



Palimpsestes
Revue de traduction

26 | 2013
**La cohérence discursive à l'épreuve : traduction et
homogénéisation**

La voix anglaise de Marie-Claire Blais : enjeux diachroniques de l'homogénéisation

Agnès Whitfield



Édition électronique

URL : <http://palimpsestes.revues.org/1988>
DOI : 10.4000/palimpsestes.1988
ISSN : 2109-943X

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013
Pagination : 198-216
ISBN : 978-2-87854-613-2
ISSN : 1148-8158

Référence électronique

Agnès Whitfield, « La voix anglaise de Marie-Claire Blais : enjeux diachroniques de l'homogénéisation », *Palimpsestes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://palimpsestes.revues.org/1988> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1988

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

Agnès WHITFIELD

La voix anglaise de Marie-Claire Blais : enjeux diachroniques de l'homogénéisation

Le pouvoir enchanteur de la voix polymorphe de Marie-Claire Blais, éclipsée parfois par la renommée de son œuvre, renaît dès la parution d'un nouveau roman de l'écrivaine québécoise. Sa voix musicienne, tout comme la peinture touchante de ses personnages, sont célébrées toujours avec le même lyrisme intense dans le monde francophone. Toutefois, les traductions anglaises des écrits de l'écrivaine ne semblent ni avoir saisi toute l'ampleur de sa voix, ni avoir su mesurer, au fil du temps, l'amplitude de son évolution. Sans insister seulement sur l'aspect négatif de ces traductions, il est inquiétant de penser que le monde anglophone trouve parfaitement normal que la voix anglaise de Marie-Claire Blais, moderne oui, correcte oui, soit néanmoins plus terne, moins vibrante, et surtout moins reconnaissable dans sa puissante continuité musicale que sa voix originale.

Lauréate de nombreux prix prestigieux canadiens et internationaux, dont le Médicis en 1966 pour *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Marie-Claire Blais a publié plus de quarante livres, surtout des romans, mais aussi quelques pièces de théâtre et des recueils de poésie. Ses œuvres, traduites dans une dizaine de langues, ont paru assez rapidement en version anglaise. Les traductions ont été faites surtout aux États-Unis dans les années 1960 et, à partir des années 1970, essentiellement au Canada, sans connaître toutefois le succès des textes originaux. On pourrait penser qu'il s'agit là d'un problème de culture ou de style littéraire qui aurait mis Marie-Claire Blais en porte-à-faux

vis-à-vis des attentes et coutumes du public lecteur anglophone. Seulement, cette hypothèse culturelle est contredite par le grand éventail d'études critiques admiratives que son écriture a suscitées en anglais au Canada anglais et aux États-Unis, études effectuées pourtant presque exclusivement à partir des textes français originaux, comme en témoignent les principales bibliographies de son œuvre¹. Si Marie-Claire Blais a une voix qui porte loin en français, au-delà de la barrière linguistique, chose surprenante, sa voix en anglais ne semble pas avoir de réelle présence ni avoir suscité beaucoup d'échos, du moins dans la critique anglophone.

L'œuvre de Marie-Claire Blais a été traduite par une douzaine de traductrices et de traducteurs aux antécédents personnels, professionnels et linguistiques fort variés. Ce fait aurait-il nui à la réception de l'ensemble de son œuvre dans les pays anglophones? À force d'imposer chacun(e) son style, sa lecture de l'œuvre, ses protocoles éditoriaux, les différents traducteurs auraient-ils fini par introduire des effets involontaires d'incohérence, une sorte de brouillage, voire un phénomène de désarticulation dans la représentation de la voix anglaise de Marie-Claire Blais? Plus précisément, dans quelle mesure les démarches traductives de l'homogénéisation consistant, pour citer Antoine Berman, « à unifier sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène » (Berman, 1999 : 60) auraient-elles produit des effets confusément hétérogénéisants, effets pervers qui ne pourraient devenir perceptibles que dans une perspective évolutive des traductions?

Ce sont ces enjeux diachroniques de l'homogénéisation que cet article se propose d'examiner. Articulées sur une période exceptionnelle de plus de cinquante ans (il faut dire que Marie-Claire Blais, toujours vivante, a commencé à publier très jeune), les versions anglaises de ses œuvres offrent un corpus riche et varié. Pour faciliter l'analyse, trois traductions ont été retenues, qui témoignent autant de l'évolution du style de l'écrivaine que des changements dans les contextes éditoriaux et littéraires anglophones : *A Season in the Life*

1. Voir : Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, *Marie-Claire Blais : Dossier de presse 1959-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke; L. Joubert, 2003/2004, « Marie-Claire Blais: An Annotated Bibliography », *Letters in Canada, University of Toronto Quarterly*, vol. 73, n° 1, p. 535-536; I. Oore et O.C.L. MacLennan, 1998, *Marie-Claire Blais: An Annotated Bibliography*, Toronto, ECW Press; J. Ricouart, 1990, « Bibliographie sur Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 10, p. 9-17.

of *Emmanuel*, traduit par Derek Coltman et publié à New York chez Farrar, Straus & Giroux en 1966, ainsi que deux traductions signées (par) Sheila Fischman : *A Literary Affair*, paru en 1979, à Toronto, chez McClelland & Stewart et *These Festive Nights*, paru aussi à Toronto chez Anansi en 1997². Le fait de retenir les textes de deux traducteurs et aussi deux traductions faites par la même traductrice, mais à un intervalle de presque vingt ans, permet de faire la part entre les effets des transformations éditoriales et ceux du passage d'une plume traduisante à l'autre.

