

**Traduire la métafiction dans *Dressing Up for the Carnival* de
Carol Shields**

Élise Fournier Lévêque

Thèse de maîtrise sous la direction de Marc Charron
École de traduction et d'interprétation

Présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme de maîtrise es arts en traductologie, option
traduction littéraire

© Élise Fournier Lévêque, Ottawa, Canada, 2014

Résumé

Le projet de cette maîtrise en traduction littéraire comporte deux grands volets. Le premier volet, créatif, est une traduction intégrale vers le français d'un recueil de nouvelles de Carol Shields, intitulé *Dressing Up for the Carnival* (2000). Le deuxième volet, celui-ci théorique, est une analyse de cette traduction – de quatre nouvelles en particulier – portant sur l'aspect métafictionnel et autoréférentiel de l'écriture de Shields. Cette analyse s'intéresse particulièrement aux manières dont la figure de l'auteur est présentée et déconstruite. Elle montre en quoi cet aspect important de l'œuvre de Shields peut avoir une incidence sur la traduction ou la réception de la traduction, puisque l'auteure se prononce sur l'acte d'interprétation. L'analyse souligne également les défis qui découlent de la traduction d'une auteure comme Shields, qui tend à privilégier la langue et non l'intrigue comme point de départ de l'écriture, notamment par l'imposition de contraintes stylistiques sévères.

Abstract

This literary translation masters' thesis is made up of two parts. The first and more creative part is a complete French translation of a short story collection written by Carol Shields, *Dressing Up for the Carnival* (2000). The second and more theoretical part includes an analysis of the aforementioned translation, focusing mainly on four stories, which shows the metafictional and self-referential nature of Shields' fiction. This analysis demonstrates how the author figure is presented and deconstructed throughout Shields' stories, revealing a certain idea of the act of interpretation. It discusses how these characteristics can influence the translation process or the way the resulting translation may be perceived. This analysis also highlights the challenges that lie in translating an author such as Shields, whose texts tend to be guided mainly by language (as opposed to plot), for instance by imposing strict stylistic constraints.

Table des matières

Introduction	4
Cadre théorique	9
La métafiction	10
La figure de l'auteur.....	15
Chapitre 1 : Edith-Esther.....	21
1.1. Le genre biographique chez Shields.....	21
1.2. Une illustration du processus d'interprétation.....	27
1.2.1. La théorie de la réception	28
1.2.2. La mort de l'auteur.....	30
1.2.3. Extraits à l'appui	31
1.3. Parallèle entre le biographe et le traducteur	37
Chapitre 2 : Absence	41
2.1. Crise de la représentation de la figure de l'auteur.....	42
2.1.1. La fonction-auteur	44
2.1.2. La métaphore.....	46
2.2. Les répercussions textuelles	50
Chapitre 3 : Parodie et métafiction.....	56
3.1. Le concept de parodie	56
3.2. Soupe du jour	59
3.3. Mes consorts.....	64
Conclusion	71
Bibliographie.....	74

Introduction

La présente analyse accompagne le projet de traduction réalisé dans le cadre de ma maîtrise en traduction littéraire, soit la première traduction intégrale vers le français d'un recueil de nouvelles intitulé *Dressing Up for the Carnival*¹, de l'auteure Carol Shields. Avant de présenter le recueil en question et de jeter les fondements théoriques qui sous-tendent l'analyse, je brosserai un court portrait de la vie et de l'œuvre de Shields, car ces renseignements permettront d'éclairer certains éléments abordés au cours de l'analyse.

Née en 1935, Carol Shields grandit dans une banlieue aisée et conservatrice de l'Illinois et fait des études universitaires en histoire et en enseignement. À l'âge de vingt-deux ans, elle déménage avec son mari au Canada où elle passera la plus grande partie de sa vie. Après s'être adonnée à la poésie dans la trentaine, époque à laquelle elle élève ses quatre enfants à la maison, elle publie son premier roman *Small Ceremonies*, en 1976. Au cours de sa carrière littéraire, Carol Shields publie plus de vingt livres, notamment trois pièces de théâtre, trois recueils de poésie, des essais, trois recueils de nouvelles, dix romans et une biographie de Jane Austen. Son œuvre est traduite en vingt-deux langues. Parmi ses livres les plus connus et primés, citons *Swann : A Mystery* (1987), *The Stone Diaries* (1993) et *Unless* (2002). Shields remporte de nombreux prix littéraires, dont un Pulitzer, un Prix du Gouverneur général et un Prix Marian Engel. Outre son parcours d'écrivaine, Shields poursuit également une carrière universitaire. Après avoir obtenu une maîtrise en

¹ Nota : La version de *Dressing Up for the Carnival* utilisée et citée dans le présent document est celle qui a été reproduite en 2004 par Random House dans la collection *The Collected Stories of Carol Shields*. Le recueil *Dressing Up for the Carnival* y a été reproduit sans aucune modification depuis sa parution initiale en 2000.

anglais — dont le sujet est l'œuvre de Susanna Moodie — elle enseigne la création littéraire à l'Université d'Ottawa et à l'Université de la Colombie-Britannique, puis l'anglais à l'Université du Manitoba. En 1996, elle devient chancelière de l'Université de Winnipeg. Shields s'éteint d'un cancer du sein en 2003.

L'écriture de Shields tend à ne pas reposer sur les éléments narratologiques plutôt traditionnels, tels que l'élément déclencheur, la crise, les actions, le dénouement, etc. Bref, autant d'éléments qui entrent dans la composition de l'éternelle formule conflit-solution, « that holy line of rising action that is supposed to lead somewhere important, somewhere inevitable »², une structure artificielle dont Shields cherche souvent à briser le cadre. Elle privilégie la langue en soi et l'exploration des possibilités que cette dernière recèle, notamment son pouvoir d'évoquer les véritables mystères de l'univers : l'identité, l'Autre, la nature de l'Art et le processus créatif. L'œuvre de Shields, bien qu'ancrée dans le quotidien, est hautement métaphorique. Le cadre du quotidien ouvre une fenêtre vers une réalité au-delà et puise dans le pouvoir représentatif de la fiction. Shields tente au moyen du langage de donner forme à ces moments de vie où l'on perçoit quelque chose qui transcende l'immédiat, des moments d'illumination : « I think we all get a few of these moments. I'm very interested in finding language to record them. They are what poets are always trying to write about. What Byron called "the everlasting moment." »³

² Shields, Carol. « Arriving Late: Starting Over ». *How Stories Mean*. Éd. John Metcalf. Erin : The Porcupine's Quill, 1993, p. 248.

³ Wachtel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007, p. 45.

Le livre que j'ai traduit, intitulé *Dressing Up for the Carnival* et publié en 2000, est le troisième et dernier recueil de nouvelles de Shields. Au fil de vingt-deux nouvelles, l'auteure fait défiler sous nos yeux le carnaval de la vie humaine. Du terre-à-terre au fantaisiste en passant par le parodique et l'expérimental, Shields aborde plusieurs de ses thèmes de prédilection. Par l'entremise d'une ribambelle de personnages, elle explore avec humour et perspicacité les identités que l'on se forge et les masques que l'on porte. Les déguisements de ce carnaval humain doivent être sans cesse retouchés, repensés et réinventés : non seulement font-ils office de couche protectrice et de réconfort pour la personne qui les porte, mais ils empêchent également autrui de réellement saisir ce qu'ils dissimulent. On reconnaît là un thème fétiche de Shields, le caractère insondable et insaisissable de l'Autre. Dans l'univers de Shields, la vie du sujet — dont la majorité se déroule sous forme de monologue intérieur non externalisé — est le produit d'une construction toujours à refaire, à la fois consciente et inconsciente, soumise aux mêmes mécanismes que l'on imposerait à une fiction : reformulations, hyperboles, omissions, etc. Cette idée se concrétise en des époux (« Mirrors ») qui s'étonnent de demeurer des étrangers pour l'un et l'autre après trente-cinq ans de vie commune; des personnages qui arrivent à se métamorphoser et à détourner le cours de leur avenir par le simple acte de revêtir une parure ou un accessoire (« Dressing Up for the Carnival »); ou encore une femme du nom de Cheryl Spence (« Keys ») qui assume pleinement le caractère dichotomique de son existence scindée entre « an open life in which her actions were plainly visible, and a hidden life where thought and intention squatted darkly. »⁴ La vie relève du spectacle; elle est une performance artistique continue.

⁴ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 476.

Carol Shields aime exploiter le potentiel de la langue. Cette auteure a légué des textes riches en images, regorgeant de merveilles stylistiques. Elle a affirmé à maintes reprises s'intéresser plus à l'aspect *langue* qu'à l'intrigue du texte fictif ou, en d'autres termes, plus à la narration ou à la composition qu'au récit proprement dit. Son écriture offre souvent, de manière directe ou métaphorique, des réflexions sur la nature de la fiction, l'acte de l'écriture et la figure de l'auteur. Cette tendance se manifeste tout particulièrement dans le cas de ses nouvelles, genre littéraire qui, vu sa concision et l'effet d'intensité qui en découle, se prête peut-être plus aisément que le roman à l'expérimentation et aux exercices de style. Naturellement, ce penchant pour la prose hautement poétique et autoréférentielle engendre une multitude de défis pour le traducteur qui en assure le passage interlinguistique.

Compte tenu du caractère varié des styles et des thèmes abordés tout au long du recueil — ce genre de recueil formant un tout moins uniforme qu'un roman — il serait difficile de cerner un seul problème de traduction qui s'étale sur l'ensemble du livre. Chacune des vingt-deux nouvelles comporte son propre lot de difficultés sur le plan de la traduction. Parallèlement, un recensement exhaustif des problèmes ponctuels auxquels j'ai été confrontée tout au long du projet n'aboutirait à rien de plus qu'une longue liste hétéroclite où l'on distinguerait difficilement le fil conducteur.

C'est donc sous le thème de la métafiction que je développerai la présente analyse. D'une part, en raison de sa présence marquée dans le recueil traduit (sans toutefois prétendre à

une prédominance de la métafiction : comme mentionné ci-dessus, il serait impossible de cerner un seul thème occupant une importance égale dans l'ensemble des nouvelles). D'autre part, en raison de sa pertinence d'un point de vue littéraire et, par conséquent, traductologique. La métafiction soulève des questions sur la production, le fonctionnement et la réception de l'écriture. Et qu'est-ce que la traduction sinon une forme de réécriture? Tout facteur influençant la réception et l'interprétation d'un texte ne peut qu'avoir une incidence sur sa traduction : non seulement du point de vue de la personne qui le traduit, mais aussi du lecteur qui est invité à se former une idée de l'écriture et, ipso facto, de la traduction. Il s'agit donc moins d'examiner les difficultés que la métafiction entraîne sur le plan strictement textuel que de souligner en quoi sa présence amène le lecteur à remettre en question sa propre conception de l'écriture et dans quelle mesure le statut de texte traduit intervient dans cette réflexion.

En ce qui concerne la portée et la structure de l'analyse, je commencerai par expliquer de manière sommaire deux concepts clés qui se répercuteront sur l'ensemble de l'analyse : la métafiction et la figure de l'auteur. Bien que ces notions parsèment l'ensemble du recueil *Dressing Up for the Carnival*, la présente analyse se penchera essentiellement sur quatre nouvelles que j'ai choisies en fonction de la place qu'y occupent les réflexions métafictionnelles. Le premier chapitre porte sur la nouvelle « Edith-Esther » et s'intéresse à la manière dont Shields illustre l'acte de la lecture et de l'interprétation ainsi qu'à la relation qu'entretiennent auteur et lecteur par l'entremise du texte. Le deuxième chapitre s'intéresse à la nouvelle « Absence », dominée par la question de la figure de l'auteur, où l'exercice du lipogramme permet de mettre en relief le caractère fabriqué du

texte et, de ce fait, de montrer que l'écriture tient bien de la composition et non de l'inspiration. Enfin, le troisième chapitre aborde la nature autoréférentielle des nouvelles de Shields sous le sceau de la parodie, où l'objet visé est la propre œuvre de l'auteure ainsi que les théories littéraires et narratologiques qui la sous-tendent. Deux nouvelles seront présentées dans ce chapitre : la première, « Soup du Jour », porte sur la réception de l'œuvre de Shields dans la sphère littéraire; tandis que la deuxième, « Ilk », examine le discours théorique – ou plus précisément universitaire – sur la narratologie.

