, 2006 : 87).

⁴ « À Brigitte Haentjens, qui a suscité ce texte. Pour la complicité, le partage et l'amitié. » (Dupré 2006 : 7), annonce en effet la dédicace.

⁵ Le spectacle, mis en scène pour la première fois du 17 au 28 janvier 2006 à Montréal, a ensuite été reproposé en occasion du Carrefour international de théâtre du Québec, au Théâtre de la Bordée, les 16 et 17 mai de la même année.

Il en résulte une « disseminazione corporea⁶ » (Scotto 2019 : 53) continue, au niveau textuel, scénique et visuel, d'un corps singulier et en même temps pluriel, une dissémination que, sur scène, la dramaturge transpose par « la démultiplication d'une même silhouette caractérisée par fonction » (Ryngaert et Sermon, 2006 : 101), c'est-à-dire le double et complémentaire rôle de mère et de fille. Lectrice, lecteur, spectatrice et spectateur sont donc submergés et absorbés par le mouvement oxymoronique et synergique d'un « kaléidoscorps⁷ » composé de mots, voix et corps au féminin :

les voix ne sont pas synchrones, chacune des actrices ayant un débit, une vitesse, un ton et un timbre qui lui sont propres, le décalage entre les voix qui en découle sied parfaitement à la désynchronisation des corps. Ainsi, une voix plus grave pour prononcer « maman » pourra signifier qu'il y a quelque chose de dramatique dans les retrouvailles, une voix haute donnera l'impression qu'elles sont empreintes de légèreté, confirmant, en complémentarité avec le langage corporel déployé, que chacune de ces silhouettes raconte sa propre histoire. (Jobin, 2011 : 71)

Rage. Le corps de la mère : un corps étranger, un corps à éloigner

Le premier acte de *Tout comme elle* s'ouvre sur une scène quelconque, mais qui place dès le début le corps maternel au premier plan :

Elle est là, assise à table, près de la fenêtre. Elle boit son thé, le regard perdu dans le ciel assombri, elle reprendra du thé, et encore du thé, jusqu'à ce que la théière soit vide comme un ventre vide. Elle ne dit rien, ne demande rien, n'exige rien. Elle rêve, le regard perdu dans le ciel qui tombe peu à peu. (Dupré, 2006 : 15)

« Elle est là », annonce une narratrice anonyme, se référant à sa mère qui, assise placide à la fenêtre, boit une tasse de thé, le regard perdu qui sait où, incapable de s'opposer, comme l'écrit Élise Turcotte, au « scandale de vieillir et d'être une femme » (Turcotte, 2002 : 11). La voici, la femme qui lui a donné la vie, désormais âgée et sans force : elle vide lentement la théière jusqu'à ce qu'elle soit vide comme son ventre désormais infécond. Recroquevillée, presque froissée sur elle-même, « grise, grise comme une grisaille de novembre », elle a perdu la

⁶ « dissémination corporelle » (je traduis). Scotto, avec cette expression, réfère au texte *Ecuador* (1929) du poète belge Henri Michaux.

⁷ Néologisme issu de l'union entre les lemmes français « kaléidoscope » et « corps », le terme donne le titre à l'étude de Philippe St-Germain, *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature québécoise* (2019).

vivacité et la loquacité d'antan et ennuie maintenant sa fille en visite avec « les mêmes histoires, dans les mêmes mots » (Dupré, 2006 : 16). L'anaphore « Elle est là », soumise à de légères variations⁸ et reprise tout au long du premier acte, nous montre une figure maternelle épuisée, fanée, « une petite vieille comme on ne peut pas imaginer sa mère » (Dupré, 2006 : 20), avec ses mains ratatinées et « ses vieux doigts » (Dupré, 2006 : 18), observée avec consternation et nostalgie par « une fille avec des rides et des cheveux teints » (Dupré, 2006 : 24), arrivée elle aussi, presque sans s'en apercevoir, à l'âge adulte.