Dès ses premières œuvres, Marie-Claire Blais accorde une grande importance à la notion de voix, car son écriture repose sur une certaine fiction de l'oralité. Les personnages et les narrateurs parlent ou pensent tout haut. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* juxtapose un ensemble de voix à l'intérieur d'une famille de cultivateurs très pauvres : celle de la grand-mère qui s'occupe du nouveau-né Emmanuel, celles d'Emmanuel, de son frère Jean-Le Maigre et de sa sœur, Héloïse, ainsi que celles du curé et de quelques frères au noviciat où le jeune Jean-Le Maigre, tuberculeux, meurt, après avoir écrit son autobiographie en guise de testament. Dans *Une liaison parisienne*, un jeune apprenti-écrivain, Mathieu Lelièvre, raconte son premier voyage à Paris, sa liaison avec une écrivaine française, Yvonne d'Argenti, et ses rencontres avec la famille d'Yvonne et d'autres habitants de la métropole. *Soifs* réunit une vingtaine de personnages vivant tous dans un lieu américain qui ressemble beaucoup aux Keys de la Floride, où Marie-Claire Blais passe une partie de l'année. Alors que les diverses voix intra-textuelles dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Une liaison parisienne* s'offrent encore à la vue des lecteurs dans un habit graphique sinon tout à fait traditionnel, du moins reconnaissable, *Soifs* se présente en un seul bloc, comme une sorte de flux ininterrompu de la pensée. Les personnages prennent la relève les uns des autres, sans que le changement de voix soit marqué visuellement par un changement de paragraphe ou par des guillemets.

D'un roman à l'autre, les lieux changent, que ce soit de la campagne québécoise avec le pouvoir du clergé, au sud des États-Unis avec la question du racisme, en passant par un certain milieu de la haute-bourgeoisie française. Les grands thèmes sont toujours la révolte, la déchéance physique et la mort,

2. Dans ce qui suit, les références de pages données entre parenthèses à la suite des citations renvoient à ces éditions.

la critique sociale, la sexualité, et surtout la marginalisation de l'homosexualité, ainsi que la quête de soi. C'est essentiellement par rapport à ces grands thèmes que la critique a cherché à cerner les caractéristiques particulières de la voix de l'écrivaine, voix qui puiserait ses forces, entre autres, dans son profond engagement en faveur des marginaux³, sa lutte contre l'oppression⁴, et son parti pris pour une expressivité au féminin⁵. On souligne le rôle que Marie-Claire Blais accorde, par-delà ses personnages qui sont souvent adolescents, à l'écriture comme moyen de révolte et de salut⁶, ainsi que la qualité poétique de son écriture⁷. De ces études se dégagent néanmoins en filigrane quelques caractéristiques de la voix de Marie-Claire Blais qui seraient particulièrement vulnérables aux effets homogénéisants de la traduction : la représentation des différentes voix intra-textuelles (personnages et narrateurs), certaines constantes de la syntaxe (notamment la longueur des phrases et la fréquence de tournures interrogatives) ainsi que l'utilisation de signifiants clés autant pour rythmer la parole que pour marquer l'engagement de l'écri-

3. Voir : H. Servin, 1998, « Passions dévorantes et satisfactions alimentaires dans *Une Liaison parisienne* de Marie-Claire Blais », in B. Mauguière (éd.), *Cultural Identities in Canadian Literature / Identités Culturelles dans la littérature canadienne*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., p. 143-150; B. Vernier-Larochette, 2005, « Satire et appartenance transitoire : "La Figure du sot" dans *Une liaison parisienne* de Marie-Claire Blais », in L. Steele, S. Beaulé et J. Cauville (éds), *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, p. 145-57.

4. Voir : D. Bourque, 1998, « Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* », *Voix et images*, vol. 23, n° 2 [68], p. 29-45; K. L. Gould, 1998, « Geographies of Death and Dreams in Marie-Claire Blais's *Soifs* », *Québec Studies*, n° 25, p. 97.

5. Voir : E. Dansereau, 1996, « Lieu de plaisir, lieu de pouvoir : le bavardage comme centre-discours dans le roman féministe québécois », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, p. 429-451; R. L. Dufault, 1997, « Acting Mothers: The Maternal Role in Recent Novels by Marie-Claire Blais and Anne Hébert », in R. L. Dufault (ed.), *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Cranbury, N. J., Associated UP, p. 181-194; N. Roy, 2007, « La caractérisation de l'espace dans le roman *Soifs* : considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque », in J. Ricouart et R. L. Dufault (éds), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 90-107; N. Roy, 2011, « Narration et traitement des personnages : du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », *Voix et images*, vol. 37, n° 1 [109], p. 99-112.

6. Y. Schlick, 1994, « The Writing of Future Revolt in Blais's *Une saison dans la vie d'Emmanuel* and Aquin's *Prochain Épisode* », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 19, n° 2, <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8200/9257>, consulté le 15/07/2013; S. P. Vergereau-Dewey, 2007, « Vision blaisienne de l'enfance : le salut par l'écriture », in J. Ricouart et R. Dufault (éds), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 90-107.

7. Voir : I. Favre, 2001, « Réalisme poétique chez Marie-Claire Blais », *LittéRéalité*, vol. 13, n° 1, p. 13-19; J. Ricouart et R. Dufault (éds), 2008, *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.

vaine. L'effacement des vernaculaires, souvent un des effets principaux de l'homogénéisation, est un enjeu plutôt secondaire, notamment dans le corpus retenu. Marie-Claire Blais n'a jamais cherché à écrire en joual et son utilisation du parler québécois, même dans les discours rapportés, reste assez limitée.

Homogénéisation et milieu éditorial

Sans doute l'un des premiers enjeux diachroniques de l'homogénéisation concerne-t-il le rapport entre la chronologie des œuvres et celle de leur traduction. Les œuvres de Marie-Claire Blais ont été traduites pour la plupart au fur et à mesure de leur parution en français, ce qui n'est pas nécessairement habituel. Les traducteurs se sont retrouvés ainsi dans la même situation que l'écrivaine par rapport aux œuvres, c'est-à-dire sans une connaissance privilégiée de l'importance que tel élément stylistique, thématique ou syntaxique allait prendre, rétrospectivement, dans l'articulation de la voix de l'auteure.