Bien que seulement quatre nouvelles soient étudiées dans le cadre de cette analyse, y compris quelques brèves mentions des autres nouvelles de *Dressing Up for the Carnival*, l'objet premier de mon projet de maîtrise étant de traduire une œuvre littéraire, le recueil au complet a été traduit en français. La version intégrale de ma thèse comporte ainsi les deux volets annoncés dans le résumé : le volet créatif (la traduction de *Dressing Up for the Carnival*) et le volet théorique (l'analyse de cette traduction). Toutefois pendant la rédaction de ma thèse, la traduction du recueil a été révisée et publiée par les Presses de l'Université d'Ottawa, sous le titre *Le Carnaval du quotidien*. Ainsi, par souci de respect des droits d'auteur (les thèses étant du domaine public), seule l'analyse a été retenue au moment du dépôt officiel de la thèse. C'est pourquoi la traduction n'est pas incluse dans le présent document.

Cadre théorique

La métafiction

Dans un ouvrage entièrement consacré à ce sujet, Patricia Waugh décrit la notion de métafiction comme suit : « fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact »⁵. Ce concept peut se concrétiser dans un texte de multiples façons et à des degrés variés de transparence. On peut recenser certains thèmes et caractéristiques répandus dans les textes dits métafictifs : l'exploration du processus créatif, l'examen de la relation entre la réalité et la fiction, la mise à nu des conventions littéraires et du caractère artificiel ou fabriqué de la fiction ainsi que l'exploration de la nature et du rôle de certaines figures clés participant à la production et à la réception du texte littéraire (p. ex. l'auteur, le narrateur, le lecteur, la critique, etc.). Comme on le verra dans les chapitres suivants, ces mêmes thèmes sont récurrents dans *Dressing Up for the Carnival* ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de Shields.

La métafiction est caractérisée par ce que Linda Hutcheon nomme un mode de « narration narcissiste », qui s'emploie à transférer l'attention du lecteur « from the "fiction" to the "narration" by either making the "narration" into the very substance of the novel's content, or by undermining the traditional coherence of the "fiction" itself. »⁶ La caractéristique de base permettant de regrouper des textes disparates sous le sceau de la

⁵ Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York : Routledge, 2009, p. 2.

⁶ Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 28.

métafiction consiste en leur capacité commune de combiner la création littéraire à la réflexion sur cette création. Bref, il s'agit d'explorer « a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction. »⁷

Le terme « métafiction » aurait vu le jour sous la plume de William Gass, romancier et critique américain, dans un essai intitulé « Philosophy and the Form of Fiction »⁸, publié dans les années 1970. Les textes exhibant des préoccupations de nature métafictionnelle ont connu un grand essor à cette période, où la montée d'une pensée postmoderne encourageait un rejet des vérités absolues et une prise de conscience que le monde, ou plutôt la vision du monde, de tout un chacun est le produit d'une construction s'opérant à divers niveaux (individuel, culturel, géopolitique, etc.) En effet, à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, on a assisté dans les milieux intellectuels et universitaires à la naissance d'un intérêt généralisé à l'égard du « problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. »⁹ Le penchant pour la métafiction, qui connaît une croissance similaire à cette époque, serait le prolongement de ce courant de pensée.

Selon Waugh, l'intérêt de la métafiction dépasse le simple fait d'offrir une réflexion sur le fonctionnement du texte littéraire; elle présente un modèle d'appréhension du monde.

On pourrait établir un parallèle entre l'auteur en processus de création (ou le lecteur en

⁷ Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York : Routledge, 2009, p. 2.

⁸ Gass, William. «Philosophy and the Form of Fiction », *Fiction and the Figures of Life*, Knopf, 1970, p. 3-16.

⁹ Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York : Routledge, 2009, p. 3.

processus d'interprétation) et l'individu face à la réalité dans la mesure où toutes ces actions sont soumises à des filtres individuels et idéologiques, et doivent fonctionner à l'intérieur des limites de la langue. La biunivocité entre le monde et la langue qui l'exprime est une chimère puisque l'individu communicant et le système sémiologique employé pour transmettre cette communication se heurtent tous deux à des limites. La métafiction s'intéresse grandement à cette dynamique entre l'objet (la réalité) et sa représentation (la fiction) : « In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'. »¹⁰ Ceci n'est pas sans rappeler la manière dont Shields représente la construction de l'identité personnelle comme une fiction que chacun bâtit dans son propre esprit.

Mark Currie s'est également intéressé au concept de la métafiction et a apporté une certaine nuance à sa définition en précisant qu'il s'agit plutôt d'une forme d'écriture « which places itself on the border between fiction and criticism »¹¹. Cette frontière constituerait « a point of convergence where fiction and criticism have assimilated each other's insights, producing a self-conscious energy on both sides. »¹² Alors que bon nombre de définitions de ce concept ne traitent que de l'une des directions de la relation, soit la manifestation d'une réflexion littéraire au sein d'un texte fictif, Currie souligne la relation dialogique et l'influence réciproque entre la critique et la pratique littéraire :

¹⁰ *Ibid.* p. 18.

¹¹ Currie, Mark. *Metafiction*. New York : Longman Group, 1995, p. 2.

¹² *Ibid.* p. 2.

For criticism, this has meant an affirmation of literariness in its own language, an increased awareness of the extent to which critical insights are formulated within fiction, and a tendency towards immanence of critical approach which questions the ability of critical language to refer objectively and authoritatively to the literary text. For fiction it has meant the assimilation of critical perspective within fictional narrative, a self-consciousness of the artificiality of its constructions and a fixation with the relationship between language and the world.¹³

La métafiction est donc un discours se situant à mi-chemin entre fiction et critique. Currie avance comme facteurs ayant donné lieu à ce phénomène non seulement le courant de pensée postmoderne, mais aussi le fait que les fonctions d'écrivain et celles de critique sont souvent exercées par une même et unique personne, vu le grand nombre d'écrivains s'adonnant à la critique (p. ex pour des raisons financières) ainsi que l'abondance d'universitaires ayant publié de la fiction. Dans les deux cas, cette situation peut entraîner chez ces auteurs un « high level of critical awareness within their fictional productions. »¹⁴ C'est d'ailleurs le cas de Carol Shields qui a eu amplement l'occasion d'explorer les théories littéraires dans le cadre de ses études supérieures, puis à titre de professeure.

Il faudrait voir la métafiction non pas comme une catégorie ou un genre littéraire, mais plutôt comme une caractéristique ou une fonction qui opère dans le texte littéraire et dont l'ampleur varie d'un texte à l'autre. Bien que le terme « métafiction » soit relativement

¹³ *Ibid.* p. 2.

¹⁴ *Ibid.* p. 3.

récent, la pratique ne l'est point : on en trouve des traces à divers moments de l'histoire de la littérature. Pour ne citer qu'un exemple, prenons les fréquentes interventions du narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître* (1796) de Denis Diderot, qui interrompt le fil de sa narration afin d'interpeller le lecteur et de lui rappeler le pouvoir absolu qu'exerce l'auteur sur la trame de l'histoire : « Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. »¹⁵

La notion d'intertextualité revêt une importance capitale dans la réflexion métafictionnelle. Tout texte trouve sa place au sein d'un vaste réseau de textes anciens et contemporains, et les signes métafactifs reposent souvent sur la reconnaissance de cette intertextualité. Par exemple, un texte parodiant un certain genre littéraire en vue de s'interroger sur ses conventions présume que le lecteur possède déjà une expérience du genre exposé. Il serait donc faux de résumer la métafiction uniquement à une écriture autoréférentielle ou consciente de ses mécanismes. En plus d'évoquer son propre fonctionnement, le texte métafactif retrace une histoire de la fiction et évoque le discours dans lequel il s'insère. Certaines réflexions métafictionnelles impliquent une familiarité avec les débats actuels ou antérieurs entourant les concepts clés du domaine littéraire. Une notion qui est abondamment explorée dans le cas de *Dressing Up for the Carnival* est celle de la figure de l'auteur, sa place dans le texte ainsi que son rôle dans l'interprétation du texte. Puisque les réflexions dans l'œuvre de Shields entrent en

¹⁵ Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Éditions Gallimard, 1973, p. 36.

dialogue avec différentes étapes qui ont marqué l'évolution de cette figure et de la critique littéraire, une courte mise en contexte s'impose. Ainsi, je donnerai ci-dessous un aperçu des quelques courants qui ont façonné la vision de la figure de l'auteur et la manière dont la critique littéraire aborde l'interprétation du texte, principalement à partir de la période romantique.

La figure de l'auteur

Avant de dépeindre la figure de l'auteur telle qu'elle est conçue lors du mouvement littéraire romantique, il importe de souligner quelques inventions et révolutions qui l'ont précédé et ont contribué à la transformation de la relation entre texte et auteur. Tant que l'on demeure dans le contexte de la *manuscrite*, les auteurs ont très peu de contrôle sur la reproduction et la diffusion de leur texte, puisque les copistes interviennent à des degrés variés dans le texte qu'ils recopient. L'invention de l'imprimerie à la fin du 15^e siècle permet la stabilisation du texte : il est dès lors plus aisé d'identifier un texte donné comme étant le vrai et d'en disséminer une copie exacte. Le texte paraît, à partir de ce moment, comme un objet fixe et le reflet d'une conscience individuelle. D'autres nouveautés survenues dans les sphères culturelles et littéraires aux 17^e et 18^e siècles participeront à l'élévation de la figure de l'auteur, ce *sacre de l'écrivain*,¹⁶ pour reprendre le terme de Bénichou : notamment la formation de diverses institutions dans le domaine littéraire (p. ex. les académies) et une commercialisation accrue des livres. L'introduction

¹⁶ Bénichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain*, Paris : Éditions Gallimard, 1996.

de la notion de propriété littéraire et le développement des droits d'auteur marquent un autre moment crucial dans l'avènement de la figure moderne de l'auteur.

Aussi Bénichou décrit-il la transformation qui s'opère jusqu'au 19^e siècle où la littérature se détache du domaine religieux et où les textes profanes gagnent en autonomie et en prestige : « le Poète, chercheur, interprète et guide, est au centre du monde de l'esprit, dont le prêtre ne détient plus que des versions possibles. »¹⁷ La littérature se détache également du domaine de l'érudition : la créativité, l'originalité et le travail esthétique deviennent la marque d'une œuvre de qualité. L'auteur occupe une nouvelle place importante au sein de la société; il contribue à la formation des mentalités et des critères esthétiques. Dans cette optique, l'auteur ne désigne pas quiconque écrit, mais plutôt la source d'une œuvre de création : « Sera auteur au sens strict celui qui fait œuvre créatrice. Sorel précise que ceux qui n'ont rien "copié ou dérobé" pour composer leurs livres "sont véritablement des Auteurs" [...] Le nom d'auteur s'associe donc à la qualité d'originalité. »¹⁸ Bref, c'est à l'époque romantique que se cristallise la conception moderne de l'auteur, conception qui insiste sur l'individualité et le caractère intentionnel de l'œuvre. Texte et auteur deviennent inséparables, car ce dernier « freely expresses personal thoughts and feelings in the work, which is thus viewed as an original and transparent self-representation. »¹⁹. Cette conception a grandement influencé la théorie et la critique littéraires, car si on en suit la logique c'est vers l'auteur que l'on devrait se tourner pour saisir le sens d'un texte. L'œuvre étant le reflet de son créateur; son

¹⁷ *Ibid.* p. 276.

¹⁸ Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 276.

¹⁹ Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation*. New York : Routledge, 1998, p. 50.

explication réside forcément chez l'auteur. Bien que cette conception ait grandement changé au cours des dernières décennies et ne domine plus tout à fait les cercles critiques, c'est toujours celle qui prédomine dans l'opinion publique. L'auteur est encore majoritairement perçu comme un esprit duquel émane une œuvre unique, originale et créative, qui est un peu le reflet de sa propre personne et de sa pensée.