« Ce n'est plus la mère de mon enfance, mais une vieille femme maintenant » (Dupré, 2006 : 20), admet la narratrice, plongeant dans des réminiscences lointaines et rappelant l'image encore fraîche et vivante de la mère de sa jeunesse, vue avec ses yeux de petite fille :

Elle est [...] belle, si belle qu'on croirait qu'elle n'est pas une mère. C'est une fée, une icône, une étoile, un diamant, une forêt enchantée. Pas de rides, pas de petits sacs sous les yeux, la peau lisse et ferme, de beaux bras durs, un peu dorés, juste ce qu'il faut pour les robes d'été. Si belle que je ne comprends pas comment j'ai pu mériter une mère comme elle. (Dupré, 2006 : 19)

Subtilement, la fille commence à se poser la question qui la hantera pour le reste de la pièce : qui est ma mère? Qui est, en somme, cette figure complexe et parfois mystérieuse résumée à la hâte dans le pronom « elle », désormais si vieille et différente de la femme rayonnante de ses souvenirs d'enfance? Comme déjà anticipé dans *La peau familière*⁹, l'image du visage maternel revient à la fois comme énigme et comme clé identitaire : cependant, dans la pièce, le visage de la mère n'est que le visage de la mère, bien que l'identité maternelle ne soit évidemment pas que l'un de ses « masque[s] » (Dupré, 2006 : 23). Contrairement à Barthes, qui, en proie à la douleur de la mort de sa mère, dans *La chambre claire* parvient finalement à retrouver son essence éphémère dans une photo de quand elle était enfant¹⁰, la fille de *Tout comme elle* observe sceptique le portrait

⁸ « Elle est là, assise à table » (15) ; « Elle est là, devant moi » (16) ; « Elle est là, à côté de moi » (19), etc.

⁹ Surtout dans la troisième section, « Les désordres du privé » (41-63), où le symbole lacanien du miroir devient le point de rencontre entre mère et fille, projetées vers d'« inévitables dédoublements » (Dupré, 1983 : 43).

¹⁰ Il s'agit de la célèbre photographie du « Jardin d'hiver », où Barthes annonce avoir retrouvé la vraie essence de sa mère, en exclamant : « C'est elle! C'est bien elle! C'est enfin elle! » (Barthes, 1980 : 155)

de la femme qu'elle a toujours appelée « maman » immortalisée dans un instantané désormais jauni, se demandant qui elle est réellement :

Elle est là, sur la photo, elle regarde droit devant elle, dans sa petite robe brodée. On ne dirait pas qu'elle deviendra une mère. Pour l'instant, elle est toute à son enfance [...] J'ai beau dire que j'ai renoncé, et pourtant, certains jours je cherche encore, une mimique, un geste, une phrase qui me permettraient de savoir qui était ma mère quand elle n'était pas encore ma mère. (Dupré, 2006 : 26)

Au deuxième acte, la distance entre le corps de la mère et le corps de la fille se fait encore plus évidente, en révélant l'étrangeté totale, la séparation brutale entre le sujet maternel et sa créature « malgré et à travers les fragilités, les espaces de silence, les violences inavouées (inavouables) qui fondent le lien mère-fille » (Cyr, 2006 : 19) : « il faudrait accepter de tracer l'une après l'autre les cinq lettres du seul mot que je n'accepterai pas de tracer, les cinq lettres du mot *haine* » (Dupré, 2006 : 31, l'auteure souligne), admet une cynique Dupré dans le premier cadre. Haïr la mère : la voici, la vérité la plus effrayante et inconfortable révélée, non sans hésitation, par l'écrivaine, car, comme l'écrit Massimo Recalcati, « Il legame devastante tra madre e figlia non ha mai fine ; è un amore senza limiti, è un odio che vincola per sempre¹¹ » (Recalcati, 2016 : 167).