Les traductions étant réalisées dans trois milieux éditoriaux différents, on peut s'interroger, en revanche, sur l'impact du changement de contexte sur les stratégies traductives. L'éditeur new yorkais Farrar, Straus & Giroux, par exemple, aurait-il pratiqué davantage que les maisons canadiennes une approche homogénéisante? Les maisons américaines de l'époque étaient certes soucieuses de la lisibilité des traductions, garante de leur réussite commerciale. C'était le cas, par exemple, des traductions des œuvres de Louis Aragon publiées chez Duell, Sloan and Pearce (Whitfield, 2009a). Maison littéraire dynamique, Farrar, Straus & Giroux avait néanmoins publié d'autres auteurs québécois, indice d'une certaine ouverture culturelle sur le Québec. Le manuscrit de Marie-Claire Blais avait été parrainé par l'influent critique américain Edmund Wilson, qui avait publié (également chez cet éditeur) un livre pour promouvoir la littérature québécoise et canadienne auprès du public américain (Wilson, 1965).

Si on ne peut pas conclure que la maison américaine pratiquait nécessairement une approche homogénéisante⁸, la situation éditoriale canadienne n'est pas non plus sans complexité. McClelland & Stewart, par exemple, est une des premières grandes maisons canadiennes-anglaises à s'engager dès les

8. Voir à ce sujet Godard (1999), Koustas (1995-1996) et Whitfield (2009a et 2009b).

années 1960 en faveur de la littérature canadienne-anglaise et de la traduction d'œuvres québécoises marquantes (Friskney, 2007). Dans les années 1970 (*A Literary Affair* paraît en 1975), la création au Conseil des arts du Canada d'un programme d'aide à la traduction a donné un élan aux échanges culturels et Jack McClelland, président dynamique de McClelland & Stewart, se distinguait par son désir de contribuer au bouillonnement culturel de l'époque. Fondée en 1967 par un regroupement d'auteurs, la maison d'édition Anansi est née de ce même esprit. En revanche, dans les années 1980 et 1990 (*These Festive Nights* paraît en 1997), Anansi a dû faire face à d'importantes pressions financières, qui ont mené à sa vente en 1989 à une presse canadienne plus commerciale, Stoddart Publishing. Sous cette nouvelle direction, l'attitude éditoriale d'Anansi à l'égard des traductions est devenue plus fermée, plus conservatrice. En 2003, fait assez exceptionnel dans le milieu de l'édition canadienne de l'époque, Anansi a même tenté de cesser d'indiquer le nom du traducteur sur la couverture (Grant, 2006 : 180-181).

Nonobstant les efforts soutenus des deux traducteurs pour respecter le souffle et la couleur de la phrase de Marie-Claire Blais, les trois traductions comportent des exemples d'ennoblissement, d'allongement et de standardisation littéraire (par rapport notamment à la ponctuation et au choix du passé comme temps narratif). On constate, à des degrés différents, les mêmes tendances à normaliser la présentation du texte (paragraphes, parenthèses, dialogues), ce qui touche à l'agencement des voix intra-textuelles. Conformément au positionnement éditorial des maisons d'édition, cependant, les stratégies d'homogénéisation semblent en effet plus nombreuses dans la traduction de Derek Coltman et surtout dans celle de Sheila Fischman publiée chez Anansi que dans le texte réalisé par Sheila Fischman pour McClelland & Stewart.

Outre l'impact du milieu éditorial sur le recours aux stratégies d'homogénéisation, on peut soulever, toujours dans une perspective diachronique, la question du traducteur face au temps. Si les deux traductions de Sheila Fischman gardent un air de famille, elles n'échappent pas non plus à l'hétérogénéisation. Il ne suffit pas de garder la même main traduisante pour assurer l'unité de la voix de l'auteur d'une traduction à l'autre. L'intensité de l'activité du traducteur, le mûrissement de sa pensée sur la démarche traductive, la conscientisation de ses stratégies, voire la dynamique de ses relations avec l'œuvre de l'auteure et, sur un plan plus prosaïque, sa disponibilité, ainsi que la nature des échéances, tout cela peut influencer sur ses réalisations.

Derek Coltman et Sheila Fischman ont connu tous deux une belle carrière. Auteur d'au moins une vingtaine de traductions d'œuvres assez diverses allant des romans subversifs de Violette Leduc aux essais de Serge Doubrovsky et de Jean Piaget, en passant par une œuvre de science-fiction, *Malevil*, de Robert Merle, Coltman a travaillé pour des éditeurs britanniques et américains, bien qu'une bonne partie de ses traductions, principalement des essais de personnalités littéraires françaises, soit parue aux Presses de l'Université de Chicago. Pour sa part, traductrice canadienne-anglaise reconnue, Sheila Fischman a réalisé plus d'une centaine de traductions, presque exclusivement d'œuvres québécoises en prose⁹.

Au moment de traduire sa première œuvre de Marie-Claire Blais, pourtant, Coltman était au début de sa carrière, ce qui n'est peut-être pas étranger à son orientation littérale et à ses allongements lexicaux. Sheila Fischman, au contraire, qui avait fait paraître sa première traduction chez Anansi en 1970¹⁰, avait déjà derrière elle neuf ans d'expérience, ce qui se sent dans l'assurance et dans la cohérence de son interprétation d'*Une liaison parisienne*. Particulièrement pertinente pour cette analyse est la question de l'évolution de son approche traductive. Dès le départ, Sheila Fischman a opté pour une certaine économie de style et un sens de la fidélité à l'œuvre originale (Koustas, 1995-1996 ; Grant, 2006 : 182-184), ce que l'on retrouve dans ses choix lexicaux et dans son respect général de la syntaxe de l'original¹¹. La traductrice reconnaît néanmoins avoir changé sa perspective au fil des ans, délaissant ses préoccupations politiques, qui semblent avoir favorisé son parti pris sourcier (Grant, 2006 : 184-186) au profit d'intérêts plutôt esthétiques ouvrant la porte à des considérations plus ciblistes qui pourraient avoir trouvé écho dans les orientations plus normalisantes d'Anansi après son acquisition par Stoddart.