Le portrait moderne de l'auteur n'est pas sans conséquence pour celui du traducteur littéraire. On constate qu'ils se rejoignent sur plusieurs points : tous deux font preuve de talent et de créativité, donnent une forme linguistique à une idée ou un récit et requièrent des aptitudes langagières supérieures. En fait, la grande différence entre les deux figures selon cette conception est que l'on considère l'auteur comme étant la source même de l'idée et qu'on lui en attribue l'entière propriété. En revanche, on voit souvent le traducteur comme quelqu'un qui ne crée pas, qui strictement reproduit. L'élévation de la figure de l'auteur, caractérisée par les notions d'originalité, d'individualité et d'authenticité, s'accompagne du rabaissement de la figure du traducteur : « translation provokes the fear of inauthenticity, distortion, contamination. »²⁰ En effet, le traducteur est relégué au second plan de la pratique d'écriture et devrait essentiellement aspirer, dans le cadre de son métier, à la fidélité et à l'invisibilité. Dans cette optique, la tâche du traducteur consiste à pénétrer la conscience de l'auteur afin de cerner ses intentions et de recréer fidèlement l'autoreprésentation, comme l'explique Lawrence Venuti : « [...] translation is required to efface its second-order status with transparent discourse,

²⁰ *Ibid.* p. 31.

producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original. »²¹

Dans *The Author*, Andrew Bennett retrace l'avènement de la critique littéraire universitaire vers la fin du 19^e siècle et pendant la première moitié du 20^e siècle, en réaction à cette prédominance de l'auteur et des détails de sa biographie, placés au centre de l'interprétation du texte. Il s'agissait d'asseoir la légitimité de la discipline et d'empêcher cette dernière de tomber dans la trivialité qui poussait les critiques à faire l'exégèse des personnalités littéraires plutôt que des textes. C'est dans cette optique qu'auraient émergé le formalisme et la Nouvelle Critique, dans une volonté de doter la critique littéraire d'un cadre rigoureux et légitime, ou pour reprendre les propos de Paul de Man : « a way to safeguard a discipline which constantly threatens to degenerate into gossip, trivia or self-obsession. »²² L'objectif des tenants de ce courant de pensée était de purger la critique littéraire des questions frivoles qui relèvent davantage de la biographie, de la psychologie et de la spéculation. Ils prônaient une méthode de lecture méticuleuse qui se voulait objective et qui voyait le texte comme une unité autonome. Bref, ils ont fait porter l'attention de la critique sur la langue et le texte en soi, en l'exhortant à rechercher l'essence du texte, isolé de son historicité et de son auteur.

Ce qui conduit enfin à la période poststructuraliste et postmoderne, caractérisée par une profonde remise en question de l'unité et de la cohérence des pensées d'un individu ainsi

²¹ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York : Routledge, 2004, p. 7.

²² De Man, Paul. *The Resistance to Theory*, Manchester : Manchester University Press, 1986, p. 29.

que de la propriété de ses pensées. Le principe de l'intertextualité est essentiel pour comprendre ce bouleversement des idées : un texte n'est jamais isolé et attribuable à une seule personne. Tout texte fait partie d'un discours et les discours sont en constant dialogue. La source d'une idée ne saurait se trouver chez une seule personne puisque les idées et les discours sont constamment repris, réexprimés et transformés : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »²³ L'auteur postmoderne ne crée pas ex nihilo; il est un sujet ancré dans un contexte donné, pris au sein d'un réseau de discours auquel il participe. De plus, il possède un certain bagage littéraire dont on trouve nécessairement des traces dans ses propres écrits. En effet, l'auteur n'est plus la source d'une idée, mais plutôt le médiateur entre les discours et la langue. Sous l'effet de la théorie de la réception, le centre d'intérêt de la critique s'est encore une fois déplacé pour, cette fois-ci, s'intéresser aux lecteurs du texte comme principaux responsables de l'interprétation.

Ainsi, la figure de Shields l'auteure, ou plus précisément sa place au sein du texte et son rôle dans le processus de création et d'interprétation, aura une place prépondérante dans les deux premiers chapitres de notre analyse. On aura l'occasion d'examiner où se situe l'auteure dans ce débat, car les nouvelles à l'étude entrent en dialogue avec les conceptions poststructuralistes et postmodernes à ce sujet, ce qui permettra également d'explorer davantage la théorie de la réception ainsi que les postulats de deux penseurs qui ont chacun, à leur manière, abondé dans ce sens : Roland Barthes (au chapitre 1) et Michel Foucault (au chapitre 2). Leur prise de position respective sur la figure et le rôle

²³ Kristeva, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

de l'auteur permettra d'éclairer la réflexion métafictionnelle à l'œuvre dans certaines nouvelles de Shields. On verra aussi en quoi Shields adopte, sur certains points, une conception plutôt traditionnelle de la figure de l'auteur et en quoi ceci peut avoir une incidence sur la démarche de la traductrice et la perception du texte traduit.

Chapitre 1 : Edith-Esther

Ce chapitre s'intéresse à la nouvelle « Edith-Esther » et souligne la façon dont Shields explore le genre littéraire de la biographie pour illustrer une conception de l'interprétation comme un acte agressif. Ce faisant, elle sensibilise le lecteur au rôle qu'il joue dans la construction du sens d'un texte et le met en garde contre la violence qui est faite à l'auteur lorsque le lecteur vient à totalement monopoliser l'interprétation. Le présent chapitre comporte trois grandes sections : la première souligne l'importance du genre biographique dans l'œuvre de Shields et les questions qu'il permet de soulever; la deuxième explique en quoi « Edith-Esther » illustre une certaine vision de l'interprétation et de la place de l'auteure dans ce processus; et la dernière explore l'incidence que peut avoir cette réflexion sur la traductrice.

1.1. Le genre biographique chez Shields

Le lectorat de Shields connaît sa prédilection pour le genre biographique, un genre ayant pour objet premier le seul thème qui la passionne véritablement, soit le cycle de la vie humaine. L'auteure a elle-même rédigé une biographie de Jane Austen et plusieurs de ses romans — notamment *Mary Swann*, *Small Ceremonies* et *Stone Diaries* — abordent le thème. *Mary Swann* met en scène un groupe de personnes qui tentent de retracer et d'interpréter la vie d'une poète décédée, dont on vient de redécouvrir l'œuvre dans un village reculé de l'Ontario. Le personnage principal de *Small Ceremonies* est une biographe qui s'intéresse à la vie de Susanna Moodie, une auteure qu'avait elle-même étudiée Carol Shields dans le cadre de sa maîtrise. Enfin, *The Stone Diaries* explore le

genre autobiographique. Cette fascination de Shields est toutefois accompagnée d'une profonde conscience des limites de la biographie comme genre littéraire. Les protagonistes de *Mary Swann* présentent quatre portraits différents, voire contradictoires, de la poète. Au fil du roman, tout le matériel premier dont les personnages disposaient disparaît à force de larcins (un recueil de poésie, un bloc-notes, un dictionnaire de rimes, etc.) et l'histoire se culmine par la transcription d'une séance du premier symposium sur la poète Mary Swann, où les participants doivent reconstruire de mémoire les textes disparus. Dans *Stone Diaries*, Daisy Goodwill relate son parcours, un exercice qui allie souvenirs et pure fabrication. Daisy met alors en évidence le caractère subjectif et peu fiable de son propre récit.

C'est en tant qu'initiée au genre que Shields se prononce sur les forces et les faiblesses de la biographie et même de l'autobiographie. Shields s'est beaucoup penchée sur les écrits (fictifs ou non) qui retracent le parcours d'une vie humaine non seulement parce qu'il s'agit là d'un sujet éminemment fascinant à ses yeux, mais aussi en raison du pouvoir qu'il détient : celui de tirer de l'ombre des témoignages de vies qui, autrement, auraient été vouées à sombrer dans l'oubli. C'est dans cet ordre d'idées que Shields affirme : « I have this impulse to see fiction as a form of redemption, to redeem what otherwise might be lost. »²⁴ Cette prédilection aide à comprendre l'abondance des détails sur le quotidien et sur la vie domestique dans les textes de Shields, foisonnement qui permet d'ancrer les personnages dans un cadre réaliste aux yeux du lecteur. Si l'accumulation des détails matériels d'une vie favorise la vraisemblance d'un portrait biographique, il serait tout de

²⁴ Wachtel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007, p. 52.

même illusoire de prétendre avoir par ce moyen accès à la réalité, et encore moins à l'intimité, du sujet. Shields rappelle que le plus clair de la vie d'une personne se passe dans sa propre tête et il s'agit là de matériel inaccessible pour un biographe. Ce serait d'ailleurs la raison pour laquelle Shields a fini par délaisser la biographie en faveur de la fiction, car cette dernière permet d'explorer des éléments fondamentaux de l'identité humaine — éléments qui relèvent essentiellement de la vie intérieure — auxquels ne peuvent toucher les biographes sans risquer de compromettre leur crédibilité et leur méthodologie. Lors d'une entrevue avec Eleanor Wachtel, Shields dit : « The only story with a nice firm shape to it is the story of a human life, but so much of it is unknowable. I like fiction because fiction can go where biography can't. It can go where most of it happens, which is inside the head. It's where nine-tenths of your life goes on. So I can see the weaknesses of biography, but I'm very attracted to the shape of it. »²⁵ La vie d'autrui n'est présentée que par l'entremise de son visage extérieur et incomplet. Il est tentant de combler les écarts et de relier les épisodes connus afin de tisser un tout cohérent. Quiconque entreprend de brosser un portrait exhaustif de la vie d'autrui se heurte nécessairement à l'insuffisance des données brutes à sa disposition et a recours, à des degrés variés, à l'invention et à l'interprétation afin de combler ces lacunes. Il est alors bien naturel de s'interroger sur les motifs et les facteurs qui influencent une telle interprétation, puisque le biographe est lui-même une personne située dans un certain cadre culturel, social, politique, idéologique, etc. Et quand même bien une personne laisserait sur son passage des traces matérielles de sa vie et pensées intérieures, par exemple sous forme de lettres ou de journaux intimes, on ne peut réellement se fier à leur

²⁵ *Ibid.* p. 41.

contenu puisque celui-ci est le résultat d'un processus de sélection, peut-être même de manipulation et de fabrication, et d'une volonté de projeter une certaine image de soi.

La question de cette objectivité impossible, tant dans la façon qu'un être humain aborde le texte ou l'œuvre d'autrui que dans la façon qu'il aborde une personne comme sujet, est au cœur même de la nouvelle « Edith-Esther ». Shields dévoile rapidement l'écart qui existe entre le portrait *vraisemblable* et le portrait *véritable*. Edith-Esther, protagoniste de la nouvelle éponyme, est une auteure de quatre-vingts ans qui est présentée comme une femme au caractère terre-à-terre, frôlant le cynisme, dont l'intégralité de l'œuvre, qu'elle décrit par les mots *bleak* et *austere*, pourrait se résumer en une parole : « Love doubted. Love lost, love renounced. »²⁶ La nouvelle est composée d'une série de conversations téléphoniques, parsemées des réflexions et réactions d'Edith-Esther, entre elle et un biographe chevronné (celui-ci demeure anonyme).

Dès la première phrase, on annonce le projet, voire l'obsession, du biographe qui a pris l'habitude d'appeler l'écrivaine à tout bout de champ, « wanting to know her thoughts about God »²⁷. Le biographe est troublé de constater l'absence de fibre spirituelle chez Edith-Esther, conscient du fait que la spiritualité et le réconfort sont plus susceptibles que le cynisme de stimuler les ventes de la biographie auprès d'un public friand de récits inspirants et positifs. Il exige une réponse à ce sujet sous prétexte qu'il est de son devoir d'explorer les moindres racoins de la vie d'Edith-Esther. Cependant, lorsque l'auteure affirme sans équivoque qu'elle ne croit point en l'existence d'une divinité quelconque,

²⁶ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 503.

²⁷ *Ibid.* p. 502.

une réponse qui aurait pu clore la question, le biographe est visiblement déçu. Il ne démord pas pour autant et cherche par différents moyens à soutirer un aveu d'Edith-Esther. Faute d'aveu, il entreprend de manipuler le contenu des romans de l'écrivaine conformément à son projet.

Malgré la déclaration du biographe selon laquelle « No biographer worth his or her salt manipulates the material. Or the subject. »²⁸, l'ouvrage qu'il rédige ne brosse pas un portrait fidèle d'Edith-Esther, mais plutôt un portrait de la personne qu'il voudrait qu'elle soit. Le talent du biographe réside dans sa capacité de supprimer les faits compromettants, de sélectionner et de manipuler (quoi qu'il en dise) les éléments qu'il juge pertinents afin de les plier à son projet, et, enfin, d'unir le tout en un tableau cohérent et vraisemblable, où « each of its revelations seemed perfectly stitched in place so that nothing really surprised or shocked »²⁹. Dans cette optique, les discussions qu'il a avec Edith-Esther au cours de ses innombrables appels téléphoniques, sous le faux motif de recueillir des renseignements et de sonder ses pensées, sont soumises aux mêmes procédés d'interprétation et de censure que ses relectures de l'œuvre d'Edith-Esther.

Le biographe l'appelle toujours tôt le matin avant qu'elle n'ait eu le temps de se réveiller et de se parer mentalement à l'attaque imminente, probablement dans l'intention de profiter de cet état de vulnérabilité. Shields a déjà souligné que nous connaissons tous des moments de la journée où nous succombons plus facilement à ce genre d'assaut et où nous sommes moins résolus dans nos pensées et dans nos prises de position :

²⁸ *Ibid.* p. 506.

²⁹ *Ibid.* p. 505.