Haïr la mère pour réussir, enfin, à s'en séparer, à gagner son indépendance, à délimiter les périmètres spatiaux de sa propre identité loin de l'ombre maternelle par « la redécouverte d'un corps à corps avec la mère, avec l'autre femme. Parole *hystérique* se faisant parole d'identité, travail subversif qui s'acharnera à défaire les structures mentales pour inventer de nouveaux espaces » (Dupré, 1989 : 27, l'auteure souligne). Une réflexion pivot de la pièce, qui débouche inévitablement sur le concept d'origine lacanienne du « ravage » et qui, comme le suggère le titre de l'essai de la psychanalyste française Marie Magdeleine Lessagna, *Entre mère et fille : un ravage* (2000), est essentiel pour comprendre et étudier ce type de relation :

con il termine *ravage* Lacan vuole mettere in evidenza come in ogni figlia vi sia una difficoltà specifica nell'elaborazione del lutto che permetterebbe lo scioglimento simbolico del legame che la vincola alla madre e come il perdurare di questo legame sia sempre fonte di una passione fortemente

¹¹ « Le lien dévastateur entre mère et fille n'a pas de fin ; c'est un amour sans limites, c'est une haine qui lie pour toujours » (je traduis).

ambivalente : la figlia reclama la sua separazione *dalla* madre ma non può vivere senza la presenza *della* madre¹². (Recalcati, 2016 : 168, l'auteur souligne)

À cet égard, ce que signale Anne-Marie Jézéquel au sujet du titre de l'œuvre apparaît emblématique : « À titre anecdotique mais significatif, le titre initial "Ravages" jugé trop destructeur a été remplacé par le nouveau titre révisé *Tout comme elle*, illustrant mieux la dichotomie du rapport mère-fille et la complexité de leur union » (Jézéquel, 2006 : 155). Une union, donc, qui porte en elle, dès la grossesse, les symptômes latents de l'inexorable division : d'ailleurs, « on sort du corps de cette femme-là » (Dupré, 2006 : 89), car, bien sûr, la première et véritable séparation entre mère et fille a lieu, en réalité, dès l'accouchement. Dupré décrit ce passage essentiel, qui condense le triomphe même de la vie, avec une violence subtile, où, à la douleur physique, se superpose la douleur psychologique, constellée de peurs, de doutes, d'insécurités lourdes comme des rochers :

Elle, ma mère. Si belle sous ses paupières quand elles s'alourdissent jusqu'à ne plus me recueillir. Elle me pousse hors d'elle comme si, pendant un moment, elle voulait croire que je n'existais pas. [...] Elle rêve peut-être d'une autre vie, celle qu'elle aurait pu se donner si je ne m'étais pas agrippée si fort à la paroi de son ventre. [...] Peut-être est-elle seulement un corps renfermé sur son propre oubli. [...] L'enfant, on ne le choisit pas. On pousse, on pousse, on crie, on se déchire le ventre à pousser, on pousse jusqu'à ce qu'on voie apparaître un petit crane rose, et on se demande si un amour viendra. (Dupré, 2006 : 32)

Les deux corps sont donc destinés à se diviser, à se briser, à s'éloigner précisément à partir de la rupture des eaux, étape cathartique qui marque la fin de la grossesse et la première véritable séparation entre la mère et la nouveauté : « Il ventre materno ha ceduto il suo contenuto, si è svuotato ; è la prima esperienza di perdita che segnala la fine di una continuità dei corpi e di un godimento della madre senza paragoni ; è una sottrazione che attraversa sia il

¹² « avec le terme *ravage* Lacan veut mettre en évidence que chez chaque fille il y a une difficulté spécifique dans l'élaboration du deuil qui permettrait la dissolution symbolique du lien qui la lie à la mère et que la persistance de ce lien est source d'une passion hautement ambivalente : la fille réclame la séparation *d'avec sa* mère mais ne peut vivre sans la présence *de la* mère. » (Je traduis.)

corpo che la mente e impone l'alterità e la trascendenza del[la] figli[a]¹³. » (Recalcati, 2016 : 99)