9. Pour une bibliographie complète jusqu'en 2005, voir Grant, 2006 : 192-199.

10. Il s'agit de *La Guerre, Yes Sir!* de Roch Carrier.

11. L'effacement de la dimension parisienne dans la traduction du titre du livre semble faire exception sur ce plan, mais il s'agit probablement du choix de l'éditeur, selon les pratiques du milieu éditorial canadien.

À homogénéisation égale, effets variables

Une saison dans la vie d'Emmanuel / A Season in the Life of Emmanuel

Comme on le voit dans le passage suivant, Coltman reste très proche de la syntaxe française, malgré l'extrême étirement de la phrase de Marie-Claire Blais. Le changement de point de vue entre la Grand-mère et le petit Emmanuel est marqué, comme en français, par des parenthèses :

Les pieds de Grand-Mère Antoinette dominaient la chambre. Ils étaient là, tranquilles et sournois comme deux bêtes couchées, frémissant à peine dans leurs bottines noires, toujours prêts à se lever : **c'étaient**¹² des pieds meurtris par de longues années de travail aux champs, (**lui qui ouvrait les yeux pour la première fois dans la poussière du matin** ne les voyait pas encore, il ne connaissait pas encore la blessure secrète à la jambe, sous le bas de laine, la cheville gonflée **sous la prison** de lacets et de cuir...) des pieds nobles et pieux (n'allaient-ils pas à l'église chaque matin en l'hiver?) des pieds **vivants** qui gravaient pour toujours dans la mémoire de ceux qui les voyaient **une seule fois** – l'image sombre de l'autorité et de la patience. (7)

Grand-mère Antoinette's feet dominated the room. They lay like two quiet, watchful animals, **scarcely twitching at all** in their black boots, always ready **to spring into action**; **two feet** bruised by long years of work in the fields (**opening his eyes for the first time in the dusty morning light**, he couldn't see them yet, was not aware of the hidden wound in the leg, beneath the woollen stocking, of the ankles swollen **within their prisons** of leather and laces...), two noble and pious feet (did they not make the journey to church once every morning even in winter?), two feet **brimming with life**, and etching forever in the memories of those who saw them, **even only once**, their sombre image of authority and patience. (3-4)

On remarque toutefois un certain manque de précision dans le positionnement spatio-temporel, causé peut-être par la difficulté que pose la traduction en anglais des structures françaises de mise en relief. Il est moins évident en anglais qu'Emmanuel ouvre ses yeux pour la première fois de sa vie et le changement de perspective, de celle de la grand-mère à celle du nouveau-né,

12. Les caractères gras ont été ajoutés dans les exemples pour indiquer des points commentés dans l'article.

est moins marqué. L'allongement prend la forme de petites touches de renforcement sémantique qui, en rehaussant un tant soit peu le registre, créent en même temps un petit effet d'ennoblissement (*spring into action* pour *se lever*, *brimming with life* pour *vivants*, *even only once* pour *une seule fois*, *scarcely twitching at all* pour *frémissant à peine*). Les modifications de ponctuation, dont l'ajout de virgules, qui semblent correspondre à un certain souci de normaliser le phrasé de Marie-Claire Blais en anglais, troublent à peine le souffle de son écriture, bien que le remplacement des deux points par un point-virgule transforme un lien d'immédiateté en une relation plus distante, plus narrativisée.

Une liaison parisienne / A Literary Affair

Si Mathieu Lelièvre craignait de rencontrer Yvonne d'Argenti **ce n'était pas seulement** parce que, cessant de la voir, elle avait pris **pour lui** le visage d'une certaine fatalité qui l'avait mené vers une voie sans issue (celle de sa séduction, puis d'un égoïsme devant lequel il ne voyait plus rien, sauf une succession de victimes), si elle lui apparaissait en songe même en plein jour dans les vitrines des magasins, **n'était-ce pas aussi**, pensait-il, parce qu'il craignait de céder à son charme? **Ne jouissait-elle pas** d'un pouvoir qu'elle ignorait elle-même? **Ne pouvait-il pas** se comparer à Antoine d'Argenti, qui, bien que généreux, sensible à la justice, avait accepté en se liant pour toujours à sa femme, de piétiner inexorablement ce qu'il aimait le plus au monde, les enfants? (155)

If Mathieu Lelièvre was afraid of meeting Yvonne d'Argenti **it was not only** because **since he had stopped seeing her** she had assumed, **in his eyes**, the face of a sort of fatality which had led him to a cul de sac (**first** that of seduction, then that of selfishness before which he saw nothing but a series of victims): if she appeared to him in dreams, in the middle of the day, in store windows, **might it not be**, he wondered, because he was still afraid of yielding to her charm? **Did she not enjoy** a power **of which even she** was ignorant? **Could he not compare** himself to Antoine d'Argenti who, although generous and sensitive to justice, had agreed, by uniting himself forever to his wife, to trample inexorably on what he loved most in the world—children? (134)

Comme Derek Coltman, mais de façon encore plus assidue, Sheila Fischman suit de près la phrase de Marie-Claire Blais, reprenant même les tournures interrogatives du personnage. Elle effectue seulement quelques

changements mineurs à la ponctuation (ajout de virgules, par exemple) dont l'effet est surtout de faire ressortir plus clairement le raisonnement logique du personnage. De même, l'allongement sert moins ici à rehausser l'apparence littéraire du langage, comme chez Coltman, qu'à accentuer le processus de réflexion du héros (ex. *in his eyes pour pour lui, since he had stopped seeing her pour cessant de la voir, of which even she was ignorant pour qu'elle ignorait elle-même*).