There is such a thing as a core to the human personality, and I think we do carry that with us, more or less, but I guess I see people as being fairly fragile. I think most of us lose the sense of that core once every day or once every hour for a minute or two [...] and I think this happens particularly early in the day, when we're waking up and dealing with our dreams and getting ourselves awake — and we have to remind ourselves of who we are and re-establish ourselves and give ourselves a little jolt of courage.³⁰

Le biographe vante chez Edith-Esther des qualités qu'elle nie elle-même posséder. Il parle de sa force intérieure et de son combat spirituel. Loin d'être dupe de ce jeu, Edith-Esther voit dans sa politesse excessive une ruse pour masquer « his very real powers of extraction »³¹. Le biographe constate assez vite qu'il n'obtiendra pas ce qu'il cherche à force de cajolerie et change de ton. Il tombe alors dans l'obstination, voire le harcèlement, il se met relire et à scruter les romans d'Edith-Esther en quête de passages ou d'éléments qui, à son avis, constituent des preuves d'un spiritualisme sous-jacent ou refoulé. Devant les réfutations explicites de l'auteure, le biographe persiste dans cette entreprise de réinterprétation. En effet, il n'hésite pas à omettre des épisodes qui entrent en conflit avec l'interprétation spirituelle qu'il cherche à valider et à rejeter les affirmations de l'auteure quant à son œuvre. Même son choix de vocabulaire, l'utilisation d'expressions telles que « good heavens » et « bless you », reflète son obsession du thème religieux. Il se montre obstinément fermé à ce qu'elle affirme avoir été ses

³⁰ Watchel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007, p. 104.

³¹ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 505.

intentions au moment de la rédaction de tel ou tel passage et même froissé lorsqu'elle le contredit ou lui rappelle un élément qu'il préférerait passer sous silence : « It isn't what people want to hear, Edith-Esther. »³² Il use de toutes les cordes à son arc pour prendre le dessus. Il pousse même la comédie jusqu'à changer le titre que devait initialement porter la biographie — titre que le lecteur ignore — pour renommer celle-ci *A Spiritual Odyssey*, en prétendant que ce titre reflète mieux le parcours de la vie d'Edith-Esther. Naturellement, le portrait de sa vie en tant qu'odyssée spirituelle est une fabrication du biographe.

1.2. Une illustration du processus d'interprétation

En plus de mettre en relief la nature profondément insondable de l'identité humaine et les processus qui entrent en jeu dans l'interprétation de cette identité, la nouvelle « Edith-Esther » sensibilise le lecteur au rôle actif et analogue qu'il joue dans la consommation d'un texte littéraire. Que le lecteur ait connaissance ou non des théories à ce sujet, il ne peut manquer de constater la ressemblance entre sa situation face au livre et celle du biographe face à l'œuvre d'Edith-Esther. Il est donc amené, alors qu'il s'adonne lui-même à la lecture, à s'interroger sur les mécanismes de cet acte et sur la relation qu'il entretient avec le texte. En effet, en montrant le biographe omettre et manipuler les propos de l'auteur, la nouvelle offre une certaine vision de la relation auteur-lecteur. Cette réflexion puise ses fondements dans la théorie de la réception et dans une conception poststructuraliste barthienne de la littérature, deux écoles de pensée

³² Ibid. p. 512.

apparentées qui ont contribué à transférer le point focal de l'interprétation de l'auteur vers le lecteur.

1.2.1. La théorie de la réception

Comme il a été indiqué plus tôt dans le cadre théorique, la théorie de la réception a été introduite dans une tentative de rediriger le point de mire de la critique littéraire, dont l'attention avait été accaparée dans un premier temps par le génie créateur de l'auteur, puis — après l'essor de la Nouvelle Critique — par l'étude du texte en soi, vers le lecteur et l'acte de lire. Il s'agissait de valoriser le rôle pivot que joue le lecteur dans le processus d'interprétation et dans la construction du sens d'une œuvre, en examinant les manières dont le lecteur et le texte interagissent au sein d'un contexte donné. Effectivement, le lecteur joue un rôle important dans la production de la littérature, dans la mesure où cette dernière ne peut se concrétiser que par l'acte de la lecture. La théorie de la réception participe d'un mouvement général de scepticisme envers la possibilité de connaître un objet (texte, sujet, etc.) dans son essence, puisqu'une telle entreprise est menée par un individu qui est forcément limité par son point de vue, par son cadre sociohistorique et par son horizon d'attentes. Le rôle du lecteur dépasse la simple réception du texte ou la réaction devant celui-ci; il participe à la construction du sens.

En approfondissant cette théorie, Wolfgang Iser a relevé la nature dialogique du lien qui unit lecteur et texte. Ce dernier comporte une foule d'ambiguïtés ou de lacunes que le lecteur doit lui-même combler en faisant appel à son cadre de référence, mais toujours

guidé dans ce processus par les indices laissés par l'auteur. Ainsi, comme le précise Terry Eagleton, le texte n'a pas de signification unique et complète en soi : « literary works may be diffuse, incomplete and internally contradictory »³³. Le texte peut receler une multitude de sens potentiels qui sont négociés lors d'un processus de spéculation et de déduction exécuté par un lecteur ancré dans un contexte donné :

To do this, the reader will bring to the work certain "pre-understandings", a dim context of beliefs and expectations within which the work's various features will be assessed. As the reading process proceeds, however, these expectations will themselves be modified by what we learn, and the hermeneutical circle — moving from part to whole and back to part — will begin to revolve.³⁴

Dans le cas qui intéresse ici, force est de constater que le biographe d'Edith-Esther n'entre jamais sincèrement dans ce cycle herméneutique, dans la mesure où il refuse de tenir compte des apports explicites de l'auteure et de les laisser influencer son interprétation. Il ne se limite pas à une relation participative dans le cadre de la construction du sens du texte, il tente de s'en approprier le monopole, et par le fait même, de supprimer le rôle de l'auteure dans ce prétendu dialogue. Le duo Edith-Esther/biographe devient donc en quelque sorte une incarnation d'une idée annoncée par Roland Barthes — « la mort de l'auteur » — où Edith-Esther subit la négation de son être et le biographe revêt le rôle de l'assassin.

³³ Eagleton, Terry. *Literary Theory (3rd ed)*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, p. 64.

³⁴ Ibid. p. 66

1.2.2. La mort de l'auteur

Roland Barthes s'était fixé comme mandat de dévoiler les mécanismes qui régissent les textes littéraires et l'ensemble des conventions qui sous-tendent la construction du sens. À son avis, la critique traditionnelle adopte une attitude élitiste qui dissimule des dogmes et une idéologie dominante sous le sceau de l'objectivité et du bon sens. Elle n'admet pas la polysémie potentielle d'un texte. Barthes déplore l'attitude « tyranniquement centrée sur l'auteur »³⁵ selon laquelle le sens d'un texte est à chercher entièrement chez son écrivain. Selon lui, une fois publié, un texte — ou du moins son interprétation — n'appartient plus à l'auteur. Un texte est « écrit éternellement *ici et maintenant* »³⁶, car l'écriture, contrairement à la parole, se conserve et peut être lue bien après la mort de celui qui l'a inscrite, survivant ainsi à l'absence de son auteur. Le texte n'a pas de sens fixe, il donne lieu à une myriade d'interprétations, selon la personne qui le lit. En revanche, Barthes affirme que : « Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. »³⁷ C'est chez le lecteur, dans son lieu de destination, qu'un texte se produit. En effet, Barthes déclare « la mort de l'auteur », qui a pour conséquence de faire croître l'importance du lecteur. Le lecteur ne se contente pas de consommer le texte, il le produit. La source du sens d'un texte réside non pas chez l'auteur, mais chez le lecteur, car c'est au stade de la lecture que le sens se concrétise.

³⁵ Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984. p. 62.

³⁶ *Ibid.*, p. 64

³⁷ *Ibid.*, p. 65.

Dans cette optique, les personnages du biographe et d'Edith-Esther deviennent les incarnations respectives du lecteur et de l'auteur poststructuralistes. La lutte qu'ils se livrent est une vision de la relation que lecteur et auteur entretiennent par rapport à l'œuvre. Le lecteur (ici, le biographe d'Edith-Esther) énonce ses attentes face à ce qu'il estime être la tâche de l'écrivain : « Helping you to put a finger on some moment, partly obscured perhaps, that would be perfectly understandable, when you might have, you know, transcended this world for an instant and then buried it in the text, which is something writers are wont to do [...] »³⁸. C'est armé de ce présupposé que ce lecteur aborde l'œuvre et même la vie de l'auteure. Par un processus flagrant de manipulation et de suppression sélective, il fait bien plus qu'interpréter le texte, il se l'approprie et le métamorphose sous l'effet de ses filtres et motifs personnels, à un degré tel qu'il fait dire au texte le contraire de ce que l'auteure tente de lui faire comprendre. Non satisfait de réinventer le ton global de l'œuvre, il s'attaque ensuite à la vie même de l'auteure en censurant ses pensées et ses souvenirs.

1.2.3. Extraits à l'appui

Dans *Dressing Up for the Carnival*, Shields reprend à maintes reprises l'idée du vêtement ou de l'accessoire qui entre dans la construction de l'identité et qui, parfois, sert d'outil protecteur en conférant à celui ou celle qui le revêt l'assurance requise pour affronter la journée. Dans « Edith-Esther », les lunettes de l'écrivaine remplissent cette fonction.

³⁸ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 506.

Celles-ci tiennent lieu de baromètre qui indique le niveau de vulnérabilité de l'auteure. La première fois qu'elle les mentionne, Edith-Esther vient à peine de se réveiller et annonce qu'elle a égaré ses lunettes. Elle a alors de la difficulté à se concentrer sur ce que lui dit le biographe et s'avoue perplexe. Plus tard, après la parution de *A Spiritual Odyssey*, lorsque le biographe lui téléphone pour sonder ses impressions, elle annonce d'emblée qu'elle n'est pas en forme et que ses lunettes sont brisées. Ce commentaire revient à la fin de la conversation, juste avant que le biographe lui assène le coup de grâce. Ainsi, chaque mention de l'absence ou du piètre état des lunettes est liée à un moment de faiblesse d'Edith-Esther.

On retrouve aussi cette perte de maîtrise progressive dans une deuxième métaphore récurrente qui compare l'œuvre d'Edith-Esther à un paysage de flore et de faune. Au début, son œuvre est un champ de verdure qu'elle peut arpenter en toute sécurité : « the novels she's written, their textures, their buzzing, inhabited worlds, blend into the width of a long grassy field. »³⁹ Au fur et à mesure que le biographe mine la confiance de l'auteure, elle vient à douter d'elle-même et présente ses propres interprétations comme de simples suggestions, en les introduisant avec des mots comme *perhaps*. Elle semble se heurter à des trous de mémoire. Par exemple, quand le biographe l'appelle pour discuter de son roman *Wherefore Bound*, elle n'arrive plus à le situer en toute certitude dans son esprit. Cette assurance ébranlée trouve son reflet dans la métaphore : « The air in front of her eyes filled for a moment with a meadow landscape, classic birds, wild grasses, a blur

³⁹ *Ibid.*, p. 503.

of shredded cloud. »⁴⁰ Les prés monotones et apaisants qui formaient son œuvre ont été envahis et le paysage se métamorphose. Cette invasion suivra l'intensité de l'agression du biographe. Plus l'emprise de son œuvre échappe à Edith-Esther sous l'acharnement du biographe, plus la végétation devient sauvage et le terrain, difficile à parcourir. À la fin de la nouvelle, le champ est devenu « a garden in a state of ruin »⁴¹ envahit de « barbed weeds and rough sedges »⁴² qui l'égratignent. Edith-Esther trébuche, elle sent les dangers qui la guettent, elle doit se frayer un chemin dans un terrain raboteux en tailladant l'herbe au moyen d'un coupe-papier tranchant. Son jardin s'est retourné contre elle et menace de l'engloutir si elle ne se révolte pas.

J'ai sélectionné ici trois extraits de la nouvelle, suivant l'ordre chronologique, qui illustrent les éléments mentionnés ci-dessus et qui montrent l'agressivité croissante dans l'entreprise du biographe. En effet, ses techniques de manipulation se font de plus en plus flagrantes, au fur et à mesure qu'Edith-Esther perd de ses forces et s'efface.

i. Premier extrait

“He repeats himself so often that one begins to doubt his doubt. Don't you see? Protesting too much? It seems very clear to me. Faith's absence pressed to the wall and brought to question. And then he leads the hundred children on their march and later overcomes—”

“He never admits anything.”

“I was caught too by the symbolism of his lover's name Magdalena. Now,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 507.

⁴¹ *Ibid.*, p. 513.