Cependant, la vraie « séparation¹⁴ » de ce « corps semblable » (Dupré, 2006 : 89) se réalisera plus tard, au moment où la fille atteindra l'âge adulte et ressentira le besoin de s'éloigner définitivement du nid maternel, bien que le lien avec la mère survive toujours, malgré les disputes, malgré les frictions, malgré la rage :

Moi, à jamais séparée de la haine, à jamais séparée d'elle, ma mère, à jamais séparée. [...] Un jour, il faut partir sans se retourner. J'ai marché, on marche jusqu'à ce que le corps refuse un pas de plus, jusqu'à cette fatigue qu'on confond avec l'oubli. [...] On prend dans ses mains le portrait de sa mère et on se fait croire qu'elle nous a aimée. C'est alors la tentation folle de revenir. (Dupré, 2006 : 41)

Le processus d'éloignement décrit par Dupré est donc extrêmement physique : la fille se sépare de la mère en se déplaçant, en marchant, en entreprenant un chemin qui est tracé par son propre corps, en accueillant cette « blessure qui ne se refermera jamais » (Dupré, 2006 : 33), mais qui assurera leur indépendance respective. L'incommunicabilité entre les deux femmes se traduit donc par une rage profonde et inconfessable, par un regard venimeux et tranchant, par un « silence terrifié dans les yeux de [l]a mère [...], la violence du regard terrifié de [l]a mère » (Dupré, 2006 : 40), « [l]e regard blanchi de [l]a mère, ce regard à la chaux qui [...] tue [sa fille], chaque fois » (Dupré, 2006 : 42), un regard qui ne sait plus transmettre d'amour, mais qui manifeste la blessure insurmontable et déchirante de leur *séparation* définitive.

Le deuxième acte confirme donc *Tout comme elle* comme « un texte de la séparation », n'hésitant pas à montrer « toute la douleur qu'implique la séparation, mais avec les possibilités qu'offre toute séparation et qui nous conduisent à considérer la mère comme une femme qui n'est pas parfaite. Qui

¹³ « Le ventre maternel a cédé son contenu, il s'est vidé ; c'est la première expérience de perte qui signale la fin d'une continuité des corps et d'une jouissance de la mère incomparables ; c'est une soustraction qui traverse à la fois le corps et l'esprit et impose l'altérité et la transcendance d[e la] fil[le]. » (Je traduis.)

¹⁴ Le terme « séparation » est introduit par Lacan pour souligner le double processus de séparation à l'intérieur d'une relation : l'individu, au moment de son éloignement, ne se sépare pas seulement de l'Autre, mais aussi d'une partie de lui-même, c'est-à-dire de cette projection de son identité opérée et soutenue par l'Autre (dans ce cas, par la mère). Lacan en parle dans son séminaire sur *L'angoisse* dans la séance du 15 mai 1963 (voir Lacan, 2004 ; Recalcati, 2012 : 389).

n'est plus une figure mythique. Qui est une femme avec ses défauts, ses qualités, ses possibilités » (Dupré, 2006 : 88).

Peur. Le corps de la fille : un corps semblable, un corps à protéger

À partir du troisième acte, le point de vue glisse pourtant vers la perspective maternelle. Le premier tableau propose en effet une confrontation audacieuse avec celle qui, selon la tradition chrétienne, est la mère de toutes les mères, ainsi qu'un exemple vertueux de la résilience typiquement féminine : Marie. Dupré dépouille donc la figure mystique de la Vierge de son aura de sacralité, la dépeignant au contraire comme une femme quelconque, effrayée et résignée face à l'inéluctabilité du destin maternel, qui engloutira toute son existence en la changeant, à partir de son nom, pour toujours ; le corps est, une fois de plus, un corps souffrant, bouleversé par un « miracle » qu'elle n'a pas demandé :