Soifs / These Festive Nights

[...] c'était sans doute l'apparition de Renata, **par la grande porte de l'entrée**, qui avait réveillé ces souvenirs harassants, cette complicité d'une secrète lutte, entre elles, femmes adultes, le souvenir ineffaçable des cousins de Pologne, quant aux plus jeunes, **qui sait s'ils pensaient à eux**, car de la mort renaissant la vie, pourquoi Mère avait-elle pensé **à ce moment précis** à la saveur sucrée des fraises sur le poisson frais servi au dîner, elle eût pleuré de détresse en pensant aux cousins de Pologne que lui renvoyait le visage de Renata, ce souvenir ineffaçable, **l'intelligence de ce visage et son inquiétude permanente, presque ancestrale**, et soudain elle s'adonnait à des souvenirs de délectation, le goût des fraises sur le poisson frais, il était le temps qu'on lui permît de se retirer dans sa chambre, mais voici que les musiciens commençaient leur tapage [...] (115-116)

[...] it was no doubt Renata's appearance **through the main entrance** that had awakened these exhausting memories, this complicity in the secret struggle between them, between adult women, the ineradicable memory of the Polish cousins, as for the youngest ones, **who knows whether they thought about them often**, for out of death life is reborn, why had Mère thought **just now** about the sweet taste of strawberries on the fresh fish that had been served at dinner, she **had wept in grief** when she thought about the Polish cousins whom Renata's face brought back to her, **it was** an ineradicable memory, the intelligence of that face and **her own permanent nearly ancestral concern**, and now suddenly she was giving in to memories of delight, of the taste of strawberries on fresh fish, it was time they let her retire to her bedroom, but now the musicians were starting up their racket [...] (103)

L'effet des stratégies d'homogénéisation est plus prononcé dans cette traduction publiée par Sheila Fischman chez Anansi. La normalisation de la ponctuation, notamment par la suppression des virgules, est plus fréquente

et finit par atténuer la représentation de l'inquiétude du personnage Mère en présentant ses pensées d'une façon plus continue, moins saccadée. Les exemples d'allongement, qui visent, comme dans *A Literary Affair*, une plus grande explicitation du raisonnement logique du personnage, troublent pourtant ici l'image d'une affectivité saisie sur le vif qui se dégage du texte original. Certains (dont *it was an ineradicable memory pour ce souvenir ineffaçable*) bousculent aussi le rythme de la voix intérieure du personnage. Les efforts faits pour renforcer le fil logique du flux de conscience entraînent même quelques glissements de sens, voire des contre-sens (dont la réinterprétation de la forme littéraire du subjonctif *eût pleuré* et de l'adjectif possessif *son [l'intelligence de ce visage et son inquiétude]*). Par ailleurs, motivée peut-être par un souci de simplification idiomatique, la répétition de l'adverbe *now* pour traduire tantôt *à ce moment précis*, tantôt *voici que* introduit, au contraire, plutôt une certaine confusion dans la temporalité du passage en anglais.

Chose frappante, toutefois, si les deux traducteurs recourent essentiellement au même type de stratégie d'homogénéisation, tout en en faisant une utilisation plus ou moins soutenue, les effets de ces stratégies sont loin d'être semblables. D'un certain point de vue, Derek Coltman et Sheila Fischman (surtout dans *These Festive Nights*) aplatissent tous deux l'impression d'imédiateté que l'auteure réussit à insuffler aux pensées et aux paroles de ses personnages. Cependant, alors que Coltman, ce faisant, rehausse la narration aux dépens de la monstration, Sheila Fischman accentue le raisonnement logique aux dépens de la temporalité narrative.

On pourrait dire que ces effets jouent quand même surtout au niveau d'un raffermissement de la narrativité, dans la mesure où ils renforcent le point de vue de la voix narrative par rapport à celle des personnages (*A Season in the Life of Emmanuel*), ou, par une démarche inverse, introduisent dans la voix des personnages des éléments de logique propre sinon à l'enchaînement temporel, du moins à la structuration narrative (*These Festive Nights*). L'homogénéisation des voix intra-textuelles au profit de la voix de la narration s'expliquerait par le fait que les traducteurs tendent, selon les mots de Kristiina Taivalkoski-Shilov, à « puiser dans les stratégies de la narration » (2005 : 242), considérant que leur principale fonction consiste à narrer le texte de départ aux lecteurs de la langue d'arrivée. Par rapport à la cohérence diachronique de la voix de Marie-Claire Blais en anglais, pourtant,

les différences dans les effets de l'homogénéisation ne sont pas anodines ; elles font osciller le centre de gravité de sa voix et constituent un facteur de dispersion.

Le chassé-croisé des voix dans le temps

Si, d'une traduction à l'autre, le centre de gravité de la voix originale de Marie-Claire Blais tangué sous les effets variables et même contradictoires des procédés d'homogénéisation qu'elle subit, qu'en est-il de ce centre lui-même ? Vue sous l'angle diachronique, l'unité de la voix anglaise de Marie-Claire Blais ne dépend-elle aussi de la manière dont les traducteurs arrivent à anticiper sur la mouvance de cette voix, sur son élan vital ? Or, sur ce plan, la traduction semble piégée par un phénomène paradoxal par rapport aux effets d'homogénéisation. Tout se passe dans les romans de Marie-Claire Blais comme si sa voix évoluait d'un cadre défini et familier (la voix de Jean-Le Maigre) vers un renouvellement dans l'instantané, dans une sorte d'impressionnisme, ne s'attachant plus à une représentation scrupuleuse des voix intra-textuelles, à leurs sonorités bien distinctes. Au fil des œuvres, on dirait que le costume, l'habit de ces voix, en touches multicolores, ne font plus que recouvrir superficiellement une seule et même voix, la différenciation des personnages devenant secondaire pour ne laisser place qu'à un murmure profond¹³.

Aplatissement progressif des hiérarchies narratives

Une comparaison de quelques passages du corpus permet d'illustrer le fonctionnement de cette indifférenciation croissante des voix, voire de cet aplatissement progressif des hiérarchies narratives. Une partie importante d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* est consacrée, par exemple, à l'autobiographie de Jean-Le Maigre :

Voilà, ce sera bientôt la fin de mon histoire. Le Noviciat est mon tombeau.
Il ne me reste plus qu'à rendre l'âme, mais je n'ai pas du tout envie de

13. Ce phénomène a été remarqué par la critique, comme le constate Nathalie Roy : « Il est commun de noter, dans l'œuvre romanesque plus tardive de Marie-Claire Blais – c'est-à-dire dans les textes publiés depuis la fin des années 1970 –, l'absence d'une voix narrative distincte de celle des personnages. » (N. Roy, 2011, « Narration et traitement des personnages : du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », art. cit., p. 99)

mourir. Le bon Frère Théodule **m’y aide pourtant**, mon Confesseur me donne des conseils, **je** récite avec lui les dernières prières, mais **malgré moi je pense à autre chose**, je pense à m’évader. **Soyez** tranquille, mon enfant, reposez-vous, fermez les yeux, dit le Frère Théodule, et je sens mon pouls **qui vacille sous la pression de sa main humide**. (72-73).