⁴² *Ibid.*, p. 513.

there's a name with spiritual resonance, oh, my, yes, and—”

“I've always liked that name. I met someone a long time ago in Mexico named Magdalena, who became—”

“And there's the place where you're talking about Magdalena's lips and you say—surely you remember—you say, ‘her lips form a wound in her flesh’.”

“I can't believe I said anything as silly as that.”

“Wounds, Edith-Esther. The wounds of Christ? Surely that rings a ding-dong.”

“I must have been trying to describe the colour of her lips, their redness, something like that. Perhaps they were chapped. Perhaps she was suffering from cold sores. I myself used to be troubled by—”

“You've always undervalued your own work, Edith-Esther. Rejected any sense of subtext, even when it's staring you in the face.”⁴³

Dans ce premier extrait, le biographe en est encore au stade de la réinterprétation. Il s'agit d'un dialogue où le biographe tente de rallier l'auteure à son interprétation des choses, un dialogue qui est toutefois empreint de mauvaise foi vu le manque d'ouverture flagrant que le biographe manifeste envers l'apport de son interlocutrice. En premier lieu, il tente d'établir un parallèle tacite entre le prêtre défroqué et Edith-Esther, deux personnes qui, à son avis, insistent tant sur leur non-croyance qu'on vient à en douter. Lorsqu'Edith-Esther rejette cette proposition, il cesse de parler du personnage du prêtre pour relever des mots à connotation religieuse, comme *wounds*. Les explications de l'auteure sont systématiquement rabrouées par le biographe qui lui coupe la parole pour changer de sujet et revenir à l'assaut, ne lui laissant ainsi pas l'occasion de bien se défendre. Puisqu'il n'arrive pas à la convaincre, le biographe finit par s'attaquer à

⁴³ *Ibid.*, p. 508.

l'auteure même et lui reproche de sous-estimer la profondeur de sa propre œuvre en refusant de lui concéder un sens caché.

ii. Deuxième extrait

“Because it was misunderstood. I mean that with all my heart. I misunderstood it myself, initially. That word *Sacred* in the title, it completely escaped me until last night, but now I see exactly the flag you were waving.”

“Flag? Waving? Oh, my. The title, I’m quite sure, was meant to be ironic. I’m certain that was my intention. It’s so long ago, though, and I just this minute woke up. I can’t seem to find my glasses. I know they’re here somewhere. Perhaps I should phone you back when I’m feeling more focused—”

[...]

“They’re broken. One of the lenses. The left one. Smashed. I simply can’t understand it—”

“—and the key word in that note is in the last line, the word *intact*. She writes that she wants to keep their one glorious night together *intact*, but what she’s really saying is—”

“Oh, God!”

“Edith-Esther?”

She seemed to be stumbling across a width of unlevelled ground, still wet with the morning’s dew. “I’ll have to phone you back, I can’t seem to—“

“—that she will choose celibacy, that her calling lies in the realm of the spiritual, and that she—Are you there, Edith-Esther? Hello? Hello?”⁴⁴

Dans ce passage, on quitte rapidement le mode du dialogue pour entrer dans celui du monologue, ou plutôt de deux monologues simultanés où les personnages ne s’écotent

⁴⁴ *Ibid.*, p. 510.

plus l'un l'autre. Dès que le biographe lui présente sa dernière découverte, Edith-Esther bascule dans l'incertitude : elle vient de se lever, elle est confuse, elle ne trouve plus ses lunettes, autant d'éléments qui dénotent son état de vulnérabilité. D'emblée, elle refuse de participer à cette confrontation et ne répond plus à ce qu'avance le biographe. Ce dernier profite de la baissée de boucliers pour l'inonder de son laïus, sans écouter ni entendre les propos de son interlocutrice qui ne parle plus du tout du même sujet. Il fait fi des tentatives d'Edith-Esther de reporter la conversation à un moment ultérieur et tarde même à constater qu'elle n'est plus à l'autre bout du fil. En fait, l'unique fois qu'il réagit directement à ce que dit Edith-Esther est lorsque celle-ci s'écrie « Oh, God! », le révélant ainsi fidèle à sa tendance de retenir uniquement les paroles qui évoquent la spiritualité. Nous en sommes au stade de la manipulation et de la sélection.

iii. Troisième extrait

“You took out that part in the second chapter about my first communion.”

“No, it's there. I just gave it a slightly different interpretation.”

“I dropped the host on the church floor and stepped on it.”

“You may remember it that way, but in fact—”

“It's just ordinary bread, I remember saying to myself. Store bread. White bread. I wanted to see if there'd be any lightning bolts.”

“You were very young. And probably excited. You dropped it by accident, and were so embarrassed you tried to cover it—the host, that is—with your foot.”⁴⁵

⁴⁵ *Ibid.*, p. 511.

Dans ce dernier extrait, nous atteignons le stade de la censure et de la contradiction. Edith-Esther fait part d'un épisode de sa jeunesse. Puisque ce souvenir entre en conflit avec le ton voulu pour la biographie, le biographe choisit de l'omettre et d'argumenter avec Edith-Esther sur ce qui s'est *réellement* produit, comme s'il s'estimait mieux placé pour relater une expérience d'enfance et les pensées intimes d'autrui. Rien n'est à l'abri de cette entreprise de manipulation et de réinterprétation, pas même les souvenirs d'Edith-Esther.

Il importe de souligner qu'en dépit des manigances du biographe et des moments de vulnérabilité d'Edith-Esther, celle-ci refuse de capituler et de s'effacer entièrement. Elle ne cesse jamais d'opposer une résistance à ce projet de réinterprétation et, vers la toute fin, son dernier geste est d'empoigner un coupe-lettre tranchant afin de se frayer un chemin dans ce jardin sauvage qu'elle ne reconnaît plus.

1.3. Parallèle entre le biographe et le traducteur

Nous avons vu qu'il est possible de dégager de la nouvelle « Edith-Esther » une certaine vision de l'acte d'interprétation ainsi que de la relation entre auteur et lecteur, qui trouve ses fondements dans la théorie de la réception et la pensée poststructuraliste. Cette vision peut influencer la manière dont le lecteur perçoit la pratique à laquelle il est en train de s'adonner. Ainsi, Shields invite le lecteur à la rejoindre dans ses méditations autoréférentielles en rappelant les mécanismes qui sous-tendent son activité et en l'incitant à s'interroger sur les facteurs qui éclairent ses décisions.

Le traducteur, lui, endosse les deux rôles qui interviennent dans cette dynamique : il est à la fois un lecteur, puisque son activité débute nécessairement par la lecture et l'interprétation du texte, et un auteur qui rédige un texte, en l'occurrence sa traduction. Dans une perspective poststructuraliste telle qu'illustrée dans cette nouvelle, où l'autorité de l'auteur dans la production sémantique du texte est menacée, la composante « lecteur » du traducteur aurait préséance. Qui plus est, lui non plus ne maîtrise pas forcément la manière de son propre texte sera reçu et interprété, car l'interprétation dépendra des lectures individuelles qu'en feront ses propres lecteurs. La composante auctoriale du traducteur serait vouée à cette mort annoncée par Barthes.

C'est donc davantage en tant que lecteur que j'envisage la position du traducteur, ce qui permet d'établir un parallèle entre lui et le biographe – qui incarne le même rôle – et de tirer certaines conclusions quant à l'attitude de Shields face à l'appropriation du texte par le lecteur. Je crois que la nouvelle « Edith-Esther » va au-delà d'une simple mise en scène neutre d'une théorie littéraire et qu'elle constitue, dans une certaine mesure, une mise en garde. Visiblement, avec Shields, on est en compagnie d'une auteure sensible aux discours universitaires et théoriques des dernières décennies. Elle ne semble pas complètement abonder dans le sens de la conception poststructuraliste personnifiée par le biographique et préconise une approche au texte plus prudente, où l'interprétation ne réside ni entièrement chez l'auteur ni entièrement chez le lecteur, mais dans un juste milieu qui s'apparente au dialogue, à savoir un dialogue équitable où tous les

interlocuteurs participent activement et où la voix de chacun est entendue. D'ailleurs, Shield affirme : « Writing is like a conversation you might have with someone. »⁴⁶

Il s'agit là d'un mot clé : conversation. La conversation est le lieu de toute l'action et de cette nouvelle. Elle rend explicite un processus auquel tout le monde se livre mentalement lors de la lecture d'un texte : toutes les censures et les manipulations, tous les ajouts ou autres procédés qu'applique le lecteur, consciemment ou non, sont mis à nu par le biais de la conversation entre le biographe et Edith-Esther. Mieux encore, Shields offre au lecteur l'occasion de voir la réaction d'une auteure confrontée aux résultats de ce processus d'interprétation sans borne. Elle semble dire que le lecteur a effectivement le pouvoir d'interpréter le texte à sa guise, mais qu'il existe un point où celui-ci quitte le mode de la conversation et entre dans celui de l'agression. L'auteur existe bel et bien, il a une voix qui mérite d'être entendue dans ce dialogue et il pourrait se révolter de voir son texte être interprété dans un sens qui enfreint l'esprit dans lequel il a été composé, car cela reviendrait à lui faire violence. Il est à présumer que, sans chercher à nier le rôle actif et la subjectivité du traducteur, Shields pencherait vers une idée assez traditionnelle de la traduction où la notion de « fidélité » occupe une place importante.

En conclusion, Shields dévoile par ce texte une conception de l'interprétation et les limites « éthiques » du rôle de chacun des acteurs qui interviennent dans ce processus : l'auteur, représenté par Edith-Esther, et le lecteur, par le biographe. La nouvelle illustre une tentative de mise à mort de l'auteur et d'appropriation totale du sens par le lecteur,

⁴⁶ Besner, K. Neil (Éd.). *Carol Shields : The Arts of a Writing Life*. Winnipeg : Prairie Fire Press, 2003, p. 64.

tentative à laquelle s'oppose l'auteur qui refuse d'être exclu de son œuvre et de la conversation sur ce dernier. J'ai déjà rappelé le caractère double du traducteur qui endosse les deux rôles à la fois, mais dont l'activité repose principalement sur l'interprétation. Sensible à ce discours, le traducteur pourrait avoir comme réaction de redoubler de prudence dans sa démarche afin d'éviter de reproduire le comportement agressif dénoncé en la personne du biographe, notamment en se gardant de modifier ou de censurer le fond du texte en fonction de motifs personnels ou potentiellement commerciaux (pour adhérer à une certaine conception de ce qui serait recevable ou attendu) qui n'ont plus rien à voir avec l'exploration des possibilités sémantiques du texte.

Chapitre 2 : Absence

La nouvelle « Absence » offre un parfait exemple de la tendance chez Shields à privilégier la langue et les questions métafictionnelles plutôt que l'intrigue. Le processus créatif et la présence de l'auteure sont au cœur de cette courte nouvelle. En revanche, sur le plan de l'intrigue, cette dernière est quasi statique : l'histoire commence par une femme qui s'assoie à son ordinateur dans l'intention de composer un texte et se termine alors que la protagoniste n'a écrit qu'une poignée de mots. Du début à la fin, il n'est question que des pensées et des émotions de cette écrivaine qui peine à rédiger son texte. La mise en scène n'est qu'un prétexte, un cadre dans lequel développer une réflexion sur l'acte d'écriture et sur la personne qui se prête à cet exercice. Cette absence d'action dans la trame narrative se reflète également dans le vague projet littéraire de l'écrivaine-protagoniste, qui se résume en fait à une courte liste d'objets et de personnages anonymes : « a granddaughter, a Boston fern, a golden apple and a small blue cradle »⁴⁷. Elle n'évoque ni élément déclencheur, ni péripéties, ni quête à remplir, bref, rien qui pourrait laisser entendre que l'enfant, la pomme et la fougère sont liés l'un à l'autre par un conflit dont il incombe à l'auteure de résoudre.

À la base de la nouvelle « Absence » se trouve l'idée du lipogramme, un jeu littéraire tout simple, mais lourd de conséquences pour l'auteure, pour son personnage et pour sa traductrice, conséquences qui cadrent parfaitement avec le projet métafictionnel de Shields. Le lipogramme est un exercice qui consiste à sciemment éviter une lettre

⁴⁷ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 482.

donnée, en l'occurrence la voyelle « i ». La raison pour laquelle la protagoniste éprouve tant de difficulté à transcrire ses idées est qu'une des touches de son clavier (le *i*) est défectueuse. Elle décide toutefois de poursuivre son projet et de composer avec cette lacune. Naturellement, le texte même de « Absence » est totalement dépourvu de la lettre *i*.

Dans un premier temps, nous verrons en quoi un simple exercice de style peut provoquer une profonde crise de la représentation de la figure de l'auteur au sein du texte, en s'appuyant sur l'idée de la fonction-auteur telle qu'expliquée par Michel Foucault. Dans un deuxième temps, je soulignerai certains défis textuels qu'a engendrés cet exercice lors du passage interlinguistique.

