



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

*GIVING BIRTH*

(Margaret Atwood)

Traduction commentée

présentée à l'École des études supérieures et de la recherche

pour la maîtrise en traduction

par Denise de Montigny

sous la direction de

Madame Barbara Folkart

Université d'Ottawa

École de traducteurs et d'interprètes

1987

© Denise de Montigny, Ottawa, Canada, 1988.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-46756-8



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

Je remercie très chaleureusement Madame Barbara Folkart pour son aide et son encouragement pendant toutes ces années. Grâce à son enthousiasme et à son soutien, j'ai réussi à mener à bien cette traduction et ce commentaire; ses remarques et ses conseils m'ont été des plus précieux à toutes les étapes de ce travail. Je lui suis très reconnaissante d'avoir non seulement soutenu, mais aussi avivé mon intérêt pour la traduction littéraire.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance à Madame Roda Roberts : l'intérêt qu'elle portait à mon travail et ses gestes d'encouragement m'ont souvent stimulée et redonné du coeur à l'ouvrage.

TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCTION.....                                                                                                         | 1   |
| PREMIER CHAPITRE                                                                                                          |     |
| <i>Sur la possibilité de traduire de l'anglais canadien<br/>en français canadien</i>                                      |     |
| Introduction .....                                                                                                        | 20  |
| Historique et caractéristiques<br>de la langue canadienne-française .....                                                 | 25  |
| Analyse critique de "Faire Surface".....                                                                                  | 43  |
| DEUXIÈME CHAPITRE                                                                                                         |     |
| <i>Sur l'importance du langage chez Margaret Atwood<br/>et le devoir du traducteur de respecter<br/>cet élément .....</i> |     |
|                                                                                                                           | 60  |
| TROISIÈME CHAPITRE                                                                                                        |     |
| <i>Sur "Giving Birth", traduit de l'anglais canadien<br/>en français canadien</i>                                         |     |
| Analyse du style de Margaret Atwood<br>dans <i>Giving Birth</i> .....                                                     | 80  |
| Les réseaux lexicaux<br>dans <i>Giving Birth</i> .....                                                                    | 117 |
| Jeanie/Jeannie : la chanson et<br>la nouvelle .....                                                                       | 142 |
| TRADUCTION : <i>Giving Birth</i> / "Donner naissance".....                                                                | 148 |
| CONCLUSION .....                                                                                                          | 200 |
| ANNEXES (1 à 7).....                                                                                                      | 207 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                                                                                                       | 215 |

## INTRODUCTION

Une traduction, surtout une traduction littéraire, peut être évaluée de bien des façons. Ainsi, les adeptes de l'approche linguistique jugeront de la qualité d'une traduction en analysant les deux langues en cause, alors que ceux de l'approche herméneutique regarderont la qualité de l'interprétation du message dans le texte d'arrivée.

*To each stream of language theory, there corresponds a theory of translation. Linguists' models assume that translation is essentially transmission of data, while hermeneutic theorists take it to be an interpretative recreation of text.<sup>(1)</sup>*

Sans évidemment me dissocier du premier groupe, puisque les opérations de traduction comportent à la fois des problèmes linguistiques et des problèmes non-linguistiques, je me rallie davantage au dernier groupe; comme George Steiner et Cecil Day Lewis, je crois que dans tout acte de traduction, il y a de l'amour, de l'habileté et de la chance : le traducteur doit "aimer" le texte original; il doit avoir un "élan de confiance" envers ce dernier et envers son auteur; ensuite, avec un peu de chance, il pourra traverser le mur des mots et atteindre la personne ( l'auteur ) qui les a écrits. Certes, il

---

<sup>1)</sup> Louis O. Kelly (1979) : The True Interpreter, Oxford, Basil Blackwell, p. 34.

pourrait être utile de connaître la vie de l'auteur, sa philosophie, ses croyances, ses habitudes; cependant, il est évident que le traducteur n'a vraiment que les mots du texte, ces mots qui portent toutes les pensées et les émotions de l'auteur : et c'est ici qu'entre en jeu l'habileté du traducteur.

S'il est vrai que chaque lecteur réfracte le texte, en fait son texte; s'il est vrai que chaque lecteur devient, à la lettre, l'auteur du texte, son sosie, alors que dire du traducteur? Car non seulement celui-ci fait une lecture en profondeur du texte original, mais encore il faut qu'il le reconstitue, qu'il le re-crée de telle sorte que ce nouveau texte vive de sa propre vie, différente et semblable à la fois...

... comme ce château écossais démonté pierre à pierre par un milliardaire américain qui le fit reconstruire outre-Atlantique, le même mais différent, ne serait-ce que par le paysage, le mortier qui permet d'assujettir les briques et peut-être - au pire des cas, celui de la mauvaise traduction - le fantôme qui a préféré rester sur sa terre natale.<sup>(2)</sup>

Mais qu'est-ce qu'on traduit exactement? Des mots? un message? un effet? une émotion? Georges Mounin répond qu'il faut traduire tout le texte <sup>(3)</sup>, c'est-à-dire le texte lui-même, le

---

<sup>2)</sup> Marpa (1986) : "Lire, trahir, traduire" in Autrement Revue : L'ère du faux, Paris, n° 76, janvier, p. 130 à 132.

<sup>3)</sup> Georges Mounin (1976) : "La notion de qualité en matière de traduction littéraire" in Linguistique et traduction, Bruxelles, Dessart et Mardaga, p. 113 à 119.

contexte (<sup>4</sup>) et la situation (<sup>5</sup>). Et, pour que cette traduction dépasse le cap purement "linguistique" pour devenir oeuvre "littéraire", il faudrait que le traducteur soit capable d'y ajouter la beauté esthétique, qu'il soit, lui aussi, écrivain.

Je ne m'aventurerai pas sur cette avenue tortueuse de la beauté "littéraire" : d'autres beaucoup plus avertis que moi, tel Mounin, reconnaissent qu'il est difficile, voire même impossible, de définir cette qualité littéraire. Mais ce qui retient surtout mon attention, c'est le respect non seulement du texte ( son contenu lexical et syntaxique ), mais aussi du "sens global du message" (<sup>6</sup>), c'est-à-dire son lien avec son milieu, son siècle, sa culture.

Ce qui m'amène à la traduction littéraire au Canada. Il est vrai qu'il y a deux Canada : le Canada français et le Canada anglais; mais il est également vrai que l'un n'exclut pas l'autre.

*There are two islands  
at least, they do not exclude each other* (<sup>7</sup>)

---

<sup>4</sup>) Cette notion de contexte est réservée " à tous les renseignements que fournit explicitement le texte (écrit, littéraire)" : Georges Mounin, op. cit., p. 114.

<sup>5</sup>) La notion de situation regroupe, selon Mounin, "tous les renseignements géographiques, historiques, sociaux, culturels, qui ne sont pas toujours inclus dans l'énoncé linguistique" : op. cit., p. 115.

<sup>6</sup>) ibid., p. 116.

<sup>7</sup>) Margaret Atwood (1976) : Selected Poems, Toronto, Oxford University Press, p. 222.

Occupant le même espace géographique ( si immense soit-il!), ils partagent une même culture nord-américaine, une même histoire et expérience de survie...

Lorsque nous examinons le contenu culturel de nos communautés, il tombe sous le sens que nous avons beaucoup plus en commun que de (sic) nombreux Québécois veulent bien le croire. Les Québécois aiment croire que les Canadiens ne sont rien d'autre qu'une caricature des Américains, qu'ils sont tous riches et fument le cigare, ou encore qu'ils accrochent tous des portraits de la famille royale sur leurs murs. C'est le cas de certains individus, mais certains Québécois nous apparaissent comme des imitations des Français. Les généralités de cet ordre ne mènent nulle part et nous figent dans nos attitudes. (8)

Pendant longtemps divisés par leurs langues, leurs héritages culturels et bien souvent leurs religions, les Canadiens français et les Canadiens anglais semblent reconnaître depuis quelque temps les points qu'ils ont en commun. Bien des facteurs expliqueraient ce changement; je n'en soulignerai qu'un seul dans le cadre de ce travail : la traduction littéraire.

Pour connaître "l'autre", connaître sa vision du monde et pour se rapprocher de lui d'une part; d'autre part, pour se faire connaître de "l'autre", pour lui permettre de découvrir notre vision du monde, il suffit de l'inviter à entrer dans notre culture, dans notre littérature...

---

8) Margaret Atwood (1983) : dans une entrevue qu'elle a accordée à Michel Beaulieu pour Nuit Blanche, Montréal, n° 11, décembre-janvier, p.42.

I'm in a room with no windows that open and no doors that close, which may sound like an insane asylum but is actually only a room, the room where I'm sitting to write to you once more, one more letter, one more piece of paper, deaf, dumb and blind. (...)

I'm listening to your questions. (...) What is this for? you say, to which the only possible reply is that we are not all utilitarians. Who are you really is the question asked by the worm of the apple on the way through. A gnawed core may be the centre but is it the reality?

(...) You enter my time, you leave it, I cannot enter or leave, why ask me? You know what it looks like and I don't. Mirrors are no use at all.

Ask me instead who you are : when you walk into this room through the door that isn't there, it's not myself I see but you. (°)

Comme Margaret Atwood nous le suggère, il faut aller vers l'autre pour le découvrir, tout en nous rappelant que ce n'est pas l'autre qui va s'expliquer, que c'est à nous de le découvrir. Et l'autre, à son tour, nous découvrira.

Voilà, à mon avis, un des buts les plus importants de la traduction littéraire. Après, évidemment, le simple et pur plaisir de pouvoir lire un texte qui, s'il n'était pas traduit, resterait inaccessible à celui qui ne connaît pas la langue de l'original. Sans défendre une thèse "nationaliste-fédéraliste", je crois que plus les oeuvres des écrivains canadiens deviendront accessibles à tous les Canadiens, plus les Canadiens seront en mesure du moins d'atteindre un niveau intéressant de communication sinon de communion. Ce n'est pourtant pas un

---

°) Margaret Atwood (1983) : Murder in the Dark, Toronto, Coach House Press, p.58.

secret pour personne qu'il y a deux fois plus d'oeuvres québécoises traduites en anglais que d'oeuvres canadiennes anglaises traduites en français (<sup>10</sup>). Il serait trop simple de conclure que les Canadiens français ne sont tout simplement pas intéressés par les Canadiens anglais et par leur littérature : bien des raisons expliquent ce fait, dont les plus évidentes sont que, premièrement, le public français du Canada est beaucoup moins nombreux que le public anglais et que, deuxièmement, la grande majorité des francophones lettrés du Canada sont bilingues et donc capables de lire les textes anglais dans leur forme originale. Malgré cela, il est vrai que peu de Québécois connaissent la littérature canadienne-anglaise :

Certains [Québécois] s'imaginent même qu'elle n'existe pas! C'est dommage, parce que cette littérature est très riche. De grands écrivains canadiens sont plus connus en Angleterre ou dans le sud-ouest des États-Unis qu'à Montréal. (<sup>11</sup>)

---

<sup>10</sup>) Matthew Fraser (1987) : " Translating Words into Action" in The Globe and Mail, February 7, p. C-1 :

*Since 1972, the translation of French-canadian literature into English has far outstripped translations of English-Canadian literature into French. According to the Canada Council's statistics, in the past 15 years, 131 French-Canadian novels, 30 books of poetry and 64 plays have been translated into English. In the same period, only 69 English-Canadian works of fiction, 9 books of poetry and 14 plays have been translated into French.*

<sup>11</sup>) Sheila Fischman (1986) : "La voix discrète d'une traductrice de fond". Propos recueillis par Nicole Beaulieu, L'Actualité, Montréal, décembre, p. 159.

Par ailleurs, il semble qu'on puisse retrouver de plus en plus de traductions d'oeuvres de Margaret Laurence, de Alice Munro, de Timothy Findley dans les librairies canadiennes-françaises. Mais il reste encore beaucoup de chemin à parcourir tant dans un sens que dans l'autre. Car, comme le faisait remarquer Philip Stratford en 1977 : "*Canada has as yet no tradition in literary translation*". (12)

### Pourquoi Margaret Atwood?

Lorsqu'en 1980 je suis revenue m'installer à Ottawa, cela faisait plus de quinze ans que j'habitais dans la province de Québec; et comme ma formation et mes intérêts avaient toujours gravité autour de ma langue maternelle et de la littérature française et québécoise, je ne connaissais pour ainsi dire rien de la littérature canadienne-anglaise. Comme bien de mes compatriotes québécois, mes lectures anglaises comprenaient d'abord et avant tout les best-sellers américains. D'ailleurs, comme premiers essais de traduction littéraire, je m'attaquai à nulle autre que Stephen King! Mais, je ne fus pas longue à me rendre compte qu'en ignorant les oeuvres de mes compatriotes canadiens-anglais, je me privais d'une littérature riche et

---

<sup>12)</sup> Philip Stratford (1977) : Bibliography of Canadian Books in Translation : French to English and English to French / Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais, 2nd ed. Ottawa, Humanities Research Council of Canada / Conseil canadien de recherches sur les humanités, p. ii.

beaucoup plus près de moi que je ne me l'étais imaginée. Je me suis mise alors à littéralement dévorer les livres de Margaret Laurence, Alice Munro et Margaret Atwood.

C'est cette dernière qui a surtout retenu mon attention, pour bien des raisons. D'abord, il va sans dire que c'est sûrement l'auteur canadien-anglais dont on parle le plus depuis quelques années : non seulement a-t-elle publié, depuis quatre ans, le best-seller The Handmaid's Tale <sup>(13)</sup>, mais encore a-t-elle réussi à faire paraître un recueil de nouvelles, Bluebeard's Egg, un livre de poèmes en prose et de nouvelles, Murder in the Dark, et un recueil de poésie, Interlunar. Sans parler de ses nombreuses conférences, son adhésion à plusieurs organismes à caractère socio-politique, ses prises de position publiques sur la politique interne et externe du Canada, ses critiques des États-Unis, etc. Il se passe, en effet, peu de mois sans qu'elle soit l'objet de commentaires ou de publicité tant à la télévision que dans la presse écrite.

Mais ce n'est pas là la raison fondamentale de mon choix. Car, je dois l'avouer, j'ai eu le coup de foudre pour Margaret Atwood! J'avais lu quelques-uns de ses poèmes; j'avais lu également son roman The Edible Woman. Cela me plaisait, mais sans plus. Puis, j'ai découvert Surfacing, et je m'y suis reconnue. Non pas dans l'héroïne comme telle, mais dans l'atmosphère du texte et surtout dans la description des lieux.

---

<sup>13)</sup> Pour ne pas alourdir la lecture de ce texte, j'ai préféré ne donner ici que les titres des oeuvres de Margaret Atwood; pour les données complètes, voir ma bibliographie.

Car, je reconnaissais ces lieux : et c'est alors que j'ai appris que Margaret Atwood est née, comme moi, dans le Nord (<sup>14</sup>), et que j'ai senti que nous avions beaucoup de choses et d'expériences en commun : même âge, mêmes origines, intérêts semblables, mêmes fascinations pour le langage... Du coup, je me suis mise à relire ses textes que je connaissais déjà, et à lire tous les autres. Et j'ai découvert une auteure canadienne-anglaise qui pouvait me fasciner autant qu'une Anne Hébert, qu'une Marie-Claire Blais.

Mais un jour, voulant partager mon enthousiasme avec des amies unilingues françaises, je fus des plus déçues devant leur indifférence. Je me suis donc mise à lire certaines traductions des oeuvres de Margaret Atwood, et je me suis aperçue que cette auteure n'était vraiment pas bien servie dans ce domaine. Avant de jeter la pierre à qui que ce soit, j'ai décidé d'aller voir de plus près et de mettre moi-même la main à la pâte. Je me devais de vérifier si c'était possible de rendre justice à cette grande écrivaine.

---

<sup>14</sup>) Dans un article publié dans la revue *Saturday Night*, en janvier 1987, Margaret Atwood réussit bien à faire passer la "sensation" de ce lieu particulier qu'est le "Nord" pour ceux qui y sont nés : " *The north is another country. It's also another language. Or languages. (...) Where is the north, exactly? It's not only a place but a direction, (...) Where does the north begin? (...) Is it the sign announcing that you're halfway between the equator and the North Pole? Is it the first gift shop shaped like a wigwam, the first town -- there are several -- that proclaims itself The Gateway to the North?* "

Pourquoi *Giving Birth*?

Il me fallait d'abord trouver un texte de Margaret Atwood qui n'avait pas encore été traduit ou qui n'était pas sur le point de l'être. S'il existait déjà des traductions de la plupart de ses romans, peu de ses poèmes avaient été traduits en français. Son premier recueil de nouvelles, *Dancing Girls*, non plus n'avait pas été traduit. Comme la forme de la nouvelle me fascine depuis toujours, j'ai donc relu toutes les nouvelles de ce volume et j'ai découvert que non seulement Margaret Atwood y reprenait ou y développait les mêmes thèmes que dans sa poésie et dans ses romans, mais que l'écriture de certaines de ces nouvelles rejoignait le rythme et la beauté de plusieurs de ses poèmes et la structure de ses romans : *Giving Birth* fait justement partie de celles-là. Sherrill Grace affirme que

*Giving Birth is by far the most interesting and challenging story in the collection. It is, I feel, of a quality and importance equal to Atwood's finest poems. (15)*

ce à quoi Frank Davey ajoute :

*"Giving Birth" is the story that approaches most closely the structures of Atwood's novels. It is noticeably Freudian, describing an initial separation between self and its repressed other and the necessary "cathartic" integration that the healthy individual requires. Its movement*

<sup>15)</sup> Sherrill Grace (1980) : *Violent Duality : a Study of Margaret Atwood*, Montréal, Véhicule Press, p. 85.

from discordant selves to the single solid self of the narrator parallels the movement toward greater integration of self image that constitutes the principal experiences of Lesje Green , Joan Foster, ... The use of the underground descent image for the central healing event of Jeannie's life reiterates the healing underworld descent of Surfacing, (...) While from a literary point of view the repetition of this structure suggests a narrow conception of literary form, its use here in the last story of Dancing Girls suggests a resolution of the issues of entrapment and alienation raised by the earlier stories. Recognition and acceptance of the underground self can lead to integration, transcendence, and authentic dance. (16)

Ajoutons à ceci que le texte *Giving Birth* contient d'autres caractéristiques propres à Margaret Atwood, telles la narration à la première personne, l'importance du "je-espace" où se passent des événements qui transforment le "je-ego", le "moi", et surtout ses réflexions sur les limites des mots. Ce sont toutes ces raisons qui m'ont incitée à me lancer dans cette aventure des plus passionnantes : la traduction de *Giving Birth*.

---

<sup>16)</sup> Frank Davey (1984) : Margaret Atwood: a Feminist Poetics, Vancouver, Talonbooks, p.143.

### Précisions sur mes choix en tant que traductrice

Dès le début, je me suis vue aux prises avec des hésitations entre certaines "théories" de la traduction et mes propres intuitions de traductrice. D'une part, comme je l'ai déjà mentionné, j'étais et je suis d'accord avec Georges Mounin lorsqu'il souligne l'importance pour le traducteur d'être fidèle au texte, à son contexte et à sa situation, et d'être également fidèle à son propre choix de registre de translation, évitant ainsi les "disparates" :

Quel est le péril majeur pour un traducteur sur le plan littéraire? Ce sont les disparates, c'est-à-dire le manque d'unité de langue, dans le texte en langue d'arrivée. [Il faut choisir] un registre de translation [et s'y tenir].  
(...)

Ou bien "franciser" le texte, en décidant de le transmettre au lecteur comme si c'était un texte écrit directement en français, par un Français, pour des Français contemporains (...).

Ou bien "dépayser" le lecteur français, décidant de lui faire lire le texte sans qu'il puisse oublier un seul instant qu'il est devant une autre langue, un autre siècle, une autre civilisation que les nôtres. (17)

À ces remarques générales, Mounin ajoute, au sujet de la traduction poétique : traduire un poème, c'est traduire "les fonctions poétiques du texte, c'est-à-dire le ou les effets qu'il produit" car "c'est la poésie du texte qu'il faut traduire et

---

<sup>17)</sup> Georges Mounin (1976) : op. cit., p. 119.

non sa forme -- ou bien sa forme dans la mesure où l'on peut montrer qu'elle est liée à un effet ".(18)

D'autre part, et l'un n'exclut peut-être pas l'autre, j'étais et je suis toujours fascinée par la "nontraduction" de Jacques Brault (19). Ne pas traduire, dit ce dernier, si cela veut dire "imiter, faire semblable, apprivoiser cette langue étrangère qui retentit en ma langue comme des cris d'animaux sauvages, comme une liberté à l'état nu"(20); ne pas traduire, si traduire implique "reproduire", si traduire suscite la "peur malade de trahir l'original"; ne pas traduire, si traduire se limite à décalquer un original qu'on reconnaît en soi comme supérieur par sa seule antériorité au texte traduit. Donc, ne pas traduire? "Donc traduire, oui, mais sans traduire" (21), répond Jacques Brault. Et c'est la "nontraduction", qui n'est ni un simple jeu de mots, ni un simple refus du terme même "traduction" "à cause de ce qu'il charrie comme expériences ratées et du fait que la traduction n'est presque toujours arrivée qu'à rendre compte d'un aspect du texte"(22). Cette nontraduction, comme nous avertit bien Jacques Brault, n'est ni une théorie ni un système; nontraduire, c'est se décentrer, se

---

18) *ibid.*, p. 105

19) Jacques Brault (1975) : Poèmes des quatre côtés, Saint-Lambert, Editions du Noroît.

20) *ibid.*, p. 32

21) *ibid.*, p. 32

22) Noël Audet (1975) : "Poèmes des quatre côtés, de Jacques Brault" in Voix et images, vol.1, septembre, p. 132.

taire, accueillir l'autre, devenir son hôte, "laisser s'établir le rapport entre des existences hétérogènes", attendre la fin du heurt, de l'incompréhension, de la méfiance et écouter naître un autre texte "recentré ailleurs-ici", une langue "nôtre pour un instant, inscrite dans un texte in-différent"<sup>(23)</sup>. Nontraduire, c'est découvrir un inter-texte. Et cet inter-texte, le lecteur le découvrira par son acte de lecture. Ou encore, cet inter-texte émergera de quelqu'un qui n'est ni l'auteur, ni le traducteur; un texte nouveau, un texte nontraduit "trouble (troublé/troublant) qui n'arrive pas à départager sa dépendance et son indépendance". Un texte qui vient d'un auteur/premier et qui, en passant par un traducteur/auteur, devient un texte, autre. Le texte nontraduit restera inachevé, parce que l'oeuvre d'un seul lecteur-traducteur : chaque lecteur pourra, "par une lecture naïve et critique, aveugle et regardante"<sup>(24)</sup> produire ce texte nontraduit d'après ce que, lui, voit ou découvre dans l'inter-texte, dans le passage, dans l'illisible. Jacques Brault n'est donc pas préoccupé particulièrement par la reproduction formelle du poème, par le respect avant tout de la versification, de la métrique, de la rythmique, des effets phoniques, etc. Selon Jacques Brault, le traducteur devra lire le texte étranger, se laisser envahir par lui, accueillir sa nuit et ses heurts; puis, il laissera revenir la paix, la lumière, sans précipitation; ensuite, et seulement ensuite, ce traducteur-poète

---

<sup>23)</sup> Jacques Brault, op. cit. p. 51

<sup>24)</sup> ibid., p. 95

re-produira un texte inspiré par le texte étranger. Ainsi, chez lui, la traduction poétique n'est plus enchaînée à l'original : du lecteur-poète-traducteur émergera un texte nouveau, ayant pour inspiration le texte étranger original, mais s'en éloignant dans sa re-crédation au niveau de la lecture et l'écriture individuelles.

D'une part, donc, le respect du texte, de "tout" le texte, rien que le texte; d'autre part, la nontraduction, la re-crédation d'un texte, autre, résultat d'une communion avec un autre texte. À ceci s'ajoutèrent les réflexions de Margaret Atwood elle-même sur l'importance à accorder autant au "comment" qu'au "quoi" du texte (<sup>25</sup>). J'ai finalement retenu des aspects de ces trois approches qui, comme je l'ai remarqué, ne sont pas contradictoires. En effet, j'ai d'abord tenté de re-crédier un texte original, un texte qui échappe au texte de départ en ce sens qu'il échappe à la traduction-reproduction et devient autre, autonome, semblable et pourtant unique; donc, aucune note du traducteur, aucune explication ou commentaire, ni ajouts de signes typographiques qui rappellent au lecteur qu'il lit une "traduction". Mais cela ne m'a pas empêchée d'être fidèle au texte, à son contexte canadien et à son auteure : pensant toujours au lecteur de mon texte, je voulais qu'il découvre Margaret Atwood, qu'il apprenne à apprécier son "style", son unicité. Et comme mon lecteur est avant tout canadien-français,

---

<sup>25</sup>) Je reviendrai sur cette réflexion de Margaret Atwood dans les chapitres suivants.

j'ai également choisi, dans ma traduction du "comment", de profiter de chaque occasion pour employer les expressions d'ici, ceci pour lui permettre de se "reconnaître" davantage des affinités naturelles avec cette auteure canadienne-anglaise.

L'emploi d'un parler local est le moyen par excellence pour rapprocher et créer des affinités; on sait combien l'argot des écoles ou des métiers, parce qu'il est plus ou moins ésotérique, sert de mot de passe et de marque de reconnaissance. Le lapidaire "À ton goût!" qui souligne, en milieu de page, l'image d'un paquet de cigarettes Belvédère illustre le choix du traducteur ou du rédacteur (forme clairement québécoise par l'emploi qu'il fait du tutoiement). Quoi de plus linguistiquement économiquement et publicitairement efficace que d'inciter les Québécois à s'expatrier le temps des vacances par un "Tombez en amour!" Ils se sentiront chez eux, bien davantage que si le gros titre avait choisi la résonance "étrangère" de "tombez amoureux".<sup>(26)</sup>

---

<sup>26)</sup> Denis JUHEL (1982) : Bilinguisme et traduction au Canada, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, p. 78.

### Plan de mon commentaire

Mon premier chapitre se divise en deux grandes parties. Je donnerai d'abord un court exposé sur la langue française d'ici, / puisque c'est en tant que Canadienne française que j'ai traduit cette auteure canadienne-anglaise. Ensuite, je ferai une critique d'une traduction de Surfacing, afin de bien souligner la différence entre une traduction canadienne-française et une traduction "française européenne"; je profiterai également de cette occasion pour insister, à l'aide d'exemples pris dans cette même traduction, sur l'importance de choisir un registre de translation et d'y être fidèle, et pour relever certains points qui font que cette traduction ne rend pas justice à Margaret Atwood.

Mon deuxième chapitre portera sur une des caractéristiques les plus importantes, à mon avis, de Margaret Atwood : l'importance qu'elle accorde au langage et, du même coup, sur l'attention que doit porter le traducteur à cet élément.

Enfin, dans mon troisième chapitre, je parlerai plus particulièrement de ma propre traduction. Je ferai donc part, en premier lieu, de mon analyse du "style" de Margaret Atwood dans la nouvelle *Giving Birth*. Puis, j'expliquerai les différents réseaux lexicaux reliés au syntagme important [ *giving birth* ] et indiquerai le rôle que ces réseaux jouent au niveau du resserrement du texte et l'importance que doit y accorder le

traducteur. Et, pour terminer, j'ajouterai mes commentaires sur les liens entre la chanson "*I dream of Jeanie With the Light Brown Hair*" et la nouvelle elle-même, soulignant encore une fois l'influence que ceci peut avoir sur la traduction du texte.

Je soumettrai ensuite ma traduction et le texte original et, après ma conclusion générale, j'ajouterai, en annexes, les différents tableaux qui accompagnent mon analyse du style de Margaret Atwood dans le troisième chapitre.

## PREMIER CHAPITRE

*... Sur la possibilité de traduire de l'anglais  
canadien en français canadien*

Il suffit d'une seule visite dans une librairie canadienne pour que toute personne intéressée à la traduction littéraire se rende compte de l'anomalie : les textes traduits en français proviennent presque tous de la France. N'y a-t-il pas meilleur exemple que cette fameuse traduction du livre de Margaret Atwood, Life Before Man, qui a été publiée en France et qui affiche sur sa couverture : "traduit de l'américain", par un "Français de France". Quelle ironie, surtout lorsque l'on sait que cette écrivaine canadienne-anglaise n'hésite pas à critiquer ouvertement les Américains.

Il ne s'agit pas ici de critiquer la qualité de ces traductions françaises; il s'agit plutôt de se poser des questions sur le "pourquoi" d'une telle situation. On connaît l'importance de la traduction au Canada français et, par le fait même, le nombre élevé de traducteurs francophones dans notre pays; y aurait-il, par hasard, pénurie de traducteurs littéraires? Permettez-moi d'en douter.

La littérature est le miroir de la société; la traduction aide donc à placer ce miroir devant une partie différente de la société qu'il reflète pour que cette dernière puisse découvrir cette "différence". Il m'apparaît donc important que le traducteur d'une oeuvre littéraire comprenne bien la société qu'elle reflète; alors, qui mieux qu'un Canadien français pour traduire l'oeuvre d'un Canadien anglais? Patricia Claxton a

raison lorsqu'elle déclare :

To sell in France or the French-speaking countries you have to be published in France. If it's a translation that means you also have to be translated in France. French publishers have spread the rumour among U.S. and Canadian writers in English that our French is substandard or at least won't be understood in France. That's poppycock, but it remains virtually impossible to get a translation by a Québécois published or distributed in France. We are doing our best to persuade our English writers that in fact a French translator in Europe cannot understand our realities the way our own French translator do. We recognize, though, that getting access to the French book market for any book is an uphill battle for Québécois publishers.<sup>(1)</sup>

Je crois fermement à l'importance de faire traduire les oeuvres des écrivains canadiens-anglais par des Canadiens français.

Lorsque Matthew Fraser, journaliste pour le *Globe and Mail*, se demande :

But do French Canadians read translated novels, plays and poems from English Canada? ... Have they (...) plunged into Margaret Atwood's prose and surfaced with any insights into les autres? "<sup>(2)</sup>

la réponse est évidente : les Canadiens français connaissent très peu (ou pas du tout) les auteurs canadiens-anglais. Les raisons sont nombreuses et compliquées, allant du désintéressement total au mépris ... À ceci j'ajoute que, si les traductions étaient

---

<sup>1)</sup> Patricia Claxton (1984) : " Translation and Creation" in Traduction et qualité de la langue, Actes du colloque, p.78.

<sup>2)</sup> Matthew Fraser (1987) : "Translating Words into Action" in The Globe and Mail, February 7, p. C-1 .

écrites dans la langue d'ici <sup>(3)</sup>, le lecteur pourrait plus spontanément reconnaître les expériences communes qui unissent les Franco-Canadiens et les Anglo-Canadiens.

\* *How are we going to realize that we belong to the same country if we don't read each other's literature?* <sup>(4)</sup>

Quand, au tout début, j'ai eu l'idée de traduire un texte de Margaret Atwood, mon but n'était pas aussi noble. Au fond, si on m'avait posé la question "pourquoi ce texte?", il aurait fallu que je réponde, pour être honnête : "parce qu'il est là." Comme je l'ai déjà expliqué, j'avais lu et aimé plusieurs oeuvres de cette écrivaine; et je savais, à ce moment-là, qu'aucune traduction n'avait été faite de ses premières histoires réunies sous le titre Dancing Girls. Je préférais, entre autres, *Giving Birth*, préférence que d'autres, telle Sherrill Grace, partagent avec moi. Je pensai donc qu'il serait intéressant de traduire cette nouvelle, à titre de défi personnel; mais ce n'est que pendant l'exercice même de traduction que je me suis aperçue que cela dépassait le seul défi personnel. En effet, au moment de l'analyse du texte, au moment de mes interprétations et de mes choix, j'ai dû me poser des questions fondamentales telles que :

- pour qui est-ce que je traduis ce texte? ( me sont alors revenues des réflexions du professeur et traducteur,

---

<sup>3)</sup> Voir aux pages 34 à 41 pour mes réflexions sur la langue parlée d'ici.

<sup>4)</sup> Pierre Tisseyre (1987), cité par Matthew Fraser, op. cit., p. C-1.



Denis Juhel, au sujet de l'importance du destinataire dans le schéma de la traduction et donc l'importance de l'appartenance sociolinguistique du traducteur );

- quel est, selon moi, le message, l'effet que produit le texte original et que je veux transmettre au lecteur francophone?

• "Car lorsqu'on a refermé un livre, (...), le sens reste" continue Denis Juhel );

- est-ce que je veux que le lecteur oublie qu'il lit un texte traduit ou bien qu'il se sente dépaycé?

Puis se sont ajoutées des questions encore plus précises :

- est-ce que je veux que le lecteur canadien-français se reconnaisse dans ce texte? et, si oui, qu'est-ce que cela implique au niveau de mon choix de registre de translation?

- en quoi est-ce que la langue des Canadiens français se distingue du français d'ailleurs? et est-ce que reconnaître et me servir de ces différences nuiraient automatiquement à la compréhension de ma traduction par des lecteurs francophones d'ailleurs?

Dans ce chapitre, je veux donc vous faire part de mes réponses à ces questions, que j'ai regroupées de la façon suivante : en premier lieu, qu'est-ce que le français d'ici et quelles en sont les principales caractéristiques? ; en deuxième lieu, comment la traduction d'un livre d'un auteur canadien-

anglais en français d'ici différerait-elle de celle faite en "français de France"? À cette deuxième question se sont greffées deux autres préoccupations : le respect du texte original, surtout dans une traduction littéraire, va-t-il jusqu'à reproduire les étrangetés de style de l'auteur? et l'absence de choix de base de la part du traducteur, et surtout du respect de ces choix, crée-t-elle un obstacle à la communication?

Pour éviter de longues dissertations théoriques sur chacune de ces questions, j'ai choisi de donner d'abord un court historique de la langue canadienne-française et de décrire brièvement le français tel qu'on l'écrit et le parle au Canada français d'aujourd'hui. Ensuite, dans la deuxième partie, je résumerai mes réponses aux questions ci-dessus sous forme de réflexions faites à la lumière de l'analyse "critique" d'une traduction d'un des livres de Margaret Atwood, soit *Surfacing*, par Marie-France Girod pour les éditions Etincelles.

# HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES DE LA LANGUE CANADIENNE-FRANÇAISE

À l'occasion du Rassemblement des francophones d'Amérique à Québec, en septembre 1987, l'Association de la presse francophone hors Québec publiait, en juin de cette année, un cahier spécial intitulé : " 1987 - l'Amérique française ". À la page 3 de ce cahier, Eric Waddell, professeur de géographie à l'Université Laval, rappelait que "l'Amérique française ne se limite pas au seul Québec"; "ce sont, ajoutait-il, les 13 millions d'Américains qui proclament leurs origines "françaises", et les 900 000 francophones hors Québec qui luttent quotidiennement contre l'assimilation." Reconnaisant que le Québec reste "le foyer national canadien-français", monsieur Waddell insistait sur le fait que l'univers canadien-français s'étend "a mari usque ad mare" :

...la province (de Québec) se transforme en puissante zone pivot entourée à l'ouest et au sud par une grande région bilingue, sorte de prolongement démographique, culturel et économique de l'univers canadien-français. (...) L'Ontario compte 468 000 personnes de langue maternelle française ; à l'est, (...) [le Nouveau-Brunswick] compte 232 000 francophones. (...) [Dans l'Ouest canadien], aujourd'hui, nous pouvons parler de 182 000 personnes de langue maternelle française ... (5)

---

<sup>5)</sup> Eric Waddell (1986) : "Cartographier l'Amérique française" in Neuve-France, vol. II, no. 3.