Well, I shall soon have reached the end of my story. The Noviciate is my tomb. There remains only for me to breathe my last, and I don’t at all want to die. Yet Frère Théodule **is being very good and helpful**, and my confessor gives me advice. **I** recite the last prayers with him, but **I still can’t stop myself from thinking about other things**, about running away. “**Be** quiet, my child, you must rest and close your eyes”, Frère Théodule says, and I can feel **the uneven flutter of my pulse under the moist pressure of his hand**. (79)

Le souffle que Marie-Claire Blais insuffle à tous ses personnages vient de la même respiration. Jean-Le Maigre n’échappe pas tout à fait aux phrases longues qui recréent les pensées ou paroles de tous les personnages du roman. Pourtant, il reste encore des signes de différenciation, comme le changement de vocabulaire et de formulation qui marque le discours du Frère Théodule. Dans le texte anglais, cette différenciation est gommée par la stratégie d’ennoblissement qui rapproche la voix de l’adolescent de celle du religieux et par la normalisation syntaxique notamment par rapport à l’usage de la virgule, qui renforce la narrativisation. En même temps, l’introduction de guillemets, absents en français, autour du discours du Frère a pour effet de réaffirmer le cadre hiérarchique des voix intra-textuelles.

Dans *Une liaison parisienne*, la technique du monologue intérieur prend davantage le dessus. Par le jeu de la focalisation, la voix narrative s’identifie surtout à celle du protagoniste, Mathieu Lelièvre, mais reste capable encore de rapporter les paroles d’autrui, comme en témoigne le passage suivant :

Yvonne d’Argenti, elle, avait bien souvent dit à Mathieu Lelièvre qu’elle n’avait « aucun souvenir des conversations humaines, tout cela fait un tapage infernal dans ma tête... ». Et il est vrai que bien souvent, elle avait bouleversé Mathieu à cause de ce défaut, ce manque presque spirituel qui faisait d’elle un être supplicié, par instants, obstruant du bout des doigts ses oreilles, hantée, comme elle semblait l’être par une **rumeur qui venait de loin, et qui, haletante, furibonde, la poursuivait...** (157)

Yvonne d'Argenti had often told Mathieu that she had "no memory for human conversations, it's all such an infernal uproar in my head..." and it is true that she had quite often deeply distressed Mathieu because of this flaw, this almost spiritual lack that made her at times a torture victim, blocking her ears with her fingertips, **haunted; it seemed** that some distant sound made her this way, **a breathless, enraged sound that pursued her.** (136)

Les modalités d'agencement, on dirait plutôt d'entremêlement, des voix intra-textuelles, se complexifient. Si les réflexions de Mathieu Lelièvre dominent le passage, la voix de sa maîtresse, Yvonne d'Argenti, n'est pas cantonnée dans les paroles de celle-ci, rapportées entre guillemets, mais sous-tend également les images et la syntaxe de la dernière phrase, très proches de la pensée intérieure du personnage féminin. Ici, la décision de Sheila Fischman de renforcer le raisonnement intérieur du protagoniste est moins efficace. La normalisation syntaxique de la dernière phrase a pour effet d'aplanir la voix d'Yvonne d'Argenti, narrée, en quelque sorte, par le protagoniste.

À partir de *Soifs*, le choix de Marie-Claire Blais se dirige vers un bloc de texte continu, où seule la mention d'un prénom marque le passage d'une affectivité à l'autre à l'intérieur d'un même rythme :

Et Jacques **pensait** à cette femme qui l'avait amené dans sa voiture, pour quoi **le visage annonciateur de sa mort eût-il été séduisant, réconfortant, maternel, peut-être**, ce visage se rattachait-il à celui de l'infirmière qui viendrait bientôt, pour les soins palliatifs, lorsqu'il serait trop faible pour s'alimenter seul ; de son sang endeuillé qui semait partout la panique, la mort, jailliraient avec les transfusions multiples l'extase du sang clair, purifié, c'était comme lorsque Paul avait rafraîchi son visage avec l'eau de la fontaine, cette tiédeur de l'eau sur ses tempes, pourquoi le visage annonciateur de son agonie **eût-il été doux**, apaisant, et pourtant, **comme cette femme qui lui avait demandé** s'il était à l'aise parmi les coussins, à l'arrière de la voiture, **elle semblait lui dire, je suis la mort aimable, apprivoisée, je m'enivre avec toi** des parfums de ton jardin, du flamboiement de ses couleurs, le vert des plantes, des feuilles, **n'est-il pas plus éclatant qu'hier**, que d'abondance autour de toi, et Jacques avait pensé à tous ces matins où il s'était réveillé [...] (32-33)

And Jacques **was thinking** about the woman who had brought him in her car, **why was the face that was a harbinger of his death so seductive, so comforting, even motherly**, was her face associated with that of the

nurse who would soon arrive to offer palliative care, when he was too weak to eat by himself; from his blood steeped in mourning, which sowed death and panic everywhere, would gush, after multiple transfusions, the ecstasy of clear, purified blood, it was like the time Paul had cooled his face with water from the fountain, the water lukewarm on his temples, why **had** the face that was a harbinger of his dying **been** gentle, soothing, and yet, **like the woman who had asked him** if he was comfortable amid the cushions in the backseat of the car, she **seemed to be telling him**, **I am kindly death, domesticated death, I too am intoxicated by the perfumes of your garden**, by its blazing colours, the green of the plants, of their leaves, **it is more dazzling than yesterday**, such abundance all around you, and Jacques had thought about all those mornings when he'd awakened, [...] (22)

Dans le texte de Marie-Claire Blais, les pensées de Jacques, personnage au centre de la focalisation dans ce passage, se déroulent dans une sorte d'atemporalité. Les souvenirs, les intuitions et les anticipations perdent leurs distinctions temporelles, se fondant dans une même simultanéité. La voix d'autres personnages, comme celle de la femme infirmière, ont un statut narratif plutôt flou. Leurs paroles sont indifféremment rapportées et filtrées, imaginées ou interprétées. La narrativité et la structuration des niveaux narratifs (narrateur, personnages) s'effacent au profit d'une dé-linéarisation des voix, s'estompent pour donner une impression de synchronicité dans un temps autre, celui de la mouvance des flux multiples de conscience.