2.1. Crise de la représentation de la figure de l'auteur

Par la perte de la voyelle *i*, on assiste dans cette nouvelle à une crise de la représentation de la figure de l'auteur, du Soi qui compose. Dans la langue de départ du texte, la voyelle est bien plus qu'une des lettres de l'alphabet entrant dans la composition des mots. Elle constitue un mot à part entière — la première personne « je » — un mot indispensable permettant à l'Être de s'affirmer et de se nommer. Non seulement est-il devenu impossible au personnage d'avoir recours au pronom « je », mais la femme qui écrit demeure elle-même sans prénom. Le narrateur, en apparence externe, se focalise à ce point sur les pensées intérieures de la protagoniste anonyme que sa voix arrive presque à suppléer le « je » qui se refuse à l'écrivaine. L'exercice du lipogramme sert ainsi à mettre

en évidence l'indispensabilité ou plutôt la nature irrépessible de la voix auctoriale, puisqu'elle ne fait que briller davantage par son absence. En effet, l'écrivaine ne souffre pas seulement de la perte des innombrables mots qu'elle doit mettre à l'index; elle ressent que ces carences purement stylistiques s'accompagnent d'une privation puisée à même son être, comme cela est exprimé dans l'extrait suivant :

Both sense and grace eluded her, but hardest to bear was the fact that the broken key seemed to demand of her a parallel surrender, a correspondence of economy subtracted from the alphabet of her very self. But how? A story had to come from somewhere. Some hand must move the pen along or press the keys and steer, somehow, the granddaughter toward the Boston fern or place the golden apple at the foot of the blue cradle.⁴⁸

Difficile pour le lecteur d'oublier que le texte émane d'un auteur lorsqu'il est confronté à trois niveaux de présence auctoriale au sein d'un même texte. Cette nouvelle est une véritable mise en abîme où une auteure, Carol Shields, doit rédiger sans utiliser le *i* une nouvelle mettant en scène une écrivaine contrainte d'écrire sans avoir recours à la lettre *i* un texte où l'on retrouve une femme qui compose : trois écrivaines représentées dans un même acte d'écriture.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 484.

2.1.1. La fonction-auteur

À l'instar de Michel Foucault, Shields s'intéresse au lien qui unit texte et auteur ainsi qu'à la fonction qu'exerce l'auteur dans le discours. Foucault a grandement contribué à la déconstruction de l'idée de l'auteur en introduisant l'idée de la fonction-auteur, selon laquelle l'auteur existe en tant que produit de l'écriture. Plus qu'un simple nom propre désignant un individu, le nom d'auteur assure une fonction au sein du texte et du système littéraire. La fonction-auteur permet notamment de classer des textes en regroupant sous un même nom des textes que l'on juge entretenir un lien de filiation. La fonction-auteur confère au texte un statut particulier en le distinguant de la parole banale; elle est « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société ». ⁴⁹ Foucault relève quatre principales caractéristiques de la fonction-auteur, que je résumerai brièvement :

- 1) L'appropriation : la fonction-auteur fait de l'auteur le propriétaire de son texte et le rend ainsi responsable des propos qu'il publie.
- 2) L'inconstance : la fonction-auteur ne se manifeste ni de manière universelle ni de manière uniforme dans le temps.
- 3) La projection : la fonction-auteur est le résultat d'une construction au cours de laquelle certains textes et certains attributs sont sélectionnés et retenus comme faisant partie de l'œuvre d'un auteur donné alors que d'autres sont rejetés. Cette construction s'opère selon un principe de cohérence et d'unité.

⁴⁹ Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? ». *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63.3 (1969) : 83.

- 4) Les signes de l'auteur : on trouve dans le texte des indices (des « embrayeurs ») qui renvoient à l'auteur, mais cette figure n'est en fait ni le narrateur ni l'écrivain. Il est le produit du texte. La fonction-auteur peut être rattachée à une pluralité d'égos.

En appliquant les principes de la fonction-auteur à l'analyse de la nouvelle « Absence », tout particulièrement la notion de la pluralité d'égos décrite ci-dessus, il est possible d'avancer que la femme dont le lecteur ne peut oublier l'existence ne renvoie pas à un individu en chair et en os; elle est plutôt de l'ordre des idées, une figure virtuelle à laquelle le lecteur attribue la parenté du texte. Foucault affirme qu'il « serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté d'[un] locuteur fictif; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même — dans le partage de cette distance. »⁵⁰ Le « je » qui écrit sans pouvoir s'affirmer ne saurait être rattachée à une seule personne, celle-ci est à la fois Carol Shields, la narratrice et son personnage. Et dans le cas de la traduction, une quatrième entité rejoint cette pluralité d'égos.

Selon Melissa Pope Eden, on n'a pas ici affaire à une mise à mort de l'auteur telle que proclamée par Roland Barthes : « while for Barthes there is finally no “voice of a single person, the *author* confiding in us,” for Shields the author the fact that there *is* a “person who makes [the words] up” is crucial; the author cannot finally be amputated from her

⁵⁰*Ibid.*, p. 87.

texts. »⁵¹ Certes, l’auteure se voit refuser le moyen le plus direct de se manifester, en déclarant « je », mais elle n’est pas absente pour autant, loin de là. La nouvelle ne cesse de rappeler l’existence d’une personne, voire de multiples personnes qui composent. Comment le lecteur arriverait-il à faire fi de la présence de l’auteure et de se croire maître absolu du texte, alors que Shields insiste tellement sur le lien de filiation qui unit texte et auteur, comme elle exprime dans ce passage :

Everyone knew who the woman was. Even when she put a red hat on her head or changed her name or turned the clock back a thousand years or resorted to wobbly fables about granddaughters and Boston ferns, everyone knew the woman had been there from the start, seated at a table, object and subject sternly fused. No one, not even the very young, pretends that the person who brought forth words was any other than the arabesque of the unfolded self.⁵²

2.1.2. La métaphore

Naturellement, cet exercice de style est tout aussi, sinon plus, ardu pour la traductrice, compte tenu de la fonction qu’exerce le *i* en anglais, fonction qui ne se reflète pas en français, car la première personne est exprimée par le pronom personnel « je ». La lettre *i* isolée ne signifie rien en français. À la limite, elle entre dans la composition de la

⁵¹ Pope Eden, Melissa. « The Subjunctive Mode of One’s Self ». *Carol Shields, narrative hunger, and the possibilities of fiction*. Éd. Goertz, Dee et Edward Eden. Toronto : University of Toronto Press, 2003, p. 163.

⁵² Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 485.

troisième personne masculine (par les pronoms « il » et « lui »), mais il ne s'agit pas d'une équivalence exacte, comme en anglais, entre lettre et personne. Qui plus est, la perte de la lettre *i* en français ne permet pas de recréer l'effet du texte original, soit d'empêcher au « je » auctorial de se manifester. Elle ne donne lieu qu'à un exercice de style vidé de sa métaphore.

Lors de ma première tentative de traduction de la nouvelle « Absence », j'ai envisagé de proscrire le *e*, vu l'énormité des répercussions que ce choix entraîne en français. Il s'agit de la voyelle la plus fréquemment employée, ce qui garantit la difficulté de l'exercice et, par conséquent, sa valeur artistique, car, comme le dit bien Marta Dvorak : « Shields chooses to position writing as an agonistic craft. *Agon*, or combat, the category of play that generated the pleasure of surmounting obstacles. »⁵³. De plus, même s'il est impossible de supprimer la première personne en bannissant une seule lettre en français, il est possible d'exclure un genre en entier par la même méthode. En proscrivant la lettre « e » – qui est présente notamment dans le pronom personnel « elle » et dans la terminaison d'une grande part des noms communs et des adjectifs au féminin – le genre féminin s'affirme difficilement. Cette option n'est pas sans intérêt si l'on considère la grande importance que Shields attachait à donner une voix à la femme dans son œuvre. Elle a dénoncé à maintes reprises ce qu'elle nommait « the casual disregard of women »⁵⁴, tant dans la sphère publique qu'intellectuelle. Ce choix aurait donné lieu à une profonde métamorphose, non seulement de la forme, mais surtout du fond de la

⁵³ Dvorak, Marta. « Disappearance and “the Vision Multiplied”: Writing as Performance ». *Carol Shields and the Extra-Ordinary*. Éd. Marta Dvorak et Manina Jones. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007, p. 225.

⁵⁴ Wachtel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007, p. 155.

nouvelle. Le passage que j'ai traduit ci-dessous, dans un premier temps sans la lettre *i* et dans un deuxième temps sans le *e*, donne une bonne idée de la magnitude de l'écart entre les deux tentatives de traduction, pour une simple question du choix de la lettre proscrite :

Texte de départ	Traduction sans la lettre « i »	Traduction sans la lettre « e »
<p>She was tempted, of course, to seek out synonyms, and who could blame her? But words, she knew, held formal levels of sense and shades of deference that were untransferable one to the other, though thousands of deluded souls hunch each day over crossword puzzles and try. The glue of resonance makes austere demands. Memory barks, and context, that absolute old cow, glowers and chews up what's less than acceptable.⁵⁵</p>	<p>Elle est certes tentée par le charme des synonymes, un recours alléchant et fort pardonnable. Par contre, elle comprend qu'à chaque mot correspondent des nuances de sens et des échos propres. Les mots sont par nature étanches; et pourtant, une foule de dupes s'entêtent chaque jour dans cette quête creuse, les yeux cloués sur leurs mots fléchés. La résonance se cramponne désespérément et réclame qu'on l'entende. Le cerveau tonne, et le contexte, cet éternel emmerdeur, ronchonne et ravale toute parole en deçà de l'acceptable.</p>	<p>Il aurait pu accomplir son travail par allusions ou par mots voisins. Pourtant, il s'abstint, car il savait qu'un mot formait un corps clos qui n'accordait aucun intrus. Un portrait au coloris pur, aux traits pointus. Il comprit l'impact du non-dit. Quand il croyait avoir conçu un parfait substitut, alors, dans un cri cinglant, s'indignait la voix du connotatif. La privation l'assailait, imposa son bâillon.</p>

⁵⁵ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 483.

J'ai toutefois opté pour la reprise de l'exercice original, soit le lipogramme omettant la voyelle *i* en explicitant le message sous-jacent par l'entremise d'une note de la traductrice destinée à tout lecteur francophone qui ne maîtriserait pas assez l'anglais pour reconnaître la métaphore à l'œuvre. J'estime pouvoir justifier ce choix pour deux principales raisons. En premier lieu, la traduction est souvent question de choix entre une multitude d'options. Le traducteur doit être en mesure de se dicter des critères et un principe directeur qui l'éclairera dans ses prises de décision et lui permettra d'établir un ordre de priorité — distinguer les aspects qu'il estime véritablement essentiels des éléments qu'il doit se résigner à perdre lors du passage interlinguistique — et d'assurer une cohérence dans la longue série de choix qu'il s'impose tout au long du texte. Dans le cas de la nouvelle « Absence », j'ai estimé qu'il était préférable de reproduire l'idée originelle du lipogramme et de la métaphore qu'il véhiculait afin de conserver le caractère autoréférentiel et métafictionnel du texte. En deuxième lieu, le choix d'ajouter une note de traduction afin d'expliquer le sens du lipogramme ne m'a pas paru entrer en conflit avec le projet métafictionnel de Shields. Au contraire, en rendant visible la main de la traductrice, on renforce l'impression du caractère fabriqué du texte et la présence de l'être qui le compose. Avec le passage interlinguistique, on ajoute encore un niveau d'écriture. Ainsi, la voix de la traductrice vient se mêler à celles des trois femmes. La mise en abîme s'approfondit : le lecteur a désormais sous les yeux la réécriture en français d'une nouvelle qui a vu le jour en anglais sous la plume d'une auteure mettant en scène une écrivaine qui compose un texte sur une femme qui rédige.

2.2. Les répercussions textuelles

À l’instar du groupe Oulipo, qui s’employait à remettre en question la notion d’inspiration en faveur de celle de la composition, Shields privilégie la langue et non l’intrigue comme point de départ pour l’écriture. L’imposition d’une contrainte formelle rigide a pour effet d’attirer l’attention du lecteur sur le caractère fabriqué du texte. Le lipogramme illustre à quel point la plus infime variation – la perte d’un seul élément de l’arsenal habituel d’outils (c’est-à-dire l’alphabet) – peut avoir des répercussions spectaculaires. L’écrivaine doit alors déployer des efforts inouïs afin de composer avec les ressources limitées qui sont à sa disposition. C’est effectivement la langue, et non l’intrigue qui fait, ici, loi. Cette emprise de la langue s’avère tout aussi puissante dans le cas de la traduction, puisque le respect de la contrainte stylistique doit dicter tous les choix de vocabulaire. En effet, il y a de fortes chances que les mots qui viennent aisément à l’esprit du traducteur renferment la lettre *i* et qu’il se voit contraint d’abandonner la solution idiomatique afin de recréer le jeu du lipogramme. Le court extrait ci-dessous donne un aperçu de la différence entre ce qui aurait pu être une traduction sans contrainte stylistique et une traduction qui, avant tout, se plie aux exigences du lipogramme.