Mère, c'est ainsi qu'on m'appelle. J'ai bien eu un prénom à la naissance, mais je l'ai oublié. Mère comme ma mère, comme la mère de ma mère, mère d'une lignée immémoriale de mères. C'était inscrit, déjà, dans l'enfance, les poupées qui s'ajoutaient aux poupées, puis le sang, les amoureux, et un jour, on se rend compte que le sang n'a pas coulé entre les jambes, on attend, on espère, on angoisse, on ne veut pas y croire, mais il faut se rendre à l'évidence. Les seins gonflent, et le ventre, et les jambes. C'est l'enfant, déjà. L'enfant qu'on ne veut pas, mais qu'on désire, malgré soi, depuis qu'on sait désirer. [...] Il s'appellera Jésus. (Dupré, 2006 : 47)

L'extrait proposé fait écho aux idées exposées par France Théoret dans plusieurs textes, notamment dans *Vertiges* (1979) et *Nous parlerons comme on écrit* (1982) ; dans ce dernier, en effet, l'écrivaine constate : « Un corps grossit démesurément au moment de la puberté. Un corps est envahi, une fille ne se reconnaît plus. Elle n'est plus elle, elle est *investie d'une mission* » (Théoret, 1982 : 109, je souligne). Selon Aurore Turbiau, le choix de ce type de lexique « met en avant un rappel brutal à l'espèce et au fonctionnement biologique du corps mais surtout, à considérer l'allusion manifeste aux textes de Beauvoir et l'idée d'une guerre menée contre la jeune femme [...], l'idée d'un siège collectif de son corps » (Turbiau, 2020), dénonciation reprise également par une autre grande auteure québécoise protagoniste de la deuxième vague féministe, Louky Bersianik, qui nous rappelle que « Votre destin corporel, femmes de la Terre, est individuel. Il n'est pas le destin de la collectivité. [...] Refusez de vous faire massacrer au profit de l'espèce » (Bersianik, 2012 : 508).

Dans *Tout comme elle*, d'ailleurs, le moment de l'accouchement, à nouveau crucial, n'est pas marqué positivement, mais il est condensé dans l'image concise et sombre d'un « visage de suppliciée » (Dupré, 2006 : 48), en confirmant cet avertissement insupportable répété en toute impunité par le curé le dimanche à la messe – « *Tu accoucheras dans la douleur* » (Dupré, 2006 : 63, l'auteure souligne) –, mots cruels qui résonnent avec colère et frustration également dans les pages de *L'album multicolore* (Dupré, 2014 : 71-72). Le rêve de donner naissance à un garçon, de mettre fin à la chaîne de la douleur réservée aux seules femmes, se brise cependant à l'annonce tant redoutée – « *C'est une fille* » –, immédiatement suivie de la plus grande des craintes : « Comment aimer un enfant condamné à la répétition », en espérant que, « la prochaine fois, ce serait un garçon » (Dupré, 2006 : 48, l'auteure souligne)?

Une mère, avant d'être mère, a été fille de sa mère et connaît donc la difficulté d'habiter un corps féminin dans un monde exclusivement à taille d'homme : « les filles souffrent tôt ou tard d'une longue maladie, depuis que les mères lasses ont cédé aux violences. Et cela s'appelle le privé » (Dupré, 1982 : 50), écrit la poète dans *La peau familière*, où le terme « privé » reprend explicitement le précepte féministe « The personal is political » (Hanisch, 1970) (en français, « Le privé est politique »). D'où son chagrin, sa peur d'avoir donné la vie à une autre femme qui, *tout comme elle*, se trouvera à lutter contre son apparence physique, incapable de l'accepter, incapable de l'aimer :

Mère d'une fille. Qui déjà me ressemblait. On se retrouvait à nouveau petite bête poilue qui ne sait pas se défendre, à nouveau on se verrait grandir avec un corps qu'il faudrait affamer, l'ingratitude d'un visage ingrat, et cette horreur de soi devant les miroirs. Elle aurait voulu être élancée, et blonde, et belle, la fille, elle n'aurait pas voulu nous ressembler. (Dupré, 2006 : 49)