Il y aurait donc environ 7,4 millions de personnes de langue maternelle française dans tout le Canada! Cependant, comme 6,5 millions de ces personnes vivent au Québec, cela fait de cette province le seul "État massivement, et juridiquement, francophone de ce continent. Patrimoine, masse démographique, force politique et savoir-faire -- en somme l'originalité du Québec en Amérique -- lui accordent cette autorité." (1) Cela explique aussi pourquoi on entend si souvent parler de "langue québécoise" plutôt que de langue "canadienne-française". Il est évident qu'il existe des différences entre le français parlé au Québec et celui qu'on entend en Ontario, au Manitoba, au Nouveau-Brunswick et dans l'Ouest : même dans la seule province de Québec, les gens de Chicoutimi ont leur "accent" et leurs expressions bien à eux ( qui n'a pas entendu le fameux "terrib' terrib'" ? ), alors qu'à Saint-Siméon on ne parle pas tout à fait comme au Hâvre Saint-Pierre ou à Petite-Rivière. Mais ces différences, tant à l'extérieur du Québec qu'à l'intérieur, sont mineures sauf, évidemment, en ce qui concerne l'acadien.

Ce que j'entends par langue canadienne-française, ce n'est pas un simple système qui se démarquerait du français international par certains traits ponctuels; c'est, à la lumière de Saussure, "l'ensemble des habitudes linguistiques" de tous les Canadiens français qui leur "permettent de comprendre et de se faire comprendre", ou même la "moyenne et somme de dialectes,

---

<sup>1</sup>) ibid.

d'idiolectes, de technolèctes et de sociolectes".(7)

Une langue vit, s'exprime, se renouvelle et puise son dynamisme dans les multiples activités quotidiennes de ceux et celles qui la parlent. Elle est à la fois spécifique, par les valeurs et les symboles propres à chaque peuple qu'elle véhicule, et universelle parce que tous ses parlants s'y rejoignent et y trouvent un enrichissement mutuel. (8)

On ne peut cependant parler de la langue canadienne-française sans faire d'abord un bref retour sur son histoire. Comme le Québec est le berceau de la civilisation française au Canada et même en Amérique, il va sans dire que c'est de la Nouvelle-France et, par la suite, du Québec que nous parlerons.

Si la Conquête anglaise (1760) a eu des retombées déterminantes pour l'économie et la culture de la Nouvelle-France, elle a eu une double conséquence sur la langue française d'ici : la rupture avec la "mère patrie", et le contact quotidien avec l'anglais, et ce dans tous les domaines de l'activité humaine. À partir de cet événement historique, la langue de la Nouvelle-France, qui allait plus tard devenir le Québec, et celle de la France ont évolué chacune de leur côté; faut-il se surprendre si, après trois siècles d'éloignement, on ne peut réagir ni s'exprimer de façon identique?

Le débat s'est cependant vite engagé sur la qualité de la

---

7) Denis Juhel (1984) : "Le rôle sociolinguistique du traducteur" in Traduction et qualité de langue, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, p.120.

8) Marcel Masse, ministre de l'Énergie, Mines et Ressources Canada (1987) : l'Amérique française, p. 17.

langue d'ici, surtout sur la langue d'écriture. Il y a un peu plus de cent ans, Octave Crémazie écrivait : "Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui". Le débat de cette époque porte d'abord essentiellement sur la reconnaissance de notre littérature par la Métropole, alors reconnue comme seule détentrice de la "norme", et entraîne immédiatement une crise de jansénisme linguistique dans laquelle une grande partie de l'élite canadienne, c'est-à-dire les instruits, condamne tout écart à la norme linguistique de Paris, et multiplie les campagnes pour conserver la pureté de notre belle langue française : bien parler, c'est se respecter! Par contre, d'autres n'hésitent pas à utiliser notre "dialecte canadien"; c'est ainsi qu'en 1902 se fonde la Société du parler français au Canada qui se donne comme mission de mieux faire connaître "notre" parler et qui se propose d'encourager la création d'oeuvres littéraires "propres à faire du parler français au Canada un langage qui réponde à la fois au progrès naturel de l'idiome et au respect de la tradition, aux exigences des conditions sociales nouvelles et au génie de la langue française"(9). Mais l'unanimité est loin d'être faite; Marcel Dugas, un des collaborateurs de la revue Nigog déclare en 1918 : "Il existe une langue française; il n'y a pas de langue canadienne. L'idiome canadien, ce n'est pas une langue, c'est une corruption." Plus de vingt ans plus tard, soit en 1939, Claude-Henri Grignon, probablement un des premiers sinon le

---

9) Bulletin, vol. I, no 1, p.3

premier à utiliser le terme "joual" pour désigner la langue parlée au Canada, écrit que nous parlons et écrivons "le plus pur français de joual que l'on puisse imaginer".

Ce n'est cependant qu'en 1960 que l'"affaire" du joual est soulevée, avec la parution des Insolences du Frère Untel.<sup>(10)</sup> Jean-Paul Desbiens y écrit : " Le mot est odieux et la chose est odieuse. Le mot joual est une espèce de description ramassée de ce qu'est parler joual : parler joual, c'est précisément dire joual au lieu de cheval"<sup>(11)</sup>. Pour les écrivains groupés autour de la revue Parti pris, le joual est d'abord la langue de milieux populaires urbains, la traduction même de l'aliénation du peuple québécois. Dans les années soixante, le recours au joual se transforme en "idéologie jouale" : dramaturges, romanciers, essayistes, tous se mettent de la partie... Au début des années soixante-dix, Miron écrit :

Il y a beaucoup de confusion autour de ce terme [le joual], on ne sait plus très bien ce qu'il recouvre. Pour le moment, le problème n'est pas là, il n'est pas entre les dialectes québécois. Il se situe entre la langue québécoise et l'anglais [...]. L'alternative juste est la suivante : faut-il dire horse ou tous les autres: cheval, joual, ouéoual, etc. Qu'on dise un arbe, un âbe, un arbre, tant qu'on ne dit pas tree, on parle québécois. <sup>(12)</sup>

---

<sup>10)</sup> Jean-Paul Desbiens (1960) : Les insolences du frère Untel, Montréal, Les Éditions de l'homme.

<sup>11)</sup> ibid., p. 24.

<sup>12)</sup> Gaston Miron (1973), Maintenant, n° 125, avril, p.13.

Gaston Miron met en évidence la réalité linguistique actuelle du français au Québec et du Canada parce qu'il souligne les rapports de notre langue avec l'anglais. D'ailleurs certaines personnes, tel Gilles Lefebvre (linguiste québécois), parle maintenant de "franglais" plutôt que de "joual".

Ce qui mérite d'être souligné, c'est que de nos jours la langue d'écriture a délaissé la scène d'actualité dans le domaine littéraire, surtout depuis 1976, année où le Québec est intervenu de façon ferme pour établir la langue française comme langue officielle de cet État.

Il y eut d'abord la guerre du joual. Il y eut ensuite la guerre au joual. Et le joual est devenu, dix ans après, comme un vétéran d'une quelconque unité de choc qui raconterait ses souvenirs. L'après-joual par excellence, c'est Sol. [...] Sol a remis le joual à sa place qui est d'occuper un fauteuil dans la salle avec les autres niveaux d'expressions littéraires québécois. <sup>(13)</sup>

Si ce bref retour historique se concentre uniquement sur le Québec, il s'applique également en grande partie, surtout au niveau linguistique, à toute la population francophone du Canada. On sait que le XIXe siècle a été la scène de départs et d'exodes; "Canadiens", Canayens, Canucks, se sont enracinés dans leurs régions d'accueil pour devenir peu à peu Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, etc. Mais des liens de parenté et d'amitié les ont toujours unis au Québec et les combats linguistiques et culturels de celui-ci ont toujours été les combats de ceux-là.

---

<sup>13)</sup> Gérard Godin (1975) : Le Jour, Montréal, 11 septembre.

Ce court résumé historique ne précise pas pour autant ce qu'est la langue canadienne-française. Remarquons d'abord que jusque dans les années soixante-dix, on semblait considérer la langue canadienne-française comme la langue commune à tous les Canadiens français; or, depuis quelques années, on reconnaît le rapport qui existe entre le langage (le discours) et les classes sociales et les conditions matérielles de production.

Claude Laflamme, dans un article très intéressant<sup>(14)</sup>, nous amène à reconnaître cette réalité des classes sociales au Canada français, et à admettre que l'utilisation de la langue française varie selon ces classes sociales. En même temps, des études récentes au Québec indiquent que tous les Québécois et les Canadiens français hors Québec partagent le français québécois en tant que connaissance passive et en tant que connaissance active. Si on ne peut isoler un niveau de langue ou un langage de classe, par contre certains phénomènes linguistiques apparaissent plus fréquemment dans un groupe, par rapport à un autre; peu de formes appartiennent cependant en exclusivité à un groupe social.

Jean-Claude Corbeil définit bien la langue française du Québec comme étant un "certain nombre de phénomènes linguistiques" qui seraient apparus en même temps que se déroulaient le processus d'industrialisation et la constitution d'un prolétariat ouvrier au Québec, et par le fait même au Canada.

---

<sup>14</sup>) Claude Laflamme (1980) : " Position de la langue française au Québec dans un rapport de classes et dans le contexte nord-américain " in Colloque de Liège : le cas du Québec, Langage et collectivités, 25-28 mars.

L'évolution de la société québécoise depuis les années 1960-1965 s'est caractérisée par un passage social très important : on a assisté, en raison d'une très grande mobilité sociale, à la dispersion des caractéristiques de la langue jouale à travers des couches sociales qui couvrent aujourd'hui à peu près la totalité de la société québécoise. Ainsi donc, des caractéristiques du jocal ont-elles des fréquences variées selon les circonstances et selon les couches sociales, mais il existe une compétence linguistique qui, historiquement, est devenue commune aux différentes couches sociales de Montréal. [...] ...il faut se garder de porter des jugements définitifs sur ce qu'est la langue québécoise parce qu'elle est en pleine mutation et que ce processus s'étend sur plusieurs générations.<sup>(15)</sup>

Sans porter de jugements sur la langue canadienne-française, essayons tout de même d'en dégager les principales caractéristiques. Resituons d'abord le présent exposé dans son contexte : il s'agit de déterminer en quoi consiste cette langue canadienne-française que le traducteur canadien devrait, à mon avis, utiliser quand il traduit des oeuvres canadiennes-anglaises. Jean-Claude Corbeil donnait, en 1974, la règle de conduite dégagée par l'Office de la langue française du Québec :

Le créateur a la liberté la plus absolue d'utiliser la langue comme il l'entend, pour en tirer les effets qu'il recherche. Tout particulièrement, dans le roman ou le théâtre, il est normal que le créateur donne à ses personnages une langue qui corresponde au milieu sociologique auquel ils sont censés appartenir.<sup>(16)</sup>

<sup>15)</sup> J.C. Corbeil (1975), Langue et société, p. 56, 57.

<sup>16)</sup> (J.C. Corbeil (1974) : Notes sur les rapports entre le français québécois et le français de France, Québec, p.12

Mais pour être en mesure de choisir la langue qui "corresponde au milieu sociologique" du personnage canadien-français, encore faut-il connaître les caractéristiques de cette langue du Canada.

Il est bon de se rappeler d'abord les deux volets de la langue, soit la langue parlée et la langue écrite. Pour ce qui est de la langue écrite, on sait qu'il existe un besoin de plus en plus marqué, dans la société canadienne-française, et plus particulièrement dans les domaines administratifs, scientifiques, techniques, à produire des textes écrits dans une langue française la plus claire, la plus "universelle" possible; ayant pour but de communiquer rapidement et efficacement, la personne de science ou d'affaires vise à s'exprimer dans une langue où les divergences entre l'usage québécois et l'usage français sont réduites le plus possible. Il y a donc beaucoup d'efforts qui se font au niveau international pour que ces domaines emploient, dans la mesure du possible, les mêmes mots techniques et scientifiques. Mais, au niveau de la langue littéraire et de la langue parlée, les besoins diffèrent. Comme il s'agit toujours de définir cette langue dans laquelle le créateur canadien fera "parler" ses personnages, les propos qui suivent concerneront surtout la langue parlée.

Il existe plusieurs styles de parler; Danièle Noël les répartit ainsi :

Il a été possible de ramener le grand nombre de stéréotypes que nous avons retrouvés dans notre corpus, à deux types d'oppositions : d'une part l'opposition entre le parler bien et le parler mal et d'autre part, l'opposition entre le parler français affecté et le parler ordinaire :

- \*le parler mal : c'est le style le plus relâché, celui qui est qualifié de plus vulgaire et auquel on identifie le plus souvent le joul;
- \*le parler ordinaire : c'est le parler le plus familier, celui qu'on emploie tous les jours entre amis dans les situations informelles. C'est cette variété linguistique que les locuteurs définissent comme étant "parler comme tout le monde";
- \*le parler bien : en d'autres mots "le bon français", celui qui est jugé correct, celui auquel on se réfère quand on dit à quelqu'un de "parler comme du monde";
- \*le parler français affecté : ce parler est identifié à celui de Paris et jugé artificiel, non-naturel, en particulier lorsqu'un Québécois en fait usage.<sup>(17)</sup>

---

<sup>17)</sup> Danièle Noël (1980) : Le français parlé : analyse des attitudes des adolescents de la ville de Québec selon les classes sociales, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, p. 13.

Quels sont donc les traits qui différencient ces différents styles de parler? D'une part, la langue en tant qu'outil de communication contient des traits particuliers tels que "l'accent", certains aspects lexicaux comme les "sacres", les expressions typiques, les anglicismes et la richesse/pauvreté du vocabulaire quotidien, des variables grammaticales et des traits socio-linguistiques<sup>(18)</sup> qui se retrouvent dans chacun des points précédents et qui impliquent que le message est clair, exprimé "comme tout le monde" pour se faire comprendre de tous. D'autre part, la langue en tant que marqueur social présente des particularités reliées cette fois au comportement et aux personnes sociales.

Si on reprend les traits reliés/au rôle de communication de la langue, on se rend vite compte que dans le cadre de la littérature, voire de la traduction littéraire, ce sont les particularités lexicales, grammaticales et socio-linguistiques qui nous intéressent le plus. Quoique, comme le dit Charles Bally :

---

<sup>18)</sup> Dans le cas de la langue canadienne-française, il s'agira de la différence entre un message exprimé dans une langue plus soutenue, qui pourrait même sembler "affectée" à certains, et un message exprimé dans une langue de tous les jours comprise par tous. Par exemple, plutôt que de dire "C'est une infirmière qui nous a indiqué comment nous rendre à l'aile de l'obstétrique", un personnage s'exprimant dans un parler qui fait appel aux habitudes linguistiques et culturelles du Canadien français de la rue dirait : "C'est une garde-malade qui nous a dit par où passer pour aller à la maternité". Le message, tout en étant le même, est exprimé tantôt dans un parler plus élégant, tantôt dans un parler plus simple, plus ordinaire.

En s'attachant aux textes, on néglige aussi les ressources phonétiques de la langue. Souvent la valeur expressive d'une tournure est expliquée par son intonation. Que les éléments musicaux de la phrase aient une valeur sémantique et stylistique, c'est une vérité désormais établie.<sup>19</sup> Mais malgré tout, quand on est habitué à lire le français plutôt qu'à l'entendre, on se laisse aller à interpréter des formes de phrases dont la nature n'apparaît bien que par la parole vivante.

Ceci s'avère très important dans le cadre du parler canadien-français, comme nous pourrions le constater à l'aide d'exemples concrets plus loin. Il reste que les différences de notre langue canadienne écrite ressortent davantage au niveau du lexique et des particularités grammaticales et socio-linguistiques, de même qu'au niveau des variables de comportement et de personnes sociales.

Examinons ces différentes variables à l'aide d'exemples précis. D'abord, en ce qui concerne "l'accent", on retrouve la prononciation typiquement canadienne-française des moi/moé, bien/ben, oui/ouen, dur/dzur, pyjama/pydjama, etc.; puis ce sont les différences d'articulation telles que les escamotages de syllabes comme le "è t'allée" pour "elle est allée", "i paraît", "tsé". C'est justement la fréquence ou l'absence de ces variables qui contribuent à l'identification du "parler mal", du "parler ordinaire" jusqu'au "parler affecté". Ajoutons à ceci tout ce qui touche au timbre de la voix: "une petite voix fatigante", ou un "petit accent énervant", ou encore, un débit

---

<sup>19</sup>) Charles Bally (1952): Le langage et la vie, Genève, Droz, p. 71.

trop fort, trop rapide. Ici encore, le petit accent pointu, la prononciation des "becs pincés" sera un trait du parler affecté, alors qu'un débit rapide et trop fort sera relié au parler mal. Nous verrons plus loin que Margaret Atwood souligne justement cet aspect lorsque deux de ses personnages, qui font partie de cette classe qui s'exprime soit en joual, soit parfois dans un parler ordinaire, se forcent pour parler la langue de l'autre et se crient leurs salutations, même si elles sont tout près l'une de l'autre.

Viennent ensuite les particularités lexicales, qui retiennent le plus l'attention du créateur littéraire. On peut diviser ces particularités en quatre volets. D'abord, il y a les sacres qui, au Canada, ont presque toujours une référence directe au <sup>A</sup>culte religieux (Christ, criss, hostie, sti, câllice, câlik, tabarnak, etc.). On sait qu'ils accompagnent autant la joie, la surprise, que la colère; qu'ils peuvent tout aussi bien renforcer un énoncé que de faire ressortir le caractère viril de l'homme ou l'aspect vulgaire ou mal éduqué de la femme. Cela devient donc très important lors de la traduction de bien saisir les intentions de l'auteur lorsqu'il fait dire un juron à son personnage: la "valeur" d'un sacre dépend de la situation et de la personne qui le dit! Ainsi, une femme qui se sert d'un sacre comme intensificateur pourra tout aussi bien produire cet effet par un simple "maudit", alors qu'un homme aura besoin d'un "maudit bâtard" ou d'un "maudit tabarnak" pour avoir la même portée. Phénomène courant dans le langage parlé des Canadiens

français, le sacre a d'ailleurs retenu l'attention de plusieurs spécialistes de la langue. Puis ce sont les expressions typiques, qui constituent le deuxième volet des différences lexicales. Ici entrent en ligne de compte les expressions à la mode, pas toujours "correctes" selon la norme, mais en tous cas propres à la communauté linguistique d'ici. On peut reconnaître le populaire "Super" d'aujourd'hui, le "cool" et le "kétaine" d'hier, les "terrib terrib", "au boutte", "c't'écœurant!", etc. On pourrait aller jusqu'à ajouter les québécoismes, les régionalismes, enfin tous les mots et les expressions qui prennent ou ont une signification propre à la réalité canadienne-française. En somme, ce sont les mots que l'on pourrait intégrer dans une liste, à la fin d'un volume, pour aider à un lecteur non canadien-français à bien saisir toute la portée du texte. Puis, le troisième volet : les anglicismes. Darbelnet, qui en distingue six sortes, définit l'anglicisme comme "résultant de l'emprunt d'éléments anglais". Denis Juhel faisait à ce sujet des remarques intéressantes :

...la langue de référence du traducteur français ne souffre que de rares interférences syntaxiques, tandis que celles-ci abondent dans la langue de référence du traducteur canadien. Noter ici que si l'on s'appuie sur la distinction que font certains linguistes, tel W.F. MacKey, entre interférence et emprunt, la question de norme devient au Canada particulièrement complexe et "sans cesse remise en cause". En effet, la généralisation d'un mot étranger et son emploi pendant une longue période sont les conditions nécessaires et suffisantes à sa consécration (il prend alors le nom d'emprunt). L'origine étrangère de l'emprunt finit par disparaître de la conscience des locuteurs (exemples : rail, stop\stopper ... salle-de-

séjour). Au Canada français, la très grande majorité des anglicismes auraient droit, dans cette optique, à l'appellation plus honorable d'emprunt, s'ils ne faisaient double emploi plus théorique que réel, si l'on s'en tient à l'usage répandu des premiers et la connaissance passive des seconds. Avoir conscience de l'origine anglaise des emprunts ne suffit pas et ne contribue pas nécessairement à leur élimination, car on connaît non seulement la force de l'habitude, mais on ne saurait ignorer la dimension affective de la langue.<sup>(20)</sup>

Vient enfin le dernier volet : la richesse ou la pauvreté du vocabulaire. On a souvent reproché aux Canadiens français de n'avoir pas "les mots justes pour le dire"; ce qui fait qu'on entend trop souvent des "euh!" des "tsé veut dire", des phrases inachevées. Quelqu'un qui parle bien, ou quelqu'un qui, comme le personnage écrivain de *Giving Birth* de Margaret Atwood, se préoccupe de la justesse des mots, aura donc un vocabulaire riche, étendu, un discours bien articulé. Par contre, un autre, tels Davyd ou Anna dans *Surfacing* du même auteur, s'exprimera dans une langue plus pauvre, qui se rapproche davantage du parler ordinaire et même du parler mal dans certaines occasions.

Quant aux traits grammaticaux de notre langue canadienne-française, ils apparaissent surtout au niveau de la formation des mots ou de la syntaxe. Ce sont les "sontaient", "i jouent", "si j'aurais", ou encore les phrases incomplètes ou boiteuses. Combien d'entre nous ne se sont pas fait reprocher, un jour ou l'autre, de ne pas faire des phrases complètes!

Les particularités socio-linguistiques sont peut-être celles

---

<sup>20)</sup> Denis Juhel (1982) : op. cit., p. 63.

qui se rapprochent le plus de la fonction "communicatrice" de la langue, mais en même temps celles qui sont le plus difficiles à cerner. Ordinairement associé au parler "ordinaire", le contenu sera compris s'il est exprimé dans la langue de tout le monde. Cela implique un langage simple, "sans mots d'un mille de long", un parler qui fait réellement appel aux habitudes linguistiques et culturelles de la communauté linguistique de l'émetteur et du récepteur. À ce sujet, Denis Juhel ajoute :

Lorsque l'interprète ou le traducteur ont le choix entre deux synonymes interdialectaux (mots des divers parlers français du Canada et ceux du français international), leurs hésitations peuvent avoir des causes multiples. Le véhicule prestigieux qu'est l'écriture encouragera le traducteur à opter, plus que l'interprète, pour la forme standard, mais l'un et l'autre se seront posé les mêmes questions : "Va-t-on me comprendre?", souci légitime mais, à mon avis, par trop exagéré, et quelque peu condescendant puisqu'il présuppose l'ignorance de l'autre; (...) dans ce dernier cas, en effet, préférer un mot "élégant" ou "correct" à un autre plus courant, c'est user d'un moyen évident, quoique détourné, pour corriger la langue de son interlocuteur, et manquer de délicatesse ou faire preuve de pédantisme. (... Les traducteurs et interprètes qui imiteraient le parler des français métropolitains seraient mal acceptés par le public canadien-français. L'appartenance sociolinguistique constitue une dimension dont l'importance, pour le traducteur, ne saurait être minimisée. <sup>(21)</sup>)

Après avoir vu les traits qui se rattachent aux différents styles de parler de la langue comme outil de communication, soit les aspects "linguistiques", lexicaux, grammaticaux et socio-

---

<sup>21)</sup> ibid., p. 63.

linguistiques, jetons un rapide coup d'oeil aux différences reliées à la langue comme marqueur social.

On sait très bien que tout locuteur, qu'il soit Canadien, Français ou autre, ajustera sa manière de dire aux situations dans lesquelles il se trouve. Le Canadien français qui vient, par exemple, du nord de l'Ontario, si instruit soit-il, saura bien retrouver son accent, ses expressions familières, lorsqu'il se retrouvera en présence de sa famille ou de ses amis d'enfance; ainsi ce professeur de français aux anglophones, qui prononce naturellement "voiture" et déclare sans hésitation "je suis fatigué ce soir" lorsqu'il converse avec ses étudiants, revient sans effort à "voitsure" quand ce n'est pas "char", et dit tout aussi naturellement "chu fatigué à swar" lorsqu'il retourne dans son village natal. De la même manière, on s'attend à ce qu'un politicien, un journaliste, un avocat, un médecin, enfin tous les professionnels qui sont appelés à parler devant un public, le fassent dans une langue jugée correcte dans l'exercice de leurs fonctions; même plus, le statut social et professionnel de ces derniers les oblige souvent à surveiller leur niveau de langue quasiment dans toutes les situations. Il est donc important, dans le cadre d'une traduction, de prendre en considération ces particularités lorsqu'un personnage s'exprime; c'est dire qu'il faudra bien saisir non seulement les propriétés sociales du personnage, mais également respecter la situation dans laquelle il se trouve et ajuster la qualité de son discours en conséquence.

Après cette brève description de la langue canadienne-française d'aujourd'hui, je me servirai maintenant d'une traduction de Surfacing pour montrer la différence entre une traduction "française européenne" et une traduction "canadienne-française", tout en profitant de cette même traduction pour illustrer que le respect du "ton" du texte original peut aller jusqu'à reproduire les étrangetés du style de l'auteur et qu'il est important pour le traducteur de faire un choix de registre de translation et d'y être fidèle.

ANALYSE CRITIQUE DE "FAIRE SURFACE".<sup>(22)</sup>

On dit que c'est dès les premières minutes d'une rencontre avec une personne que se décide, inconsciemment peut-être, le genre de relation que nous aurons avec elle. On dit aussi que les premières lignes d'un roman sont les plus importantes, puisque ce sont elles qui vont chercher l'attention du lecteur et qui vont l'encourager à continuer sa lecture. On dit d'ailleurs que c'est la première phrase qui est la plus difficile à écrire pour un écrivain.

Si tout ceci est vrai, je doute que le premier paragraphe du roman Faire surface ait capté et retenu l'attention de bien des lecteurs francophones. Et ce n'est pas à cause de l'auteur. Car voici comment Margaret Atwood commence Surfacing :

*I can't believe I'm on this road again, twisting along past the lake where the white birches are dying, the disease is spreading up from the south, and I notice they now have sea-planes for hire. But this is still near the city limits; we didn't go through, it's swelled enough to have a bypass, that's success. [S-7]*

---

<sup>22)</sup> Margaret Atwood (1972) : Surfacing, Markham, Paperjacks Ltd.; traduit par Marie-France Girod (1978), pour les Éditions L'Étincelle à Montréal. Tous les extraits cités dans cette partie sont tirés de ces deux éditions; ils seront donc indiqués comme suit :

[S-1] (pour Surfacing, page 1)  
[FS-1] (pour Faire surface, page 1)

Directement, sans détour, l'auteure capte l'attention de son lecteur grâce à son [ I ] actif, clair. Pas de doute : le lecteur écoute tout de suite ce "personnage" qu'il ne connaît pas encore mais qui, de façon très simple, lui parle comme s'ils continuaient une conversation ou des confidences déjà amorcées. Le personnage est vivant : il parle, tout simplement, au rythme saccadé d'une personne qui dit ce qu'elle voit, au fur et à mesure qu'elle le voit, le tout dans la même phrase, dans le même souffle.

Il me vient ici une réflexion de Sherrill Grace, dans son livre Violent Duality, alors qu'elle analyse ce roman de Margaret

Atwood :

*The best place to begin a discussion of the novel is at the beginning with the voice that tells us: "I can't believe I'm on this road again, ...". There is much, also, that the reader must not believe. [S-98]*

Il m'apparaît donc très important que le lecteur francophone reçoive ce même message sous-entendu, qu'il puisse du moins être en mesure d'interpréter le message de l'auteure au même titre que le lecteur anglophone.

Regardons maintenant la traduction de ce paragraphe, faite par Marie-France Girod :

Me voici de nouveau, mais j'ai du mal à le croire, sur cette route sinueuse qui laisse derrière elle le lac où se meuvent (sic) les bouleaux blancs, la maladie monte du sud, et ils louent maintenant des hydravions. Cependant, l'on est encore près des limites de la la ville; nous ne l'avons pas traversée, elle a suffisamment grossi pour sa déviation, c'est ça le succès. [FS-7]

Laissons de côté l'erreur [ meuvent /pour/ meurent ], que je qualifie de "coquille", quoique quasiment inacceptable ici puisque c'est le tout début du texte, et étudions le texte en général. Dès la première phrase, l'effet n'est pas le même sur le lecteur francophone que celui produit par le texte original. Alors que la première section de la phrase anglaise contient l'essentiel et fait rentrer le lecteur d'emblée dans l'action [ *I can't believe I'm on this road again* ], la première section de la phrase française reste incomplète, vague [ Me voici de nouveau ] : le lecteur peut décrocher très facilement . De plus, le ton n'est pas celui de la langue parlée, de la confiance, d'une conversation intime; le ton est narratif, littéraire, créant ainsi une distance entre le lecteur et le personnage. On sait, dès le départ, que c'est un texte "écrit" alors que dans le texte de départ, c'est tout le contraire.

À mon avis, le texte français pourrait avoir le même impact sur son lecteur, s'il était écrit dans une langue "ordinaire" qui reflète la condition sociale de la narratrice et qui suggérerait subtilement un contexte nord-américain :

Je peux pas croire que je suis encore une fois sur cette route, à suivre en zigzagant le lac où les bouleaux blancs se meurent, la maladie monte du sud, et je vois qu'on peut louer des hydravions maintenant. Mais on est encore près des limites de la ville; on ne l'a pas traversée, elle a assez grossi pour avoir une déviation, c'est ça le succès.

On remarquera que la première section de la phrase contient,

cette fois, l'essentiel : [ Je peux pas croire que je suis encore une fois sur cette route ]. Le message est là, tout entier, et le lecteur francophone entre d'emblée, lui aussi, dans l'action; il peut, aussi, se préparer "à ne pas croire". Quant à l'absence du "ne" dans [ je peux pas croire ], elle suggère un registre non seulement de langue parlée mais de langue parlée canadienne-

française, plus précisément de parler ordinaire. Le texte que je propose est plus "actif", moins littéraire, puisque ce sont la

narratrice et la route qui "zigzaguent" le long du lac, comme dans le texte de départ, et non pas la "route sinueuse qui laisse derrière le lac où ..." : belle image, certes, mais inhabituelle dans le contexte de la conversation. De plus, l'ambiguïté du

[ ils louent ] est disparue : comme dans le texte anglais, il est clair que ces hydravions sont bien à louer [ for hire ].

Quant à la deuxième phrase, en remplaçant [ cependant ] par le [ mais ], mot plus usuel dans la langue parlée, et en éliminant le [ l' ] devant le pronom "on", et le "nous", j'ai ramené encore le texte à un niveau de parler ordinaire.

En continuant un peu plus loin dans le texte traduit, on peut constater au troisième paragraphe comment la traductrice crée, encore une fois, une distance entre le lecteur et l'auteur, distance qui n'existe pas dans le texte de départ.

Une autre année, nous avons franchi en courant un trottoir de cette ville, pieds nus dans la neige, car nous ne possédions pas de chaussures, nous les avions usées pendant l'été. [FS-7]

L'emploi du pronom [ on ] de préférence au [ nous ] créerait tout

de suite l'impression du langage parlé, du ton conversationnel; le pronom "on" relève d'ailleurs davantage de notre parler ordinaire. De plus, le texte de Margaret Atwood contient des étrangetés de style qu'il me semble important de respecter; par exemple, [ *A different year there we ran through...* ], étrangeté de style qui accentue le fait que la narratrice "parle" au lecteur. Le texte traduit pourrait aussi offrir à son lecteur la même impression :

Une autre année-là, on a traversé un trottoir en courant nu-pieds dans la neige, parce qu'on avait pas de souliers, on les avait usés pendant l'été.

Il semble que madame Girod n'ait pas vraiment fait de choix de registre de translation<sup>(23)</sup> et qu'elle a privilégié la langue

---

<sup>23)</sup> Le terme "registre de translation" et l'expression "unité de langue", que j'emploie souvent dans ce commentaire, viennent de l'article de Mounin que j'ai cité à la page 12. Selon Mounin, "registre de translation" renvoie à un choix global du traducteur, qui opte pour ou contre le "dépaysement" de son lecteur, tandis que "unité de langue" signifie que le traducteur respectera, tout au long de sa traduction, le ou les niveau(x) de langue du texte de départ mais toujours en accord avec son choix de registre de translation. Poussant un peu plus loin la pensée de Mounin, je crois que le traducteur peut même choisir de "décolorer" certains aspects du texte original dans sa traduction et d'en retenir certains autres qui "dépayseront" le lecteur, à la condition de rester fidèle à son (ses) choix tout au long de sa traduction.

Ces deux termes sont bien sûr étroitement liés, car le choix du registre de translation pourra influencer le choix du ou des "parler(s)". Dans le cas d'une traduction en français canadien, le traducteur pourra choisir de dépayser son lecteur en retenant et en soulignant les différences entre le texte de départ et le texte d'arrivée; il choisira sans doute naturellement de faire parler les personnages dans les niveaux de langue équivalents en français canadien, allant du "parler mal" au "parler bien" ou du "parler ordinaire" au "parler affecté". L'important réside dans la fidélité du traducteur à son choix de registre de translation et aux niveaux de langue qu'il aura adoptés.

française européenne, tout en essayant de retrouver le parler "ordinaire" et le parler "mal" des Canadiens. Résultat : un manque d'unité de langue<sup>(23)</sup>, surtout dans le cadre des conversations, mais aussi dans tout le texte "dit" par une narratrice. En effet, la traductrice fait tantôt parler ses personnages comme des Canadiens français, tantôt comme des Français. Si parfois, mais rarement, elle tente de faire parler la narratrice ou les autres personnages comme des Franco-Canadiens :

"Sacrament! s'écrit Joe" [FS-75];  
 "Comment est-ce qu'on pouvait porter des bébelles pareilles?" [FS-128];  
 "Wow! c'est vrai? Pas pire!" [FS-135]

plus souvent les personnages s'expriment dans un français qui n'est pas d'ici, et même plus, dans un français trop littéraire. Ainsi la narratrice qui, selon sa classe sociale et dans le contexte de l'événement, devrait s'exprimer dans un parler qui oscille entre le "parler ordinaire" et le "parler bien" <sup>(24)</sup> parle de [ chewing gum ] plutôt que de [ gomme ], de pain enveloppé dans du [ papier sulfurisé ] plutôt que du [ papier ciré ] ou parafiné, de la femme du magasin qui vend [ un cent pièce des bonbons ] et non [ des bonbons à une cenne ]! Parfois la traductrice emploie des mots canadiens-français, mais elle les met entre guillemets, tels "mitaines", "biscuits soda", ou encore les écrit en italiques, tel *je faisais ma fine*; la traductrice a

---

<sup>24)</sup> Voir les définitions des styles de parler de Danièle Noël que j'ai données à la page 34.

même carrément recours à une note en bas de page dans le cas des "bleuets" qu'elle se croit obligée de définir par "myrtilles" (p. 100). Tous ces signes distraient inutilement le lecteur et l'empêchent de bien saisir l'identité canadienne de l'auteure.

Les trois extraits suivants nous démontrent clairement comment le seul fait de ne pas laisser les personnages s'exprimer dans la langue qui serait naturellement la leur -- ici, la langue des Canadiens français -- crée des contresens culturels et fait d'eux des êtres hybrides, sans véritable identité.