Texte de départ	Traduction libre	Traduction respectant le lipogramme
She woke up early, drank a cup of strong, unsugared coffee, then sat down at her word processor. She knew more or less what she	Elle se réveilla de bonne heure et but une tasse de café corsé sans sucre avant de s’asseoir devant son ordinateur. Elle avait une	Elle se lève tôt, avale une tasse de café corsé sans sucre et prend place devant son écran. Elle a un aperçu assez flou de ce qu’elle

wanted to do, and that was to create a story that possessed a granddaughter, a Boston fern, a golden apple and a small blue cradle.	idée assez floue de ce qu'elle voulait accomplir, soit écrire une histoire mettant en scène une petite-fille, une fougère de Boston, une pomme jaune et un petit berceau bleu.	veut composer : une nouvelle mettant en scène une jeune enfant, une fougère de Boston, une pomme jaune et un berceau bleu tout menu.
	Nombre de « i » : 14	

Bien entendu, la nature des répercussions ne reste pas inchangée lors du passage interlinguistique. Le tableau suivant souligne quelques-unes des privations notables qu'occasionne la contrainte du lipogramme, en anglais et en français.

<u>Éléments de perte en anglais</u>	<u>Éléments de perte en français</u>
<ul style="list-style-type: none"> • Première personne du singulier (pronom personnel « I ») • Pronoms possessifs et compléments de la troisième personne (<i>it, him</i> et <i>his</i>) • Terminaison des gérondifs (<i>-ing</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Pronoms personnels masculins (<i>il, lui</i> et <i>ils</i>) • Expression du passé par la terminaison des verbes à l'imparfait et bon nombre de participes passés finissant en <i>i, it</i> et <i>is</i> • Pronom relatif <i>qui</i>

Il m'a donc fallu tenir compte de ce peu de correspondance entre les répercussions en anglais et celles en français dans les passages du texte qui y font allusion, ce qui

explique, par exemple, mon choix d'avoir troqué le « dependable gerund » pour l'idée du temps passé dans l'extrait suivant :

She stopped and scratched her head, her busy normally useful head, that had begun, suddenly, to thrum and echo; where could she go from here? She asked herself sharply. Because the flabby but <u>dependable gerund</u> had dropped through language's trapdoor, gone. ⁵⁶	Elle s'arrête le temps de se creuser la tête; dans cette tête généralement féconde elle entend le désert et l'écho résonner. Par où aller? <u>Le passé</u> , remarquable jouet de la langue, se refuse à elle et pare tous ses efforts.
---	---

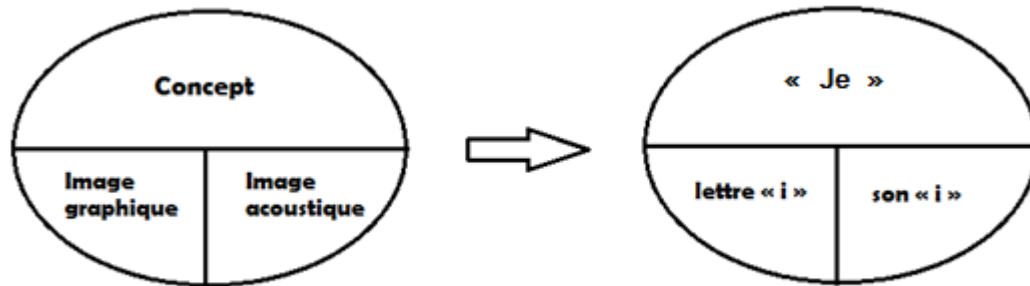
La métaphore véhiculée par la voyelle *i* n'est qu'un des aspects de la lettre. On pourrait appréhender la lettre comme un signe linguistique dans le sens saussurien du terme, soit une entité à deux facettes, qui unit « un concept et une image acoustique »⁵⁷, ou en d'autres termes un *signifié* et un *signifiant*. Cependant, contrairement à la conception avancée par Saussure où l'image acoustique « n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens. »⁵⁸, ici, le signifiant n'opère pas uniquement dans la sphère psychique, mais a bel et bien une présence matérielle. Dans l'optique de ce texte, il faudrait sous-diviser le volet *signifiant* en deux : l'image acoustique (soit le son de la voyelle manquante) et l'image graphique (soit la forme tangible et physique de la voyelle

⁵⁶ Ibid., p. 482.

⁵⁷ Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1980, p. 98.

⁵⁸ Ibid., p. 98.

manquante), qui trouvent toutes deux un écho dans le texte de Shields et ont une incidence profonde sur la traduction.



Sur le plan du signifié, j'ai déjà indiqué que la métaphore évoque le sujet représenté par la lettre manquante en anglais, d'où la décision de l'explicitier en français. Qu'en est-il du signifiant? Heureusement, l'anglais et le français emploient le même alphabet, il n'y a donc eu aucun besoin d'adaptation ou d'étoffement pour ce qui est du passage faisant référence à cette forme (une ligne verticale couronnée d'un point) ainsi qu'à la place qu'occupe la lettre sur un clavier d'ordinateur (la rangée supérieure).

Always the word she sought, the only word, teased and taunted from the top row of the broken keyboard, a word that spun around the center of a slender, one-legged vowel, erect but humble, whose dot of amazement had never before mattered.⁵⁹

La voyelle défectueuse ne cesse de la provoquer en refusant de céder le mot qu'elle recèle. Perchée sur la rangée du haut, la lettre se gausse et se pavane, elle dresse sur une seule patte son corps élancé et ferme, sa tête est ornée d'une éclaboussure

⁵⁹ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 483.

étonnante dont elle n'a pas reconnu,
jusqu'à ce moment, toute la force.

Étant donné que la sonorité de la lettre *i* diffère en anglais et en français, le passage qui s'en inspire en décrivant les phénomènes physiques liés à sa prononciation a dû être légèrement adapté :

[...] was forced to settle for those other, less seemly vowels whose open mouths and unsubtle throats yawned and groaned and showed altogether too much teeth. ⁶⁰		Elle est forcée de se rabattre sur les autres voyelles, plus pauvres, dont les bouches rondes et lourdes pendent, grognent et cachent au monde la blancheur des dents.
--	--	--

En effet, la prononciation du son *i* en français se traduit sur le visage par une expression s'apparentant au sourire, d'où la « blancheur des dents », alors qu'il s'agit précisément du geste que l'on reproche aux autres voyelles dans le texte en anglais. L'adaptation de ce passage vers le français aboutit donc à une contradiction de ce qu'énonçait l'anglais, mais qui est justifiée par la réalité acoustique de la situation équivalente en français.

En conclusion, la nouvelle « Absence » véhicule elle aussi une vision non pas romantique, mais plutôt traditionnelle de la figure de l'auteur dans la mesure où celui-ci impose sa présence dans le texte, en montrant que toute tentative d'étouffer cette présence serait vaine et que même le lecteur ne saurait oublier que derrière tout texte existe un auteur qui en est la source et qui demeure présent au sein de sa création.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 484.

Parallèlement, la traduction permet d'ajouter un niveau à cette impression en soulignant que, dans le cas du texte traduit, il a eu deux personnes à l'origine de sa création. Nous avons aussi vu que le lipogramme permet à Shields de rendre compte de tout l'effort requis par ce processus créatif et de montrer que celui-ci n'est pas une simple question d'inspiration, mais de travail et de composition.

Chapitre 3 : Parodie et métafiction

Ce dernier chapitre s'intéresse aux nouvelles « Soup du Jour » et « Mes consorts », dont le caractère autoréférentiel repose dans les deux cas sur la parodie. La nouvelle « Soup du Jour » évoque encore une fois la figure de l'auteur, mais cette fois-ci en la personne de Carol Shields elle-même, car le texte joue sur sa réputation littéraire et sur l'esthétique de son écriture. Dans « Mes consorts », l'objet parodié est le discours universitaire – plus précisément, le discours universitaire sur la narratologie – dans lequel a longtemps baigné Shields et qui alimente les réflexions métafictionnelles de son œuvre. Avant d'aborder les deux textes, j'expliquerai le lien qui existe entre la pratique de la parodie et la métafiction.

3.1. Le concept de parodie

La parodie – terme par lequel on entend un « ouvrage qui ridiculise un modèle sérieux connu, un courant littéraire déterminé ou une certaine manière d'écrire, en accentuant leurs caractéristiques thématiques ou formelles »⁶¹ – peut faire office d'outil d'analyse littéraire dans la mesure où elle permet de mettre en relief certains traits du texte ou du genre littéraire ciblé par le simple fait de les imiter et de les exagérer. Cette idée d'analyse littéraire en action était fort répandue chez les formalistes russes qui se sont penchés sur le concept de « conscience parodique » : une sorte de dédoublement généralisé des productions littéraires où l'un sert de miroir comique à sa contrepartie.

⁶¹ Van Gor, Hendrick et al. (Éd.). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 355.

Margaret Rose reprend cette idée en y apposant la notion de métafiction. Dans son ouvrage *Parody/Metafiction*, elle explique que la discordance établie entre la parodie et l'objet imité est non seulement source d'humour, mais aussi de révélation quant au fonctionnement de cet objet, car l'imitation implique une connaissance approfondie de celui-ci. Dans *Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon dénonce la croyance généralisée voulant que la parodie soit forcément une attaque dénigrante contre l'objet imité. Traditionnellement, il existe deux principales attitudes adoptées par le parodiste envers sa cible :

The first maintains that the imitation by the parodist of his chosen text has the purpose of mocking it, and that his motivation in parodying it is contempt. The second holds that the parodist imitates a text in order to write it in the style of that text, and is motivated by sympathy with text. The first view sees parody as an unambivalent form of comic imitation, while the second acknowledges that the parodist has both a critical and an admiring attitude to his "target" or "model".⁶²

Ainsi, outre son pouvoir critique, la parodie figure au nombre des pratiques littéraires essentiellement intertextuelles qui contribuent à la conservation d'un certain texte ou style dans la conscience littéraire. Dans cette optique, la parodie peut même perçue comme une forme d'hommage.

⁶² Rose, Margaret . *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London : Croom Helm, 1979, p. 28

Bien qu'il existe un lien solide entre la parodie et la métafiction, il serait faux de voir dans la première un produit de la pensée postmoderne. Au contraire, elle a depuis longtemps joué un rôle dans la sphère littéraire et la culture populaire : Aristote en discutait déjà dans sa *Poétique*. Si la parodie n'est pas une nouveauté du postmodernisme, elle y occupe néanmoins une place importante. Dans *Postmodernism and Popular Culture*⁶³, John Docker affirme que le postmodernisme a simplement livré les conditions favorables à une nouvelle appréciation de la parodie en cherchant à renverser les traditionnelles distinctions hiérarchiques et élitistes entre l'art sérieux et l'art populaire. Le postmodernisme aurait donc plutôt amené un changement de mentalité envers le mérite de la parodie.

L'effet humoristique de la parodie, quant à lui, se fonde sur l'écart qui existe entre l'objet parodié et son imitation. Kant voyait en ce phénomène l'essence même de l'humour : « Laughter is an affect arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing. »⁶⁴ Bien entendu, la perception de cet écart dépend en partie de la perspicacité du lecteur, qui doit posséder assez de culture générale (ou du moins, une familiarité avec l'objet parodié) et une certaine sensibilité pour reconnaître le ton parodique.

Cela dit, les auteurs guident généralement le lecteur dans la bonne direction au moyen d'indices et de procédés – pour n'en nommer que quelques-uns : l'exagération, la

⁶³ Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

⁶⁴ Kant, Immanuel. *Critique of judgement*, Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 161.

recontextualisation, l'anachronisme, l'allusion et le jeu de mots – servant, d'une part, à établir la ressemblance entre le texte et l'objet parodié et, d'autre part, à insérer l'élément humoristique qui permet de distinguer la parodie du pastiche.