Ainsi commence, dans un lit d'hôpital avec sa propre petite créature attachée à son sein, le chemin de la mère : « On se dit alors : *Je suis mère, oui, je suis même plus mère que ma mère* » (Dupré, 2006 : 51, l'auteure souligne). Pour Adrienne Rich, il s'agirait de symptômes typiques de la « mathrophobie », attitude récurrente qui « n'est pas la peur de notre mère ou celle de maternité, mais notre peur de devenir notre mère » (Rich, 1980 : 233) et qui, selon l'approche psychanalytique, rappelle le mécanisme des boîtes chinoises :

Come nelle scatole cinesi, il volto di una madre contiene il volto di sua madre. In ogni gravidanza la futura madre si confronta con il fantasma della propria madre ; l'accesso alla potenza della generatività è una forma

radicale (la più radicale ?) dell'eredità; iscriversi nella catena generazionale come madre significa anche dover morire come figlia rendendo ancora più ampio il solco che l'evento del menarca ha tracciato nel corpo di ogni femmina separandola dal suo essere stata figlia¹⁵. (Recalcati, 2016 : 43)

Pour Dupré, l'amour maternel est d'ailleurs décrit comme une sorte d'habileté acquise avec le temps, la patience et l'expérience, l'habileté d'offrir généreusement, inconditionnellement, « aveuglement » son propre corps pour nourrir et élever son enfant :

L'amour, ce n'est pas un don. Une longue patience, plutôt. Les cartes qu'on retourne lentement, trèfle, carreau, pique, pique. [...] On détache sa blouse, aveuglement, on offre sa mamelle, l'enfant boit, l'enfant nous vide, l'enfant s'endort sous ses paupières impossibles. Et on ne bouge pas, on la regarde dormir sans bouger, incrédule, on pense, c'est ma fille cette enfant qui n'a pas choisi d'être ma fille, même morte je serai sa mère, je serai sa mère immortelle, je serai sa mère pour l'éternité. (Dupré, 2006 : 56)

Le corps de la mère, accompli sa fonction de nid pendant la grossesse, se fait maintenant nourriture pour le corps de la fille : une expérience qui résume la sacralité laïque de la maternité et le mystère de l'extase amoureuse maternelle, cet « amour maladroit avec des écharde sous les ongles¹⁶ » (Dupré, 2006 : 57) tant redouté mais, en même temps, si viscéralement attendu et désiré.

Douleur. Le corps de la mère et de la fille : une généalogie infinie

Le quatrième et dernier acte de la pièce représente finalement le climax de ce parcours ascendant de la douleur mis graduellement à nu pendant l'évolution de l'œuvre : entre le corps de la mère et de la fille, désormais, ne semble survivre rien qu'un silence assourdissant ou un regard désintéressé perdu dans le vide.

La répétition de la périphrase « Elle fume », adaptée, dans plusieurs cadres, sous forme d'anaphore (Dupré, 2006 : 63, 64, 66, 68, etc.), est emblématique : si la mère, dès le début du texte, « boit son thé, le regard perdu dans le ciel

¹⁵ « Comme dans les boîtes chinoises, le visage d'une mère contient le visage de sa mère. Dans chaque grossesse, la future mère est confrontée au fantôme de sa propre mère ; l'accès à la puissance de la générativité est une forme radicale (la plus radicale?) de l'héritage ; s'inscrire dans la chaîne générationnelle en tant que mère signifie aussi devoir mourir comme fille en élargissant encore le sillon que l'événement du ménarque a tracé dans le corps de chaque femelle en la séparant de son être d'enfant. » (Je traduis.)

¹⁶ Cette image puissante est reprise par Dupré pour le titre de l'un de ses recueils poétiques, *Une écharde sous ton ongle* (2004).

assombri » (Dupré, 2006 : 15), la fille se contente maintenant de l'écouter distraitement, sans véritable intérêt, la cigarette serrée « du bout de ses lèvres peintes », elle aussi « le regard perdu, silencieuse du poids de son silence » (Dupré, 2006 : 63). La relation entre les deux femmes se noie ainsi dans « le plus parfait silence, [...] en s'efforçant de ne pas [se] ressembler » (Dupré, 2006 : 68), bien que cet éloignement espéré et nécessaire ne soit pas dépourvu de douleur.