#### Premier extrait

*"Heavy" (25), David said. "What is it?"  
"A dead bird", Anna said. [S-125]*

*"Pas beau!" a dit David. "Qu'est-ce que c'est?"  
"Un oiseau mort", a répondu Anna. [FS-137]*

Dans ce premier extrait, les personnages viennent de découvrir un héron mort, déjà en train de se décomposer. Ils sont frappés, tant par l'odeur nauséabonde que par l'aspect de cet oiseau tué et "troussé comme la victime d'un lynchage". Le Canadien qui s'exclamerait [ Pas beau! ] dans ce contexte aurait l'air d'un "efféminé". Or, David est tout autre. En se remplaçant dans le contexte de cette époque des années soixante, il y a de fortes chances que David aurait laissé échapper un [ 'Eavy ], comme le Canadien français d'aujourd'hui qui parle d'un gars "cool", ou d'une chose qui est "gross". Il serait en tout cas plus normal

---

25) : C'est moi qui souligne.

de l'entendre s'exclamer : [ C't'écœurant! ] ou au moins, [ Dégueulasse! ], et enchaîner avec un [ C'est quoi ça? ].

### Deuxième extrait

*Claude told us business is bad this year," David says, "on account a word is around the lake's fished out. They're going to other lakes, Claude's dad flies them in his sea-plane, neat eh? [S-30]*

Claude dit que les affaires marchent mal cette année, déclare David, car on raconte qu'y a plus un poisson dans le lac. Les gens vont sur d'autres lacs; le père de Claude les emmène dans son hydravion, pas mal ça? [FS-30]

Dans ce deuxième extrait, les personnages sont attablés dans un bar, à boire et à parler avec Claude, "un gars de la place".

L'auteure insiste un peu plus loin sur le fait que David, pour faire "peuple", a changé de registre de langue : [ *David is slipping into his yokel dialect (...) maybe he's doing it for Claude, to make it clear he too is a man of the people. (S-30)* ]

Une traduction "canadienne-française" de cet extrait, qui insisterait sur le "parler mal" de Claude, donnerait plutôt :

Claude dit que les affaires marchent mal c't'année, dit David; à ce qui paraît, y'a pu un seul poisson dans l'lac, faqu'les gens vont su d'aut' lacs, le père de Claude les amène dans son hydravion, c't'boutte eh?

### Troisième extrait

*"She dumped out your film," Anna says behind me. (...)*

*"Shit," David says, "shit, shit, oh shit, why the shit didn't you stop her?"*

Dans ce troisième extrait, le personnage est enragé : la narratrice vient de jeter à l'eau le film que Joe et lui sont en train de tourner. Sans vouloir m'étendre sur le sujet des sacres au Canada français, je dois quand même souligner le fait que le mot "merde", ici, n'a pas vraiment une connotation vulgaire; pour rendre ce passage plus acceptable pour un lecteur canadien-français, c'est le mot "marde" ou mieux encore, l'expression "maudite marde" qui traduirait mieux le registre du texte original.

Traduction de madame Girod:

"Elle a jeté votre film", dit Anna derrière moi.  
(...)

"L'enfant de chienne", fait David, "merde de merde, pourquoi tu l'as laissé faire?"

Traduction que je suggère :

"Elle a jeté votre film," dit Anna derrière moi.  
(...)

"Maudite marde", fait David, "maudite marde de maudite marde, pourquoi tu l'as laissé faire, maudit?"

Comme le dit Denis Juhel, lorsqu'il s'agit de textes qui privilégient la dimension affective de la langue,

" ne pas traduire dans l'idiolecte des destinataires serait un non-sens (on peut imaginer les contresens culturels que commettraient les traducteurs qui ne tiendraient pas compte du caractère viril que les jeunes gens associent à leur vocabulaire et à leur prononciation.) " (26)

---

26) Denis Juhel (1984) : op. cit., p. 122.

Je ne reproche pas à la traductrice de n'avoir pas traduit pour le lecteur canadien-français; je lui reproche cependant de n'avoir pas été constante dans son choix de registre de translation. La traductrice, n'ayant pas vraiment de registre de translation, tantôt "francise" le texte, tantôt "dépayse" son lecteur. D'autant plus que, comme le dit si bien Georges Mounin, "le péril majeur pour un traducteur sur le plan littéraire (...) ce sont les disparates, c'est-à-dire le manque d'unité de langue, dans le texte en langue d'arrivée." (27)

Cette dernière réflexion m'amène à souligner une autre faiblesse dans la traduction de madame Girod, faiblesse amenée par un manque d'uniformité dans le registre de translation. Quand on parcourt le texte rapidement, et de façon encore plus évidente quand on le lit attentivement, on ne peut s'empêcher de remarquer l'abondance des mots mis en italiques. Si on se limite uniquement aux trois premiers chapitres, on peut compter dix expressions ou mots écrits en italique dans le texte de départ; le texte traduit, lui, en contient trente-neuf (39) ! La signification et l'abondance de ce signe typographique ne sont pas claires dans le texte d'arrivée : les mots en italiques désignent tantôt des mots reproduits tels qu'ils apparaissent dans le texte de départ, tantôt des noms "traduits" ou "adaptés", tantôt des mots écrits en lettres majuscules dans le

---

27) Georges Mounin, op.cit., p.119.

texte de départ. Comme si cela ne suffisait pas, la traductrice ajoute d'autres mots en italiques pour insister sur leur caractère canadien-français; par contre, d'autres mots canadiens-français se retrouvent entre guillemets! Voyons comment tout ceci alourdit la lecture et distrait le lecteur, qui se demande la signification de ces italiques.

Dans le premier chapitre du texte original, Margaret Atwood a mis deux expressions en italiques : [ *we're* et *Random Samples* ]. Son but est clair : la première fois, elle veut attirer l'attention (et donner un indice au lecteur) sur le fait que sa narratrice ne dit pas toujours la vérité; la deuxième fois, ce n'est que pour indiquer le titre du film. De son côté, le premier chapitre du texte traduit contient, outre les deux expressions du texte original, quatre groupes de mots en italiques; le premier, [ *cents* ], attire inutilement l'attention du lecteur, surtout que ce même mot revient, à la page 12, sans italiques, pour réapparaître à la page 29 en italiques! Les trois autres expressions, qui sont des noms de chansons, peuvent être justifiées à cause de leur ressemblance au titre du film

*"Random Samples"*.<sup>(28)</sup>

---

<sup>28)</sup> Le texte traduit révèle à maintes reprises une incohérence au niveau de l'indication des noms propres : c'est ainsi que l'on retrouve, sans italiques et avec guillemets, les noms " Vacancy " (p.17), " United Church " (p.63); sans italiques ni guillemets, les noms : Sunday School (p.63), Blue Moon Cabins (p.32) Red Caps (p.33); avec notes en bas de page, mais sans italiques, le mot " Halloween " (p.107); avec notes et italiques les noms [ *Kickapoo Joy Juice* ] (p. 64), [ *schmoo* ] (p.64) et bien d'autres écrits en italiques. Par contre, elle traduit et met en italiques les [ *Jésus est notre sauveur* ] (p.15), [ *Contes de (sic) Légendes du Québec* ] (p. 102 et 112).

Le deuxième chapitre de Surfacing renferme sept expressions en italiques; dans la traduction, ce même chapitre en a neuf. Voilà qui semble assez près du texte de départ. Pourtant, ce n'est pas le cas. Car les italiques de la traduction n'insistent pas sur les mêmes nuances que celles du texte de départ. Par les deux premiers "bonjours" écrits en italiques, on comprend, après comparaison ou par simple déduction, que ces mots étaient en français dans le texte anglais, comme c'est le cas pour les mots "anglais, très bon, délicieux, thé"; il est encore une fois difficile de comprendre quelle logique pousse la traductrice à ne pas mettre en italiques le mot "pardon", à corriger le mot "ban" dans [ il fait beau ban oui ] pour " ben oui" et à remplacer l'expression en italiques [ *caisse postale* ] par l'expression fautive " casier postal ", sans italiques cette fois. De plus, dans ce même chapitre, Margaret Atwood, pour bien insister sur le fait que les deux femmes crient pour mieux se comprendre et pour souligner le comique de cette situation, prend la peine de mettre certains mots en italiques [ *beau, you, fine, you* ]. Ce message non-verbal est perdu pour le lecteur francophone : non seulement la traductrice écrit-elle, en italiques, toute la phrase [ *Ah, il fait beau. Oui, il fait beau, ben oui* ], en omettant le mot "pardon", mais elle choisit de garder une partie de la conversation en anglais ( quoique sans italiques! ) en corrigeant le texte de départ. Ainsi le [ 'Ow are you? ] devient [ How are you? ], laissant tomber une caractéristique importante de la prononciation de cette bonne Madame qui ne "connaissait pas plus

de cinq mots de la langue de l'autre".

Le troisième chapitre du texte original ne contient qu'un seul mot en italique : l'auteure souligne encore une fois la prononciation de la femme, attirant ainsi l'attention du lecteur sur le fait qu'elle peut prononcer le fameux "h" quand elle le veut bien (ce qu'elle dit en toutes lettres immédiatement après). Dans le texte traduit, l'importance de ce fait est perdu, et cela à cause de l'abondance des mots en italiques : six groupes de mots en italiques! Sans vouloir analyser en détails les raisons qui justifient ces italiques, je me pose cependant des questions quant à la pertinence d'écrire en italiques tous les mots français qu'on retrouve dans le texte original; il me semble que pour garder l'effet des italiques dans le texte, c'est-à-dire l'effet que produit le texte de départ, il aurait fallu trouver un autre moyen de souligner cet aspect. De simples guillemets auraient peut-être suffi?

Ce commentaire sur l'usage abusif des italiques dans la traduction peut peut-être sembler long; il m'apparaît utile cependant, car il permet de constater à quel point il est important pour le traducteur de faire des choix et, surtout, de les respecter tout au long de sa traduction. Le contraire donne, comme c'est le cas dans le texte traduit Faire surface, un texte distrayant pour le lecteur, un texte qui lui demande un effort d'interprétation.

Après avoir vu, à l'aide du texte traduit Faire surface, combien il est important que le traducteur analyse bien le texte, en saisisse le message et en respecte le ton pour que sa traduction produise le même effet sur son lecteur; après avoir souligné l'importance de conserver une saveur canadienne dans la traduction d'un texte d'un auteur canadien-anglais; après avoir constaté les effets produits par une absence de choix de "registre de translation", par un manque d'unité de langue et par un recours irrégulier à différents signes para-linguistiques, il est également important de souligner un dernier point : le respect du style de l'auteur, ce qui veut dire, entre autres, dans le cas de Margaret Atwood, l'attention qu'il faut accorder aux mots et à leur place dans le texte. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ce sujet dans le deuxième chapitre; cependant, j'aimerais souligner tout de suite cet aspect dans le texte Surfacing, pour insister davantage sur l'importance du choix des mots lorsqu'on choisit de traduire Margaret Atwood. Sherrill Grace résume très bien ce point dans ces mots:

*... in Surfacing (...) from the start, voice and language co-operate to produce an increasingly symbolic text. Atwood's approach is phenomenological. She uses language to present the object seen in its utmost clarity. The cumulative effect is that words or objects seen acquire an importance that forces us to respond and to interpret them metaphorically.*

*An example of this shift from perceived object to metaphor is obvious in the description of the heron :*

"It was behind me, I smelled it before I saw it; then I heard the flies. The smell was like decaying fish. I turned around and it was hanging upside down by a thin blue nylon rope tied round its feet and looped over a tree branch, its wings fallen open. It looked at me with its mashed eye."

Beginning with the indefinite pronoun, "It", we are thrust into an unknown situation which we must experience, through our sense. (...) In passages like this she (with the reader) is led to visual perception through the more highly contextual senses of smell and hearing in order to fully experience the impact of the moment.<sup>(29)</sup>

Dans Refaire Surface, la traductrice, madame Girod, n'a pas toujours su traduire le style "atwoodien". Prenons comme exemple la traduction d'une partie de l'extrait cité ci-dessus par Sherrill Grace.

It was behind me, I smelled it before I saw it; then I heard the flies. The smell was like decaying fish. (...) It looked at me with its mashed eye.

C'était derrière moi, je l'ai senti avant de le voir. Puis j'ai entendu les mouches. L'odeur ressemblait à celle du poisson pourri. (...) Il me regardait de son oeil broyé.

On remarque que la traductrice choisit de commencer ce passage par "C'était derrière moi". En choisissant le pronom neutre "ce", elle favorise l'ambiguïté : ce qui est annoncé peut être autant un événement qu'un objet. Elle prive le lecteur francophone d'une sensation puissante : ce dernier ne sent pas

---

<sup>29)</sup> Sherrill Grace, op. cit., p.89.

soudain la présence de "quelqu'un" ou "quelque chose" qui est là, derrière; elle le prive de l'expérience d'être poussé, soudain, dans une situation d'inconnu. Alors, qu'en choisissant le pronom personnel "il", elle aurait pu si facilement créer un effet de surprise, de mystère; comme dans le texte original. Pour terminer, j'ajouterai que la traductrice ne semble pas avoir remarqué que l'emploi du passé simple ( le "*simple past*" et non le "*past progressive*" ) dans la dernière phrase de l'extrait n'est pas fortuit : l'auteure veut sûrement choquer son lecteur, en créant l'impression que cet oiseau mort la regarde consciemment, qu'il fait l'effort de la regarder! En rendant ce "*simple past*" par l'imparfait, la traductrice perd tout l'effet de passage.

#### Texte traduit

C'était derrière moi, je  
l'ai senti avant de le voir.  
Puis j'ai entendu les mouches.  
L'odeur ressemblait à celle du  
poisson pourri. (...)  
Il me regardait de son oeil  
broyé.

#### Texte proposé

Il était derrière moi, je  
l'ai senti avant de le voir;  
puis j'ai entendu les mouches.  
L'odeur ressemblait à celle  
du poisson pourri. (...)  
Il m'a regardée de son oeil  
broyé.

À la lumière d'une traduction de *Surfacing*, je viens donc de souligner l'importance de respecter le ton et le message du texte de départ; j'ai montré comment un texte traduit dans la langue d'ici permettrait plus facilement au lecteur canadien de s'identifier à l'oeuvre de son contemporain anglophone, et à un lecteur d'ailleurs de saisir une facette de la culture

canadienne-française; j'ai indiqué l'importance de ne pas alourdir inutilement le texte traduit en multipliant les signes typographiques inexistants dans le texte d'origine ; j'ai finalement commenté le fait que, lors d'une traduction d'un auteur tel que Margaret Atwood, il s'avère primordial de respecter son "style", sinon on risque de trahir non seulement le texte lui-même, mais aussi l'auteur et le lecteur.

Ces réflexions avaient été précédées d'un bref retour sur l'histoire de notre langue canadienne-française et d'un exposé sur les différents niveaux de parler d'ici -- le parler mal, le parler ordinaire, le parler bien et le parler affecté -- ainsi que sur les différentes variables de la langue en tant qu'outil de communication et marqueur social.

Avant d'aborder la raison d'être de ce commentaire : ma propre traduction de *Giving Birth* de Margaret Atwood et les réflexions qu'elle a suscitées, je parlerai d'une des caractéristiques les plus importantes de Margaret Atwood et que cet exercice de traduction m'a permis de vérifier : l'importance que cette auteure accorde aux mots. À partir de cette constatation, je montrerai à quel point Margaret Atwood n'a pas souvent été bien servie par les traducteurs de ses oeuvres.

## DEUXIÈME CHAPITRE

... Sur l'importance du langage chez Margaret Atwood  
et le devoir du traducteur de respecter  
cet élément

Affirmer que Margaret Atwood considère le langage important serait quasiment commettre une lapalissade; car quiconque a lu plus d'un livre de Margaret Atwood ne peut que constater le rôle primordial que joue le langage dans l'ensemble de ses oeuvres.

" A word after a word/after a word is power ", écrit-elle en 1981 <sup>(1)</sup>. Rien de surprenant alors que, dans son dernier roman, *The Handmaid's Tale*, n'ont accès aux livres, et plus précisément au Livre (la Bible), que les Commandants, c'est-à-dire ceux qui détiennent le pouvoir. Ce qui donne lieu à des scènes dérangeantes et émouvantes tout en étant souvent amusantes.

*The Commander pauses, looking down, scanning the page. He takes his time, as if unconscious of us. He's like a man toying with a steak, behind a restaurant window, pretending not to see the eyes watching him from hungry darkness not three feet from his elbow. We lean towards him a little, iron filings to his magnet. He has something we don't have, he has the word. How we squandered it, once. (2)*

Continuons encore un peu l'analyse de cette dernière oeuvre de Margaret Atwood pour vérifier la place qu'elle accorde encore aux mots. L'état de privation intellectuelle imposée à la narratrice

---

<sup>1)</sup> Margaret Atwood (1981) : "Spelling" in *True Stories*, Toronto, Oxford University Press, p. 64.

<sup>2)</sup> Margaret Atwood (1985) : *The Handmaid's Tale*. Toronto, McClelland & Stewart Limited, p. 99.

explique son éblouissement lorsqu'elle se retrouve dans les quartiers personnels de son Commandant :

*But all around the walls there are bookcases. They're filled with books. Books and books and books, right out in plain view, no locks, no boxes. No wonder we can't come in here. It's an oasis of the forbidden. (3)*

Puis, lorsque son commandant lui demande de jouer au Scrabble, c'est l'euphorie, le délire : Margaret Atwood nous donne alors une scène absolument merveilleuse où la narratrice, privée depuis si longtemps de ce fruit défendu qu'est le mot écrit, caresse avidement les lettres ...

*" I'd like you to play a game of Scrabble with me," he says. I hold myself absolutely rigid. I keep my face unmoving (...) So that's what's in the forbidden room! Scrabble! I want to laugh, (...)*

*Now of course, it's something different. Now it's forbidden, for us. Now it's dangerous, Now it's indecent. Now it's something he can't do with his Wife. Now it's desirable. Now he's compromised himself. It's as if he's offered me drugs.(...)*

*We play two games. Larynx, I spell. Valance. Quince. Zygote. I hold the glossy counters with their smooth edges, finger the letters. The feeling is voluptuous. This is freedom, an eyeblink of it. Limp, I spell. Gorge. What a luxury. The counters are like candies, made of peppermint, cool like that. Humbugs, those were called. I would like to put them into my mouth. They would taste also of lime. The letter C. Crisp, slightly acid on the tongue, delicious.(4)*

---

3) *ibid.* p. 147

4) *ibid.*, p.148-149

Mais même dans cet état de privation, la narratrice reconnaît les limites du langage, thème cher à Margaret Atwood :

*It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many.<sup>(5)</sup>*

Car Margaret Atwood s'est toujours méfiée et se méfie encore du langage quotidien trop simplifié. Certaines critiques ou analyses parlent d'une sous-langue "féminine" de Atwood, [ a "female" sublanguage ] par opposition au discours masculin [ a "male", discursive language ] <sup>(6)</sup>. En effet, depuis ses premiers poèmes, *The Circle Game*, jusqu'à son dernier roman *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood insiste sur le rôle du langage et sur l'importance des mots, sur leur pouvoir et leur limites. Dans une histoire pour enfants qu'elle a écrite en 1979 et publiée dans la revue *Châtelaine*, elle met en scène les *Wordhoarders*, personnages féminins, dont la devise est "Wordorder is Worldorder", et qui sont en sorte les gardiennes de la langue, les protectrices des mots et de leurs significations. Margaret Atwood n'est-elle pas elle-même une de ces *Wordhoarders*? Ne nous met-elle pas en garde contre l'utilisation impropre de certains mots, contre les limites du

<sup>5)</sup> *ibid*, p. 144

<sup>6)</sup> Frank Davey (1984) : *op. cit.*, p. 162.

langage, contre l'impuissance de la langue de nommer, de dire la vie, les événements de la vie? En même temps, ne nous permet-elle pas de nous émerveiller devant la richesse du langage, le pouvoir des mots qui nous permettent de sortir de nous-mêmes pour communiquer avec autrui, avec le monde qui nous entoure?

Celui qui peut nommer, qui peut dire, celui qui a le mot a le pouvoir, affirme-t-elle, entre autres, dans son essai *An End to Audience* :

*In any totalitarian takeover, whether from the left or the right, writers, singers, and journalists are the first to be suppressed. (...) The aim of all such suppression is to silence the voice, abolish the word, so that the only voices and words left are those of the ones in power. Elsewhere, the word itself is thought to have power; that's why so much trouble is taken to silence it. (7)*

Mais, même dans un monde où on a la liberté de parole, même quand on a le droit de lire, d'écrire, de dire, de parler, il reste la difficulté de "dire". Car les mots ne se laissent pas apprivoiser si facilement; "what writer has not felt the language taking him over at times, blocking him at others?" avoue madame Atwood dans un de ses discours.<sup>(8)</sup> Difficulté exprimée si souvent par Atwood, tantôt avec humour, tantôt avec désespoir :

---

<sup>7)</sup> Margaret Atwood (1982) : *Second Words*, Toronto, House of Anansi Press Limited, p. 350.

<sup>8)</sup> *ibid.*, p. 348.

Language, like the mouths  
that hold and release  
it, is wet & living, each

word is wrinkled  
with age, swollen  
with other words, with blood, smoothed by the  
numberless  
flesh tongues that have passed across it. (9)

Et dans *Giving Birth*, la narratrice ne déclare-t-elle pas :

Thus language, muttering in its archaic tongues  
of something, yet one more thing, that needs to  
be re-named  
These are the only words I have, I'm stuck with  
them, stuck in them.  
(...)  
Words ripple at my feet, black, sluggish, lethal.  
Let me try once more, before the sun gets me,  
before I starve or drown, while I can. It's only  
a tableau after all, it's only a metaphor. See,  
I can speak, I am not trapped, and you on your  
part can understand. So we will go ahead as if  
there were no problem about language. (10)

Cet élément est si important dans l'oeuvre de Margaret Atwood qu'il pourrait faire l'objet d'une étude détaillée et des plus intéressantes; je crois cependant que mes quelques remarques suffisent pour souligner l'importance des mots pour Margaret Atwood, importance qu'elle révèle dans ses essais, discours, comme dans ses poèmes et dans ses romans et nouvelles. Pour les besoins de ce texte, il suffit de retenir que, pour cette

---

<sup>9)</sup> Margaret Atwood (1978) : *Two-Headed Poems*, Toronto, Oxford University Press, p. 67.

<sup>10)</sup> Margaret Atwood (1977) : *Dancing Girls*, Toronto, Seal Edition, 3rd printing 1980, p. 229.

écrivaine, le langage est à la fois puissant et impuissant, car lui seul permet de nommer la vie, lui seul, si limité et imparfait soit-il, permet de sortir de soi, d'être un témoin.

*[Writing] is a naming of the world, a reverse incarnation : the flesh becoming word. It's also a witnessing. (...) The writer is both an eye-witness and an I-witness, the one to whom personal experience happens and the one who makes experience personal for others. The writer bears witness. Bearing witness is not the same as self-expression.<sup>(11)</sup>*

Un traducteur d'un texte de Margaret Atwood ne peut donc pas rester insensible à cette importance qu'elle accorde au langage. Il sera d'autant plus attentif au texte de départ, sachant d'avance que l'auteure a choisi avec soin les mots pour le dire. Cela va même plus loin que le seul choix des mots; cela va jusqu'à l'arrangement des mots, la structure des phrases, des paragraphes, l'organisation du texte, les images invoquées, les métaphores utilisées, etc. Rien n'est fortuit chez cette écrivaine. Et, à mon avis, le traducteur n'a pas le droit de l'oublier s'il veut vraiment "traduire" Margaret Atwood.

Avant de souligner les choix que j'ai faits à ce niveau dans ma propre traduction, j'aimerais attirer l'attention sur d'autres traductions de différents textes de Margaret Atwood, traductions qui, selon moi, ne respectent pas assez le "langage" de cette écrivaine. J'aimerais parler de "style", -- mais n'est-ce pas là chose difficile à définir? J'essaierai d'être concrète, terre à

---

<sup>11)</sup> Margaret Atwood (1982) : "An End to Audience", op.cit., p. 348.

terre, en nommant "style" tout ce qui comprend la façon personnelle de Margaret Atwood de structurer ses phrases, ses paragraphes, ses textes entiers; ce qui implique donc répétition d'une même structure ou signification dans une structure même. Avec, bien sûr, les mots choisis par l'auteure pour que son témoignage soit le plus juste possible, le plus près de la réalité. Dans ma propre traduction de *Giving Birth*, j'ai collé au texte de Margaret Atwood de façon intuitive d'abord; cependant, lorsqu'un peu plus tard j'ai voulu reprendre ma traduction pour recréer le texte de l'auteure, mais cette fois en français, je me suis vite rendue compte que je ne pouvais pas m'éloigner du "style", puisque le style fait partie du message même. Pour mieux démontrer cette réalité, je me permettrai encore une fois de puiser mes exemples dans des traductions d'autres oeuvres de Margaret Atwood.

En 1983 paraissait *Bluebeard's Egg* <sup>(12)</sup>, la deuxième collection de récits de Margaret Atwood; la traduction paraissait en 1985 sous le titre *L'oeuf de Barbe-Bleue* <sup>(13)</sup>. Et la lecture de cette traduction me confirma encore une fois que Margaret Atwood n'est pas bien servie; un lecteur francophone qui lit cette oeuvre traduite ne peut pas prétendre connaître l'auteure, car il n'en découvre à peu près pas le "style", ce qui la

---

<sup>12)</sup> Margaret Atwood (1983) : *Bluebeard's Egg*, Toronto, McClelland and Stewart Limited.

<sup>13)</sup> Margaret Atwood (1983) : *L'oeuf de Barbe-Bleue*, traduit par Hélène Fillion (1985), Montréal, Editions Libre Expression.

différencie d'un autre auteur. C'est Atwood elle-même qui, dans son *Murder in the Dark* <sup>(14)</sup>, résume bien l'importance non du "quoi" mais du "comment".

*You'll have to face it, the endings are the same however you slice it. (...) So much for endings. Beginnings are always more fun. True connoisseurs, however, are known to favour the stretch in between, since it's the hardest to do anything with.*

*That's about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what and a what and a what.*

*Now try How and Why.* <sup>(15)</sup>

Ne voulant pas faire une critique exhaustive d'un autre texte traduit, je me contenterai de faire ressortir certains aspects du style de Margaret Atwood qui souffrent dans cette traduction.

Commençons d'abord par l'organisation de tout un récit. Parfois l'auteure indique une division importante de son récit par les signes ( \* \* \* ); ensuite, à l'intérieur de ces grandes parties du récit, elle indique à son lecteur un changement soit de temps, soit de lieu, soit de point de vue, etc. en laissant un espace plus important entre certains paragraphes; à l'intérieur de ces subdivisions, les paragraphes se suivent à simple interligne. Tous les récits de cette collection suivent cette structure, à l'exception de *The Salt Garden* et *The Sin Eater* qui

---

<sup>14)</sup> Margaret Atwood (1983) : *Murder in the Dark*, Toronto, Coach House Press.

<sup>15)</sup> *ibid.*, p.40

ne contiennent aucune grande division ( \* \* \* ). Ces divisions et subdivisions servent de points de repère pour le lecteur, tout en ayant une signification précise; il est évident que l'auteure ne les a pas semés ici et là, sans intention précise ni plan. Comment expliquer alors leur absence dans la traduction? Comment justifier, de plus, l'organisation "erronnée" du texte traduit, qui non seulement ne "traduit" pas l'organisation du texte de départ, mais de plus la trahit en séparant d'un double espace certains paragraphes unis dans le texte original, en créant ailleurs des paragraphes qui brisent le courant de la pensée du personnage, le fil de l'action? Les exemples abondent: il suffit de regarder, entre autres, les nouvelles " Quelques épisodes importants dans la vie de ma mère ", " Betty ", " L'oeuf de Barbe-Bleue ".

Passons maintenant aux paragraphes. J'ai remarqué que souvent les traducteurs des textes de Margaret Atwood prennent des libertés lorsqu'il s'agit des paragraphes. Au tout début, cela ne me dérangeait que très peu, puisque je croyais que c'était la langue française qui ne pouvait accepter une telle répartition de paragraphes. Or, après avoir lu presque toutes les oeuvres de fiction de madame Atwood, je me suis rendue compte qu'elle choisissait consciemment de ne pas commencer ou finir un paragraphe à tel moment; que même dans la langue anglaise, cette division ou non-division "choquait" parfois, dérangeait l'ordre habituel; ou encore, que cette division ou non-division était tout à fait juste et justifiable. Il est certain qu'il peut

arriver qu'on ne respecte pas certains paragraphes, et que cela n'ait aucun effet sur le texte. Mais on ne peut en dire autant lorsque, par exemple, la traduction isole une phrase ( et même ajoute un point d'exclamation ), accordant du même coup trop d'importance et d'émotion à cette remarque et jetant un éclairage faux sur le personnage.

*She'd had a calmness, a patience that he's since realized was only a professional veneer, but at the time he'd settled into it like a hammock. He'd enjoyed trying to educate her, and she'd gotten into it to parrot him or please him. What a mistake. (16)*

Elle avait une sérénité, une patience qui lui apparaissent à présent comme une sorte de vernis professionnel, mais dans lequel, à l'époque, il s'était lové comme dans un hamac. Il aimait essayer de l'éduquer, et elle avait pris l'habitude de l'imiter ou de lui plaire.  
Quelle erreur! (17)

Ailleurs, ce sont des paragraphes existant dans le texte anglais qui disparaissent dans le texte français, et puis le contraire. Et ça se répète souvent, trop souvent. Le rythme de l'auteure n'est plus là; l'effet n'est plus le même. Détails, me direz-vous? : peut-être dans certains cas, mais en général, détails d'importance. Beaucoup de sous-entendus, de traits de caractère, d'émotions ou d'absence d'émotions, de points de repère même sont ainsi perdus dans les textes français. Ce qui n'est pas juste,

---

<sup>16</sup>) Margaret Atwood (1983) : "Uglypuss" in Bluebeard's Egg, p.96.

<sup>17</sup>) Margaret Atwood (1983) : "Vilaine chatte" in L'oeuf de Barbe-Bleue, p.70.

ni pour le lecteur, ni pour l'auteure. Car, comme le dit Margaret Atwood, l'auteur et le lecteur sont comme des frères siamois :

*Writer and audience are Siamese twins. Kill one and you run the risk of killing the other. (18)*

Examinons maintenant les phrases de Margaret Atwood. Difficile ici de simplifier, de faire une synthèse. Robert Cluett (19) a fait une analyse intéressante de la phrase de Atwood, en comparant son texte Surfacing aux textes d'autres auteurs tels Morley Callaghan, Matt Cohen et Margaret Laurence. Il souligne la plus grande fréquence des arrêts internes dans les phrases de Margaret Atwood, sa préférence pour la répétition du sujet contrairement à la tendance normale d'éliminer le sujet à toutes les sixième ou septième phrases; sa façon d'organiser les propositions subordonnées et les propositions non-verbales; la complexité évidente de son système de propositions, surtout ce qu'il appelle "*her right-branching clauses*", expliquant que "*the weight is placed heavily on the right-hand side*". (20) Il parle également de l'usage abondant des appositions et des adjectifs placés après les noms, de son affection pour les pronoms plutôt que pour les noms, de sa façon de présenter les

---

18) Margaret Atwood (1982) : Second Words, p.350.

19) Robert Cluett (1983) : "Surface Structures : The Syntactic Profile of Surfacing" in Margaret Atwood : Language, Text and System, (edited by) Sherrill Grace & Lorraine Weir, Vancouver, University of British Columbia Press, p.67-90.

20) *ibid.*, p.76.

faits peu à peu, dans la phrase, permettant au lecteur de les "découvrir".

Mon analyse des divers récits de Bluebeard's Egg, et sa traduction, si elle s'appuie un peu sur celle de Cluett, n'en a ni la profondeur ni l'étendue. Elle me permet quand même de justifier certaines critiques et de montrer encore une fois que Margaret Atwood n'est pas bien servie. Mon premier exemple est extrait du récit *Uglypuss* :

*The jacket has Bluejays across the back and is ravelling at the cuffs; it has grease on it from where he crawled under the car, years ago, trying to prove to someone or other that he knew why it was leaking; a futile exercise.*<sup>(21)</sup> [BE-89]

et la traduction " Vilaine chatte "

Le coupe-vent porte les mot Bluejays\* sur le dos et se défait aux poignets; il y a aussi des taches de graisse aux endroits où il a touché le sol en rampant sous sa voiture, il y a des années de cela, dans la vaine tentative de prouver à quelqu'un la raison d'une fuite. [OBB-65]

Le texte de Margaret Atwood montre bien la façon de l'auteure de laisser le lecteur "découvrir" à la toute fin l'éclairage réel: [ a futile exercise ] et, aussi, la fréquence des arrêts internes (deux point-virgules; deux phrases indépendantes, courtes, liées par une préposition; une proposition non-verbale,

---

<sup>21)</sup> Tous les extraits de cette oeuvre et de sa traduction ont été pris dans les deux éditions déjà mentionnées. Pour alléger la lecture, j'indiquerai les références comme suit :

[BE-1] pour Bluebeard's Egg, page 1

[OBB-1] pour L'oeuf de Barbe-Bleue, page 1

à la fin, qui porte le poids de la phrase). Que voit-on dans le texte traduit? un seul point-virgule, et, ce qui est vraiment inacceptable ici, la disparition totale de la proposition finale, et donc de tout l'effet "stylistique" et significatif de cette tombée de phrase. Le lecteur est perdant, l'auteure également. Sans parler de la perte au niveau du sens, et l'inutile note (\*) dans laquelle la traductrice explique : " Blue Jays : nom de l'équipe professionnelle de base-ball de Toronto ", explication qu'elle reprendra plus loin lorsqu'il s'agira des Expos ; Margaret Atwood, Canadienne, n'a pourtant pas donné d'explications à son lecteur anglophone canadien, même si elle savait que son texte serait lu tout aussi bien par un anglophone américain, britannique, australien...

Dans le deuxième exemple, je veux surtout attirer l'attention sur l'effet créé par l'usage répétitif du sujet [ she ], sur la division de son texte en deux phrases, contenant six indépendantes, une proposition principale et deux subordonnées placées à droite de leur principale, et enfin, sur le choix de certains mots chers à l'auteure, c'est-à-dire [ solid ] et [ safe ].

*She knows why they put up with her though, apart from the fact that she pays the mortgage : she's solid, she's predictable, she's always there, she makes them feel safe. But lately she's been wondering: who is there to make her feel safe?*  
[BE-70]

et la traduction :

Mais elle sait pourquoi eux l'endurent. Mis à part le fait que c'est elle qui paie l'hypothèque, elle est stable, prévisible et toujours là; elle les rassure. Mais, dernièrement, elle a commencé à se demander qui la rassurait, elle. [OBB-52]

La division du texte n'est plus la même, l'effet non plus, et le sens change. Dans le texte anglais, il est évident qu' "ils endurent" Loulou parce qu'elle est solide, etc. ; dans le texte traduit, ce n'est plus aussi évident. D'ailleurs, le texte original aide le lecteur à ne pas s'égarer : les deux-points apparaissent, justement, à deux reprises, pour préciser. Aucun deux-points dans la traduction; disparue également la répétition du sujet "elle". Deux propositions ont changé, une de place, l'autre de nature, et l'effet est perdu. Et les mots [ *solid* ] et [ *safe* ], rendus par "stable" et "rassurer", alors que Margaret Atwood parle de "solidité" et de "sécurité" par opposition à "l'instabilité, la fragilité" et au "danger". Il y aurait eu moyen de mieux rendre cet extrait...