Chose curieuse, même confrontée à cette mise en retrait de la voix narrative, la traduction continue à vouloir rétablir une temporalité narrative. Le système du temps des verbes est reconfiguré (*was thinking* pour *pensait*, *was* pour *eût été*, *had been* pour *n'eût-il été*) et la syntaxe est normalisée (*it is more dazzling than yesterday* pour *n'est-il pas plus éclatant qu'hier*). D'ailleurs, le choix de *telling*, terme narratif par excellence, plutôt que *saying* pour traduire *dire* (*seemed to be telling him* pour *elle semblait lui dire*) est très révélateur de ce parti pris narratif. Par rapport à l'impact des stratégies d'homogénéisation sur l'unité diachronique de la voix de Marie-Claire Blais en anglais, cependant, cette stratégie aboutit à des effets bien paradoxaux. D'une part, à force d'essayer de rehausser le raisonnement du personnage (en l'occurrence Jacques), de lui attribuer une attitude narrative de classement et de jugement, la traduction augmente l'impression de confusion. D'autre part, en cherchant à faire de la voix de Jacques une voix narrative, la traduction finit par rétablir

des distinctions entre les personnages là où l'œuvre originale insiste plutôt sur leur similitude profonde.

Homogénéisation, cohérence et signifiants clés

Comme dans d'autres textes basés sur une fiction d'oralité, certains signifiants-clés acquièrent une grande importance pour la cohérence de l'œuvre de Marie-Claire Blais, prenant la relève d'une narrativité qui s'efface comme principal facteur structurant. La critique est sensible au vocabulaire prisé par l'auteure, à la façon dont elle utilise la répétition lexicale (et syntaxique) pour rythmer ses textes¹⁴. Certes, on ne peut guère reprocher aux traducteurs de ne pas prévoir avec justesse quels mots pourraient devenir dans les prochains romans des termes clés et assumer une grande importance dans l'ensemble de l'œuvre, et qu'il faudrait donc traiter avec une attention particulière, quasi prémonitoire. Du point de vue diachronique, toutefois, les décisions lexicales hétéroclites risquent d'infléchir l'unité de l'ensemble d'une œuvre en traduction, à plus forte raison dans un contexte où la narrativité s'estompe.

Le passage suivant, tiré d'*Une liaison parisienne / A Literary Affair*, illustre bien ces enjeux :

Ces espérances, ces griseries d'hommes et de paysages que Mathieu Lelièvre rapportait de ses voyages à travers la province (même lorsqu'il ne faisait que sauter dans un train pour aller à Chartres) il les perdait peu à peu à mesure qu'il revenait vers Paris, et lorsque le train entrainait en gare et qu'il entendait avec l'arrêt des trains, l'habituel râle mécanique de l'arrivée, et peu de temps après le sifflement de la grosse locomotive qui haletait encore pendant que les voyageurs se bouscuaient sur les quais, il sentait alors que tout en laissant derrière lui la campagne ou la mer, il la retrouvait, « elle », Madame d'Argenti, étalée comme cette brume d'hiver, cette brume parfois si poisseuse, « sur tout Paris » [...] (171)

As he was returning to Paris, Mathieu Lelièvre gradually lost the intoxicating hopes of human landscapes that he brought back from his travels across the French countryside (even when he only hopped on a train to go to Chartres). **When** the train pulled into the station and he heard the brakes stopping and the usual mechanical rattle that signalled an arrival,

14. Voir : M. Blum, 2011, « Paratactics: Marie-Claire Blais's Feminist Praxis in *Soifs* », *Québec Studies*, n° 52, p. 123 ; N. Roy, 2011, « Narration et traitement des personnages : du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », art. cit.

and shortly before the whistle of the big engine that was still panting when the travellers jostled one another on the platforms, he felt then that by leaving the countryside or the sea behind him he would find “her” again – Madame d’Argenti, spread out like the winter fog, the fog that was so tenacious, “all over Paris,” [...] (148)

Placés en apposition, les mots *espérances* et *griseries* s’imposent d’emblée ici comme des filons de lecture pour interpréter le comportement et l’affectivité du personnage. C’est peut-être d’ailleurs la prise de conscience du rôle structurant de ces termes qui a amené la traductrice à substituer à la structure de mise en relief une proposition temporelle, narrative, aux dépens de leur valeur incantatoire et rythmique.

La mouvance des flux multiples de conscience

La voix de Marie-Claire Blais semble bien phraser et respirer avec une liberté inédite, porteuse de tout un orchestre de voix authentiques, saillantes surtout dans les premiers romans, qui, au fil du temps, semblent ne plus vouloir former à l’unisson qu’une grande gerbe unique aux couleurs différentes. La touffeur luxuriante et foisonnante des derniers romans du cycle inauguré par *Soifs*, dont les voix ne semblent exister que par le rythme, sans presque aucune différenciation, sont révélatrices du cheminement de l’auteure vers une voix plus puissante qui déjà perçait dans ses premiers romans, dans sa poésie et dans son théâtre. Tout se passe comme si la grand-mère omniprésente et toute-puissante d’*Une saison dans la vie d’Emmanuel* ramenait dans son giron tous ses petits-enfants pour les faire chanter en chœur, comme si, d’un silence profond, une voix intense et riche à multiples fibres éclairait, sans plus d’intermédiaires.