Au contraire : la douleur est conçue, dans les pages de *Tout comme elle*, comme un caractère héréditaire universel du genre féminin, non seulement physique et, dans un certain sens, biologique, comme suggèrent le sang des menstruations et l'acte même de l'accouchement, mais aussi, et surtout, psychologique et de nature socioculturelle : « chez les femmes, la douleur est dans le corps » (Dupré, 2006 : 90), écrit l'auteure. La répétition du terme « douleur » se fait donc de plus en plus exaspérée dans les tableaux finaux, où le dialogue entre mère et fille prend l'aspect d'un interrogatoire déchirant et sans réponse : « *Que fais-tu de ma douleur? [...] Ma douleur, que fais-tu de ma douleur? [...] Que fais-tu de ma douleur?* » (Dupré, 2006 : 72, l'auteure souligne), « *Je suis sans réponse face à la douleur, [...] Je resterai toujours sans réponse face à la douleur* » (Dupré, 2006 : 73, l'auteure souligne).

La vie de la femme, de toutes les femmes, est en effet « [u]ne vie dont il faut à chaque jour recoller les morceaux » (Dupré, 2006 : 65) : chaque mère voudrait que sa fille ne vive pas, comme sa mère avant elle, la violence verbale et charnelle, la discrimination de genre à l'école et au travail, la peur de rentrer seule le soir. Dupré, par son texte, devient la porte-parole de ce malaise commun, au point de permettre à une spectatrice ou lectrice quelconque de se reconnaître dans les mêmes situations poignantes proposées dans la pièce, où, comme le souligne Catherine Cyr,

l'effet de choralité est puissant – d'où, sans doute, le risque de tendre à l'universalité –, mais, paradoxalement, il permet de révéler une différence, un écart dans la répétitivité du même. Un surgissement de subjectivité qui, sur fond d'expérience partagée – le féminin comme territoire miné, la relation mère-fille comme champ de bataille et lieu de transmission d'une douleur indicible –, traduit bien la singularité de toute quête identitaire, la difficulté d'accéder à soi pour enfin pouvoir dire « je ». (Cyr, 2006 : 22)

Le « moi » individuel fusionne donc avec un « moi » collectif de plus grande envergure, en brisant le cinquième mur et en atteignant, idéalement, toutes les femmes du monde :

Comment briser la chaîne des générations? Couper une fois pour toutes cet enchevêtrement de paroles et de gestes qu'on reprend, comme une poupée mécanique, sans s'apercevoir qu'il appartient à une lignée infinie de paroles et de gestes? [...] On voudrait que sa fille échappe à une douleur à laquelle on n'a pas réussi à échapper. Mais en vain. Les filles répètent les mères, et les mères leur propre mère, dans la commune impuissance des mères et des filles. (Dupré, 2006 : 65)

Depuis la nuit des temps, le corps de la mère, comme celui de la fille, se fait donc « réceptacle de la douleur » (Dupré, 2006 : 71), incapable toutefois d'éviter de se demander : « Est-ce moi? Ou ma mère? Ou ma fille? » (Dupré, 2006 : 69). Cette question, qui apparaît plusieurs fois au cours du dernier acte, revient, autoritaire, pendant le monologue final, où il n'est plus possible de distinguer l'instance maternelle de la filiale, fusionnées en une seule voix puissante et déchirante : « Est-ce moi? Est-ce bien moi cette femme qui porte en elle toutes les mères du monde, ou une fille anonyme qui apprend à se dresser contre la mort? » (Dupré, 2006 : 74).

Amour. Les mains de la mère (en guise de conclusion)

Et pourtant, que reste-t-il, du corps de la mère et de la fille, après la rage, la peur et la douleur?