Elle sait pourquoi ils l'endurent pourtant, mis à part le fait que c'est elle qui paie l'hypothèque : elle est solide, elle est prévisible, elle est toujours là, elle les fait se sentir en sécurité. Mais dernièrement, elle se demande : qui est là pour la faire se sentir en sécurité, elle?

Dernier exemple, court cette fois, pour bien démontrer que traduire Margaret Atwood, c'est aussi et surtout traduire son style.

*The kitchen is filled with the yeasty smell of baking bread. Loulou breathes it in, revelling in it : a smell of her own creation. [BE-69]*

La cuisine est envahie par l'odeur de levain des pains cuits. Loulou la respire avec délice; c'est l'odeur de son oeuvre. [OBB-51]

C'est surtout la dernière phrase de cet extrait qui m'intéresse ici. L'auteure donne encore une fois une phrase complexe, où tout le poids se situe non seulement à droite, mais également dans une phrase non-verbale, tout simplement juxtaposée. Phrase coupée en trois parties égales, marquant le rythme d'une respiration contrôlée, et imitant la réalité : inspiration, dégustation, fierté. Le texte français ne traduit pas cet effet encore une fois; une seule coupure, amenée par un point-virgule, qui n'a pas du tout la portée du deux-points. Et la fin, qui de phrase non-verbale et juxtaposée, devient une proposition indépendante, devient banale avec son verbe impersonnel "c'est". Pourtant, il aurait suffi d'une virgule et d'un deux-points pour reproduire au moins le rythme et la sensation du texte de départ : " Loulou la respire, avec délice : une odeur de son oeuvre. "

Plus je découvre l'oeuvre de Margaret Atwood, tant ses poèmes que ses essais, ses romans et ses récits, plus je me rends compte de la richesse thématique et linguistique de ses textes. Je conçois très bien qu'un traducteur se spécialise uniquement dans la traduction des oeuvres de cette écrivaine. Car depuis le début, Margaret Atwood traite des mêmes thèmes, son oeuvre véhicule les mêmes "sous-thèmes".

Atwood's mistrust of the "received language" of conventional human speech, in fact, often leads her to create works that are gardens of textual delights. Almost all of her work has subtexts either implied or embedded within it - superhero stories, Shakesperean comedy, quest romance, descents to the underworld, (...) Atwood's work is thus ideally suited to a criticism which discounts declared meaning, which looks instead for sublanguages of syntax, vocabulary, literary structure, imagery, and symbol. A hidden advantage of such criticism - a considerable advantage when dealing with a living author as prolific as Atwood - is that sublanguages tend to change, if at all, very slowly. In Atwood's case, for example, the sublanguage of Bodily Harm is essentially the same as that of The Edible Woman - a pseudo-comic narrative structure, a distrust of the spoken and written word, a descent to an underworld that affirms the instructive value of the Freudian unconscious, 'male' imagery of ropes, guns, cameras, books, knives, and cosmetics versus 'female' imagery of biology and intuition. The sublanguage readings provided here are thus unlikely to be quickly outdated by Atwood's subsequent work, and should provide an implicit reading of it. (22)

---

<sup>22</sup>) Frank Davey, op. cit., p. 162.

Il y aurait donc un avantage certain pour un traducteur de se spécialiser dans l'oeuvre de Margaret Atwood, puisque pour lui rendre justice, il faut absolument saisir toute la portée de ses mots, de son style et, bien sûr, des autres éléments de son oeuvre, tels l'importance de la dualité, de la nature et du soi.

Mes lectures de et sur Margaret Atwood ne me font pas une spécialiste de cette auteure pour autant; elles me permettent cependant d'approcher ses textes avec autant de respect que d'admiration. Devant son texte *Giving Birth*, je me suis sentie démunie parfois, impatiente quelquefois, mais surtout de plus en plus éblouie par la fidélité de l'auteure à elle-même, par sa maîtrise du langage et, en même temps, par son humour discret et sa capacité de nous faire réfléchir sur le pouvoir et la faiblesse des mots. Après avoir également lu quelques traductions de certaines oeuvres de cette écrivaine et en avoir mesuré surtout les faiblesses, j'ai eu envie parfois, d'abandonner, de peur de commettre, à mon tour, des injustices envers elle; mais j'ai surtout eu, et j'ai encore, le goût de relever le défi et de tenter de rendre justice à cette auteure canadienne-anglaise. J'ai le goût de la rendre accessible au lecteur canadien-français, j'ai le goût de permettre au lecteur canadien-français de découvrir la richesse de Margaret Atwood, de se rendre compte que cette auteure est beaucoup plus qu'une simple conteuse d'histoire!

Comme je l'ai déjà expliqué, j'ai choisi de traduire ce texte de Margaret Atwood pour un lecteur canadien-français, c'est-à-dire en donnant préférence au français d'ici, et en sachant que la société de l'auteure est également celle du lecteur. Dans le prochain chapitre, j'indiquerai donc les différents aspects qui ont particulièrement retenu mon attention dans cette traduction, aspects évidemment reliés à l'élément "langage" de Margaret Atwood.

Connaissant l'importance accordée au langage par Margaret Atwood, j'analyserai d'abord le "style" de l'auteure dans ce récit, afin de bien saisir les nuances apportées par le choix de ses mots et la disposition de son texte, de ses paragraphes, de ses phrases, et de lui rendre justice. Ensuite, j'étudierai avec attention les différents fils conducteurs du texte *Giving Birth*, découvrant ainsi la richesse et le rôle primordial joué par les réseaux lexicaux rattachés au syntagme [ *giving birth* ].

Finalement, j'examinerai l'importance de la chanson " *I dream of Jeanie...* " pour tenter de découvrir son rôle dans ce texte.

### TROISIÈME CHAPITRE

...Sur *"Giving Birth"*, traduit de l'anglais canadien  
en français canadien

# ANALYSE DU STYLE DE MARGARET ATWOOD DANS *GIVING BIRTH* (1)

Mon analyse du style de Margaret Atwood se divise en trois grandes parties, qui s'appuient à la fois sur le texte de l'auteure et sur ma traduction.

J'expliquerai, en premier lieu, l'organisation de cette nouvelle au niveau du texte en général et des paragraphes. Ensuite, j'indiquerai les caractéristiques de la phrase de cette écrivaine que l'on peut constater dans *Giving Birth*. En troisième lieu, je ferai ressortir les différents procédés stylistiques auxquels Margaret Atwood a recours : apposition, tendance à la pronominalisation, répétition du sujet-pronom, débuts de phrase directs, phrases non-verbales, alternance subtile des temps présent/passé, utilisation d'un mot ou d'une expression pour relier plusieurs paragraphes, phrases commençant par un adverbe ou une conjonction. À tout ceci, j'ajouterai un bref commentaire sur le rôle que jouent les différents signes typographiques (parenthèses, tirets, italiques) dans cette nouvelle et sur un exercice d'analyse qui m'a permis, à maintes reprises, de bien saisir le sens et la forme du texte de Margaret Atwood.

---

1) Margaret Atwood (1977) : *Dancing Girls*, Toronto, McClelland and Stewart Limited. Dans le cadre de ce texte, je me suis servie du texte publié en 3e édition pour les Editions Seal. J'ai recopié la nouvelle *Giving Birth*. (p.228-245) en numérotant les paragraphes; j'ai également numéroté les paragraphes de ma traduction. Les références se rapportant à *Giving Birth* et à ma traduction porteront donc les numéros des paragraphes et se liront comme suit :

[GB-3] ( pour *Giving Birth*, paragraphe 3 )  
 [DN-3] (pour "Donner naissance", paragraphe 3)

Le texte *Giving Birth* de Margaret Atwood n'a pas vraiment de divisions; contrairement aux autres nouvelles dont nous avons parlé auparavant, il n'existe ici aucun signe apparent, tels les [\* \* \*] dans *Bluebeard's Egg*, ni les interlignes doubles et simples pour marquer le commencement d'une nouvelle partie. Cependant, le lecteur se rend vite compte que le texte n'est pas linéaire, et c'est justement cette alternance de temps qui peut aider à déterminer les différentes parties de cette nouvelle.

En effet, ce récit se déroule selon la structure temporelle suivante :

1. le temps de l'écriture du texte;
2. le temps de l'événement même;
3. le temps de la lecture.

La première position temporelle, soit le temps de l'écriture du texte, comprend les paragraphes dans lesquels la narratrice s'adresse au lecteur et lui fait part de ses propres préoccupations concernant, entre autres, ses réflexions sur le langage. Cette première position temporelle se déroule sans interruption, du premier paragraphe au dixième inclusivement, puis réapparaît au douzième paragraphe et, enfin, au paragraphe 52. À l'intérieur même de cette sous-structure, l'auteure situe le texte dans le présent,

*But who gives it? And to whom is it given? [GB-1].*  
 Mais qui la donne? Et à qui est-elle donnée?

[DN-1]

*I am, in fact, trying to bring myself closer to something that time has already made distant.*  
[GB-12]

*J'essaye, en fait, de me rapprocher de quelque chose que le temps a déjà éloigné.* [DN-12]

*Jeannie gave it, I am the result.* [GB-52]  
*Jeannie l'a donnée, je suis le résultat.* [DN-52]

mais aussi dans le passé, pour raconter ce qui a précédé ce moment de l'écriture dans la vie de la narratrice,

*In order to convince you of that I should tell you what I did this morning,* [GB-4]  
*Pour vous en convaincre, je devrais vous dire ce que j'ai fait ce matin,* [DN-4]

et dans le futur, pour exprimer ce qui pourrait se passer après cet exercice d'écriture.

*I am waiting for her first word: surely it will be miraculous,* [GB-5]  
*J'attends son premier mot : il sera sûrement prodigieux,* [DN-5]

*I will be a keeper of hair,* [GB-8]  
*Je vais être de celles qui gardent des mèches de cheveux,* [DN-8]

La deuxième position temporelle, le temps de l'événement, occupe évidemment la plus grande partie du texte. Il est lui-même divisé en différentes sous-structures, soit avant, pendant et après l'événement. Si la narration se fait quasiment toujours au présent,

*Jeannie is on her way to the hospital* [GB-11]  
*Jeannie s'en va à l'hôpital* [DN-11]

*Jeannie settles into herself for the long wait,*  
[GB-32]

Jeannie s'installe en elle-même pour la longue attente. [DN-32]

*Jeannie examines her, she is complete,* [GB-56]  
Jeannie l'examine, elle est complète, [DN-56]

Margaret Atwood fait aussi appel au passé bien des fois, pour évoquer les moments que Jeannie a vécu avant l'accouchement; cependant, l'auteure revient rapidement au présent, même à l'intérieur de ces retours au passé, et ceci sans doute pour actualiser continuellement son récit. Il est donc très important pour le traducteur d'être attentif à ces glissements présent-passé/passé-présent, glissements qui se font parfois, comme nous le verrons plus loin, à l'intérieur d'une même phrase.

Quant à la troisième position temporelle, le temps de la lecture, l'auteure n'y fait allusion que deux fois. Cependant, ces interruptions du récit par la narratrice pour s'adresser au lecteur surprennent d'abord, et ensuite deviennent importantes pour le lecteur attentif. En fait, cette position temporelle sert subtilement à objectiver le texte pour le lecteur, lui permettant de prendre une certaine distance face à l'histoire même et de découvrir le sous-texte, soit celui de la naissance de l'écrivaine.

*But by now, and I mean your time, both of us will  
have the same degree of reality, we will be equal:*  
[GB-10]

Mais en ce moment, et je veux dire dans votre temps à vous, nous aurons toutes les deux le même degré de réalité, nous serons égales : [DN-10]

*(By this time you may be thinking that I've invented Jeannie in order to distance myself from these experiences. [GB-12]*

*(A l'heure actuelle, vous êtes peut-être en train de penser que j'ai inventé Jeannie afin de me distancer de ces expériences. [DN-12]*

Il est intéressant de noter également que ce recours au temps de la lecture à l'aide des expressions [ *by now, by this time* ] conditionne le lecteur tout au long du texte qui suit; en effet, à chaque fois que la narratrice emploie ces expressions de temps, et elles sont nombreuses<sup>(2)</sup>, le lecteur ne peut s'empêcher de se poser la question : de quel temps s'agit-il -- le mien, celui de l'écriture, ou celui de l'événement? Ainsi, la distanciation entre le texte et le lecteur s'opère malgré lui. Il va sans dire que le traducteur de ce texte doit absolument donner au lecteur francophone ces points de repère pour qu'il puisse, lui aussi, être projeté hors du texte, dans son temps à lui, pour qu'il soit également mis dans une situation de doute quant à la signification du temps dont il est question. " Le récit est une séquence deux fois temporelle...: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit ( temps du signifié et temps du signifiant ) " déclare Christian Metz<sup>(3)</sup>; dans ce cas-ci, on pourrait ajouter qu'il y a aussi le temps de la lecture du récit.

---

<sup>2)</sup> J'ai relevé, en fait, sept occasions où l'auteure utilise ces expressions .

<sup>3)</sup> Christian Metz (1968) : Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, p.27; cité par G. Genette (1972) : Figures III, Paris, Editions du Seuil, p. 77.

Comme je l'ai déjà indiqué, Margaret Atwood ordonne ses récits à partir d'intentions conscientes ou non. Nous avons vu, lors d'analyses d'autres textes de cette auteure, que jamais ses décisions de faire ou non des paragraphes n'étaient fortuites et que le paragraphe ou non-paragraphe avait une signification en soi. Alors le traducteur de Margaret Atwood doit vraiment être capable de justifier ses changements s'il lui arrive de modifier l'organisation interne d'un texte de cette auteure.

Même si dans *Giving Birth*, l'organisation des paragraphes ne surprend pas, il pourrait arriver que le texte se prête à une division autre. Ainsi, dès le premier paragraphe, on pourrait être tenté d'introduire un nouveau paragraphe lorsque la narratrice se pose clairement la question : " *Maybe the phrase was made by someone...* ". Pourquoi? : pour souligner les limites du langage, et pour créer un certain équilibre avec le prochain paragraphe qui commence par " *No one ever says giving death ...* ". Mais, si on analyse les différents réseaux créés autour du syntagme principal "*giving birth*", on peut se rendre compte facilement que le syntagme sous son signifié "faire un don", ne se termine qu'à la fin du paragraphe, tel qu'il est organisé par Margaret Atwood. En fait, je n'ai vraiment pas trouvé un seul endroit où j'aurais été tentée de créer ou d'annuler un paragraphe. C'est donc sans hésitation et de façon très spontanée que ma traduction suit le texte de Atwood au niveau des paragraphes.

Par contre, ce que j'ai vraiment trouvé intéressant et stimulant en traduisant ce texte, c'est le défi que représente le "style" de Margaret Atwood, c'est-à-dire le mouvement et le rythme de ses phrases, les moyens d'expression qu'elle met en oeuvre et qui la différencient des autres écrivains.

En effet, comme je l'ai mentionné plus haut, le style de cette auteure démontre une nette préférence pour la répétition plutôt que pour l'ellipse du sujet; pour les appositions, et les adjectifs placés après les noms; pour les propositions non-verbales; pour des structures de phrases complexes où tout le poids se situe du côté droit, etc. À l'aide d'exemples concrets pris dans le récit *Giving Birth*, je relèverai les plus importantes caractéristiques du style de cette écrivaine et indiquerai comment j'ai essayé de les reproduire dans ma traduction.

La première caractéristique du style de Margaret Atwood, celle que je considère particulièrement importante d'abord à cause de l'effet créé par elle et ensuite par sa fréquence, c'est la phrase longue, complexe et où, généralement, tout le poids se situe à droite. Ce qui ressort également dans la structure des phrases de cette auteure, c'est la juxtaposition des propositions tantôt indépendantes, tantôt subordonnées, tantôt même non verbales, ce qui a pour effet d'allonger la phrase, d'entraîner le lecteur vers une sortie de phrase souvent inattendue. Considérons, comme premier exemple, la quatrième phrase du texte et la traduction que j'en ai faite :

*But there is scant gentleness here, it's too strenuous, the belly like a knotted fist, squeezing, the heavy trudge of the heart, every muscle in the body tight and moving, as in a slow motion shot of a high-jump, the faceless body sailing up, turning, hanging for a moment in the air, and then -- back to real time again -- the plunge, the rush down, the result.\* (4) [GB-1]*

Mais il y a peu de douceur ici, c'est trop épuisant, le ventre comme un poing noué, qui se serre, le battement lourd du coeur, chaque muscle du corps tendu, qui se contracte, comme dans une prise au ralenti d'un saut en hauteur, le corps sans visage qui s'élance, tourne, reste suspendu un instant dans les airs, et puis -- retour au temps réel -- le plongeon, la descente rapide, le résultat.\* (5) [DN-1]

Comme on peut le constater, la phrase est longue, la fin déroutante, et en même temps, tout s'enchaîne, le rythme saccadé est conservé grâce aux coupures amenées par la ponctuation, soit douze virgules et deux tirets. Ne pas reconnaître ceci, et surtout ne pas le rendre serait trahir l'auteure; car il s'agit bien d'une des premières phrases du texte, (après la troisième phrase, si typique du style de Atwood, comprenant l'adverbe du début de phrase, la phrase avec embranchement de droite, la juxtaposition); donc, une phrase clé, qui annonce l'esprit du texte, qui prépare le lecteur, qui l'avertit qu'il commence une

4) Toutes les phrases suivies d'un "\*" sont ajoutées en annexe, sous forme schématisée, afin de faciliter la compréhension des idées telles que les phrases à embranchements plus à droite, d'autres à embranchements à gauche, etc. La référence sera toujours indiquée comme suit :

A-1 (pour Annexe 1)

\*5) A-1

lecture d'un texte qui n'est pas aussi évident que son titre ne l'annonce!

Il existe de multiples exemples de phrases dans lesquelles l'auteure met tout le poids à droite; toutes ne sont pas aussi longues que celle que je viens de donner, et plusieurs sont des propositions suivies de propositions subordonnées, telles les exemples suivants :

*She is not going to the hospital to give birth, however, because the word, the words, are too alien to her experience, the experience she is about to have, to be used about it at all. [...]*  
*Jeannie has seen her before, but she knows little about her except that she is a woman who did not wish to become pregnant, who did not choose to divide herself like this, who did not choose any of these ordeals, these initiations.\*<sup>(6)</sup> [GB-16]*

*Elle ne s'en va pas à l'hôpital pour donner naissance, cependant, parce que ce mot, ces mots, n'ont tellement rien à voir avec son expérience, l'expérience qu'elle va bientôt vivre, qu'ils ne peuvent être employés pour la nommer. [...]*  
*Jeannie l'a déjà vue, mais elle ne sait pas grand chose d'elle sauf qu'elle est une femme qui ne voulait pas devenir enceinte, qui n'a pas choisi de se diviser de la sorte, qui n'a pas choisi ces épreuves, ces initiations.\*<sup>(7)</sup> [DN-16]*

*Nevertheless she is jabbed, and the doctor is right, it is very mild, because it doesn't seem to do a thing for Jeannie, though A. later tells her she has slept briefly between contractions.\*<sup>(8)</sup> [GB-41],*

---

<sup>6)</sup> A-2

<sup>7)</sup> A-2

<sup>8)</sup> A-3

Quand même, on lui fait une piqûre, et le médecin a raison, c'est très doux, parce que ça semble n'avoir aucun effet sur Jeannie, bien que A. lui dit plus tard qu'elle a dormi un peu entre les contractions.\*<sup>(9)</sup> [DN-41]

Margaret Atwood place donc les propositions subordonnées beaucoup plus souvent à droite qu'à gauche; dans son étude comparée de la structure syntaxique du livre Surfacing avec d'autres livres de quatre autres auteurs contemporains, Robert Cluett en arrive à la conclusion que Atwood est certes "a clausally complex writer" et que

*what is normally at the beginning of a left-branched sentence -- time, condition, and cause-- is less in Atwood than in any other of the five. <sup>(10)</sup>*

J'ai voulu, à mon tour, vérifier cette assertion; sans aller jusqu'à lire et comparer Margaret Atwood avec quatre autres auteurs canadiens, je me suis quand même rappelée que Margaret Laurence avait écrit, elle aussi, une nouvelle ayant pour thème la naissance d'un enfant, et ayant également la forme d'un récit à la première personne. J'ai donc relu cette nouvelle, intitulée *To Set Our House in Order* <sup>(11)</sup>, prenant soin cette fois de remarquer la structure syntaxique de l'auteure. Et j'ai pu, en quelques pages seulement, relever ces débuts de phrases :

---

<sup>9)</sup> A-3

<sup>10)</sup> Robert Cluett, op. cit., p.72.

<sup>11)</sup> Margaret Laurence (1970) : "To Set Our House in Order" in A Bird in the House, Toronto, Seal Books, (1985 : 6<sup>th</sup> printing).

*When the baby was almost ready to be born,  
something went wrong...<sup>(12)</sup>*

*When my father went down to the front door to let  
Dr. Cates in, my need overcame my fear... <sup>(13)</sup>*

*After a while, although I would not have believed  
it possible, I slept. <sup>(14)</sup>*

En trois pages, trois phrases qui commencent par une proposition subordonnée : on ne retrouve évidemment pas une telle fréquence dans *Giving Birth*, qui contient aussi peu que onze phrases structurées ainsi dans environ dix-huit pages. Il apparaît donc indéniable, à la lueur de l'étude de Robert Cluett et de ma propre analyse, que Margaret Atwood privilégie les phrases complexes avec propositions placées à droite du verbe. Certaines phrases commencent, bien sûr, par des propositions subordonnées, mais cela arrive si rarement que ces phrases ressortent davantage. Et lorsque Margaret Atwood a recours à ces inversions, elle peut aller jusqu'à l'opposé de sa syntaxe habituelle :

*As Jeannie has come closer and closer to this  
day, the unknown day on which she will give  
birth, as time has thickened around her so that  
it has become something she must propel herself  
through, a kind of slush, wet earth underfoot,  
she has seen this woman more and more often,  
though always from a distance.\*<sup>(15)</sup> [GB-21]*

---

<sup>12)</sup> *ibid.*, p.32.

<sup>13)</sup> *ibid.*, p. 33.

<sup>14)</sup> *ibid.*, p.34.

<sup>15)</sup> A-4

À mesure que Jeannie s'est rapprochée de ce jour, le jour inconnu où elle va donner naissance, à mesure que le temps s'est épaissi autour d'elle jusqu'à devenir quelque chose qu'elle ne peut traverser qu'avec effort, sorte de neige boueuse, sol spongieux, elle a vu cette femme de plus en plus souvent, quoique toujours à distance.\*<sup>(16)</sup> [DN-21]

Cet exemple est en réalité la seule phrase du texte qui commence par deux propositions subordonnées. Sauf pour celles débutant par un adverbe de temps, de lieu, de manière, ou encore par une conjonction de coordination, les débuts des phrases de ce texte sont réduits au minimum de mots, c'est-à-dire le sujet (rarement accompagné d'un adjectif ou d'un complément), suivi immédiatement du verbe; il arrive même très rarement qu'elle introduise un adverbe entre l'auxiliaire et le participe passé. D'ailleurs Robert Cluett remarque que dans Surfacing ...

*A final feature of [its] habitual structure of finite clauses is predicator placement. [One can see] minimum fetch between the predicator and the head of the subject phrase (for example, determiner-noun-verb, "the dog barked", determiner-noun-auxiliary, "the house will," and pronoun-auxiliary-verb, "He has gone"). Things like these are evidences of what we might call direct predication. Atwood outdistances all of the others, a mark not only of her disinclination to embed adverbial elements medially but also of her insistent right-branching sentence development.<sup>(17)</sup>*

En fait, la schématisation de tout le texte *Giving Birth* donnerait l'image d'une structure "déséquilibrée" avec, à gauche,

---

<sup>16)</sup> A-4

<sup>17)</sup> Robert Cluett, op. cit., p.76.

de très courtes propositions indépendantes ou principales, souvent juxtaposées ou coordonnées, et à droite, des groupes nominaux mis en apposition, coordonnées ou juxtaposés, des propositions de toutes sortes -- infinitives, non verbales, subordonnées, mises en apposition, juxtaposées; coordonnées -- ces propositions contenant à leur tour d'autres propositions ou groupes nominaux ou verbaux également mis en apposition, juxtaposés, etc. Cette caractéristique syntaxique de Margaret Atwood s'avère si importante que le traducteur ne peut pas et ne doit pas l'ignorer ni l'omettre; s'il commet cette erreur, il se contente alors de transmettre au lecteur du texte traduit uniquement l'histoire (<sup>18</sup>) et non, pour reprendre les mots même de Margaret Atwood, le "comment". Dans son texte *Happy Endings*, sous-titré " *John and Mary meet. What happens next? If you want a happy ending, try A.* ", Atwood démontre justement, avec humour et finesse, que ce n'est pas l'histoire en soi qui est importante,

---

<sup>18</sup>) Gérard Genette, dans Figures III, propose la distinction suivante : " Je propose (...) de nommer "histoire" le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), "récit" proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et "narration" l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. "

Genette précise en bas de page : "Récit" et "narration" se passent de justification. Pour "histoire", et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : "raconter une histoire"), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le "récit comme discours" (sens 1) et le "récit comme histoire" (sens 2) ".

*That's about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what, and a what and a what.*<sup>(19)</sup>

mais bien le comment et le pourquoi. Et c'est justement du comment qu'il s'agit ici : raison de plus pour que le traducteur redouble d'attention et d'efforts pour intégrer cet aspect dans son texte.

Je pourrais m'étendre davantage sur le sujet, mais cela risquerait d'être ardu pour mes lecteurs et peut-être pas si nécessaire que cela. Car mon but est justement d'isoler quelques caractéristiques syntaxiques du texte *Giving Birth*, telle la phrase complexe et à embranchements à droite, pour souligner l'importance et la valeur de ces caractéristiques et le soin que j'ai apporté pour les intégrer dans ma traduction.

Passons donc à une deuxième caractéristique du style de Margaret Atwood. Encore une fois, c'est dès le début du texte que nous sommes mis en présence de celle-ci :

*No one ever says "giving death", although they are in some ways the same, events, not things.*<sup>(20)</sup> [GB-2]

On dit bien *donner la mort*, ce qui est tout aussi juste, puisqu'ils sont pareils, des événements, non des choses.<sup>(21)</sup> [DN-2]

---

<sup>19)</sup> Margaret Atwood (1983) : "Happy Endings" in Murder in the Dark, op. cit., p.40.

<sup>20)</sup> A-5

<sup>21)</sup> A-5

Nous sommes, en effet, en présence du procédé d'apposition, procédé que Margaret Atwood affectionne tout particulièrement. Elle met en apposition des groupes de noms, des adjectifs, des propositions...

*Internal bleeding, shock, heart failure, a mistake on the part of someone, a nurse, a doctor.* [GB-33]

Hémorragies internes, choc, faiblesse cardiaque, une erreur de la part de quelqu'un, une garde-malade, un médecin. [DN-33]

*...where we recognized anew, and by their names, the dog, the cats, and the birds, bluejays and goldfinches at this time of the year, which is winter.* [GB-5]

...où nous avons reconnu de nouveau, et nommé, le chien, les chats, et les oiseaux, des geais et des chardonnerets à ce temps-ci de l'année, qui est l'hiver. [DN-5]

Encore une fois, le texte est riche d'exemples, tous plus intéressants les uns que les autres. Chose certaine, c'est que les appositions, quelle que soit leur nature, abondent dans *Giving Birth* et qu'elles participent activement à la création et au maintien du rythme saccadé de la phrase de Margaret Atwood. C'est pourquoi je me suis fait un devoir de les reproduire, toutes.

Un autre aspect intéressant du style de Margaret Atwood est sa forte tendance à "pronominaliser" ses textes. Robert Cluett fait une remarque intéressante à ce sujet, dans son étude du texte *Surfacing* :

The author has done something similar with nouns, [i.e. results show that she has the lowest total in the ratio noun/pronoun] which for many authors are instruments of elegant variation. The "normal" ration established by the other writers is 48 pronouns for every 100 nouns; Atwood's ration of 66 : 100 serves to strengthen the monotone... (22)

Dans *Giving Birth*, il y aussi abondance inusitée de pronoms. Impossible d'ailleurs de donner toutes les phrases où apparaît cette caractéristique. Cependant, les deux exemples que j'ai choisis illustrent bien l'effet créé par cette "pronominalisation" abondante :

She (23) was given to my daughter by a friend, a woman who does props for movies, she was supposed to have been a prop but she wasn't used. The baby loved her and would crawl around the floor holding her in her mouth like a dog carrying a bone, with the head sticking out one side and the feet out the other. She seemed chewy and harmless, but the other day I noticed that the baby had managed to make a tear in the body with her new teeth. I put the woman into the cardboard box I use for toy storage.[GB-6]

Elle a été donnée à ma fille par une amie, une femme qui s'occupe des accessoires pour les films, elle devait être un accessoire, mais elle n'a pas servi. Le bébé l'aimait beaucoup et se traînait à quatre pattes en la tenant dans la bouche comme un chien porte un os, la tête dépassant d'un côté et les pieds de l'autre. Elle avait l'air molle et inoffensive, mais l'autre jour j'ai remarqué que le bébé avait réussi à lui faire une déchirure dans le corps avec ses dents neuves. J'ai déposé la femme dans la boîte de carton où je range les jouets.[DN-6]

22) Robert Cluett, op. cit., p. 80.

23) Dans tous les exemples, c'est moi qui souligne.

In fact it did not occur to her that the woman was not real in the usual sense (and perhaps she was, originally, on the first or second sighting, as the voice that causes an echo is real), until A. stopped for a red light during this drive to the hospital and the woman, who had been standing on the corner with a brown paper bag in her arms, simply opened the front door of the car and got in. A. didn't react, and Jeannie knows better than to say anything to him. She is aware that the woman is not really there: Jeannie is not crazy. She could even make the woman disappear by opening her eyes wider, by staring, but it is only the shape that would go away, not the feeling. Jeannie isn't exactly afraid of this woman. She is afraid for her.\*(<sup>24</sup>) [GB-21]

En fait, il ne lui est pas venu à l'idée que cette femme n'était pas réelle dans le vrai sens du mot (et peut-être qu'elle l'était au début, à la première ou deuxième rencontre, tout comme la voix qui produit l'écho est réelle), jusqu'à ce que A. arrête au feu rouge durant ce trajet vers l'hôpital, et que la femme, qui se tenait sur le coin de la rue avec un sac en papier brun dans les bras, ouvre tout simplement la porte avant et monte dans l'auto. A. n'a pas réagi, et Jeannie sait bien qu'il vaut mieux ne rien lui dire. Elle est consciente que la femme n'est pas vraiment là : Jeannie n'est pas folle. Elle pourrait même faire disparaître la femme en ouvrant les yeux plus grand, en regardant fixement, mais c'est seulement la forme qui disparaîtrait, pas la sensation. Jeannie n'a pas vraiment peur de cette femme. Elle a peur pour elle.\*(<sup>25</sup>) [DN-21]

Il était nécessaire de citer ces deux longs extraits en exemple, puisqu'ils confirment bien le rapport 66/100 mentionné plus haut.

---

<sup>24</sup>) A-6

<sup>25</sup>) A-6

En effet, le premier exemple contient :

- 15 noms (5 = sujets, 10 = objets)
- 9 pronoms personnels (7 =sujets, 2 = objets) soit une proportion de 66/100;

et le deuxième exemple comprend :

- 10 noms (8 = sujets, 2 = objets),
- 9 pronoms personnels (6 = sujets, 3 =objets) soit une proportion encore plus élevée de 90/100 !

Ce qui est vrai dans ces longs extraits le demeure pour tous les autres, si courts soient-ils. De plus, si l'on ajoute à cela l'insistance de l'auteure à répéter quasiment toujours le sujet,

*She was given to my daughter by a friend (...)  
she was supposed to have been a prop, but she  
wasn't used. [GB-6]*

*Elle a été donnée à ma fille par une amie, (...),  
elle devait être un accessoire, mais elle n'a pas  
servi. [DN-6]*

on ne peut pas négliger cet aspect stylistique au risque de s'éloigner définitivement du caractère unique des textes de Margaret Atwood. C'est pourquoi, pour un passage comme le suivant :

*She's sitting in the front seat, and she hasn't  
turned... She, like Jeannie, is going to the  
hospital. She too is pregnant. She is not  
going to the hospital to give birth... [GB-16]*

je n'ai pas cédé à l'impulsion naturelle de le traduire comme suit :

Elle est assise sur le siège d'en avant et ne s'est pas retournée... Comme Jeannie, elle est enceinte et s'en va à l'hôpital, mais ce n'est pas pour donner naissance...

J'ai plutôt voulu reproduire, ici encore, le rythme saccadé, régulier de la phrase du texte de départ, en employant et en répétant aussi souvent le pronom "elle".

Elle est assise sur le siège d'en avant, et elle ne s'est pas retournée... Elle, comme Jeannie, s'en va à l'hôpital. Elle aussi est enceinte. Elle ne s'en va pas à l'hôpital pour donner naissance...

J'avoue que cette fidélité à l'aspect de "pronominalisation" m'a amenée à reproduire, du même coup, certaines ambiguïtés qui pouvaient exister dans le texte anglais. Ainsi, dans l'exemple suivant, l'ambiguïté du [ she ] qui se rapporte tantôt à Jeannie, tantôt à l'autre femme :

*She's wearing a cloth coat (...) and she has a kerchief tied over her hair. Jeannie has seen her before, but she knows little about her except that she is a woman... [GB-16]*

Elle porte un manteau de drap (...) et elle a recouvert ses cheveux d'un foulard. Jeannie l'a déjà vue, mais elle ne sait pas grand chose d'elle excepté qu'elle est une femme... [DN-16]

Je peux difficilement comprendre qu'un traducteur refuse de s'astreindre à ce que certains pourraient appeler un style "trop simple".<sup>(26)</sup> Je peux comprendre un peu qu'on aille jusqu'à vouloir varier ces débuts de phrases trop directs, cette monotonie dans la répétition des sujets-pronoms. Je peux comprendre, si on ne prétend pas "traduire" Margaret Atwood. Mais si, comme j'ai tenté de le faire, on veut donner au lecteur francophone un texte de Margaret Atwood, on se doit absolument de respecter cette différence stylistique, propre à elle seule. Cette réflexion s'applique d'ailleurs à toutes les autres caractéristiques de cette auteure.

Un autre aspect du style de Margaret Atwood que j'ai pris soin de respecter est sa tendance à produire des phrases non verbales. Ainsi, chaque phrase sans verbe du texte original est également sans verbe dans ma traduction. Cela n'a sûrement plus rien de surprenant, puisqu'il est clair que j'ai tenu à être le plus fidèle possible à la structure de son texte, de ses paragraphes, de ses phrases. Cependant, ce qui est évident n'est pas pour autant naturel, ni facile. Je dois admettre que dans mes premier et deuxième essais de

---

<sup>26)</sup> Michel Beaulieu, lors d'une entrevue avec Margaret Atwood pour la revue Nuit blanche, parue en décembre 1983 et janvier 1984 :

"Nuit blanche" -- Avez-vous été bien servie par vos traductions en français?

Margaret Atwood -- Pas tellement. Les Français voudraient que mes romans soient plus difficiles."

traduction, j'avais omis de respecter toutes les phrases non verbales, comme ce fut le cas également des répétitions de sujets, des appositions, etc. Mais l'ampleur et le sérieux de mon analyse m'ont du moins permis de prendre une position claire et précise quant au genre de traduction qui servirait le mieux une auteure comme Margaret Atwood. J'ai donc pris soin de relever toutes les structures non verbales de *Giving Birth* et fait en sorte qu'en lisant ma traduction, le lecteur francophone puisse lui aussi découvrir cette caractéristique importante de l'auteure, et puisse en même temps goûter à un texte au rythme souvent saccadé, brisé, résultat entre autres de ces propositions non verbales. Je me permets de donner deux extraits, à titre d'exemple.