Les deux traducteurs, dont l’œuvre a été examinée dans cet article, se sont efforcés avec habileté de respecter la syntaxe de Marie-Claire Blais, tout en rebondissements, de seconder le souffle sous-jacent aux voix de ses personnages, sans néanmoins échapper à l’homogénéisation. Dans le contexte de l’évolution de la voix de Marie-Claire Blais pourtant, les enjeux diachroniques de l’homogénéisation deviennent paradoxaux. Les effets jugés malheureux dans le cadre d’une traduction particulière pourraient se révéler moins néfastes, voire efficaces, une fois mis dans le contexte de la progression de l’ensemble de l’œuvre. On peut se demander si Derek Coltman et

Sheila Fischman, en tendant à homogénéiser les voix intra-textuelles au profit de la voix de la narration et à niveler les hiérarchies narratives, n'aurait pas partagé, par une sorte d'osmose, l'intelligence narrative de Marie-Claire Blais, déjà présente dès ses premières œuvres. Aujourd'hui, au bout d'une cinquantaine d'années pour Coltman et de plus d'une trentaine pour la première traduction de Sheila Fischman, on ne saurait qu'admirer leur flair, comme si déjà les deux traducteurs avaient saisi le tracé vocal de l'auteure et comme si, par une sorte de projection intuitive dans le temps, ils en avaient capté la ligne mélodique et les astuces de son orchestration future. Toutefois, là où le paradoxe diachronique devient émouvant, c'est au moment où Sheila Fischman lutte confusément contre l'homogénéisation en cherchant à rétablir des hiérarchies narratives dans sa traduction de *Soifs*. La traductrice va être piégée alors, non pas par la tentation de l'homogénéisation, mais par sa tentative de réintroduire une forme de polyphonie là où l'écrivaine se dirige plutôt vers une univocité, marquée par un souffle de plus en plus grandiose, parfois même épique, par une sorte d'incantation soutenue par des phrases fleuves, sans ponctuation.

Cette analyse est loin d'épuiser l'éventail des enjeux diachroniques qui peuvent éclairer la dispersion de la voix anglaise de Marie-Claire Blais. Dans une touchante préface à l'un des derniers recueils d'essais à avoir été consacré à l'auteure, la poète et écrivaine québécoise Nicole Brossard s'interroge sur sa relecture d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* :

Depuis toujours, je suis fascinée par la manière dont *nous* relisons les romans, par ce qui arrive à nos pensées quand deux lectures de la même œuvre sont séparées par un intervalle de vingt-cinq ans. J'emploie ici la première personne du pluriel parce que lorsque nous lisons, nous sommes habités par une image de la langue et de la culture qui oriente notre interprétation des œuvres. Certes, je lis avec ma singularité et ma sensibilité, mais en même temps je lis dans le pluriel de l'identité collective. (Brossard, 2008 : 9)

La perception de l'évolution de la voix d'un écrivain est elle aussi fonction du temps. Du point de vue diachronique, peut-être n'est-ce pas toujours tout à fait négatif, de la part des traducteurs, d'user parfois de stratégies contradictoires, de négliger les articulations ou de gommer les jeux d'équilibre entre les voix, d'aplatir les niveaux narratifs, voire de faire inconsciemment un peu d'équarrissage. Peut-être est-ce une manière pour eux d'anticiper, grâce

à la sensibilité de leur écoute, sur le développement profond de ces voix qui, comme dans le cas de Marie-Claire Blais, tendent de plus en plus vers le chœur, à l'unisson, pour s'ouvrir à une unité plus profonde.

Bibliographie

Éditions de référence

BLAIS, Marie-Claire, 1965, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1965.

———, 1966a, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Paris, Grasset.

———, 1966b, *A Season in the Life of Emmanuel*, introduction de Edmund Wilson, trad. Derek Coltman, New York, Farrar, Strauss & Giroux.

———, 1975, *Une liaison parisienne*, Montréal, Éditions Stanké/Quinze.

———, 1976, *Une liaison parisienne*, Paris, Éditions Robert Laffont.

———, 1979, *A Literary Affair*, trad. Sheila Fischman, Toronto, McClelland and Stewart.

———, 1995, *Soifs*, Montréal, Boréal.

———, 1996, *Soifs*, Paris, Seuil.

———, 1997, *These Festive Nights*, trad. Sheila Fischman, Toronto, Anansi.

Ouvrages et articles

BERMAN, Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil.

BROSSARD, Nicole, 2008, « Préface », in Ricouart, Janine et Dufault, Roseanna (éds), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 9-12.

FRISKNEY, Janet, 2007, *New Canadian Library: The Ross-McClelland Years 1952-1978*, Toronto, University of Toronto Press.

GODARD, Barbara, 1999, « Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais », *Voix et images*, n° 72, p. 495-527.

GRANT, Pamela, 2006, « Sheila Fischman: The Consummate Professional », in Whitfield, Agnès (ed.), *Writing Between the Lines. Portraits of Canadian Anglophone Translators*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, p. 169-201.

KOUSTAS, Jane, 1995-1996, « Translations », *University of Toronto Quarterly*, vol. 65, n° 1, p. 128-142.

TAIVALKOSKI-SHILOV, Kristiina, 2005, *La Tierce Main. Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université.

WHITFIELD, Agnès, 2009a, « La traduction américaine des *Voyageurs de l'im-périale* : enjeux esthétiques et sociaux », *Recherches croisées Aragon et Elsa Triolet*, n° 12, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, p. 149-176.

———, 2009b, « Dans le froid de la poudrerie : Hannah Josephson et la traduction américaine de *Bonheur d'occasion* », in Whitfield, Agnès (éd.), *L'Écho de nos classiques : Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Ottawa, Éditions David, coll. Voix savantes, p. 39-60.

WILSON, Edmund, 1965, *O Canada: an American's Notes on Canadian Culture*, New York, Farrar, Straus & Giroux.