Je reviens sur la photo de couverture du volume signée par Barsetti et je regarde à nouveau ces deux corps de femme, parfaits dans leur imperfection : le corps doux et généreux de la mère, le corps mince et lisse de la fille. Les visages sont coupés de l'image, qui met pourtant en évidence leurs seins, leur ventre, leur nombril. Le corps anonyme de la mère entoure délicatement avec son bras le corps silencieux de la fille : coude à coude, elles se touchent. Cependant, mon attention est frappée par leurs mains : les mains de la mère, qui cherchent celles de la fille, semblent savoir très bien qu'elles devront, tôt ou tard, lâcher la prise, libérer sa créature de l'étreinte maternelle, lui assurer son indépendance¹⁷. Voilà, alors, que *Tout comme elle* me rappelle cette criante vérité : malgré la rage, la peur et la douleur, les mains de la mère accompagnent, protègent et libèrent les mains de la fille, en lui apprenant à être une femme – « On ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir, 2013 : 13), nous suggère Simone de Beauvoir –,

¹⁷ En effet, selon Recalcati, « la vita in quanto vita umana ha necessità di incontrare queste mani, le nude mani della madre, le mani che salvano dal precipizio dell'insensatezza » (Recalcati, 2016 : 23) (« la vie en tant que vie humaine a besoin de rencontrer ces mains, les mains nues de la mère, les mains qui sauvent du précipice de l'absurdité », je traduis.)

génération après génération, mère après mère, fille après fille, « comme dans un amour désormais libre de toute éternité » (Dupré, 2006 : 74). Et toute cette rage, cette peur et cette douleur acquièrent maintenant une nouvelle valeur : elles sont chargées du mystère de la vie elle-même.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil.
- BEAUVOIR, Simone de (2013 [1949]), *Le deuxième sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard.
- BERSIANIK, Louky (2012 [1976]), *L'Euguélionne : roman triptyque*, Montréal, Typo.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2014), « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2 : 39-61.
- CYR, Catherine (2006), « Mater Dolorosa : *Tout comme elle* », *Jeu*, n° 120 : 19-23.
- CORRIVEAU, Hugues (2006), « Tout comme le corps parle », *Lettres québécoises*, n° 122 : 33-36.
- DUPRÉ, Louise (1983), *La peau familière*, Montréal, Remue-ménage.
- DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage.
- DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres ».
- DUPRÉ, Louise (2016 [2014]), *L'album multicolore*, Montréal, Hélio trope.
- HANISCH, Carol (1970), « The personal is political », dans Shulamith Firestone et Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism : 76-78.
- IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune.
- JÉZÉQUEL, Anne-Marie (2006), « Louise Dupré : Les espaces de l'écriture », thèse de doctorat, University of Cincinnati.
- JOBIN, Émilie (2011), « Un corps à soi : Socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) et *Tout comme elle* (2006) de Sibyllines », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- LACAN, Jacques (2004), *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil.
- LELARGE, Isabelle (2007), « Rideau : entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, n° 80 : 15-19.
- LESSAGNA, Marie Magdeleine (2000), *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Pauvert.

RECALCATI, Massimo (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, vol. I, Milano, Raffaello Cortina.

RECALCATI, Massimo (2016 [2015]), *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli.

RICH, Adrienne (1980 [1976]), *Naître d'une femme*, Paris, Denoël/Gonthier.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.

SAINT-MARTIN, Lori (1992), « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (52) : 78-88.

SCOTTO, Fabio (2019), *Le corps écrivant. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier.

ST-GERMAIN, Philippe (2019), *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature québécoise*, Longueuil, L'Instant même.

THÉORET, France (1982), *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les herbes rouges.

TURBIAU, Aurore (2020), « “Le privé est politique” comme paradoxe littéraire : révolution et intimité chez les Québécoises Louky Bersianik et France Théoret », *Textes et contextes*, n° 15-2 [en ligne], <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3022&lang=en> (consulté le 28 août 2022).

TURCOTTE, Élise (2002), *La maison étrangère*, Montréal, Leméac.

WATTEYNE, Nathalie (2009), « *Tout comme elle* : L'intime et le non-dit », *Voix et images*, vol. 34, n° 2 : 87-96.