(1)

*And "delivering", that act the doctor is generally believed to perform: who delivers what? [GB-2]*

Et *délivrer*, ce rôle qu'est censé jouer le médecin : qui délivre quoi? [DN-2]

Afin de mieux comprendre ce premier exemple, j'aimerais expliquer que cette phrase répond à, ou continue, l'idée exprimée dans la phrase précédente, à savoir qu'on dit bien "donner la mort". Donc, cette phrase se lirait normalement : " on appelle aussi *délivrer*, ce rôle qu'est censé jouer le médecin ".

(2)

*Thus language, muttering in its archaic tongues  
of something, yet one more thing, that needs to  
be re-named. [GB-2]*

Dans mes premiers essais, j'avais spontanément choisi de rendre ce texte ainsi :

C'est ainsi qu'est le langage : il marmonne de quelque chose, dans ses langues archaïques, mais il reste encore une chose à re-nommer.

Mais j'ai vite senti que le message n'y était pas tout entier, et que c'est très consciemment, intentionnellement, que Margaret Atwood a choisi cette "anormalité" de style : et c'est cette même particularité que j'ai voulu traduire à mon tour :

Ainsi le langage, qui marmonne dans ses langues archaïques de quelque chose, encore une autre chose, qui doit être re-nommée. [DN-2]

Margaret Atwood révèle un autre aspect syntaxique intéressant, et souvent très subtil. En effet, elle passe du présent au passé et du passé au présent, sans crier gare. Cette caractéristique, quoique reliée bien entendu à la structure temporelle du récit mentionnée plus haut, existe à l'intérieur même des différentes positions temporelles, voire même à l'intérieur d'un même paragraphe, d'une même phrase. Il faut vraiment être très attentif pour saisir ces changements soudains, et souvent surprenants. Il me semble que seul le besoin d'actualiser son texte, en le situant dans le présent le

plus rapidement possible, explique ces retours rapides au présent. Ainsi, lorsque la narratrice raconte un événement qui a eu lieu avant le moment présent, soit le trajet vers l'hôpital, elle commence par utiliser le passé.

*For months he has helped her with the breathing exercises... [GB-13]*

Puis, au milieu même d'un de ces épisodes, un bref retour au présent suivi du passé :

*The nurse ~~was~~ light-brown, with limber hips and elbows; she laughed a lot as she answered questions.*

*"First they'll give you an enema. You know what it is?*

*[...]*

*"What about those with no hair?" says A.*

*The nurse looks up at his head and laughs.*

*"Oh, you still have some", she said. "If you have a question, do not be afraid to ask."*

*[GB-13,14]*

L'infirmière avait les cheveux châtons, les hanches et les coudes souples; elle riait beaucoup en répondant aux questions.

- "Ils vont d'abord vous donner un lavement. Vous savez ce que c'est?

*[...]*

- "Et ceux qui n'ont pas de cheveux du tout?" dit A.

L'infirmière lève les yeux vers sa tête et éclate de rire : "Oh, vous en avez encore quelques-uns," dit-elle. "Si vous avez des questions, n'hésitez pas à les poser."

*[DN-13,14]*

Margaret Atwood passe donc du passé [ *was, laughed* ] au présent [ *says, looks up, laughs* ] au passé [ *said* ], comme si elle jouait avec le lecteur, comme si elle voulait vérifier s'il est vraiment là, attentif. Quand le lecteur est le traducteur, il ne peut se permettre d'être distrait : car ces changements de temps <sup>(27)</sup> ne sont pas toujours "logiques", quoique toujours importants, puisqu'ils sont là pour parfois éloigner l'événement, parfois rapprocher les faits du présent narratif. Dans d'autres cas, le retour au présent bien avant la fin de l'événement passé permet une transition en douceur au moment même de l'événement du texte. On assiste à une telle transition également aux paragraphes 15 et 16 : d'abord, la narratrice rapporte au présent les paroles rassurantes de A. ( Il la serre dans ses bras et dit... ) lors de sa visite de la salle d'accouchement; ensuite, elle enchaîne immédiatement par l'acquiescement silencieux de Jeannie ( Et elle le sait... ), acquiescement qui se fait beaucoup plus tard, pendant le trajet vers l'hôpital : seuls le changement de paragraphe et l'indice "dans l'auto" placé un peu plus loin permettent au lecteur de se rendre compte que le

---

<sup>27)</sup> Mon choix de respecter le style de Margaret Atwood m'a amenée à me limiter, comme l'auteure, au verbe "dire" dans les incises; mais si j'avais opté pour des synonymes tels que "demander" et "ajouter", mes exemples seraient plus évidents. En effet, on pourrait lire :

- "Et ceux qui n'ont pas de cheveux du tout?"  
demande A.

L'infirmière lève les yeux (...) et éclate de rire : "Oh, vous en avez encore quelques-uns,"  
ajouta-t-elle. "Si vous avez..."

présent est devenu celui de l'événement même. Enfin, comme dans le prochain exemple, le choix d'un temps au passé donne lieu à des subtilités dans le sens :

"You see, there was nothing to be afraid of,"  
A. says before he leaves, but he was wrong.  
[GB-50]

"Tu vois, tu n'avais aucune raison d'avoir peur,"  
lui dit A. avant de partir, mais il avait tort.  
[DN-50]

L'emploi surprenant du passé [ was /avait ] vient justement préciser que ce n'est pas "maintenant" que l'homme a tort, mais qu'il a eu tort dans le passé; en même temps, ce passé replace le texte dans le temps de l'écriture, car on peut tout aussi bien interpréter ce passage comme une réflexion que fait la narratrice au moment même où elle écrit cette histoire. Cet exemple justifie très bien le fait que le traducteur doit être très attentif à ces subtilités de Margaret Atwood.<sup>(28)</sup>

J'aimerais souligner un autre trait particulièrement intéressant dans ce texte *Giving Birth*. Il arrive très souvent à l'auteur de tisser, à l'aide d'un mot ou d'une expression, un certain fil conducteur à l'intérieur même d'un paragraphe ou de plusieurs paragraphes qui se suivent. Cela ressemble presque à

---

<sup>28)</sup> A la lumière de la note précédente, cet exemple servirait mieux mes propos si on remplaçait "dire" par "faire remarquer" :

"Tu vois, tu n'avais aucune raison d'avoir peur,"  
lui fait remarquer A. avant de partir, mais il  
avait tort.

des réseaux lexicaux<sup>(29)</sup> puisqu'il s'agit en fait de la reprise (ou répétition) d'un même mot, qui devient momentanément une sorte de leitmotiv. Puisque ce trait s'étend parfois sur plusieurs paragraphes, il est important, pour le traducteur, de prendre un certain recul, de regarder le texte dans son ensemble. C'est ce qui se produit d'abord dans les neuvième et dixième paragraphes, alors que la narratrice interrompt son récit pour dire entre parenthèses :

*The point (for in language there are always these "points", these reflections; [...])  
The point, for me, is in the hair. My own hair is not light brown, but Jeannie's was. This is one difference between us. The other point is the dreaming, ...\*(30) [GB-9,10]*

---

<sup>29)</sup> Par "réseau lexical", j'entends tout regroupement d'expressions ou de mots significatifs d'un texte selon leurs affinités sémantiques, et qui jouent un rôle de resserrement de tout le texte ou de fil conducteur. Ma méthode d'analyse textuelle est une application générale de celle proposée par monsieur Léon Gwod Nyemb, dans son texte "Retraduction commentée de trois chapitres de *The Catcher in the Rye* par J.D. Salinger"; ce dernier suggère en effet une méthode d'analyse textuelle pratique en réseaux lexicaux "qui consiste à recenser les termes significatifs du texte, à les classer dans des réseaux ayant des affinités sémantiques identiques et à examiner les rapports qu'ils entretiennent entre eux". D'ailleurs, cette méthode d'analyse est une application intéressante, quoique partielle, de celle que Daniel Gouadec explique dans son texte "Les réseaux lexicaux 'textuels'", publié la revue de L'Université Laurentienne, en février 1980.

<sup>30)</sup> A-7 : j'ai ajouté le schéma de la première phrase de cet extrait, car c'est un excellent exemple (un autre!) de la structure complexe et particulière de la phrase de Margaret Atwood.

Le point (car dans le langage, il y a toujours de ces "points", de ces réflexions; [...])

Le point, pour moi, est dans les cheveux. Les miens ne sont pas châtain clair, mais ceux de Jeannie l'étaient. Ceci est une différence entre nous. L'autre point, c'est le rêve,....\*

[DN-9,10]

Le mot [ *point* ], que j'ai choisi de rendre par "point", devient clairement le lien dans ce passage, qui comprend deux paragraphes et dont l'un est long et complexe. Ailleurs, c'est le groupe [ *the woman* ] qui joue ce rôle, ou encore des expressions comme [ *always the same* ] ou des mots comme [ *real* ].

*The other point is the dreaming for Jeannie isn't real in the same way that I am real. But by now, and I mean your time, both of us will have the same degree of reality, we will be equal: wraiths, echoes, reverberations in your own brain. At the moment though Jeannie is to me as I will some day be to you. So she is real enough. [GB-10]*

L'autre point, c'est le rêve, puisque Jeannie n'est pas réelle dans le même sens que je suis réelle. Mais en ce moment, et je veux dire dans votre temps à vous, nous aurons toutes les deux le même degré de réalité, nous serons égales : apparitions, échos, réverbérations dans votre cerveau. Pour tout de suite, cependant, Jeannie est par rapport à moi ce que je serai un jour par rapport à vous. Donc elle est suffisamment réelle. [DN-10]

Il va sans dire que je n'aurais pas écrit spontanément la première phrase de cet exemple de cette façon. D'ailleurs, dans un de mes premiers essais, j'avais traduit par "Jeannie n'est pas réelle comme moi je le suis." Ce n'est qu'après avoir constaté le rôle joué par cette répétition du mot "réel", ( répétition volontaire de l'auteure, car la richesse de son vocabulaire lui aurait sûrement permis d'utiliser tout autre synonyme ou tout autre structure ) que j'ai rendu au texte français cet effet créé par l'utilisation de l'adjectif "réel". Ce même genre d'analyse m'a également permis de suivre le choix de l'auteure lorsqu'elle parle de

[ *good watch* ],  
 [ *this is good (...)*  
   *this I call a contraction (...)*  
   *Good. Good.*  ]  
 [ *Not hard labour...*  
   *not good like this* ]  
 [ *A good baby* ]

Même si plusieurs paragraphes, voire plusieurs pages, séparent ces extraits, il est évident que le lien réside dans le mot [ *good* ]. La présence de ces "mini-réseaux" ne vient-elle pas confirmer l'importance que Margaret Atwood accorde au langage? En effet, l'auteure aurait pu tout aussi bien employer [ *beautiful, excellent, nice,* ] et j'en passe; elle ne l'a pas fait, et cela dans des buts très précis, dont le plus évident est de resserrer le texte et le plus important est de souligner les

limites de notre langage quotidien Je me devais donc de "traduire" ce trait essentiel du style de Margaret Atwood, comme en témoigne l'extrait suivant :

"That is a good watch.  
[...]

Then she places her hand on Jeannie's belly to feel the contraction. "This is good," she says; her accent is Swedish or German. "This, I call a contraction. Before, it was nothing." Jeannie can no longer remember having seen her before. "Good. Good."  
[...]

"Not hard labour," the woman says. "Not good like this." [GB-31]  
[...]

"A good baby", she thinks, meaning it as the old woman did: "a good watch", well-made, substantial.  
[GB-49]

"Ça, c'est une bonne montre.  
[...]

Puis elle met sa main sur le ventre de Jeannie pour sentir la contraction. "C'est bon," dit-elle; elle a un accent suédois ou allemand. "Ça c'est ce que j'appelle une contraction. Avant, c'était rien." Jeannie ne se souvient pas de l'avoir vue avant. "C'est bon. C'est bon."  
[...]

"Pas du vrai travail, dit la femme. Pas du bon travail, comme ça."  
[...] [DN-31]

Un bon bébé, pense-t-elle, dans le même sens que ce que la vieille femme avait dit : une bonne montre, bien faite, substantielle.  
[DN-49]

Je finirai cette analyse du style de Margaret Atwood par quelques remarques sur deux autres points, importants certes, mais moins que ceux traités plus haut. Il s'agit d'abord du grand nombre de phrases commençant soit par une conjonction de coordination, soit par un adverbe; ensuite de l'emploi des signes typographiques, soit les parenthèses, les tirets et les italiques.

J'ai relevé environ une soixantaine de phrases commençant soit par un adverbe - de temps surtout<sup>(31)</sup>, de lieu, de manière - soit par une conjonction. Ici, j'ai dû plier l'échine, car la langue française ne permet pas toujours de commencer par n'importe quel adverbe ou conjonction. Mais je dois avouer que j'ai parfois, volontairement, commis une lourdeur au profit de l'effet : c'est le cas, entre autres, de l'extrait suivant.

*In the lobby she is nowhere to be seen.* [GB-22]

Dans le hall d'entrée, on ne la voit déjà plus.  
[DN-22]

---

<sup>31)</sup> Robert Cluett remarque justement dans son analyse de Surfacing : "...the locative tendency is stronger in Atwood than in the others. It is a natural tendency, given the book's theme -- not whodunit but 'Where is he?' and, by resonant extension, 'Where am I?'" Dans le cas de Giving Birth, le thème est surtout caractérisé par l'élément 'temps', tel que l'indique sa structure temporelle. Il n'est donc pas surprenant de retrouver 31 adverbes ou conjonctions de temps!

Mais partout où cela n'offrait aucun problème au niveau de la limpidité et de la fluidité du texte, j'ai respecté cette caractéristique de style de Atwood, ce qui fait que j'ai conservé les treize [ but / mais ] et les sept [ and / et ].

Viennent ensuite les parenthèses. À la première lecture, on a nettement l'impression que les parenthèses sont réservées aux réflexions personnelles de la narratrice. Mais une analyse permet de voir que cela n'est pas le cas. Il est vrai qu'elles servent à mettre en relief certaines réflexions de la narratrice au moment même de l'événement qu'elle raconte. Mais elles servent aussi à créer des apartés dans les réflexions mêmes de la narratrice ou dans le récit, ou encore à ajouter des explications, des questions, des rappels. Il reste qu'elles sont un signe typographique que l'auteure a privilégié à dix-huit reprises dans ce texte : je les ai donc toutes reproduites dans ma traduction.

Les tirets, quoique moins nombreux, apparaissent également dans *Giving Birth*. Il semble que l'auteure les utilise principalement pour marquer un arrêt dans le texte, un peu comme le comédien sur la scène qui, soudain, change de ton pour se parler à lui-même. Ici encore, je n'ai trouvé aucune raison pour ne pas intégrer ces tirets dans la traduction : les omettre serait à mon avis une erreur.

Quant aux italiques, leur utilisation respecte les normes établies en général. En effet, ces italiques viennent soit mettre une expression en évidence, soit imiter une intonation particulière lors d'un discours, soit insister sur une idée, soit encore révéler ce que le personnage pense. J'ai donc vu à ce que ma traduction reproduise exactement toutes les italiques du texte original. Comme j'ai choisi de ne traduire aucun des noms propres, j'ai aussi décidé de ne pas les mettre en évidence en les écrivant en italiques. Ma traduction comprend donc uniquement les quatorze expressions mises en italiques dans le texte de départ.

Dans cette partie de mon commentaire, j'ai donc tenté de relever quelques caractéristiques du style de Margaret Atwood, c'est-à-dire la façon dont elle structure ses textes, ses paragraphes, ses phrases, ce qui, en fait, différencie son texte de celui de Margaret Laurence ou de tout autre auteur; j'ai aussi montré comment j'ai reproduit ( ou, du moins, voulu reproduire ) son style dans la traduction que j'ai fait de *Giving Birth*, visant d'abord et avant tout à rendre justice à cette auteure.

Avant d'aborder la partie suivante de mon commentaire sur ma traduction, soit l'analyse de certains réseaux lexicaux qui agissent comme fils conducteurs tout au long du texte, j'aimerais revenir sur un point que je n'ai fait que suggérer plus haut.

Le texte de Margaret Atwood est en effet si riche, si complexe, si profond, qu'il ne se laisse pas découvrir à la première, ni même à la seconde ou troisième lecture. Il est bon de s'en éloigner, comme pour une oeuvre d'art, pour mieux l'apprécier, pour le voir dans une autre perspective.

C'est justement en m'éloignant un peu du texte, en isolant certains de ses extraits et en les regardant dans une autre perspective, que j'ai parfois pu découvrir une structure interne, parfaitement équilibrée, là où tout me semblait si complexe, voire même compliqué. À titre d'exemple, je soumettrai un seul extrait, que j'ai placé dans un certain schéma permettant d'en identifier le fil conducteur.

From what I have said,  
 you can see  
that my life

(despite these  
 occasional surprises,  
 reminders of another  
 world)

is calm and orderly,  
 suffused with that warm,  
 reddish light,  
 those well-placed blue  
 highlights and reflecting  
 surfaces  
 (mirrors, plates,  
 oblong window panes)  
 you think of as belonging  
 to Dutch genre paintings;

and like them  
it is realistic in detail and slightly  
 sentimental.

Or at least  
it has an aura of sentiment.

(Already I'm having  
 moments of muted  
 grief over those of  
 my daughter's baby  
 clothes which are too  
 small for her to wear  
 any more.  
 I will be a keeper of  
 hair,  
 I will store things  
 in trunks,  
 I will weep over  
 photos.)

But above all  
it's solid,  
everything here has solidity.

[GB-8]

D'après ce que je viens de vous dire,  
vous pouvez voir  
que ma vie

(malgré ces surprises  
occasionnelles,  
rappels d'un autre  
monde)

est calme et rangée,

baignée de cette lumière  
chaude et rougeâtre,  
ces rehauts bleus bien  
placés et ces surfaces  
polies

(miroirs, plaques,  
vitres oblongues)  
qui font penser aux  
peintures de genre  
hollandaises;

et comme elles,  
elle est réaliste par ses détails  
et légèrement sentimentale.

Ou du moins,  
elle dégage une aura sentimentale.

(Déjà, il m'arrive  
d'éprouver une  
douleur muette devant  
les vêtements de bébé  
de ma fille devenus  
trop petits pour  
elle.

Je vais être de  
celles qui gardent  
des mèches de  
cheveux,  
je vais conserver des  
choses dans des  
malles,  
je vais verser des  
larmes sur des  
photos.)

Mais par-dessus tout,  
elle est solide,  
tout ici est solide.

Cet extrait met bien en évidence la structure complexe des phrases de Margaret Atwood et, en même temps, l'équilibre et l'organisation interne de son texte.. En ne relisant que ce que j'ai souligné dans cet extrait, on peut donc voir apparaître le centre du texte, le tronc de cette phrase sur lequel viennent se greffer toutes les branches :

... ma vie est calme et rangée, elle est réaliste par ses détails, et légèrement sentimentale. Ou du moins, elle dégage une aura sentimentale. Mais par-dessus tout, elle est solide, tout ici est solide.

Ce genre d'analyse m'a aidée à mieux servir Margaret Atwood, parce qu'en identifiant ainsi le "coeur" du texte et en visualisant sa structure, il devient plus possible de bien le rendre dans le texte d'arrivée et d'éviter une traduction qui ne se rattache, encore une fois, qu'au message uniquement.

Ainsi, à chaque fois qu'il m'est arrivé de ne pas trop comprendre certaines parties de ce texte, ou même d'un autre texte de cette auteure, j'ai eu recours à cette technique que je n'ai pas inventée, bien sûr, mais qui m'a particulièrement rendu service dans des moments de solitude, de découragement, d'impuissance...

Passons maintenant à la partie suivante de mon commentaire, soit à l'analyse de certains réseaux lexicaux qui agissent comme fils conducteurs dans tout le texte *Giving Birth*.

LES RÉSEAUX LEXICAUX RELIÉS AU SYNTAGME [ *GIVING BIRTH* ]

En traduction littéraire, il s'agit non pas de rester près de l'original au niveau de la surface des mots, mais de se rapprocher davantage de la tonalité et de la structure profonde de l'original : l'étude des réseaux lexicaux peut justement aider à approfondir l'analyse du texte. Nous avons vu jusqu'ici l'importance accordée au langage par Margaret Atwood, de même que nous avons relevé les principales caractéristiques de son style. Tout ceci, bien sûr, pour être en mesure de mieux servir à la fois l'auteure et le lecteur francophone. Il reste donc une dernière étape à expliquer, étape que je considère primordiale dans la traduction ou l'analyse de tout texte littéraire : l'analyse des réseaux lexicaux les plus importants.

Dans la nouvelle *Giving Birth*, l'auteure développe plusieurs thèmes à la fois différents et connexes, tels l'importance du langage, la complexité de l'être humain, la co-existence des deux mondes -- le monde réel et le monde imaginaire -- le mystère de la maternité, etc. Mais le plus important demeure celui qu'annonce le titre même de la nouvelle : donner naissance.

Dans le cadre de cet exercice, je ne parlerai que des réseaux rattachés au thème principal, démontrant les différents sous-réseaux qui les composent et tentant de montrer le rôle que jouent ces réseaux au niveau du resserrement du texte et de l'importance que doit y accorder le traducteur.

Pour éviter des répétitions inutiles et pour faciliter la lecture, je donnerai d'abord la liste complète des réseaux développés ici, et je livrerai mes commentaires sur chacun en essayant de suivre l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le texte. De plus, chaque commentaire sera suivi du tableau regroupant le réseau en question, dans sa forme anglaise et sa forme traduite.

a)    vocabulaire médical  
      (enfanter / accoucher)

- a) dans le sens médical
- b) dans le sens de "libération"  
(délivrer - libérer)
- c) dans le sens de "livraison"  
(délivrer - livrer)

RESEAU 4 :      give                      /      donner  
                  (a performance)              (un spectacle)



particulièrement attention de choisir les termes employés, et acceptables bien entendu, dans le milieu canadien-français. Sans aller puiser dans le vocabulaire du "parler mal", puisque la narratrice fait quand même partie de la classe intellectuelle, je n'ai pas hésité à employer les mots qu'on entendrait habituellement dans le langage quotidien des Canadiens français. Ainsi, je parle de [ garde-malade ] ou parfois d' [ infirmière ] et non de [ nurse ]; de [ chaise roulante ] plutôt que de [ fauteuil roulant ]; de [ bain ] et non de [ baignoire ]; et les femmes [ vont nourrir au sein ] plutôt qu' [ allaiter ].

Le deuxième sous-réseau aborde plus directement le syntagme [ *giving birth* / donner naissance ]. Mais il prend cette expression au sens propre, dans son sens réel, c'est-à-dire celui d'avoir un enfant, d'accoucher. Fait intéressant, il ne revient que quatre-fois dans ce sens dans un texte où on pourrait s'attendre à le voir plus souvent : cela ne confirme-t-il pas le thème même qui est de " donner naissance non à un enfant mais à un écrivain " ?

*(It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result....[GB-53])*

Au niveau de la traduction, même si la tentation était forte d'employer des synonymes tels que "accoucher", "enfanter", "accouchement", etc., j'ai respecté le fil conducteur. J'ai donc choisi de toujours garder le syntagme " donner naissance " même à ce niveau du sens premier de l'expression.

À quelques reprises, l'auteure emploie aussi [ *to have a baby* ], expression à connotation plus affective, mais en même temps reliée à l'acte même d'accoucher. Or, même si en français on dit "avoir un enfant", j'ai opté pour l'expression "avoir un bébé" qui marque mieux la différence entre l'accouchement ( le fait de donner le jour à un bébé ) et celui d'avoir des enfants qui ne sont plus des nouveaux-nés; de plus, c'est cette expression qu'emploient généralement les Canadiens français. Ce n'est que lorsque Margaret Atwood mentionne l'état d'une femme qui a déjà plusieurs enfants : "...*does she have ten other children?* " que j'ai traduit " ...a-t-elle dix autres enfants? "

RÉSEAU 1 :      *giving birth*      /      Donner naissance  
                  to have a baby      accoucher  
                                                       avoir un bébé

---

Par. 4 :      *This story about giving birth is not about me*  
                  Dans cette histoire de donner naissance, ce n'est  
                  pas de moi qu'il s'agit.

Par. 11 :      *Jeannie is on her way to the hospital, to give*  
                  *birth, to be delivered*

Jeannie s'en va à l'hôpital, pour donner  
 naissance, pour être délivrée.

Par. 13 :      *(Perhaps it's to him that the birth will be given,*  
                  *(Peut-être que c'est à lui que la naissance va*  
                  *être donnée,*

Par. 15 :      *... a full-colour film of a woman giving birth to,*  
                  *can it be a baby?*

... un film en couleur d'une femme en train de  
 donner naissance à, est-ce qu'on peut appeler ça  
 un bébé?

Par. 16 :      *She is not going to the hospital to give birth...*  
                  Elle ne s'en va pas à l'hôpital pour donner  
                  naissance...

Par. 19 :      *There is only one woman in the class who has*  
                  *already given birth*

Il n'y a qu'une seule femme dans le groupe qui a  
 déjà donné naissance.

Par. 21 : ... the unknown day on which she will give birth  
... le jour inconnu où elle va donner naissance

Par. 23 : ... it's a required part of giving birth  
... ça fait partie du rôle de donner naissance

Par. 27 : ... about peasant woman having babies in the fields  
... que les paysannes ont leurs bébé dans les champs

Par. 32 : ... she can't remember why she wanted to have a baby in the first place  
... elle n'arrive pas à se souvenir pourquoi elle a voulu avoir un bébé en premier lieu.

She remembers the way women who had babies used to smile ...

Elle se souvient de la façon dont les femmes qui avaient des bébés se souriaient...

... or was having a baby really no more explicable ...

... ou est-ce que d'avoir un bébé était aussi inexplicable ...

Par. 34 : Why doesn't she want to have a baby?  
Pourquoi est-ce qu'elle ne veut pas avoir de bébé?

... does she have ten other children?

... est-ce qu'elle a dix autres enfants?

RÉSEAU 2 :      giving birth      /      donner naissance  
                  to deliver                      délivrer

Ce réseau se subdivise en trois sous-réseaux :

- sous-réseau a) : sens médical
- sous-réseau b) : sens de "libération"
- sous-réseau c) : sens de "livraison"

Pour faire en sorte que mes réflexions sur ces sous-réseaux soient bien claires, je vais les donner dans un ordre simple, qui suit en fait les paragraphes dans lesquels on les retrouve.

Dès le début du texte, on est mis en contact avec les trois sous-réseaux : impossible donc de se limiter à une lecture superficielle! L'auteure déroute le lecteur par son va-et-vient entre les diverses acceptions du mot [ *deliver* ], l'obligeant ainsi à arrêter sa lecture, à revenir en arrière, à réfléchir... Ainsi, de l'acception médicale, que vient renforcer le mot [ *doctor* ], elle passe au sens premier de "mettre en liberté"; puis, elle va à l'acception de "livrer une marchandise" avant de revenir rappeler le sens de "libération" par les syntagmes [ *in bondage* ] et [ *made free* ]. Tout ceci pour bien faire comprendre la faiblesse de la langue, qui se sert d'un seul mot [ *deliver* ] pour nommer trois événements aussi importants.

*Thus language, muttering in its archaic  
 tongues of something, yet one more thing,  
 that needs to be re-named. [GB-2]*

À mon avis, la traduction se doit ici d'être transparente avant tout, afin de dérouter également le lecteur francophone et de

l'amener, lui aussi, à réfléchir sur les limites du langage face à la richesse de nos expériences de vie.

Dès le deuxième paragraphe donc, Margaret Atwood introduit un synonyme de [ *give birth* ] : le verbe [ *deliver* ]. Aussitôt, elle saisit l'occasion pour jouer sur les structures internes de ce mot, pour confondre ses désignations : la "délivrance" passe rapidement de l'acte de donner naissance à celui de remettre quelque chose à quelqu'un, à celui, enfin, de mettre une personne en liberté.

Dans le parler ordinaire de chez-nous, nombreux sont ceux qui spontanément parleront de salle de délivrance ou encore d'une femme partie se faire délivrer! Dans le sens de "remettre de la marchandise", le mot [ délivrer ] fait aussi partie des mots usuels de notre langue quotidienne, même s'il se classe dans le niveau du "parler mal" et même s'il est condamné par des puristes, des universitaires, des auteurs de dictionnaires d'anglicismes : combien de petits Canadiens français, et même des plus grands, se font corriger, sinon regarder avec reproche, lorsqu'ils osent dire : " Ils vont venir délivrer ce paquet chez-nous. " Au risque de me faire accuser à mon tour de commettre un anglicisme, j'ai quand même choisi de me servir du verbe [ délivrer ] pour rendre [ *nor is the child delivered ... like a letter through a slot* ]; ceci pour ne pas perdre la richesse du jeu auquel se livre l'auteur, en passant sans avertissement, d'une acception du mot à une autre. D'ailleurs, le Petit Robert n'indique-t-il pas :

"II.(XIIIe). 1. Comm., Admin. Remettre  
(qqch.) à qqn. V. LIVRER, REMETTRE"

et de son côté, Louis-Alexandre Belisle, dans son Dictionnaire nord-américain de la langue française, ne donne-t-il pas, entre autres, la définition suivante :

"Livrer, remettre : "délivrer de la  
marchandise."

Au troisième paragraphe, Margaret Atwood insiste encore sur le pouvoir emprisonnant du langage, revenant sur l'image de la "remise en liberté". Des mots comme [ *stuck with, stuck in, break free, sucked down, trapped* ], antonymes et synonyme de [ *deliver* ], gardent le lecteur en contact avec à la fois sa réflexion sur la pauvreté du langage et, de façon très subtile, avec le mot [ *deliver* ] auquel s'accroche aussi le sens de "donner naissance". Lorsque l'auteur termine ce paragraphe en déclarant : [ *So we will go ahead as if there were no problem about language* ], elle laisse le lecteur avec des problèmes non résolus, des questions sans réponses. Et si Jeannie ne se pose aucune question au sujet de ces mots, [ *She is not quibbling over these terms (GB-11)* ], l'auteure, elle, ne laisse aucun répit à son lecteur : une phrase aussi simple en surface que " *Jeannie is on her way to the hospital, to give birth, to be delivered,* " comprend des niveaux de lecture divers à cause du seul mot [ *delivered* ] : ainsi, Jeannie s'en va accoucher, certes, mais elle va peut-être aussi être délivrée, c'est-à-dire remise à

quelqu'un/ ou encore, être libérée. Il faut attendre la fin du texte, soit le paragraphe 53, pour connaître la solution au problème. Lorsque l'auteur écrit ces mots:

*It was to me, after all, that the birth was given*

ce sont toutes les acceptions du synonyme [ deliver ] qui reviennent à la surface : au sens premier de "donner naissance" s'ajoute d'abord celui de la naissance vue comme quelque chose, voire un cadeau, qu'on lui remet, et beaucoup plus profondément, le sens de libération de celle qui, au début, disait:

*Will I break free, or will I be sucked down...  
let me try once more (...) while I can.*

Donc, cette phrase-clé pourrait tout autant se lire comme :  
" C'est à moi qu'on a donné naissance après tout, puisque, en écrivant cette histoire, je suis née en tant qu'écrivaine ";  
ou encore, et surtout, comme : " C'est moi, finalement, qui ai été délivrée, libérée, puisque je ne suis plus prisonnière des mots, puisque j'ai réussi à nommer ce qu'au départ je croyais innommable. "

RÉSEAU 2 :      giving birth      /      donner naissance  
                  to deliver      délivrer  
                  (to liberate      (libérer  
                  to send),      livrer)

---

Sens médical

Par. 2 :      And "delivering", the act the doctor is generally  
                  believed to perform...

Et "délivrer", ce rôle qu'est censé jouer le  
                  médecin...

Par. 11 :      Jeannie is on her way (...) to be delivered

Jeannie s'en va (...) pour être délivrée

Sens de "livraison"

Par. 2 :      ... nor is the child delivered to the mother like  
                  a letter through a slot.

... pas plus que l'enfant n'est délivré à sa mère,  
                  comme une lettre qu'on glisse dans une fente.

How can you be both the sender and the receiver at  
                  once?

Comment est-ce qu'on peut être à la fois  
                  l'expéditeur et le receveur?

Par. 11 :      Jeannie is on her way (...) to be delivered.

Jeannie s'en va (...) pour être délivrée.

Sens de "libération"

Par. 2 : And "delivering", that act the doctor is generally believed to perform : who delivers what? Is it the mother who is delivered, like a prisoner being released?

Et délivrer, ce rôle qu'est censé jouer le médecin : qui délivre quoi? Est-ce que c'est la mère qui est délivrée, comme une prisonnière qu'on relâche?

Was someone in bondage, is someone made free?

Est-ce qu'on tenait quelqu'un en esclavage, est-ce qu'on libère quelqu'un?

Par. 3 : ... I'm stuck with them, stuck in them,  
... je suis prise avec eux, prise en eux,

Will I break free, or will I be sucked down,

Est-ce que je vais m'en sortir ou est-ce que je vais être engloutie,

... I am not trapped

... je ne suis pas prise au piège

Par. 11 : Jeannie is on her way (...) to be delivered.  
Jeannie s'en va (...) pour être délivrée.

RÉSEAU 3 :      *give*    /    donner  
                                         faire un don

Dès le premier paragraphe, dès les premières phrases, apparaît la décomposition du syntagme [ *giving birth* ] pour souligner le sens du verbe "donner", c'est-à-dire "faire un don"; plusieurs métaphores d'ailleurs viennent accentuer ce sens.

Mais qu'est-ce qui est donné? Si on laisse de côté le titre, on constate que le texte anglais ne mentionne que [ *it* ]. En effet, dans les deux premières phrases, le mot [ *birth* ] disparaît pour être remplacé par le pronom-neutre [ *it* ] ; par contre, [ *give* ] y est toujours. S'il m'a semblé important de respecter d'abord cette répétition de [ *give* ], il m'a semblé tout aussi important de conserver le syntagme au complet, même sous sa forme pronominale.

J'aurais pu choisir la forme elliptique du : " Qui donne? Et à qui?", qui est plus légère, plus directe, mais aussi plus directive. Il y aurait eu cependant une perte, selon moi importante, puisque la répétition de [ give ] annonce dès le départ l'importance accordée au syntagme [ giving birth ] et aux deux éléments qui le composent.

- Par contre, l'abstraction du [ it ] et son aspect de

neutralité sont difficilement rendus en français. "Cela" pour [ it ] alourdirait le style, et, par son irrégularité dans l'usage, fausserait le message du texte de départ ( "cela" attire trop l'attention). J'avais donc le choix entre le pronom "la", ou la forme elliptique :

Qui donne? Et à qui donne-t-on?  
 Qui la donne? Et à qui est-elle donnée?

En optant pour "la", je suis consciente que je réduis la possibilité d'interprétation du lecteur français, que je ne lui laisse pas le choix en lui donnant ma signification du [ it ], qui est "la naissance". La "distance" entre le syntagme du titre et les premières phrases du texte de départ n'est donc plus aussi importante dans le texte d'arrivée.

Dans le paragraphe 49, le verbe [ give : given ] revient, toujours dans son sens de "faire un don"; il est de plus accompagné par le verbe [ taken ] qui, dans ce contexte, peut être pris dans le sens de "recevoir". En effet, lors de mes recherches terminologiques, j'ai constaté que l'une des acceptions du mot [ to take ], en parlant de cadeau, don, est justement "recevoir". C'est pourquoi, tout en restant fidèle au syntagme "donner naissance", j'ai choisi de mettre encore plus en évidence le sens de "faire un don" en traduisant [ nor has she taken it ] par "ni quelque chose qu'elle a reçu"...

Dans le paragraphe 52, à l'idée de "faire un don" s'ajoute une subtilité importante. En effet, en étudiant bien le tout, on voit que le syntagme [ *to give birth* ] est non seulement mis à la voix passive, mais qu'également le nom est précisé par l'article défini [ *the* ]. Un des effets subtils de ce procédé est d'accentuer l'impression du don de "quelque chose", d'un objet à une personne. En fait, il décompose le syntagme, objectivant la naissance ou, mieux encore, accentuant sa nature d'événement : ne parlerait-on pas de "l'" accident, de "la" rencontre? Pour produire le même effet, j'ai donc suivi le même procédé. Au lieu de traduire cette phrase par : " c'est à moi qu'on a donné naissance ", je l'ai donc rendue par : " C'est à moi, finalement, que la naissance a été donnée ", rejoignant ainsi le triple message du texte de départ : l'objectivisation de la naissance et l'insistance sur le sens de "donner" en tant que "faire un don", et la suggestion qu'il s'agit aussi d'un événement.

RÉSEAU 3 :      give    /    donner  
                                          faire un don

---

Par. I :      *But who gives it?*  
                  *Mais qui la donne?*

*And to who is it given?*  
                  *Et à qui est-elle donnée?*

*Certainly, it doesn't feel like giving.*  
                  *Cela ne ressemble certainement pas à un don*

*which implies a flow*  
                  *qui suppose un flot*

*a gentle handing over*  
                  *une livraison en douceur*

*no coercion*  
                  *sans contrainte*

Par. 49 :      *Birth isn't something that has been given to her,*  
                  *nor has she taken it*

*La naissance n'est pas quelque chose qui lui a été  
 donné ni qu'elle a reçu.*

Par. 52 :      *It was to me, after all, that the birth was given,*  
                  *Jeannie gave it, I am the result.*

*C'est à moi, après tout, que la naissance a été  
 donnée, Jeannie l'a donnée, je suis le résultat.*

RÉSEAU 4 :     *give birth*       /     donner naissance  
                  *give a performance* / donner un spectacle.

---

Margaret Atwood ajoute une autre dimension à l'expression [ *to give birth* ] en insistant sur une des acceptions du verbe [ *give* ]. En effet, on retrouve ce verbe dans l'expression [ *to give a performance* ], et c'est justement là une des nuances que l'auteure donne au syntagme [ *to give birth* ].

Tout au long du texte, certaines images ( par. 1, 15), explications (par. 2, 13), comparaisons (par. 47) viennent appuyer cette dimension, et il est important pour le traducteur de ne pas perdre cela de vue. Si cette dimension semble évidente à certains moments [ *in the same sense that one gives performance* (par. 13)], il arrive qu'elle joue un rôle plus caché et il est important que le traducteur le reconnaisse.

Dans le premier paragraphe, j'ai donc choisi le verbe [ *regarder* ] plutôt que [ *voir* ], [ *considérer* ] ou [ *prendre en considération* ], puisqu'on " regarde " un spectacle. Ainsi, [ *someone viewing the result* ] deviendra [ *quelqu'un qui n'a regardé que le résultat* ]. De même, dans le paragraphe 2, le mot [ *rôle* ] s'harmonise mieux avec l'image d'un spectacle que les mots [ *acte* ] ou [ *geste* ]; le médecin n'accomplira donc pas un acte, mais jouera un rôle.

Cette dimension permet une lecture différente encore des déclarations de la narratrice au paragraphe 52 (<sup>33</sup>) :

*It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result.*

En effet, on peut comprendre ici que Jeannie, en donnant naissance, a donné un spectacle à la narratrice ( en fait, la narratrice a assisté à l'accouchement de Jeannie comme on assiste à un spectacle ); de spectatrice qu'elle a été ( *eye-witness* ), l'auteure ( *I-witness* ) est devenue écrivaine en choisissant de raconter cet événement. Ce qui amène la narratrice à se demander si, en fin de compte, Jeannie serait satisfaite de sa performance : l'émotion traduite par [ *pleased* ] aurait pu tout aussi bien en être une de bonheur, de contentement, que de satisfaction; si j'ai choisi le terme "satisfaite", c'est que je voulais me rapprocher davantage de la dimension du spectacle qui est donné et du sentiment qu'éprouve celui qui le donne; alors que lorsqu'on accouche, on est heureuse du résultat plutôt que satisfaite.

---

<sup>33</sup>) Voir mes commentaires au sujet du réseau 3, p. 127.

RÉSEAU 4 -      *give birth*      /      donner naissance  
                   *give a performance* / donner un spectacle

---

- Par. 1      :      ... a slow motion shot of a high jump  
                   ... une prise au ralenti d'un saut en hauteur
- ... someone viewing the result only  
                   ... par une personne qui n'a regardé que le résultat
- Par. 2      :      ... that act the doctor is generally believed to perform :  
                   ... ce rôle qu'est censé jouer le médecin :
- Par. 13      :      (Perhaps it's to him that the birth will be given, in the same sense that one gives performance)  
                   (Peut-être que c'est à lui que la naissance va être donnée, dans le même sens qu'on donne un spectacle.)
- Par. 15      :      a full-colour film  
                   un film en couleur
- call this whole thing off  
                   de tout annuler
- Par. 46      :      From somewhere her own doctor materializes, in her doctor suit already, looking even more like Mary Poppins,  
                   Son propre médecin se matérialise soudainement, déjà dans son costume de médecin, ressemblant encore plus à Mary Poppins que d'habitude,
- Par. 52      :      (It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result. What would she make of me? Would she be pleased?)  
                   (C'est à moi, après tout, que la naissance a été donnée, Jeannie l'a donnée, je suis le résultat. Qu'est-ce qu'elle penserait de moi? Est-ce qu'elle serait satisfaite?)

Après avoir vu tous ces différents niveaux de lecture amenés par le simple syntagme [ *to give birth* ], par ses synonymes et par les associations créées à partir de l'éclatement du syntagme, on ne peut que rester ébahi devant la profondeur et la richesse de ce texte.

Afin de pousser un peu plus loin l'analyse du rôle que joue ce syntagme dans le resserrement de cette nouvelle de Margaret Atwood, j'ai isolé trois extraits pris dans les paragraphes 1, 49 et 52, qui non seulement comprennent presque toutes les désignations déjà relevées de [ *to give birth* ], mais aussi soulèvent des thèmes majeurs du texte sous forme de questions, à deux reprises, et de réponses, dans un des derniers paragraphes.

Par. 1 : But who gives it? And to whom is it given? (...) Maybe the phrase was made by someone viewing the result only: in this case, the rows of babies to whom birth has occurred, lying like neat packages ...

Par. 49 : Birth isn't something that has been given to her, nor has she taken it. It was just something that has happened so they could greet each other like this. (...) When the baby is bundled and tucked ...

Par.52 : (It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result. What would she make of me? Would she be pleased?).

Si, dès la première phrase du premier paragraphe, Margaret Atwood présente son thème principal, sous forme de simple question [ *But who gives it?* ], elle aborde immédiatement son deuxième thème -- les limites du langage -- dès sa deuxième question, insolite d'ailleurs : [ *And to whom is it given?* ]. À partir de ce moment, le lecteur dérouté se doute bien que ce qui s'annonçait comme simple récit d'un événement, soit celui d'une naissance ( ou d'un accouchement ), n'est en fait qu'un prétexte à une réflexion plus profonde et que le thème principal n'est sans doute pas "donner naissance" dans son sens premier.

Dans le premier paragraphe, Margaret Atwood annonce ses thèmes sous forme de questions, de suppositions, et on voit déjà, sous le syntagme [ donner naissance ], apparaître les sens de "faire un don" [ *to whom is it given?, doesn't feel like giving* ], "donner un spectacle" [ *someone viewing the result* ], dans le sens aussi d'un événement qui arrive et non d'un objet qu'on peut toucher [ *birth has occurred* ]. D'ailleurs ce dernier sens est renforcé par la réflexion de la narratrice au début du deuxième paragraphe, alors qu'elle déclare :

*No one ever says "giving death", although they  
are in some ways the same, events, not things.*

Même si, grâce aux réseaux lexicaux analysés plus tôt, ces thèmes apparaissent de façon évidente ou non dans tout le texte, (tel que le paragraphe 13 où il est écrit : *Perhaps its to him that the birth will be given...*), Margaret Atwood attend d'avoir vraiment terminé le récit de l'accouchement avant de commencer à répondre

aux questions et aux suggestions du premier paragraphe. Sa première réponse, elle la donne au paragraphe 49 :

*Birth isn't something that has been given to her,  
nor has she taken it. It was just something that  
has happened...*

Donc, la naissance n'est pas une chose donnée ni reçue : elle n'est pas un don, un cadeau donné au bébé. C'est tout simplement un événement, "quelque chose qui s'est passé".

En tant que traductrice, il m'a semblé important de souligner ce rôle de "réponse" joué par le paragraphe 49 en respectant d'abord l'emploi du syntagme "donner naissance", et surtout, en choisissant de traduire [ *taken it* ] par le verbe [ recevoir ] qui implique l'idée de "accepter un cadeau, un don" plutôt que par le verbe [ prendre ] ou tout autre synonyme. De plus, pour faire un lien encore plus évident avec le premier paragraphe, j'ai cru bon de répéter la proposition [... qui est arrivé ] employée dans le premier paragraphe pour bien souligner le fait qu'il s'agit bien ici d'un événement et non d'une chose :

La naissance n'est pas quelque chose qui lui a été donné, ni qu'elle a reçu. C'est tout simplement quelque chose qui est arrivé pour qu'elles puissent s'accueillir ainsi. La garde-malade est en train d'enfiler les grains qui formeront son nom. Une fois le bébé enveloppé et placé tout contre Jeannie, elle s'endort.

Détail intéressant : comme dans le premier paragraphe, la comparaison des bébés à des "paquets bien enveloppés" revient dans le paragraphe 49; j'ai, encore une fois, choisi de répéter

exactement les mêmes mots, resserant ainsi le texte entre les deux paragraphes.

Si le paragraphe 49 répond en partie au premier, le paragraphe 52, lui, y répond encore beaucoup plus clairement. On y retrouve, évidemment, le syntagme [ donner naissance ] et les idées de don et de donner un spectacle, mais surtout la réponse à la question fondamentale : qui est vraiment né ici? Car c'est bien l'écrivaine ( I ) qui est née de l'acte de raconter cette histoire de l'accouchement de Jeannie. Même si au niveau de la traduction, le piège n'est pas grand, il est important, plus que jamais, de rester fidèle au syntagme de base et au choix déjà fait des mots se rapportant à la désignation de "donner un spectacle", c'est-à-dire les mots [ résultats ] et [ satisfaite ].

(C'est à moi, après tout, que la naissance a été donnée, Jeannie l'a donnée, je suis le résultat. Qu'est-ce qu'elle penserait de moi? Est-ce qu'elle serait satisfaite?)

JEANIE / JEANNIE : LA CHANSON ET LA NOUVELLE

Et voilà donc que l'importance des mots pour Margaret Atwood est bien établie. Et que les principales caractéristiques de son style ont été relevées. Et, enfin, que le principal réseau lexical qui assure le resserrement de tout le texte a été mis en évidence.

Voilà aussi qu'à partir de ces données, j'ai justifié et expliqué le produit de tout ce travail : ma traduction.

Pourtant il me reste une autre chose à dire, un autre point à souligner avant de laisser le lecteur canadien-français découvrir les plaisirs qu'offre ce texte de Margaret Atwood. Il me reste à parler de Jeannie.

*I call this woman Jeannie after the song. I  
can't remember any more of the song, only the  
title. [GB-9]*

Voilà ce que Margaret Atwood fait dire à la narratrice de *Giving Birth*. Pourtant, après avoir lu et le texte et la chanson, on n'est pas sans se rendre compte que les deux Jeanie-Jeannie font partie de temps passés, suscitent des souvenirs, de la nostalgie, sont jeunes ( dans la vingtaine peut-être ) et ont toutes deux les cheveux châtain clair. Pour plusieurs Canadiens de plus de trente-cinq ans, le prénom "Jeannie" se rattache à beaucoup plus qu'au seul titre de la chanson : il fait aussi allusion à toute l'atmosphère de la chanson et d'une époque. Le nom de ce

personnage évoque une culture, une génération de Canadiens anglais et même français qui la chantaient pendant les années vingt, trente et quarante.

En effet, j'ai pu observer la même réaction chez tous les Canadiens anglais de plus de trente-cinq ans lorsque je leur demandais à quoi leur faisait penser le prénom "Jeannie" : tous, sans exception, ont tout de suite chanté le premier vers de la chanson ( qui reprend d'ailleurs le titre... ) et fredonné une bonne partie de la mélodie. Beaucoup ont avoué que cette chanson leur rappelait leur enfance ou leur adolescence, qu'elle était sentimentale, empreinte de tristesse, de nostalgie. Même si aucun n'a pu chanter plus de deux vers de cette chanson, tous ont reconnu qu'elle faisait partie de leur bagage culturel. Pour eux, donc, "Jeannie" n'est pas un prénom insignifiant.

J'ai poussé plus loin ma petite "enquête", en posant la même question à des Franco-Ontariens et à des Franco-Manitobains avec presque le même résultat, la seule différence résidant dans le fait que je devais parfois fredonner les premières notes de la mélodie pour déclencher une réaction. Puis, profitant d'un bref séjour à Montréal et à Québec, j'ai répété l'expérience auprès d'une vingtaine de Québécois : les résultats furent très différents. Si cinq d'entre eux ont associé le prénom à la chanson après avoir entendu la mélodie, les autres m'ont avoué n'avoir aucune connotation rattachée à ce prénom. Certains m'ont fait la remarque que cette "Jeannie" serait aux Canadiens anglais ce que "Ramona" est aux Canadiens français des années de la

Grande Guerre!

Mon "enquête" n'a bien sûr aucune valeur scientifique. Mais elle m'a permis de me poser des questions importantes et de faire des choix. D'abord, je me suis demandé si je devais conserver le prénom "Jeannie" dans le texte français. Ayant déjà choisi de "dépayser" le lecteur, mon hésitation n'a pas duré longtemps. De toute façon, il m'apparaît impossible de trouver une chanson équivalente pour le public canadien-français, qui comporterait un prénom de femme et une allusion à sa chevelure et qui créerait le même effet sur le lecteur. Ensuite, je me suis demandé si je devais me contenter de conserver le prénom et traduire la réflexion de l'auteure au sujet de la chanson, sans ajouter de commentaire, ou si je devais plutôt fournir des explications et même traduire le texte de la chanson pour aider le lecteur francophone à bien saisir les allusions de l'auteure.

Je me suis donc mise à la recherche des paroles, que j'ai finalement trouvées en deux versions. Je me sentais un peu comme certaines personnes qui se font dire la bonne aventure et qui, ensuite, tentent par tous les moyens de prouver que ces "prédictions" sont vraies. J'étais convaincue que tout ce texte de Margaret Atwood était imprégné de cette chanson, qu'il y avait des subtilités qui m'échappaient parce que reliées à cette chanson dont je ne me souvenais, moi aussi, que du titre et de la mélodie. Une fois les paroles bien en main, j'ai voulu vérifier -- mais ce serait peut-être plus juste de dire "prouver" -- mon hypothèse. J'ai donc essayé de rattacher l'atmosphère du texte

( évocation d'un temps passé et révolu, rappel d'une personne disparue et dont on s'ennuie, sentimentalité, fluidité, etc. )  
aux textes de la chanson.

## VERSION A

*I dream of Jeanie With The Light Brown Hair  
Borne, like a vapor on the summer air;  
(...)  
I sigh for Jeanie, but her light form strayed  
Far from the fond hearts round her native  
glade;  
Her smiles have vanished and her sweet songs  
flown,  
Flitting like the dreams that have cheered us  
and gone.  
(...)  
I sigh for Jeanie With The Light Brown Hair  
Floating like a vapor on the soft, summer air.*

## VERSION B

*I dream of Jeanie with the light brown hair  
Borne, like a vapor, on the summer's air;  
(...)  
I long for Jeanie with the day-dawn smile,  
Radiant in gladness, warm with winning guile;  
I hear her melodies, like joys gone by,  
Sighing round my heart o'er the fond hopes  
that die;  
(...)  
Ah! I long for Jeanie and my heart bows low,  
Never more to find her where the bright waters  
flow.*

Peine perdue. Il y avait bien un "petit quelque chose", un lien certes intéressant au niveau de l'analyse littéraire, mais rien qui pouvait réellement influencer ma traduction.

Non pas qu'il n'y ait aucun lien entre la nouvelle et la chanson. Mais, à mon avis, le lien tient tout entier dans la phrase même de l'auteure : le titre, et seulement le titre.

*I can't remember any more of the song, only the title. [GB-9]*

En effet, dans tout le texte, c'est bien de Jeannie "aux cheveux châtain clair" dont il s'agit. Et les autres, c'est-à-dire la narratrice et l'autre femme, sont différentes d'elle, entre autres à cause de leurs cheveux :

*The point, for me, is in the hair. My own hair is not light brown, but Jeannie's was. This is one difference between us. [GB-10]*

*She's wearing a cloth coat with checks in maroon and brown, and she has a kerchief tied over her hair. [GB-16]*

*... the haggard face, the bloated torso, the kerchief holding back the too-sparse hair. [GB-20]*

À mon avis, l'intérêt que peut avoir cette chanson par rapport à la traduction concerne uniquement l'expression [ *light brown hair* ] : il importe de ne pas omettre toute allusion aux cheveux<sup>34)</sup> et de bien souligner le fait que l'une a les cheveux châtain clair, l'autre pas, et que les cheveux de Jeannie deviennent "plus foncés" alors qu'elle-même devient autre.

On pourrait peut-être avoir envie d'ajouter le rêve; c'est-à-dire que Jeannie, comme la narratrice, comme l'auteure même, par rapport au lecteur, n'est pas réelle, n'est pas là,

---

<sup>34)</sup> Ceci m'a d'ailleurs permis de corriger ma première traduction de la phrase [*The nurse was light brown* - DG-13], (que j'avais rendue d'abord par "La garde-malade était un peu hâlée") par la phrase beaucoup plus juste : La garde-malade avait les cheveux châtain clair.

"en chair et en os"; elle reste un personnage fictif. On pourrait également rapprocher l'impression créée par le [ *I sigh for Jeanie, but her light form strayed far from the fond hearts round her native glade* ] de celle qui se dégage de la fin de *Giving Birth* : " *her hair slowly darkens, she ceases to be what she was and is replaced, gradually, by someone else.* " Peut-être. Mais il me semble que cela relève davantage de l'analyse littéraire.

Ne voulant donc pas m'aventurer sur le chemin -- fascinant pourtant! -- de l'analyse littéraire, j'ai renoncé à mon projet d'analyser cette nouvelle à la lumière de la chanson et de traduire cette dernière pour la mettre au début de mon texte. J'y ai renoncé, mais pas complètement. Car j'ai quand même placé en exergue le titre de la chanson, titre que j'ai traduit... Et j'ai appelé cette femme, Jeannie, comme dans la chanson.

 Je rêve de Jeanie aux cheveux châtain clair...

*I dream of Jeanie With The Light Brown Hair...*  
(Stephen C. Foster)

" I Dream of Jeanie With the  
Light Brown Hair "

" Je rêve de Jeanie aux  
cheveux châtain clair "

(Stephen C. Foster)

*GIVING BIRTH*

DONNER NAISSANCE

1. But who gives it? And to whom is it given? Certainly it doesn't feel like giving, which implies a flow, a gentle handing over, no coercion. But there is scant gentleness here, it's too strenuous, the belly like a knotted fist, squeezing, the heavy trudge of the heart, every muscle in the body tight and moving, as in a slow motion shot of a high-jump, the faceless body sailing up, turning, hanging for a moment in the air, and then -- back to real time again -- the plunge, the rush down, the result. Maybe the phrase was made by someone viewing the result only: in this case, the rows of babies to whom birth has occurred, lying like neat packages in their expertly wrapped blankets, pink or blue, with their labels scotch-taped to their clear plastic cots, behind the plate-glass window.

2. No one ever says *giving death*, although they are in some ways the same, events, not things. And *delivering*, that act the doctor is generally believed to perform: who delivers what? Is it the mother who is delivered, like a prisoner being released? Surely not; nor is the child delivered to the mother like a letter through a slot. How can you be both the sender and the receiver at once? Was someone in bondage, is someone made free? Thus language, muttering in its archaic tongues of something, yet one more thing, that needs to be re-named.

1. Mais qui la donne? Et à qui est-elle donnée? Cela ne ressemble certainement pas à un don, qui suppose un flot, une livraison en douceur, sans contrainte. Mais il y a peu de douceur ici, c'est trop épuisant, le ventre comme un poing noué, qui se serre, le battement lourd du coeur, chaque muscle du corps tendu, qui se contracte, comme dans une prise au ralenti d'un saut en hauteur, le corps sans visage qui s'élance, tourne, reste suspendu un instant dans les airs, et puis -- retour au temps réel -- le plongeon, la descente rapide, le résultat. Peut-être que cette expression a été créée par une personne qui n'a regardé que le résultat : dans ce cas-ci, les rangées de bébés à qui la naissance est arrivée, alignés comme de beaux paquets bien enveloppés dans leurs emballages, roses ou bleus, avec leurs étiquettes collées sur leurs petits lits en plastique transparent, derrière la baie vitrée.

2. On dit bien *donner la mort*, ce qui est tout aussi juste puisqu'ils sont pareils, des événements, non des choses. Et *délivrer*, ce rôle qu'est censé jouer le médecin : qui délivre quoi? Est-ce que c'est la mère qui est délivrée, comme une prisonnière qu'on relâche? Sûrement pas; pas plus que l'enfant n'est délivré à sa mère, comme une lettre qu'on glisse dans une fente. Comment est-ce qu'on peut être à la fois l'expéditeur et le récepteur? Est-ce qu'on tenait quelqu'un en esclavage, est-ce qu'on libère quelqu'un? Ainsi le langage, qui marmonne dans ses langues archaïques de quelque chose, encore une autre chose, qui doit être re-nommée.

3. It won't be by me, though. These are the only words I have, I'm stuck with them, stuck in them. (That image of the tar sands, old tableau in the Royal Ontario Museum, second floor north, how persistent it is. Will I break free, or will I be sucked down, fossilized, a sabre-toothed tiger or lumbering brontosaurus who ventured out too far? Words ripple at my feet, black, sluggish, lethal. Let me try once more, before the sun gets me, before I starve or drown, while I can. It's only a tableau after all, it's only a metaphor. See, I can speak, I am not trapped, and you on your part can understand. So we will go ahead as if there were no problem about language.)

4. This story about giving birth is not about me. In order to convince you of that I should tell you what I did this morning, before I sat down at this desk -- a door on top of two filing cabinets, radio to the left, calendar to the right, these devices by which I place myself in time. I got up at twenty-to-seven, and, half-way down the stairs, met my daughter, who was ascending, autonomously she thought, actually in the arms of her father. We greeted each other with hugs and smiles; we then played with the alarm clock and the hot water bottle, a ritual we go through only on the days her father has to leave the house, early to drive into the city. This ritual exists to give me the

3. Mais pas par moi. Ces mots sont les seuls que j'ai; je suis prise avec eux, prise en eux. (Comme elle persiste cette image des sables bitumineux, vieux tableau dans le Royal Ontario Museum, 2e étage, côté nord. Est-ce que je vais m'en sortir, ou est-ce que je vais être engloutie, fossilisée, un smilodon ou un lourd brontosauire qui se sera aventuré trop loin? Les mots ondulent à mes pieds, noirs, stagnants, meurtriers. Laissez-moi essayer encore une fois, avant que le soleil m'achève, avant que je meure de faim ou que je me noie, pendant que j'en suis encore capable. Ce n'est qu'un tableau, après tout, ce n'est qu'une métaphore. Vous voyez bien, je peux parler, je ne suis pas prise au piège, et vous, de votre côté, vous pouvez comprendre. Alors continuons comme si le langage n'était pas un problème.)

4. Dans cette histoire de donner naissance, ce n'est pas de moi qu'il s'agit. Pour vous en convaincre, je devrais vous dire ce que j'ai fait ce matin, avant de m'asseoir à ce bureau -- une porte déposée sur deux classeurs, radio à gauche, calendrier à droite, ces objets qui m'aident à me situer dans le temps. Je me suis levée à sept heures moins vingt et, rendue au milieu de l'escalier, j'ai rencontré ma fille, qui montait, de façon autonome selon elle, mais en réalité dans les bras de son père. Nous nous sommes saluées avec des caresses et des sourires; puis, nous avons joué avec le cadran et la bouillotte, rituel auquel nous nous livrons uniquement lorsque son père doit quitter la maison tôt le matin pour aller en ville. La raison d'être de ce rituel est de me donner l'impression que je fais la grasse

illusion that I am sleeping in. When she finally decided it was time for me to get up, she began pulling my hair. I got dressed while she explored the bathroom scales and the mysterious white altar of the toilet. I took her downstairs and we had the usual struggle over her clothes. Already she is wearing miniature jeans, miniature T-shirts. After this she fed herself: orange, banana, muffin, porridge.

5. We then went out to the sunporch, where we recognized anew, and by their names, the dog, the cats and the birds, bluejays and goldfinches at this time of year, which is winter. She puts her fingers on my lips as I pronounce these words; she hasn't yet learned the secret of making them. I am waiting for her first word: surely it will be miraculous, something that has never yet been said. But if so, perhaps she's already said it and I, in my entrapment, my addiction to the usual, have not heard it.

6. In her playpen I discovered the first alarming thing of the day. It was a small naked woman, made of that soft plastic from which jiggly spiders and lizards and the other things people hang in their car windows are also made. She was given to my daughter by a friend, a woman who does props for movies, she was supposed to have been a prop but she wasn't used. The baby loved her and would crawl around the floor holding her in her mouth like a dog carrying a bone, with the head sticking out one side and the feet out the other. She seemed chewy and harmless, but the other day

matinée. Quand elle a finalement décidé que c'était l'heure de me lever, elle a commencé à me tirer les cheveux. Je me suis habillée pendant qu'elle examinait la balance et le mystérieux autel blanc de la toilette. Je l'ai emmenée en-bas où, comme d'habitude, j'ai dû me battre avec elle pour l'habiller. Elle porte déjà des jeans miniatures, des T-shirts miniatures. Après cela, elle a mangé : orange, banane, muffin, gruau.

5. Nous sommes ensuite sorties sur la véranda, où nous avons reconnu de nouveau, et nommé, le chien, les chats, et les oiseaux, des geais et des chardonnerets à ce temps-ci de l'année, qui est l'hiver. Elle place ses doigts sur mes lèvres lorsque je prononce ces mots; elle n'a pas encore appris le secret pour les former. J'attends son premier mot : il sera sûrement prodigieux, quelque chose qui n'a jamais été dit. Mais dans ce cas, peut-être qu'elle l'a déjà dit et moi, emprisonnée, enlisée dans le quotidien, je ne l'aurai pas entendu.

6. J'ai découvert, dans son parc, le premier objet inquiétant de la journée. C'était une petite femme toute nue, fabriquée dans ce plastique mou avec lequel on fait ces araignées et ces lézards et autres objets que les gens suspendent aux vitres de leur voiture. Elle a été donnée à ma fille par une amie, une femme qui s'occupe des accessoires pour les films, elle devait être un accessoire, mais elle n'a pas servi. Le bébé l'aimait beaucoup et se traînait à quatre pattes en la tenant dans la bouche comme un chien porte un os, la tête dépassant d'un côté et les pieds de l'autre. Elle avait l'air molle et inoffensive,

I noticed that the baby had managed to make a tear in the body with her new teeth. I put the woman into the cardboard box I use for toy storage.

7. But this morning she was back in the playpen and the feet were gone. The baby must have eaten them, and I worried about whether or not the plastic would dissolve in her stomach, whether it was toxic. Sooner or later, in the contents of her diaper, which I examine with the usual amount of maternal brooding, I knew I would find two small pink plastic feet. I removed the doll and later, while she was still singing to the dog outside the window, dropped it into the garbage. I am not up to finding tiny female arms, breasts, a head, in my daughter's disposable diapers, partially covered by undigested carrots and the husks of raisins, like the relics of some gruesome and demented murder.

8. Now she's having her nap and I am writing this story. From what I have said, you can see that my life (despite these occasional surprises, reminders of another world) is calm and orderly, suffused with that warm, reddish light, those well-placed blue highlights and reflecting surfaces (mirrors, plates, oblong window panes) you think of as belonging to Dutch genre paintings; and like them it is realistic in detail and slightly sentimental. Or at least it has an aura of sentiment. (Already I'm having moments of muted grief over those of my daughter's

mais l'autre jour j'ai remarqué que le bébé avait réussi à lui faire une déchirure dans le corps avec ses dents neuves. J'ai déposé la femme dans la boîte de carton où je range les jouets.

7. Mais elle était de nouveau dans le parc ce matin<sup>ot</sup>, et ses pieds étaient disparus. Le bébé doit les avoir mangés, et ça m'a inquiétée parce que je ne savais pas si le plastique allait se dissoudre dans son estomac ou s'il était toxique. Tôt ou tard, dans le contenu de ses couches, que j'examine soigneusement comme toute bonne mère, je savais que je retrouverais ces deux petits pieds en plastique rose. J'ai enlevé la poupée et plus tard, pendant qu'elle chantait à la fenêtre pour le chien dehors, l'ai jetée à la poubelle. Je n'ai vraiment pas le goût de trouver des petits bras de femme, des seins, une tête, dans les couches en papier de ma fille, partiellement recouverts de morceaux de carottes non digérés et de pelures de raisins secs, comme des vestiges d'un meurtre horrible et insensé.

8. Dans le moment, elle fait un petit somme et moi, j'écris cette histoire. D'après ce que je viens de vous dire, vous pouvez voir que ma vie (malgré ces surprises occasionnelles, rappels d'un autre monde) est calme et rangée, baignée de cette lumière chaude et rougeâtre, ces rehauts bleus bien placés et ces surfaces polies (miroirs, plaques, vitres oblongues) qui font penser aux peintures de genre hollandaises; et comme elles, elle est réaliste par ses détails et légèrement sentimentale. Ou du moins, elle dégage une aura sentimentale. (Déjà il m'arrive d'éprouver une douleur muette devant les vêtements de bébé de ma

baby clothes which are too small for her to wear any more. I will be a keeper of hair, I will store things in trunks, I will weep over photos.) But above all it's solid, everything here has solidity. No more of those washes of light, those shifts, nebulous effects of cloud, Turner sunsets, vague fears, the impalpables Jeannie used to concern herself with.

9. I call this woman Jeannie after the song. I can't remember any more of the song, only the title. The point (for in language there are always these "points," these reflections; this is what makes it so rich and sticky, this is why so many have disappeared beneath its dark and shining surface, why you should never try to see your own reflection in it; you will lean over too far, a strand of your hair will fall in and come out gold, and, thinking it is gold all the way down, you yourself will follow, sliding into those outstretched arms, towards the mouth you think is opening to pronounce your name but instead, just before your ears fill with pure sound, will form a word you have never heard before...)

10. The point, for me, is in the hair. My own hair is not light brown, but Jeannie's was. This is one difference between us. The other point is the dreaming, for Jeannie isn't real in the same way that I am real. But by now, and I mean your time, both of us will have the same degree of reality, we will be equal:

fille devenus trop petits pour elle. Je vais être de celles qui gardent des mèches de cheveux, je vais conserver des choses dans des malles, je vais verser des larmes sur des photos.) Mais par-dessus tout, elle est solide, tout ici est solide. Finis ces coups de lumière, ces contours vaporeux, lumière diaphane à travers les nuages, couchers de soleil de Turner, peurs imprécises, les impalpables dont Jeannie s'inquiétait avant.

9. Je nomme cette femme Jeannie, comme dans la chanson. Je ne me souviens de rien d'autre, juste du titre. Le point (car dans le langage, il y a toujours de ces "points", de ces réflexions; c'est ce qui le rend si riche et si visqueux, c'est ce qui explique pourquoi il y en a tant qui disparaissent sous sa surface noire et reluisante, pourquoi on ne devrait jamais tenter d'y voir sa propre réflexion; on se penchera trop, une mèche de nos cheveux tombera dedans et en ressortira couverte d'or, et, croyant que c'est de l'or jusqu'au fond, on se laissera aller, glissant dans ces bras ouverts, vers cette bouche qui semble s'ouvrir pour prononcer notre nom, mais qui, avant même que nos oreilles ne se remplissent de sons purs, formera plutôt un mot que l'on n'a jamais entendu auparavant...)

10. Le point, pour moi, est dans les cheveux. Les miens ne sont pas châtain clair, mais ceux de Jeannie l'étaient. Ceci est une différence entre nous. L'autre point, c'est le rêve, puisque Jeannie n'est pas réelle dans le même sens que je suis réelle. Mais en ce moment, je veux dire dans votre temps à vous, nous aurons toutes les deux le même degré de réalité, nous serons

wraiths, echoes, reverberations in your own brain. At the moment though Jeannie is to me as I will some day be to you. So she is real enough.

11. Jeannie is on her way to the hospital, to give birth, to be delivered. She is not quibbling over these terms. She's sitting in the back seat of the car, with her eyes closed and her coat spread over her like a blanket. She is doing her breathing exercises and timing her contractions with a stopwatch. She has been up since two-thirty in the morning, when she took a bath and ate some lime Jello, and it's now almost ten. She has learned to count, during the slow breathing, in numbers (from one to ten while breathing in, from ten to one while breathing out) which she can actually see while she is silently pronouncing them. Each number is a different colour and, if she's concentrating very hard, a different typeface. They range from plain Roman to ornamented circus numbers, red with gold filigree and dots. This is a refinement not mentioned in any of the numerous books she's read on the subject. Jeannie is a devotee of handbooks. She has at least two shelves of books that cover everything from building kitchen cabinets to auto repairs to smoking your own hams. She doesn't do many of these things, but she does some of them, and

égales : apparitions, échos, réverbérations dans votre cerveau. Pour tout de suite, cependant, Jeannie est par rapport à moi ce que je serai un jour par rapport à vous. Donc elle est suffisamment réelle.

11. Jeannie s'en va à l'hôpital, pour donner naissance, pour être délivrée. Elle ne se pose pas de questions au sujet de ces termes. Elle est assise sur le siège d'en arrière de la voiture, les yeux fermés et son manteau étendu sur elle comme une couverture. Elle fait ses exercices respiratoires et calcule le temps entre chaque contraction à l'aide d'un chronomètre. Elle est debout depuis deux heures et demie, moment où elle a pris un bain et mangé du Jello à la limette, et il est maintenant presque dix heures. Elle a appris à compter, pendant la respiration lente, à l'aide de chiffres (de un à dix en inspirant, de dix à un en expirant) qu'elle peut réellement voir au moment même où elle les prononce en silence. Chaque chiffre est d'une couleur différente et, si elle concentre assez fort, de caractère différent. Ils peuvent varier entre le chiffre romain le plus banal et le chiffre de cirque très décoré, rouge avec filigranes dorés et pois. Ce raffinement n'est pas mentionné dans aucun des nombreux livres qu'elle a lus à ce sujet. Jeannie est une fervente lectrice de ces manuels. Elle possède au moins deux rayons remplis de ces livres qui traitent de tout, depuis la construction des armoires de cuisine jusqu'aux réparations d'automobiles et aux méthodes pour fumer le jambon. Elle ne fait pas beaucoup de ces choses, mais elle en fait quelques-unes, et

in her suitcase, along with a washcloth, a package of lemon lifesavers, a pair of glasses, a hot water bottle, some talcum powder and a paper bag, is the book that suggested she take along all of these things.

12. (By this time you may be thinking that I've invented Jeannie in order to distance myself from these experiences. Nothing could be further from the truth. I am, in fact, trying to bring myself closer to something that time has already made distant. As for Jeannie, my intention is simple: I am bringing her back to life.)

13. There are two other people in the car with Jeannie. One is a man, whom I will call A., for convenience. A. is driving. When Jeannie opens her eyes, at the end of every contraction, she can see the back of his slightly balding head and his reassuring shoulders. A. drives well and not too quickly. From time to time he asks her how she is, and she tells him how long the contractions are lasting and how long there is between them. When they stop for gas he buys them each a styrofoam container of coffee. For months he has helped her with the breathing exercises, pressing on her knee as recommended by the book, and he will be present at the delivery. (Perhaps it's to him that the birth will be given, in the same sense that one gives a performance.) Together they have toured the hospital maternity ward, in company with a small group of other pairs like them: one thin solicitous person, one slow bulbous person. They have

dans sa valise, avec sa débarbouillette, un paquet de lifesavers au citron, une paire de lunettes, une bouillotte, un peu de talc et un sac de papier, se trouve le livre qui lui a conseillé d'apporter toutes ces choses.

12. (À l'heure actuelle, vous êtes peut-être en train de penser que j'ai inventé Jeannie afin de me distancer de ces expériences. C'est on ne plus loin de la vérité. J'essaye, en fait, de me rapprocher de quelque chose que le temps a déjà éloigné. Pour ce qui est de Jeannie, mon intention est simple : je la ramène à la vie.)

13. Il y a deux autres personnes dans l'auto avec Jeannie. Un homme, que je nommerai A., pour simplifier. A. est au volant. Quand Jeannie ouvre les yeux, à la fin de chaque contraction, elle peut voir le derrière de sa tête légèrement chauve et ses épaules rassurantes. A. conduit bien et pas trop vite. De temps en temps, il lui demande comment elle se sent et elle l'informe de la durée des contractions et du laps de temps entre chacune. Lorsqu'ils arrêtent pour prendre de l'essence, il leur achète chacun un café dans des tasses en styromousse. Ça fait des mois qu'il l'aide à faire ses exercices respiratoires, serrant le genou de Jeannie tel qu'indiqué dans le livre, et il sera présent au moment de la délivrance. (Peut-être que c'est à lui que la naissance va être donnée, dans le même sens qu'on donne un spectacle.) Ensemble, ils ont visité l'aile de la maternité, avec un petit groupe de couples comme eux : une personne mince et empressée, une personne lente et bulbeuse. On leur a montré les

been shown the rooms, shared and private, the sitz-baths, the delivery room itself, which gave the impression of being white. The nurse was light-brown, with limber hips and elbows; she laughed a lot as she answered questions.

14. "First they'll give you an enema. You know what it is? They take a tube of water and put it up your behind. Now, the gentlemen must put on this --- and these, over your shoes. And these hats, this one for those with long hair, this for those with short hair."

"What about those with no hair?" says A.

The nurse looks up at his head and laughs. "Oh, you still have some," she said. "If you have a question, do not be afraid to ask."

15. They have also seen the film made by the hospital, a full-colour film of a woman giving birth to, can it be a baby? "Not all babies will be this large at birth," the Australian nurse who introduces the movie says. Still, the audience, half of which is pregnant, doesn't look very relaxed when the lights go on. ("If you don't like the visuals", a friend of Jeannie's has told her, "you can always close your eyes.") It isn't the blood so much as the brownish-red disinfectant that bothers her. "I've decided to call this whole thing off," she says to A., smiling to show it's a joke. He gives her a hug and says, "Everything's going to be fine."

chambres, privées et semi-privées, les bains de siège, la salle de délivrance même, qui donnait l'impression d'être blanche. La garde-malade avait les cheveux châtain clair, les hanches et les coudes souples; elle riait beaucoup en répondant aux questions.

14. -"Ils vont d'abord vous donner un lavement. Vous savez ce que c'est? Ils prennent un tube d'eau et ils vous l'introduisent dans le derrière. Maintenant, les hommes doivent porter ceci -- et ça, par-dessus vos souliers. Et ces chapeaux, celui-ci pour ceux qui ont les cheveux longs, celui-ci pour ceux qui ont les cheveux courts."

- "Et ceux qui n'ont pas de cheveux du tout?" dit A.

La garde-malade lève les yeux vers sa tête et éclate de rire : "Oh, vous en avez encore quelques-uns," dit-elle. "Si vous avez des questions, n'hésitez pas à les poser."

15. Ils ont aussi regardé le film fait par l'hôpital, un film en couleur d'une femme en train de donner naissance à, est-ce qu'on peut appeler ça un bébé? "Tous les bébés ne sont pas aussi gros à la naissance," dit l'infirmière australienne qui présente le film. Pourtant, l'assistance, dont la moitié est enceinte, ne semble pas très rassurée lorsque les lumières se rallument. ("Si tu n'aimes pas regarder ça," a conseillé une amie à Jeannie, "tu peux toujours te fermer les yeux.") Ce n'est pas tant le sang que ce désinfectant d'un rouge sombre qui la dérange. "J'ai décidé de tout annuler," dit Jeannie à A., avec un sourire pour montrer que c'est une farce. Il la serre dans ses bras et

16. And she knows it is. Everything will be fine. But there is another woman in the car. She's sitting in the front seat, and she hasn't turned or acknowledged Jeannie in any way. She, like Jeannie, is going to the hospital. She too is pregnant. She is not going to the hospital to give birth, however, because the word, the words, are too alien to her experience, the experience she is about to have, to be used about it at all. She's wearing a cloth coat with checks in maroon and brown, and she has a kerchief tied over her hair. Jeannie has seen her before, but she knows little about her except that she is a woman who did not wish to become pregnant, who did not choose to divide herself like this, who did not choose any of these ordeals, these initiations. It would be no use telling her that everything is going to be fine. The word in English for unwanted intercourse is rape, but there is no word in the language for what is about to happen to this woman.

17. Jeannie has seen this woman from time to time throughout her pregnancy, always in the same coat, always with the same kerchief. Naturally, being pregnant herself has made her more aware of other pregnant women, and she has watched them, examined them covertly, every time she has seen one. But not every other pregnant woman is this woman. She did not, for instance, attend Jeannie's pre-natal classes at the hospital, where the women were all young, younger than Jeannie.

dit : "Tout va bien aller."

16. Et elle le sait. Tout ira bien. Mais il y a une autre femme dans l'auto. Elle est assise sur le siège d'en avant, et elle ne s'est pas retournée, n'a pas salué Jeannie d'aucune façon. Elle, comme Jeannie, s'en va à l'hôpital. Elle aussi est enceinte. Elle ne s'en va pas à l'hôpital pour donner naissance cependant, parce que ce mot, ces mots, n'ont tellement rien à voir avec son expérience, l'expérience qu'elle va bientôt vivre, qu'ils ne peuvent être employés pour la nommer. Elle porte un manteau de drap carreauté brun et marron et elle a recouvert ses cheveux d'un foulard. Jeannie l'a déjà vue, mais elle ne sait pas grand chose d'elle sauf qu'elle est une femme qui ne voulait pas devenir enceinte, qui n'a pas choisi de se diviser de la sorte, qui n'a pas choisi ces épreuves, ces initiations. Ça ne servirait à rien de lui dire que tout va bien aller. Le mot pour désigner une relation sexuelle non voulue est viol, mais il n'y a aucun mot pour désigner ce qui va bientôt arriver à cette femme.

17. Jeannie a vu cette femme de temps en temps pendant sa grossesse, toujours avec le même manteau, toujours avec le même foulard. Naturellement, le fait d'être elle-même enceinte la rend plus consciente des autres femmes enceintes, et elle les a regardées, les a examinées en secret, à chaque fois qu'elle en a vu une. Mais aucune autre femme enceinte n'est cette femme. Elle n'a pas, par exemple, suivi les cours pré-nataux de Jeannie à l'hôpital, où les femmes étaient toutes jeunes, plus jeunes que Jeannie.

18. "How many will be breast-feeding?" asks the Australian nurse with the hefty shoulders.

All hands but one shoot up. A modern group, the new generation, and the one lone bottle-feeder, who might have (who knows?) something wrong with her breasts, is ashamed of herself. The others look politely away from her. What they want most to discuss, it seems, are the differences between one kind of disposable diaper and another. Sometimes they lie on mats and squeeze each other's hands, simulating contractions and counting breaths. It's all very hopeful. The Australian nurse tells them not to get in and out of the bathtub by themselves. At the end of an hour they are each given a glass of apple juice.

19. There is only one woman in the class who has already given birth. She's there, she says, to make sure they give her a shot this time. They delayed it last time and she went through hell. The others look at her with mild disapproval. They are not clamouring for shots, they do not intend to go through hell. Hell comes from the wrong attitude, they feel. The books talk about *discomfort*.

"It's not discomfort, it's pain, baby," the woman says.

The others smile uneasily and the conversation slides back to disposable diapers.

18. -"Combien vont nourrir au sein?" demande l'infirmière australienne aux épaules carrées.

Toutes s'empressent de lever la main, sauf une. Un groupe à la mode, la nouvelle génération, et cette seule et unique femme qui nourrira au biberon, qui a peut-être (qui sait?) une malformation aux seins, a honte d'elle-même. Les autres détournent poliment les yeux. Ce dont elles veulent surtout discuter, semble-t-il, ce sont des différences entre une sorte de couches en papier et une autre. Parfois, elles s'étendent sur les matelas et se serrent mutuellement les mains, en simulant les contractions et en comptant leur respiration. Tout ceci est très encourageant. L'infirmière australienne les avertit de ne pas entrer dans la baignoire ni d'en sortir toutes seules. Au bout d'une heure, elles reçoivent chacune un verre de jus de pommes.

19. Il n'y a qu'une seule femme dans le groupe qui a déjà donné naissance. Elle est là, dit-elle, pour être certaine qu'ils vont lui donner une piqûre cette fois-ci. La dernière fois, ils ont trop tardé et ça été l'enfer. Les autres lui jettent des regards légèrement désapprobateurs. Elles n'ont pas l'intention de réclamer des piqûres à grands cris, elles n'ont pas l'intention de vivre l'enfer. L'enfer, selon elles, c'est de ne pas avoir la bonne attitude. Les livres parlent d'inconfort.

- "Ce n'est pas de l'inconfort, c'est de la douleur, ma petite," dit la femme.

Les autres sourient, mal à l'aise, et se remettent à parler de couches en papier.

20. Vitaminized, conscientious, well-read Jeannie, who has managed to avoid morning sickness, varicose veins, stretch marks, toxemia and depression, who has had no aberrations of appetite, no blurrings of vision -- why is she followed, then, by this other? At first it was only a glimpse now and then, at the infants' clothing section in Simpson's Basement, in the supermarket lineup, on streetcorners as she herself slid by in A.'s car: the haggard face, the bloated torso, the kerchief holding back the too-sparse hair. In any case, it was Jeannie who saw her, not the other way around. If she knew she was following Jeannie she gave no sign.

21. As Jeannie has come closer and closer to this day, the unknown day on which she will give birth, as time has thickened around her so that it has become something she must propel herself through, a kind of slush, wet earth underfoot, she has seen this woman more and more often, though always from a distance. Depending on the light, she has appeared by turns as a young girl of perhaps twenty to an older woman of forty or forty-five, but there was never any doubt in Jeannie's mind that it was the same woman. In fact it did not occur to her that the woman was not real in the usual sense (and perhaps she was, originally, on the first or second sighting, as the voice that causes an echo is real), until A. stopped for a red light during this drive to

20. Jeannie, vitaminée, consciencieuse, bien informée, qui a su éviter les nausées du matin, les varices, les vergetures, la toxémie et la dépression, qui n'a eu aucune aberration d'appétit, aucun trouble de vision -- pourquoi est-elle suivie, donc, par cette autre? Au début, elle ne l'avait aperçue qu'ici et là, dans la section de vêtements pour bébés au sous-sol du magasin Simpson, dans la file d'attente au supermarché, sur des coins de rues alors qu'elle-même passait par là dans l'auto de A.; le visage hagard, le torse gonflé, le foulard retenant les cheveux trop clairsemés. En tout cas, c'est Jeannie qui la voyait, et non le contraire. Si elle savait qu'elle suivait Jeannie, elle ne le montrait pas.

21. À mesure que Jeannie s'est rapprochée de ce jour, le jour inconnu où elle va donner naissance, à mesure que le temps s'est épaissi autour d'elle jusqu'à devenir quelque chose qu'elle ne peut traverser qu'avec effort, sorte de neige boueuse, sol humide, elle a vu cette femme de plus en plus souvent, quoique toujours à distance. Tout dépendant de l'éclairage, elle peut ressembler tour à tour à une jeune fille de vingt ans ou à une femme plus âgée, de quarante ou quarante-cinq ans, même si, pour Jeannie, il n'y avait aucun doute que c'était toujours la même femme. En fait, il ne lui était pas venu à l'idée que cette femme n'était pas réelle dans le vrai sens du mot (et peut-être qu'elle l'était au début, à la première ou deuxième rencontre, tout comme la voix qui produit l'écho est réelle), jusqu'à ce que A. arrête au feu rouge, durant ce trajet vers l'hôpital, et que

the hospital and the woman, who had been standing on the corner with a brown paper bag in her arms, simply opened the front door of the car and got in. A. didn't react, and Jeannie knows better than to say anything to him. She is aware that the woman is not really there: Jeannie is not crazy. She could even make the woman disappear by opening her eyes wider, by staring, but it is only the shape that would go away, not the feeling. Jeannie isn't exactly afraid of this woman. She is afraid for her.

22. When they reach the hospital, the woman gets out of the car and is through the door by the time A. has come around to help Jeannie out of the back seat. In the lobby she is nowhere to be seen. Jeannie goes through Admission in the usual way, unshadowed.

23. There has been an epidemic of babies during the night and the maternity ward is overcrowded. Jeannie waits for her room behind a dividing screen. Nearby someone is screaming, screaming and mumbling between screams in what sounds like a foreign language. Portuguese, Jeannie thinks. She tells herself that for them it is different, you're supposed to scream, you're regarded as queer if you don't scream, it's a required part of giving birth. Nevertheless she knows that the woman screaming is the other woman and she is screaming from pain. Jeannie listens to the other voice, also a woman's, comforting, reassuring: her mother? A nurse?

la femme, qui se tenait sur le coin de la rue avec un sac en papier brun dans les bras, ouvre tout simplement la porte d'en avant et monte dans l'auto. A. n'a pas réagi, et Jeannie sait bien qu'il vaut mieux ne rien lui dire. Elle est consciente que la femme n'est pas vraiment là : Jeannie n'est pas folle. Elle pourrait même faire disparaître la femme en ouvrant les yeux plus grand, en regardant fixement, mais c'est seulement la forme qui disparaîtrait, pas la sensation. Jeannie n'a pas vraiment peur de cette femme. Elle a peur pour elle.

22. Quand ils arrivent à l'hôpital, la femme sort de la voiture et passe la porte avant même que A. ait le temps de venir aider Jeannie à sortir de l'arrière de la voiture. Dans le hall d'entrée, on ne la voit déjà plus. Jeannie traverse la salle de l'admission comme d'habitude, sans être suivie.

23. Il y a eu une épidémie de bébés pendant la nuit et la maternité est pleine à craquer. Jeannie attend sa chambre derrière un paravent. Tout près de là, une personne crie, crie, et marmonne entre les cris dans ce qui semble être une langue étrangère. Du portugais, pense Jeannie. Elle se dit que pour ces gens-là, c'est différent, on est censé crier, on est mal vu si on ne crie pas, ça fait partie du rôle de donner naissance. Toutefois, elle sait que cette femme qui crie est l'autre femme, et qu'elle crie de douleur. Jeannie écoute l'autre voix, celle d'une femme également, réconfortante, rassurante : sa mère? une garde-malade?

24. A. arrives and they sit uneasily, listening to the screams. Finally Jeannie is sent for and she goes for her prep. Prep school, she thinks. She takes off her clothes -- when will she see them again? -- and puts on the hospital gown. She is examined, labelled around the wrist, and given an enema. She tells the nurse she can't take Demerol because she's allergic to it, and the nurse writes this down. Jeannie doesn't know whether this is true or not but she doesn't want Demerol, she has read the books. She intends to put up a struggle over her pubic hair -- surely she will lose her strength if it is all shaved off -- but it turns out the nurse doesn't have very strong feelings about it. She is told her contractions are not far enough along to be taken seriously, she can even have lunch. She puts on her dressing gown and rejoins A., in the freshly vacated room, eats some tomato soup and a veal cutlet, and decides to take a nap while A. goes out for supplies.

25. Jeannie wakes up when A. comes back. He has brought a paper, some detective novels for Jeannie, and a bottle of Scotch for himself. A. reads the paper and drinks Scotch, and Jeannie reads *Poirot's Early Cases*. There is no connection between Poirot and her labour, which is now intensifying, unless it is the egg-shape of Poirot's head and the vegetable marrows he is known to cultivate with strands of wet wool (placentae? umbilical cords?). She is glad the stories are short; she is walking

24. A. arrive et ils s'asseoient, mal à l'aise, tout en écoutant les cris. Finalement, on envoie chercher Jeannie et elle s'en va pour l'étape préparatoire. *L'école préparatoire*, pense-t-elle.

Elle enlève ses vêtements -- quand est-ce qu'elle va les revoir? -- et enfille la jaquette d'hôpital. On l'examine, on lui met une étiquette autour du poignet, on lui donne un lavement. Elle dit à la garde-malade qu'elle ne peut pas prendre du Démerol parce qu'elle y est allergique, et la garde-malade en prend note.

Jeannie ne sait pas si ceci est vrai ou non, mais elle ne veut pas de Demerol, elle a lu les livres. Elle a l'intention de se battre pour les poils du pubis -- elle perdra sûrement toutes ses forces si on les lui rase -- mais, finalement, la garde-malade n'y tient pas tant que ça. On lui dit que ses contractions ne sont pas assez longues pour être prises au sérieux, qu'elle peut même dîner. Elle met sa robe de chambre et va rejoindre A. dans la chambre qui vient tout juste d'être libérée, mange de la soupe aux tomates et une côtelette de veau, et décide de faire un somme pendant que A. sort pour faire des courses.

25. Jeannie se réveille au moment où A. revient. Il a acheté un journal, quelques romans policiers pour Jeannie et une bouteille de Scotch pour lui-même. A. lit le journal et boit du Scotch, et Jeannie lit *Poirot's Early Cases*. Il n'y a aucun lien entre Poirot et son travail, qui s'intensifie maintenant, si ce n'est le crâne ovoïde de Poirot et les fameuses courges qu'il cultive à l'aide de bouts de laine mouillée (placentas? cordons ombilicaux?) Elle est contente que les histoires soient courtes;

around the room now, between contractions. Lunch was definitely a mistake.

26. "I think I have back labour," she says to A. They get out the handbook and look up the instructions for this. It's useful that everything has a name. Jeannie kneels on the bed and rests her forehead on her arms while A. rubs her back. A. pours himself another Scotch, in the hospital glass. The nurse, in pink, comes, looks, asks about the timing, and goes away again. Jeannie is beginning to sweat. She can only manage half a page or so of Poirct before she has to clamber back up on the bed again and begin breathing and running through the coloured numbers.

27. When the nurse comes back, she has a wheelchair. It's time to go down to the labour room, she says. Jeannie feels stupid sitting in the wheelchair. She tells herself about peasant women having babies in the fields, Indian women having them on portages with hardly a second thought. She feels effete. But the hospital wants her to ride, and considering the fact that the nurse is tiny, perhaps it's just as well. What if Jeannie were to collapse, after all? After all her courageous talk. An image of the tiny pink nurse, ant-like, trundling large Jeannie through the corridors, rolling her along like a heavy beachball.

elle se promène dans la chambre maintenant, entre les contractions. Elle n'aurait décidément pas dû dîner.

26. "Je crois que j'ai des contractions dorsales" dit-elle à A. Ils sortent le manuel et lisent les instructions à ce sujet. C'est pratique que chaque chose ait un nom. Jeannie se met à genoux sur le lit et appuie son front sur ses bras pendant qu'A. lui frotte le dos. A. se verse encore du Scotch dans un verre de l'hôpital. La garde-malade, habillée de rose, vient, regarde, s'informe de la fréquence des contractions, et repart. Jeannie commence à transpirer. Elle réussit à peine à lire une demi-page de Poirot avant d'être obligée de grimper péniblement dans le lit, encore une fois, et de se mettre à respirer et à compter à l'aide des chiffres colorés.

27. Quand la garde-malade revient, elle pousse une chaise roulante. C'est le temps de descendre à la salle de travail, dit-elle. Jeannie se sent ridicule dans la chaise roulante. Elle se dit que les paysannes ont leurs bébés dans les champs, que les Indiennes les ont pendant les portages sans quasiment y penser. Elle se sent lâche. Mais l'hôpital ne veut pas qu'elle marche, et comme la garde-malade est toute petite, c'est sans doute mieux ainsi. S'il fallait que Jeannie s'écrase, après tout? Après tous ses propos courageux. L'image de la toute petite garde-malade rose, une petite fourmi, en train de pousser péniblement la grosse Jeannie dans les corridors, de la faire rouler comme un lourd ballon de plage.

28. As they go by the check-in desk a woman is wheeled past on a table, covered by a sheet. Her eyes are closed and there's a bottle feeding into her arm through a tube. Something is wrong. Jeannie looks back -- she thinks it was the other woman -- but the sheeted table is hidden now behind the counter.

29. In the dim labour room Jeannie takes off her dressing gown and is helped up onto the bed by the nurse. A. brings her suitcase, which is not a suitcase actually but a small flight bag; the significance of this has not been lost on Jeannie, and in fact she now has some of the apprehensive feelings she associates with planes, including the fear of a crash. She takes out her Life-savers, her glasses, her washcloth and the other things she thinks she will need. She removes her contact lenses and places them in their case, reminding A. that they must not be lost. Now she is purblind.

30. There is something else in her bag that she doesn't remove. It's a talisman, given to her several years ago as a souvenir by a travelling friend of hers. It's a rounded oblong of opaque blue glass, with four yellow and white eye shapes on it. In Turkey, her friend has told her, they hang them on mules to protect against the Evil Eye. Jeannie knows this talisman probably won't work for her, she is not Turkish and she isn't a

28. Au moment où elles passent devant le bureau d'enregistrement, elles rencontrent une civière sur laquelle est étendue une femme recouverte d'un drap. Elle a les yeux fermés et, dans son bras, un tube où coule un liquide provenant d'une bouteille. Quelque chose ne va pas. Jeannie se retourne -- elle croit que c'était l'autre femme -- mais la civière est maintenant cachée derrière le comptoir.

29. Dans la salle de travail faiblement éclairée, Jeannie enlève sa robe de chambre et grimpe sur le lit avec l'aide de la garde-malade. A. apporte sa valise, qui n'est pas vraiment une valise mais plutôt un petit sac pour les voyages en avion; Jeannie en a très bien saisi la signification, et en fait, elle commence à ressentir la même inquiétude que lorsqu'elle prend l'avion, incluant la peur d'un écrasement. Elle sort ses Lifesavers, ses lunettes, sa débarbouillette et d'autres choses dont elle pourrait avoir besoin. Elle enlève ses verres de contact et les dépose dans leur étui, avertissant A. qu'il ne faut pas les perdre. Maintenant elle est presque aveugle.

30. Il y a une autre chose dans son sac qu'elle n'enlève pas. C'est un talisman qu'une amie lui a rapporté d'un de ses voyages, il y a plusieurs années. C'est un rectangle arrondi en verre, opaque bleu, sur lequel se trouvent quatre pierres jaune et blanche en forme d'yeux. Son amie lui a raconté qu'en Turquie, on les accroche au cou des mules pour les protéger contre l'Oeil du Mal. Jeannie sait très bien que ce talisman ne marchera probablement pas pour elle, elle n'est ni une Turque ni une mule,

mule, but it makes her feel safer to have it in the room with her. She had planned to hold it in her hand during the most difficult part of labour but somehow there is no longer any time for carrying out plans like this.

31. An old woman, a fat old woman dressed all in green, comes into the room and sits beside Jeannie. She says to A., who is sitting on the other side of Jeannie, "That is a good watch. They don't make watches like that any more." She is referring to his gold pocket watch, one of his few extravagances, which is on the night table. Then she places her hand on Jeannie's belly to feel the contraction. "This is good," she says; her accent is Swedish or German. "This, I call a contraction. Before, it was nothing." Jeannie can no longer remember having seen her before. "Good. Good."

"When will I have it?" Jeannie asks, when she can talk, when she is no longer counting.

The old woman laughs. Surely that laugh, those tribal hands, have presided over a thousand beds, a thousand kitchen tables ... "A long time yet," she says. "Eight, ten hours."

"But I've been doing this for twelve hours already," Jeannie says.

"Not hard labour," the woman says. "Not good like this."

mais elle se sent plus en sécurité de l'avoir avec elle dans la chambre. Elle avait prévu le tenir dans sa main pendant les moments les plus difficiles du travail, mais il semble qu'il n'y a plus de temps pour des plans comme ça.

31. Une vieille femme, une grosse vieille femme toute habillée de vert, entre dans la chambre et s'assoit près de Jeannie. Elle dit à A., qui est assis de l'autre côté de Jeannie : "Ça, c'est une bonne montre. Ils ne font plus des montres comme ça de nos jours". Elle parle de sa montre de poche en or, une des quelques dépenses folles qu'il s'est permis de faire, qui est placée sur la table de nuit. Puis elle met sa main sur le ventre de Jeannie pour sentir la contraction. "C'est bon," dit-elle; elle a un accent suédois ou allemand. "Ça, c'est ce que j'appelle une contraction. Avant, c'était rien." Jeannie ne se souvient pas de l'avoir vue avant. "C'est bon. C'est bon."

"Quand est-ce que je vais l'avoir?" demande Jeannie, quand elle peut parler, quand elle ne compte plus.

La vieille femme éclate de rire. Ce rire, ces mains tribales ont sûrement présidé des milliers de lits, des milliers de tables de cuisine ... "Pas avant un bon bout de temps, dit-elle. Huit, dix heures."

- "Mais ça fait déjà douze heures que je fais ça", dit Jeannie.

"Pas du vrai travail, dit la femme. Pas du bon travail, comme ça."

32. Jeannie settles into herself for the long wait. At the moment she can't remember why she wanted to have a baby in the first place. That decision was made by someone else, whose motives are now unclear. She remembers the way women who had babies used to smile at one another, mysteriously, as if there was something they knew that she didn't, the way they would casually exclude her from their frame of reference. What was the knowledge, the mystery, or was having a baby really no more inexplicable than having a car accident or an orgasm? (But these too were indescribable, events of the body, all of them; why should the mind distress itself trying to find a language for them?) She has sworn she will never do that to any woman without children, engage in those passwords and exclusions. She's old enough, she's been put through enough years of it to find it tiresome and cruel.

33. But -- and this is the part of Jeannie that goes with the talisman hidden in her bag, not with the part that longs to build kitchen cabinets and smoke hams -- she is, secretly, hoping for a mystery. Something more than this, something else, a vision. After all she is risking her life, though it's not too likely she will die. Still, some women do. Internal bleeding, shock, heart failure, a mistake on the part of someone, a nurse, a doctor. She deserves a vision, she deserves to be allowed to bring something back with her from this dark place into which she is

32. Jeannie s'installe en elle-même pour la longue attente. En ce moment, elle n'arrive pas à se souvenir pourquoi elle a voulu avoir un bébé en premier lieu. C'est une autre personne qui a pris cette décision, pour des raisons qui maintenant ne sont plus claires. Elle se souvient de la façon dont les femmes qui avaient des bébés se souriaient, mystérieusement, comme si elles savaient des choses qu'elle-même ignorait, de leur façon de l'exclure tout naturellement de leur système de référence. Qu'est-ce que c'était que ce savoir, ce mystère, ou est-ce que d'avoir un bébé était aussi inexplicable que d'avoir un accident de voiture ou un orgasme? (Mais ça aussi, c'était indescriptible, des événements du corps, tous; pourquoi se casser la tête à leur trouver un langage?) Elle a juré de ne jamais faire ça à aucune femme sans enfant, employer ces mots de passe, ces exclusions. Elle est assez vieille, elle l'a vécu pendant assez longtemps pour trouver ça fatigant et cruel.

33. Mais -- et voici la partie de Jeannie qui va avec le talisman caché dans son sac, et non la partie qui désire construire des armoires de cuisine et fumer des jambons -- elle souhaite secrètement un mystère. Quelque chose de plus, quelque chose d'autre, une vision. Après tout, elle risque sa vie, quoique c'est fort probable qu'elle ne mourra pas. Cependant, ça arrive à certaines femmes. Hémorragies internes, choc, faiblesse cardiaque, une erreur de la part de quelqu'un, une garde-malade, un médecin. Elle mérite une vision, elle mérite qu'on lui permette de rapporter quelque chose de ces ténèbres vers

now rapidly descending.

34. She thinks momentarily about the other woman. Her motives, too, are unclear. Why doesn't she want to have a baby? Has she been raped, does she have ten other children, is she starving? Why hasn't she had an abortion? Jeannie doesn't know, and in fact it no longer matters why. *Uncross your fingers*, Jeannie thinks to her. Her face, distorted with pain and terror, floats briefly behind Jeannie's eyes before it too drifts away.

35. Jeannie tries to reach down to the baby, as she has many times before, sending waves of love, colour, music, down through her arteries to it, but she finds she can no longer do this. She can no longer feel the baby as a baby, its arms and legs poking, kicking, turning. It has collected itself together, it's a hard sphere, it does not have time right now to listen to her. She's grateful for this because she isn't sure anyway how good the message would be. She no longer has control of the numbers either, she can no longer see them, although she continues mechanically to count. She realizes she has practiced for the wrong thing. A squeezing her knee was nothing, she should have practised for this, whatever it is.

36. "Slow down," A. says. She's on her side now, he's holding her hand. "Slow it right down."

lesquelles elle sombre maintenant rapidement.

34. Pendant un bref instant, elle pense à l'autre femme. Ses raisons à elle non plus ne sont pas claires. Pourquoi est-ce qu'elle ne veut pas avoir de bébé? Est-ce qu'elle a été violée, est-ce qu'elle a dix autres enfants, est-ce qu'elle souffre de la faim? Pourquoi ne s'est-elle pas fait avorter? Jeannie n'en sait rien, et à vrai dire, cela n'a plus d'importance. *Décroise tes doigts*, lui pense Jeannie. L'image de cette femme au visage tordu de douleur et d'effroi flotte un court moment devant les yeux de Jeannie avant de disparaître à son tour.

35. Jeannie essaie de descendre jusqu'au bébé, comme elle l'a fait plusieurs fois auparavant, lui envoyant, dans ses artères, des vagues d'amour, de couleurs, de musique, mais elle s'aperçoit qu'elle n'en est plus capable. Elle n'est plus capable de sentir le bébé comme un bébé, qui bouge, qui donne des coups de poing et des coups de pied. Il s'est recroquevillé sur lui-même, il est devenu une masse dure, il n'a pas le temps tout de suite de l'écouter. Elle en est reconnaissante puisqu'elle n'est pas sûre, de toute façon, jusqu'à quel point ce message serait bon. Elle a aussi perdu le contrôle des chiffres, elle ne les voit plus, même si elle continue à compter machinalement. Elle s'aperçoit qu'elle ne s'est pas exercée pour la bonne chose. À quoi bon que A. lui ait serré les genoux, c'est pour ceci qu'elle aurait dû s'exercer, quoi que ce soit.

36. "Ralentis", dit A. Elle est maintenant couchée sur le côté, il lui tient la main. "Ralentis complètement."

"I can't, I can't do it, I can't do this."

"Yes, you can."

"Will I sound like that?"

"Like what?" A. says. Perhaps he can't hear it: it's the other woman, in the room next door or the room next door to that. She's screaming and crying, screaming and crying. While she cries she is saying, over and over, "It hurts. It hurts."

"No, you won't," he says. So there is someone, after all.  
37. A doctor comes in, not her own doctor. They want her to turn over on her back.

"I can't," she says. "I don't like it that way." Sounds have receded, she has trouble hearing them. She turns over and the doctor gropes with her rubbergloved hand. Something wet and hot flows over her thighs.

"It was just ready to break," the doctor says. "All I had to do was touch it. Four centimetres," she says to A.

38. "Only four?" Jeannie says. She feels cheated; they must be wrong. The doctor says her own doctor will be called in time. Jeannie is outraged at them. They have not understood, but it's too late to say this and she slips back into the dark place, which is not hell, which is more like being inside, trying to get

"Je ne peux pas, je ne peux pas le faire, je ne peux pas faire ça."

"Oui, tu peux."

"Est-ce que je vais crier comme ça?"

"Comme quoi?" dit A. Peut-être qu'il ne l'entend pas : c'est l'autre femme, dans la chambre d'à côté ou l'autre chambre à côté de celle-là. Elle crie et pleure, crie et pleure. Elle pleure en disant encore et encore : "Ça fait mal. Ça fait mal."

"Non" dit-il. Il y a donc quelqu'un après tout.

37. Un médecin entre, pas son médecin à elle. Ils veulent qu'elle se couche sur le dos.

"Je ne peux pas," dit-elle. "Je n'aime pas ça comme ça." Les sons lui parviennent de plus loin, elle les entend difficilement. Elle se retourne et le médecin tâte avec sa main recouverte d'un gant de caoutchouc. Quelque chose de chaud et de mouillé lui coule entre les cuisses.

"Elles allaient crever d'un moment à l'autre, dit le médecin. Je n'ai eu qu'à y toucher. Quatre centimètres," dit-elle à A.

38. "Seulement quatre?" répète Jeannie. Elle se sent trahie; ils doivent se tromper. Le médecin lui dit que son propre médecin sera appelée à temps. Jeannie leur en veut. Ils n'ont pas compris, mais il est trop tard pour le dire et elle glisse à nouveau dans les ténèbres, où ce n'est pas l'enfer, où c'est comme si on était à l'intérieur et qu'on essayait d'en sortir.

out. Out, she says or thinks. Then she is floating, the numbers are gone, if anyone told her to get up, go out of the room, stand on her head, she would do it. From minute to minute she comes up again, grabs for air.

39. "You're hyperventilating," A. says. "Slow it down." He is rubbing her back now, hard, and she takes his hand and shoves it viciously farther down, to the right place, which is not the right place as soon as his hand is there. She remembers a story she read once, about the Nazis tying the legs of Jewish women together during labour. She never really understood before how that could kill you.

40. A nurse appears with a needle. "I don't want it," Jeannie says.

"Don't be hard on yourself," the nurse says. "You don't have to go through pain like that." *What pain?* Jeannie thinks. When there is no pain she feels nothing, when there is pain, she feels nothing because there is no *she*. This, finally, is the disappearance of language. *You don't remember afterwards*, she has been told by almost everyone.

41. Jeannie comes out of a contraction, gropes for control. "Will it hurt the baby?" she says.

"It's a mild analgesic," the doctor says. "We wouldn't allow anything that would hurt the baby." Jeannie doesn't

Sortir, dit-elle ou pense-t-elle. Puis, elle se met à flotter, les chiffres ont disparu, si quelqu'un lui disait de se lever, de sortir de la chambre, de se tenir sur la tête, elle le ferait. De minute en minute, elle remonte cherchant à reprendre son souffle.

39. "Tu fais de l'hyperventilation, dit A. Ralentis." Il est maintenant en train de lui frotter le dos, très fort, et elle prend sa main et la pousse rageusement plus bas, au bon endroit, qui n'est déjà plus le bon endroit dès qu'il y pose la main. Elle se souvient d'une histoire qu'elle a déjà lue, au sujet des Nazis qui attachaient les jambes de juives pendant le travail. Jusqu'ici elle n'avait pas vraiment compris comment cela pouvait provoquer la mort.

40. Une garde-malade arrive avec une piqûre. "Je n'en veux pas," dit Jeannie.

"Ne sois pas dure avec toi-même, dit la garde-malade. Tu n'es pas obligée d'endurer des douleurs comme ça." *Quelles douleurs?* pense Jeannie. Quand il n'y a aucune douleur, elle ne sent rien, quand il y a une douleur, elle ne sent rien puisqu'il n'y a plus d'elle. C'est cela, finalement, la disparition du langage.

*On ne se souvient de rien après,* lui a dit presque tout le monde.

41. Jeannie sort d'une contraction, cherche à reprendre le contrôle d'elle-même. "Est-ce que ça va faire du tort au bébé?" dit-elle.

"C'est un analgésique très doux, dit le médecin. On n'autoriserait rien qui pourrait faire du tort au bébé." Jeannie

believe this. Nevertheless she is jabbed, and the doctor is right, it is very mild, because it doesn't seem to do a thing for Jeannie, though A. later tells her she has slept briefly between contractions.

42. Suddenly she sits bolt upright. She is wide awake and lucid. "You have to ring that bell right now," she says. "This baby is being born."

43. A. clearly doesn't believe her. "I can feel it, I can feel the head," she says. A. pushes the button for the call bell. A nurse appears and checks, and now everything is happening too soon, nobody is ready. They set off down the hall, the nurse wheeling. Jeannie feels fine. She watches the corridors, the edges of everything shadowy because she doesn't have her glasses on. She hopes A. will remember to bring them. They pass another doctor.

"Need me?" she asks.

"Oh no," the nurse answers breezily. "natural child-birth."

44. Jeannie realizes that this woman must have been the anaesthetist. "What?" she says, but it's too late now, they are in the room itself, all those glossy surfaces, tubular strange apparatus like a science fiction movie, and the nurse is telling her to get onto the delivery table. No one else is in the room.

n'en croit pas un mot. Quand même on lui fait une piqûre, et le médecin a raison, c'est très doux, parce que ça semble n'avoir aucun effet sur Jeannie, bien que A. lui dit plus tard qu'elle a dormi un peu entre les contractions.

42. Soudain, elle s'assoit toute droite. Elle est maintenant bien réveillée et lucide. "Il faut que tu sonnes la cloche tout de suite, dit-elle. Ce bébé est en train de venir au monde."

43. A. ne la croit évidemment pas. "Je le sens, je sens la tête," dit-elle. A. appuie sur le bouton de la cloche d'appel. Une garde-malade arrive et vérifie, et maintenant tout se passe, trop vite, personne n'est prêt. Elles s'engagent dans le corridor, la garde-malade poussant Jeannie. Celle-ci se sent bien. Elle regarde les corridors, les contours des choses s'estompant puisqu'elle n'a pas de lunettes. Elle espère que A. n'oubliera pas de des apporter. Ils rencontrent un autre médecin.

"Avez-vous besoin de moi?" demande-t-elle.

"Oh non, répond la garde-malade d'un air dégagé. C'est un accouchement naturel."

44. Jeannie s'aperçoit que cette femme devait être l'anesthésiste. "Quoi?" dit-elle, mais c'est trop tard maintenant, elles sont rendues dans la salle même, toutes ces surfaces luisantes, ces étranges appareils tubulaires dignes d'un film de science-fiction, et la garde-malade lui dit de se glisser sur la table de délivrance. Il n'y a personne d'autre dans la salle.

45. "You must be crazy," Jeannie says.

"Don't push," the nurse says.

"What do you mean?" Jeannie says. This is absurd. Why should she wait, why should the baby wait for them because they're late?

"Breathe through your mouth," the nurse says. "Pant," and Jeannie finally remembers how. When the contraction is over she uses the nurse's arm as a lever and hauls herself across onto the table.

46. From somewhere her own doctor materializes, in her doctor suit already, looking even more like Mary Poppins than usual; and Jeannie says, "Bet you weren't expecting to see me so soon!" The baby is being born when Jeannie said it would, though just three days ago the doctor said it would be at least another week, and this makes Jeannie feel jubilant and smug. Not that she knew, she'd believed the doctor.

47. She's being covered with a green tablecloth, they are taking far too long, she feels like pushing the baby out now, before they are ready. A. is there by her head, swathed in robes, hats, masks. He has forgotten her glasses. "Push now," the doctor says. Jeannie grips with her hands, grits her teeth, face, her whole body together, a snarl, a fierce smile, the baby is enormous, a stone, a boulder, her bones unlock, and, once, twice,

45. "T'es folle!" dit Jeannie.

"Ne pousse pas," dit la garde-malade.

"Qu'est-ce que tu veux dire?" dit Jeannie. Tout ceci est absurde. Pourquoi devrait-elle attendre, pourquoi le bébé devrait-il les attendre parce qu'ils sont en retard?

"Respire par la bouche, dit la garde-malade. Halète," et Jeannie se souvient enfin comment il faut faire. Après la contraction, elle se sert du bras de la garde-malade comme levier pour se soulever jusqu'à la table.

46. Son propre médecin se matérialise soudainement, déjà dans son costume de médecin, ressemblant encore plus à Mary Poppins que d'habitude, et Jeannie lui dit : "Je vous gage que vous ne m'attendiez pas aussi tôt!" Le bébé est en train de venir au monde au moment où Jeannie l'avait prédit, même si le médecin avait dit, il y a trois jours, que cela prendrait au moins une autre semaine, et c'est ce qui fait que Jeannie jubile et affiche un petit air de supériorité. Non pas qu'elle le savait, elle avait cru le médecin.

47. On la recouvre d'une nappe verte, ils prennent beaucoup trop de temps, elle a envie de pousser pour faire sortir le bébé maintenant, avant qu'ils soient prêts. A. est là, à sa tête, enveloppé dans des tuniques, chapeaux, masques. Il a oublié les lunettes de Jeannie. "Pousse maintenant," dit le médecin.

Jeannie s'agrippe des deux mains, serre les dents, le visage, le corps tout entier, un grognement, un sourire féroce, le bébé est énorme, une roche, un rocher, ses os cèdent et, la première, la

the third time, she opens like a birdcage turning slowly inside out.

48. A pause; a wet kitten slithers between her legs. "Why don't you look?" says the doctor, but Jeannie still has her eyes closed. No glasses, she couldn't have seen a thing anyway. "Why don't you look?" the doctor says again.

49. Jeannie opens her eyes. She can see the baby, who has been wheeled up beside her and is fading already from the alarming birth purple. A *good baby*, she thinks, meaning it as the old woman did: a *good watch*, well-made, substantial. The baby isn't crying; she squints in the new light. Birth isn't something that has been given to her, nor has she taken it. It was just something that has happened so they could greet each other like this. The nurse is stringing beads for her name. When the baby is bundled and tucked beside Jeannie, she goes to sleep.

50. As for the vision, there wasn't one. Jeannie is conscious of no special knowledge; already she's forgetting what it was like. She's tired and very cold; she is shaking, and asks for another blanket. A. comes back to the room with her; her clothes are still there. Everything is quiet, the other woman is no longer screaming. Something has happened to her, Jeannie knows, Is she dead? Is the baby dead? Perhaps she is one of those casualties (and how can Jeannie herself be sure, yet, that she

deuxième, la troisième fois, elle s'ouvre comme une cage d'oiseau qui, se retourne lentement à l'envers.

48. Une pause; un petit chat mouillé glisse entre ses jambes.

"Pourquoi tu ne regardes pas?" dit le médecin, mais Jeannie a encore les yeux fermés. Sans lunettes, elle n'aurait rien vu de toute façon. "Pourquoi tu ne regardes pas?" répète le médecin.

49. Jeannie ouvre les yeux. Elle peut voir le bébé, qu'on a roulé près d'elle et dont l'alarmant teint cramoisi de la naissance commence déjà à pâlir. *Un bon bébé*, pense-t-elle, dans le même sens que ce que la vieille femme avait dit : *une bonne montre*, bien faite, substantielle. Le bébé ne pleure pas; elle grimace dans la nouvelle lumière. La naissance n'est pas quelque chose qui lui a été donné ni qu'elle a reçu. C'est tout simplement quelque chose qui est arrivé pour qu'elles puissent s'accueillir ainsi. La garde-malade est en train d'enfiler les grains qui formeront son nom. Une fois le bébé enveloppé et placé tout contre Jeannie, elle s'endort.

50. Pour ce qui est de la vision, il n'y en a pas eu. Jeannie n'est consciente d'aucun savoir particulier; elle est déjà en train d'oublier comment c'était. Elle est fatiguée et a très froid; elle grelotte, et demande une autre couverture. A. revient à la chambre avec elle; ses vêtements sont encore là. Tout est tranquille, l'autre femme ne crie plus. Il lui est arrivé quelque chose, Jeannie le sait, Est-elle morte? Est-ce que le bébé est mort? Elle est peut-être une de ces victimes (et comment Jeannie elle-même peut-elle être certaine, à ce moment-

will not be among them) who will go into postpartum depression and never come out. "You see, there was nothing to be afraid of," A. says before he leaves, but he was wrong.

51. The next morning Jeannie wakes up when it's light. She's been warned about getting out of bed the first time without the help of a nurse, but she decides to do it anyway (peasant in the field! Indian on the portage!). She's still running on adrenalin; she's also weaker than she thought, but she wants very much to look out the window. She feels she's been inside too long, she wants to see the sun come up. Being awake this early always makes her feel a little unreal, a little insubstantial, as if she's partly transparent, partly dead.

52. (It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result. What would she make of me? Would she be pleased?)

53. The window is two panes with a venetian blind sandwiched between them; it turns by a knob at the side. Jeannie has never seen a window like this before. She closes and opens the blind several times. Then she leaves it open and looks out.

54. All she can see from the window is a building. It's an old stone building, heavy and Victorian, with a copper roof oxidized to green. It's solid, hard, darkened by soot, dour, leaden. But

ci, de ne pas en faire partie) qui tombent dans une dépression postnatale et qui ne s'en sortent jamais. "Tu vois, tu n'avais aucune raison d'avoir peur," lui dit A. avant de partir, mais il avait tort.

51. Le lendemain matin quand Jeannie se réveille, il fait jour. On l'a avertie de ne pas sortir du lit la première fois sans l'aide d'une garde-malade, mais elle décide de se lever quand même (la paysanne dans les champs! l'Indienne dans le portage!). Son taux d'adrénaline est encore élevé; de plus, elle est plus faible qu'elle ne le pensait, mais elle veut tellement regarder dehors. Elle a l'impression d'être restée à l'intérieur trop longtemps; elle veut voir le soleil se lever. Le fait d'être réveillée aussi tôt lui donne l'impression d'être un peu irréaliste, un peu sans substance, comme si elle était moitié transparente, moitié morte.

52. (C'est à moi, après tout, que la naissance a été donnée, Jeannie l'a donnée, je suis le résultat. Qu'est-ce qu'elle penserait de moi? Est-ce qu'elle serait satisfaite?)

53. Un store vénitien est pris en sandwich entre les deux vitres qui forment la fenêtre; on peut l'ajuster à l'aide d'une poignée placée sur le côté. C'est la première fois que Jeannie voit une fenêtre comme celle-ci. Elle ferme et ouvre le store plusieurs fois. Elle le laisse ensuite ouvert et regarde dehors.

54. Tout ce qu'elle peut voir de sa fenêtre, c'est un édifice. C'est un vieil édifice de pierre, massif et d'époque victorienne, au toit de cuivre vert-de-gris. Il est solide, résistant,

as she looks at this building, so old and seemingly immutable, she sees that it's made of water. Water, and some tenuous jellylike substance. Light flows through it from behind (the sun is coming up), the building is so thin, so fragile, that it quivers in the slight dawn wind. Jeannie sees that if the building is this way (a touch could destroy it, a ripple of the earth, why has no one noticed, guarded it against accidents?) then the rest of the world must be like this too, the entire earth, the rocks, people, trees, everything needs to be protected, cared for, tended. The enormity of this task defeats her; she will never be up to it, and what will happen then?

55. Jeannie hears footsteps in the hall outside her door. She thinks it must be the other woman, in her brown and maroon checked coat, carrying her paper bag, leaving the hospital now that her job is done. She has seen Jeannie safely through, she must go now to hunt through the streets of the city for her next case. But the door opens, it's only a nurse, who is just in time to catch Jeannie as she sinks to the floor, holding onto the edge of the air-conditioning unit. The nurse scolds her for getting up too soon.

56. After that the baby is carried in, solid, substantial, packed together like an apple. Jeannie examines her, she is complete, and in the days that follow Jeannie herself becomes

souillé par la suie, austère, gris. Mais, en regardant cet édifice, si vieux et apparemment immuable, elle s'aperçoit qu'il est fait d'eau. D'eau, et d'une autre substance très fine, gélatineuse. La lumière le traverse (le soleil est en train de se lever), l'édifice est si mince, si fragile, qu'il frémit dans le vent léger de l'aurore. Jeannie comprend que si l'édifice est comme ça (un simple toucher pourrait le détruire, une ondulation de la terre, comment se fait-il que personne ne s'en soit aperçu, ne l'ait protégé contre les accidents?) alors le reste du monde doit être comme ça aussi, la terre entière, les roches, les gens, les arbres, tout a besoin d'être protégé, entretenu, soigné. L'énormité de cette tâche la décourage; elle n'y arrivera jamais, et qu'est-ce qui va se passer alors?

55. Jeannie entend des pas dans le corridor près de sa porte. Elle pense que c'est peut-être l'autre femme, dans son manteau carreauté brun, avec son sac en papier, qui sort de l'hôpital maintenant que son travail est terminé. Elle sait que Jeannie est hors de danger, elle doit maintenant parcourir les rues de la ville à la recherche de son prochain cas. Mais la porte s'ouvre, ce n'est qu'une garde-malade, qui arrive juste à temps pour retenir Jeannie qui s'affaisse sur le plancher en s'accrochant au rebord du climatiseur. La garde-malade la chicane parce qu'elle s'est levée trop vite.

56. Puis, on apporte le bébé, solide, substantiel, emballé dur comme une pomme. Jeannie l'examine, elle est complète, et pendant les jours suivants, Jeannie elle-même est emportée à la

drifted over with new words, her hair slowly darkens, she ceases to be what she was and is replaced, gradually, by someone else.

dérive par des mots nouveaux, ses cheveux deviennent plus foncés, elle cesse d'être ce qu'elle était et est remplacée, peu à peu, par une autre.

## CONCLUSION

"De même qu'il n'y a pas de lecture définitive,  
qui épuiserait un texte, il n'y a pas de  
traduction définitive"<sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> Marpa, op. cit.

La traduction du texte *Giving Birth* que je vous soumets aujourd'hui est donc le fruit des réflexions et des analyses dont je vous ai fait part tout au long de mon commentaire. Cet exercice m'aura finalement servi de prétexte pour découvrir l'univers fascinant de l'auteure canadienne Margaret Atwood, tout en me permettant de réfléchir sur bien des points concernant l'acte de traduction.

En effet, reconnaissant l'importance du "contexte" en matière de traduction littéraire, j'ai donc tenu à connaître, dans la mesure du possible, la totalité de l'oeuvre de Margaret Atwood. Mais loin d'être une corvée, ce sont des heures merveilleuses que j'ai connues à lire et relire ses poèmes, ses romans, ses nouvelles, ses essais. C'est également avec admiration que j'ai écouté et que j'écoute toute intervention, politique ou littéraire, de cette femme à la fois si délicate et si forte. Mes lectures des écrits de cette femme m'ont en même temps rapprochée d'elle en tant que personne puisque, sans faire une recherche biographique, j'ai quand même découvert un peu de son enfance, de son passé, de sa vie actuelle, de ses préoccupations, de ses valeurs artistiques et de ses croyances politiques. En lisant ce que d'autres ont écrit sur son oeuvre et en l'analysant moi-même, j'ai reconnu les thèmes qui lui sont

chers et qu'elle reprend depuis ses premiers poèmes : la dualité, voire la complexité de l'être humain, la descente aux enfers, le langage "féminin" par opposition au langage "masculin", la méfiance des mots dits et écrits, la nature, etc. Et en même temps, j'ai appris à sentir son style, sa voix, ce qui la rend unique...

Une question s'impose : qu'est-ce que le lecteur perspicace reconnaît? Chaque roman, chaque histoire a sa note propre, son ton de voix -- son style, qui lui est particulier et qui reste identique à lui-même. Mais, juste derrière, une autre note se fait entendre, qui est indépendante du style. Cette note sous-jacente, comment est-elle venue à l'auteur? Il me semble que ce que nous entendons là, c'est l'essence même de l'écrivain, le ton fondamental qui le caractérise.<sup>(2)</sup>

J'ai donc vécu longuement dans l'intimité de Margaret Atwood, écrivain, et j'ai été si fascinée par sa parole que j'ai senti le besoin, à mon tour, de la traduire. Enfin, d'essayer de la traduire. Et après cette troublante et souvent pénible expérience, où se révélaient tour à tour l'impossibilité et la possibilité de traduire, j'ai moi aussi donné naissance à ce texte, qui n'est ni complètement mien, ni complètement celui de Margaret Atwood ; inter-texte, texte nouveau, que je voudrais digne de celui qui l'a inspiré et en même temps vivant, autonome et unique.

---

<sup>2)</sup> Doris Lessing (1985) : " Pourquoi j'ai changé de nom ", L'Express, 18 janvier, p. 58.

Ce long et parfois laborieux accouchement a suscité chez moi des réflexions sur la traduction même. Mon expérience de traductrice et les théories personnelles -- ou serait-il plus juste de les appeler intuitions? -- qui m'avaient accompagnées jusque-là se sont heurtées soudain aux autres théories et conceptions que je connaissais. Les notions de fidélité, de message/contexte/forme, de contexte et de situation, les preuves de l'intraduisibilité, l'herméneutique, la transparence : tous ces mots, toutes ces théories ou systèmes, toutes ces "vérités" se bouscullaient dans mon esprit et ébranlaient ma confiance. J'ai donc relu Steiner, Kelly, Pergnier, Catford, Mounin, Ladmiral; j'ai aussi retrouvé Anne Hébert et Frank Scott, Jacques Brault, Jean Genette, Roland Barthes... Et peu à peu, j'ai réappris mes convictions personnelles, j'ai re-connu mes priorités de traductrice. Fidélité, oui, mais pas asservissement. Re-crédation oui, mais avec amour, avec flair, avec art : " de la beauté avant toute chose ".

Et ce que j'ai surtout redécouvert, c'est l'importance à accorder au destinataire. " Pour qui est-ce que je traduis? " : question fondamentale que je me suis posée sans arrêt. Je serais tentée de dire question "centrale", si ce qualificatif ne portait pas à repousser à l'arrière-plan les autres composantes du schéma de la traduction. Mais chose certaine, c'est qu'on écrit -- et

traduit -- toujours pour une autre personne; ce qui donne donc au destinataire une place privilégiée. Ma réponse fut, dès le début, claire et sans hésitation : mon lecteur est canadien-français. Je ne voulais pas traduire pour un public "international", un lecteur francophone vivant dans un *no man's land*. Je voulais donner au lecteur canadien-français le plaisir unique de lire -- et découvrir -- un auteur canadien-anglais. Et quoi de plus naturel pour moi, puisque je suis canadienne-française! Truisme? peut-être, mais ce fut le point de départ d'une réflexion enrichissante et stimulante. J'ai donc redéfini mon appartenance franco-canadienne et cherché à préciser ce qu'est au juste la "langue d'ici". Cela m'a permis de revoir l'histoire de mon pays, de ma culture et de ma langue; et j'ai découvert les réflexions des Juhel, Laflamme, Corbeil, Noël, et relu avec plaisir certains textes de Miron, de Desbiens... Puis, me servant de la répartition de Danièle Noël qui précise que dans la langue parlée on retrouve différents types de parler ( le parler mal, le parler ordinaire, le parler bien et le parler affecté), j'ai étudié différentes traductions d'oeuvres de Margaret Atwood pour souligner comment une traduction dans la langue d'ici diminuerait l'espace qui sépare cette auteure canadienne-anglaise du lecteur canadien-français.

Cette traduction m'a également incitée à effectuer une recherche sur la traduction littéraire au Canada. Et, comme je l'ai indiqué, les chiffres parlent : la traduction littéraire

n'existait, jusqu'à très récemment, que pratiquement dans un sens, soit du français vers l'anglais. Stratford, Juhel, Fraser expliquent ce phénomène en avançant les raisons des plus diverses, allant d'une certaine xénophobie des Québécois à l'égard des leurs compatriotes jusqu'aux révélations de sondages qui révéleraient que, de tous les Canadiens, ce sont les Québécois qui lisent le moins. Sans m'étendre sur ces raisons, j'ai réagi devant cette situation en me fixant comme objectif, d'abord, de tenter de découvrir les mystères et l'âme de mes compatriotes en lisant leur littérature, et ensuite, de participer à ce nouveau mouvement qui veut susciter le besoin chez le Canadien français d'aller explorer les paysages de la littérature canadienne-anglaise. Et c'est ainsi que j'ai décidé de traduire une oeuvre d'une auteure canadienne-anglaise : Margaret Atwood.

Voilà donc les réflexions et les découvertes qui ont émergé de cet exercice de traduction. De la difficulté d'être traducteur littéraire à l'importance de garder bien en vue mon identité de traductrice canadienne-française, j'aurai aussi appris, par mon travail d'analyse de Margaret Atwood, l'avantage qu'aurait un traducteur littéraire à se "spécialiser" dans la traduction d'un auteur en particulier : car comment ne pas rendre justice à un texte d'un écrivain avec qui on a communiqué étroitement pendant des mois, voire des années ? Finalement, les réflexions de Margaret Atwood sur le langage et mes difficultés

de re-création de son texte m'ont amenée à découvrir ma langue maternelle, presque au point de la découvrir "  trang  re". Comme l'écrivain. Et j'ai peut-être mieux saisi le sens du commentaire de Edmond Caryl qui sugg  rait que pour traduire un texte littéraire, le traducteur " doit...avoir du style ", et de cette déclaration de Maurice Blanchot :

On ne voit pas pourquoi l'acte du traducteur ne serait pas apprécié comme l'acte littéraire par excellence."<sup>3)</sup>

---

<sup>3)</sup> Maurice Blanchot (1949) : *La part du feu*, France,   ditions Gallimard, p. 186

ANNEXE 1

But

there is scant gentleness here,  
it's too strenuous,

the belly like a knotted fist, squeezing,  
the heavy trudge of the heart,  
every muscle in the body tight and moving,  
as in a slow motion shot of a high-  
jump,

the faceless body sailing up,  
turning,  
hanging for a moment in the  
air,

and then

-- back to real time again --  
the plunge,  
the rush down,  
the result.

Mais

il y a peu de douceur ici,  
c'est trop épuisant,

le ventre comme un poing noué,  
qui se serre,  
le battement lourd du coeur ,  
chaque muscle du corps tendu,  
qui se contracte,

comme dans une prise au ralenti  
d'un saut en hauteur,

le corps sans visage qui  
s'élance,

tourne,

reste suspendu un instant dans  
les airs,

et puis

-- retour au temps réel --

le plongeon,

la descente rapide,

le résultat.

ANNEXE 2

She is not going to the hospital to give birth,  
however,

because the word,  
the words, are too alien to her experience,  
the experience she is  
about to have,  
to be used about it at all.

[...]

Jeannie has seen her before,  
but

she knows little about her

except that she is a woman

who did not wish to become  
pregnant,  
who did not choose to divide  
herself like this,  
who did not choose any of these  
ordeals,  
these initiations.

Elle ne s'en va pas à l'hôpital pour donner naissance  
cependant,

parce que ce mot,

ces mots, n'ont tellement rien à voir avec son  
expérience,  
l'expérience quelle va bientôt,  
vivre,

qu'ils ne peuvent être employés pour la  
nommer.

[...]

Jeannie l'a déjà vue,

mais

elle ne sait pas grand chose d'elle

sauf qu'elle est une femme

qui ne voulait pas devenir  
enceinte,  
qui n'a pas choisi de se  
diviser de la sorte,  
qui n'a pas choisi ces  
épreuves,  
ces initiations.

ANNEXE 3

Nevertheless  
she is jabbed,  
and the doctor is right,  
it is very mild,  
because it doesn't seem to do a thing for Jeannie,  
though A. later tells her  
she has slept briefly between  
contractions.

Quand même,  
on lui fait une piqûre,  
et le médecin a raison,  
c'est très doux,  
parce que ça semble n'avoir aucun effet sur  
Jeannie,  
bien que A. lui dit plus tard  
qu'elle a dormi un peu entre  
les contractions.

as time has thickened around her  
so that it has become something she must  
proper herself through,  
a kind of slush,  
wet earth underfoot,

À mesure que Jeannie s'est rapprochée de ce jour,  
le jour inconnu où  
elle va donner  
naissance,  
à mesure que le temps s'est épaissi autour d'elle  
jusqu'à devenir quelque chose qu'elle ne  
peut traverser qu'avec effort,  
neige boueuse,  
sol humide,

elle a vu cette femme  
de plus en plus souvent,  
quoique toujours à distance.

ANNEXE 5

No one ever says " giving death ",  
although they are in some ways the same,  
events,  
not things.

On dit bien donner la mort,  
ce qui est tout aussi juste  
puisque'ils sont pareils,  
des événements,  
non des choses.

ANNEXE 6

In fact

it did not occur to her

that the woman was not real in the usual sense  
(and perhaps she was, originally, on the  
first or second sighting, as the voice  
that causes an echo is real),

until A. stopped for a red light

during this drive to the hospital  
and the woman,

who had been standing on the corner  
with a brown paper bag in her arms,  
simply opened the front door of the car  
and got in.

En fait,

il ne lui était pas venu à l'idée

que cette femme n'était pas réelle dans le vrai sens du  
mot

(et peut-être qu'elle l'était au début,  
à la première ou deuxième rencontre,  
tout comme la voix qui produit l'écho  
est réelle),

jusqu'à ce que A. arrête au feu rouge,

durant ce trajet vers  
l'hôpital,

et que la femme,

qui se tenait sur le coin de la rue  
avec un sac en papier brun dans les  
bras,

ouvre tout simplement la porte d'en avant  
et monte dans l'auto.

(for in language  
there are always these "points",  
these reflections;

this is  
what makes it so rich and sticky,  
this is  
why so many have disappeared beneath its dark and  
shining surface,  
why you should never try to see your own reflection in  
it;

you will lean over too far,  
a strand of your hair will  
fall in,  
and come out gold,  
and,  
thinking it is gold all the  
way down,  
you yourself will follow,  
sliding into those  
outstretched arms,  
towards the mouth  
you think is opening  
to pronounce  
your name  
but instead,  
just before  
your ears fill  
with pure  
sound,  
will form a word  
you have never  
heard  
before...)

ANNEXE 7(b)

(car dans le langage,  
il y a toujours de ces " points ",  
de ces réflexions;

c'est

ce qui le rend si riche et si visqueux,

c'est

ce qui explique

pourquoi il y en a tant qui  
disparaissent sous sa surface noire et  
reluisante,  
pourquoi on ne devrait jamais tenter d'y  
voir sa propre réflexion;  
on se penchera trop,  
une mèche de nos cheveux  
tombera dedans  
et en ressortira couverte  
d'or,

et,

croyant que c'est de l'or  
jusqu'au fond,  
on se laissera aller,  
glissant dans ces bras ouverts,  
vers cette bouche

qui semble s'ouvrir  
pour prononcer  
notre nom,  
mais qui,  
avant même que  
nos oreilles ne  
se remplissent  
de sons purs,  
formera plutôt un  
mot que l'on n'a  
jamais entendu  
auparavant ...)

BIBLIOGRAPHIE (ouvrages cités)

ATWOOD, Margaret

Poésie

- (1976) : *Selected Poems*, Toronto, Oxford University Press.
- (1978) : *Two-Headed Poems*, Toronto, Oxford University Press.
- (1981) : *True Stories*, Toronto, Oxford University Press.
- (1982) : *Murder in the Dark*, Toronto, The Coach House Press.
- (1984) : *Interlunar*, Toronto, Oxford University Press.

Romans

- (1969) : *The Edible Woman*, Toronto, McClelland and Stewart.
- (1972) : *Surfacing*, Toronto, McClelland and Stewart.
- (1977) : *Dancing Girls*, Toronto, McClelland and Stewart.
- (1983) : *Bluebeard's Egg*, Toronto, McClelland and Stewart.
- (1985) : *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland and Stewart.

Autres

- (1972) : *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, House of Anansi.
- (1983) : *Second Words* (Selected Critical Prose), Toronto, House of Anansi.
- (1987) : "True North" in *Saturday Night*, January.

Traductions

par Marie-France Girod (1978) : *Faire Surface*, Montréal, Editions l'Etincelle.

par Hélène Filion (1985) : *L'oeuf de Barbe-Bleue*, Montréal, Editions Libre Expression.

" 1987 L'Amérique française " (cahier spécial à l'occasion du sommet historique de Québec en septembre 1987), Ottawa, Rassemblement des francophones d'Amérique et Association de la presse francophone hors Québec.

*The Art of Margaret Atwood: essays in criticism*, ed. by Arnold E. Davidson and Cathy N. Davidson (1981) Toronto, House of Anansi.

AUDET, Noël (1975) : "Poèmes des quatre côtés de Jacques Brault" in *Voix et images*, vol. 1, n° 1, septembre.

BALLY, Charles (1952) : *Le langage et la vie*, Genève, Droz.

BEAULIEU, Michel (1983) : "Nous ne sommes pas des américains" (entrevue de Margaret Atwood) in *Nuit Blanche*, Québec, décembre 1983, janvier 1984.

BEAULIEU, Nicole (1986) : "La voix discrète d'une traductrice de fond" (interview de Sheila Fischman) in *L'Actualité*, Montréal, décembre, p. 157-159.

BLANCHOT, Maurice (1949) : *La part du feu*, France, Éditions Gallimard.

BRAULT, Jacques (1975) : *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.

*Bulletin*, vol. 1, n° 1.

CLAXTON, Patricia (1984) : " Translation and Creation" in *Traduction et qualité de la langue*, Actes du colloque (STQ), Québec, Editeur officiel du Québec.

CORBEIL, Jean-Claude

(1974) : *Le français québécois et le français de France*, (extrait d'un exposé présenté le 29 mars 1974, au colloque "Identité culturelle et francophonie dans les Amériques", organisé par l'Université de l'Indiana, U.S.A.) p. 216-219.

- (1975) : *Notes sur les rapports entre le français québécois et le français de France*, Québec, l'Editeur officiel du Québec.
- (1976) : "Présentation" et "Origine historique de la situation linguistique québécoise" in *Langue française*, vol. 31, p. 6-19.
- (1980) : "Défis linguistiques de la francophonie" in *Langages et collectivités : le cas du Québec*, Actes du Colloque de Liège (mars 1980), publiés par J.-M. Klinkenberg, D. Racelle-Latin (Université de Liège) et G. Connolly (Université de Montréal), Canada, Editions Leméac Inc.
- CLUETT, Robert (1984) : "Surface Structures : The Syntactic Profile of Surfacing" in *Margaret Atwood: Language, Text and System*, edited by GRACE, Sherrill E., WEIR, Lorraine, Vancouver, University of British Columbia Press, p. 67-90.
- DAVEY, Frank .  
 (1984) : *Margaret Atwood : a Feminist Poetics*, Talonbooks, Vancouver, 1984.  
 (1980) : *Profiles in Canadian Literature*, Dundurn Press Limited.
- DESBIENS, Jean-Paul (1960) : *Les Insolences du frère Untel*, Montréal, Les éditions de l'homme.
- FRASER, Matthew (1987) : "Translation Words into Action", in *The Globe and Mail*, Saturday, February 7, Section C "Entertainment".
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
- GODIN, Gérald (1975) in *Le Jour*, Montréal, 11 septembre.
- GOUADEC, Daniel (1980) : "Les réseaux lexicaux 'textuels'", in *Revue de l'Université Laurentienne*, Vol. Xll, n° 2, février 1980.
- GRACE, Sherrill (1980) : *Violent Duality*, Montréal, Véhicule Press.

GRACE, Sherrill E., WEIR, Lorraine, (edited by), Margaret Atwood: *Language, Text, and system*, Vancouver, University of British Columbia Press.

GWOD NYEMB, Léon (1979) : *Retraduction commentée de trois chapitres de "The Catcher in the Rye" par J.D. Salinger*, thèse de maîtrise en traduction présentée à l'université d'Ottawa, Canada.

JUHEL, Denis

(1982) : *Bilinguisme et traduction au Canada*, Québec,, Centre international de recherche sur le bilinguisme.

(1984): "Le rôle sociolinguistique du traducteur" in *Traduction et qualité de la langue*, Actes du colloque (STQ), Québec, Editeur officiel du Québec.

KELLY, Louis (1979) : *The True Interpreter; A History of Translation in Theory and Practice in the West*, Oxford, Basil Blackwell.

LAFLAMME, Claude (1980) : "Position de la langue française au Québec dans un rapport de classes et dans le contexte nord-américain" in *Langages et collectivités : le cas du Québec*, Actes du Colloque de Liège (mars 1980), publiés par J.-M. Klinkenberg, D. Racelle-Latin (Université de Liège) et G. Connolly (Université de Montréal) , Canada, Editions Leméac Inc.

LAURENCE, Margaret (1970) : *A Bird in the House*, Toronto, McClelland and Stewart. (Seal edition / November 1972-1985).

LESSING, Doris (1985) : "Pourquoi j'ai changé de nom" (sur l'art d'écrire) in *L'Express*, 18 janvier, p. 57-59.

MARPA (1986) : "Lire, trahir, traduire" in *Autrement Revue : L'ère du faux*, Paris, n° 76, janvier.

MIRON, Gaston (1973) in *Maintenant*, n° 125, avril.

MOUNIN, Georges (1976) : *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.

NOËL, Danièle (1980) : *Le français parlé : analyse des attitudes des adolescents de la ville de Québec selon les classes sociales*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme.

STRATFORD, Philip (1977) : *Bibliography of Canadian Books in Translation : French to English and English to French / Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais*, 2<sup>e</sup> édition, Ottawa, Humanities Research Council of Canada / Conseil canadien de recherches sur les humanités.

RIGNEY, Barbara Hill (1978) : *Madness and sexual politics in the feminist novel* (studies of Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood), Madison, University of Wisconsin Press.

WADDELL, Eric (1986) : "Cartographier l'Amérique française" in *Neuve-France*, vol. II, n° 3.