3.2. Soupe du jour

Les nouvelles de Shields semblent avoir été écrites dans un esprit autre que ses romans. Bien qu'elles abordent des thèmes semblables à ceux qui sont présents dans ses romans, ses nouvelles dévoilent un côté ludique et une imagination encore plus féconde. Il est néanmoins intéressant de constater que les critiques s'en tiennent presque systématiquement à la réputation que lui ont valu ses romans, même lorsqu'il est question d'un recueil comme *Dressing Up for the Carnival*. En effet, malgré la nature assez fantaisiste et expérimentale de ce recueil, nombre des comptes rendus de chroniqueurs et de critiques littéraires portant sur celui-ci semblent tellement influencés par ce qui déjà a été dit de la romancière Shields qu'ils délaissent largement son côté loufoque et ne s'attardent qu'aux éléments qui semblent concorder avec les attentes du public à l'égard de l'auteure. Pourtant, on compte dans ce recueil plusieurs nouvelles où l'idée de base n'a rien de banal : une grève de météorologistes provoque une suspension totale du climat (« Weather »); un gouvernement instaure une taxe sur les fenêtres qui incite les habitants à se replier dans l'obscurité et à couvrir toutes les surfaces en vitre des demeures (« Windows »); la réclusion d'une reine qui est allergique à tout, même à la marche du temps (« Stop! »); la découverte d'un amphithéâtre romain au Manitoba qui transfigure l'économie locale (« Reportage »); ou, encore, l'histoire de Titus, un berger

de l'Antiquité qui *invente* la rêverie (« Invention »). Certes, les personnages de Shields ont une vie domestique, mais cette domesticité est-elle forcément synonyme de banal et d'ordinaire? De son vivant, Shields s'est souvent dite étonnée de l'importance que l'on consacrait à cet aspect de son œuvre et a tenu à rappeler que chacun d'entre nous possède une vie domestique, et qu'il serait beaucoup plus étrange de voir cette dernière écartée du domaine de la fiction. Cette réputation, qu'on associe si souvent à l'auteure, est tellement ancrée qu'elle devient objet de parodie dans la nouvelle « Soupe du jour ». Les indices se manifestent dès les premières phrases de la nouvelle :

Everyone is coming out these days for the pleasures of ordinary existence. Sunsets. Dandelions. Fencing in the backyard and staying home. “The quotidian is where it’s at”, Herb Rhineland wrote last week in his nationwide syndicated column. “People are getting their highs on the level roller coaster of everydayness, dipping their daily bread in the soup of common delight and simple sensation.”⁶⁵

Nous voyons que le premier paragraphe comporte tout un réseau sémantique se développant autour de l'idée de l'existence quotidienne, voire du banal. Le lecteur initié à l'œuvre de Shields ne manquera pas de reconnaître le clin d'œil que l'auteure lui lance en commençant son texte par l'idée qui a dominé la réception de son œuvre, comme le résume Marta Dvorak : « Her own aesthetics of the domestic have both enthused and irritated: reviews of her work alternately dub it smaller than life or else praise it for its

⁶⁵ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 524.

alchemy of the everyday ». ⁶⁶ Ainsi, Shields met immédiatement en scène les éléments nécessaires pour susciter un sentiment de familiarité chez le lecteur en faisant allusion au style et aux thèmes auxquels elle semble inexorablement associée – l'exaltation de la vie quotidienne et domestique. Il a été primordial de reproduire ce réseau sémantique dans ma propre traduction, car il constitue un indice important servant à annoncer le ton parodique de cette nouvelle :

De nos jours, tout le monde vante les plaisirs de la vie quotidienne. Les couchers de soleil. Les pissenlits. Rester chez soi dans le refuge de sa cour arrière. La semaine dernière, Herb Rhineland a déclaré dans sa chronique nationale : « L'essentiel est dans le quotidien. Les gens s'enivrent du manège monotone de la routine, ils trempent leur pain quotidien dans la soupe des petits plaisirs et des sensations simples. »

Une fois le ton et l'allusion bien établis, Shields dote cette nouvelle d'une trame narrative minimaliste et anecdotique : « A ten-year-old child is sent to the corner store to buy a bunch of celery, and this small isolated event with its sounds, smells and visual texture yields enough footage for a feature film. » ⁶⁷ Il ne lui reste plus qu'à se montrer à la hauteur de sa réputation en rendant l'ordinaire – en l'occurrence la course confiée à l'enfant – extraordinaire! L'idée d'une auteure qui s'imite elle-même peut paraître étrange, mais on constate vite qu'il s'agit ici d'une version exagérée de l'esthétique de

⁶⁶ Dvorak, Marta. « Carol Shields and the poetics of the quotidian ». *Journal of the Short Story in English* 33 (2002) : p. 2.

⁶⁷ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 524.

Shields. Dans « Soup du Jour », la distinction entre la parodie et le simple pastiche réside dans le traitement hyperbolique que Shields réserve au thème du quotidien :

Nowadays people ill in their beds	De ces temps-ci, les malades
draw courage from the shapeliness	alités puisent leur courage dans
of their bedposts, the plangent	les ravissantes moulures de leur
software of cut flowers, Hallmark	tête de lit, dans le tissu tapageur
cards, or knitted covers for their	des bouquets de fleurs, dans les
boiled eggs, and such eggs! Such	cartes de vœux, ou encore dans les
yellowness of yolk! Such	couvre-œufs tricotés. Ah, mais
complementary wrap and gloss of	quels œufs! D'un jaune si jaune!
white. ⁶⁸	Et la coquille qui les enveloppe,
	d'un blanc si lustré.

Pour qu'elle produise son plein effet, la parodie exige une complicité entre lecteur et auteur. Il ne suffit pas que l'auteur laisse des indices dans son texte, encore faut-il que le lecteur soit en mesure de les relever. Dans le cas qui nous intéresse, le lecteur doit préférentiellement connaître l'œuvre de Shields et être conscient de la réputation de l'auteure dans la sphère critique. Naturellement, une personne lisant Shields pour la première fois peut très bien prendre plaisir à lire « Soup du Jour » sans cette familiarité préalable; toutefois, le ton parodique et le caractère autoréférentiel de la nouvelle risquent de passer inaperçus. Plus un lecteur fréquente un même auteur, mieux il arrive à établir des liens entre les différents éléments de son œuvre, lui permettant ainsi de cerner des

⁶⁸ *Ibid.*, p. 524.

thèmes fétiches ainsi que des tendances sur les plans lexical, syntaxique et stylistique; autant d'éléments qui forment l'idiolecte d'un auteur, ou, en d'autres termes, un usage de la langue qui lui est propre. Recréer le lien de complicité et le sentiment de familiarité auprès du lecteur peut s'avérer problématique du point de vue de la traduction, surtout lorsque ce lien s'appuie sur une reconnaissance de l'esthétique de l'œuvre considérée dans son intégralité. En effet, parmi les livres de Shields ayant été traduits en français, on compte non moins de sept traducteurs différents : Oristelle Bonis, Céline Schwaller, Corinne Durin, Pierre DesRuisseaux, Benoit Léger, Lori Saint-Martin et Paul Gagné. Ces traducteurs et moi-même avons tous tâché de rendre l'esprit et le style de Shields, mais nos traductions n'en restent pas moins des interprétations personnelles qui comportent nécessairement des traces de notre propre idiolecte. Ainsi, l'œuvre de Shields en français ne peut présenter le même degré de cohésion stylistique que l'œuvre en anglais.

En plus de parodier la réputation et l'esthétique littéraires de Shields, « Soup du Jour » évoque une des questions traditionnelles du courant postmoderne, soit la prétendue existence d'une hiérarchie de valeur parmi les objets d'art. Nul ne peut nier que les détails du quotidien font effectivement partie de l'œuvre de Shields. Ce qui semble avoir étonné l'auteure et l'avoir motivée à écrire cette parodie est l'importance démesurée que les critiques et le public ont accordée à cet aspect de son œuvre en attribuant à cette dernière (surtout ses premiers romans) l'étiquette de « domestic fiction », ce qui semble insinuer que la présence du quotidien et la sphère domestique éliminent d'emblée un certain poids et une valeur artistique. En offrant au lecteur une caricature de cette *fiction domestique*, Shields lui rappelle qu'il n'existe pas véritablement d'art sérieux. La valeur

d'une création artistique dépend plutôt du travail accompli par l'artiste et du traitement qu'il réserve à cet objet.

3.3. Mes consorts

Alors que dans les autres nouvelles de *Dressing up for the Carnival*, les réflexions métafictionnelles sont souvent transmises sous forme de métaphores (comme dans « Absence ») ou de personnages symboliques (comme le biographe et Edith-Esther), la nouvelle « Ilk » présente explicitement des théories littéraires en faisant discuter deux professeurs universitaires, Lucie Porter et Dick Wentworth, qui défendent des conceptions opposées de la narratologie. Shields présente dans cette nouvelle un exemple du discours universitaire, ou, de manière plus générale, théorique : d'une part, sous forme de dialogue entre M^{me} Porter (la narratrice) et M. Wentworth; et d'autre part, par l'entremise des réflexions que la narratrice adresse au lecteur, qui fait alors figure d'interlocuteur implicite, comme dans le passage suivant :

First, forget all that spongy Wentworthian whuss about narrative as movement. A narrative isn't something you pull along like a toy train, a perpetually thrusting indicative. It's this little subjunctive cottage by the side of the road. All you have to do is open the door and walk in. Sometimes you might arrive and find the door ajar. That's always nice. Other times you crawl in through a window. You look around, pick

yourself a chair, sit down, relax. You're there.⁶⁹

Porter défend une conception embryonnaire de la littérature. À l'instar de l'œuf, qui regorge de vie et de potentialité, le plus infime objet aurait le pouvoir de véhiculer dans l'univers fictif une métaphore qui le transcende. C'est dans cette perspective que Porter affirme : « Narrative fullness thrives in the interstices of nanoseconds. Or nano-people. »⁷⁰ Shields a elle-même défendu l'idée que la vie des gens ordinaires était tout aussi riche de sens que celle des héros et d'héroïnes de tragédies ou de récits d'action. En fait, si l'on devait placer Shields à un pôle ou l'autre du débat, c'est-à-dire dans le camp Porter ou Wentworth, tout porte à croire qu'elle se rangerait plutôt du côté de Porter. Quand Porter déclare : « narrativity is ovarian, not ejaculatory »⁷¹, on reconnaît Shields et son rejet de la traditionnelle formule narrative de tension grandissante qui mène à un point culminant pour ensuite faire place au dénouement. Cette formule mise principalement sur l'intrigue, alors que Shields développe plutôt ses nouvelles autour d'un thème. En effet, la majorité des textes dans *Dressing Up for the Carnival* ne s'appuient pas sur un mouvement narratif de tension-résolution, mais semblent plutôt refléter la théorie narratologique étayée par Lucie Porter, d'où le caractère autoréférentiel de cette nouvelle.

Tout comme dans « Soup du Jour », la nouvelle « Ilk » renferme aussi des allusions à l'esthétique stylistique de Shields, par exemple l'image du *subjunctive cottage* comme

⁶⁹ *Ibid.*, p. 441.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 443.

⁷¹ *Ibid.*, p. 442.

métaphore de l'univers fictif avancée par Porter. Shields a souvent parlé de ce qu'elle nommait une vision subjunctive du monde, qu'elle cherchait à recréer dans sa fiction. Dans un essai publié dans *How Stories Mean*, l'auteure décrit ce mode subjunctif : « Diurnal surface could be observed by a fiction writer with a kind of deliberate squint, a squint that distorts but also sharpens beyond ordinary vision, bringing forward what might be called the subjunctive mode of one's self or others, a world of dreams and possibilities and parallel realities. »⁷² Shields confie ainsi à Lucie Porter le soin de défendre des convictions littéraires qu'elle partage. De plus, l'image du chalet subjunctif comme lieu de la fiction évoque habilement l'aspect domestique de l'œuvre de Shields, dont il a été question dans la section précédente.

S'il est possible de tracer un parallèle entre les théories soutenues par Lucie Porter et la conception narratologique mise en pratique par Carol Shields dans son œuvre en général, ces propos ne sont pas pour autant à l'abri de la plume désopilante de Shields. Toute brillante M^{me} Porter soit-elle, elle n'est pas sans prétention ni arrogance intellectuelle, aspects de sa personnalité que ses pensées dévoilent lorsqu'elle discute avec Dick Wentworth : « wanting to press his sad effusions into something ardent and orderly. Something useful »⁷³. De plus, son propre penchant pour la potentialité symbolique et narratologique du minuscule glisse vers le ridicule et le dérisoire lorsqu'elle s'émeut devant une crevette gisant seule sur un plateau et qu'elle déclare : « I feel a yearning to know its story. »

⁷² Shields, Carol. « Arriving Late: Starting Over ». *How Stories Mean*. Éd. John Metcalf. Erin : The Porcupine's Quill, 1993.

⁷³ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p.443.

Le personnage du professeur universitaire parcourt l'ensemble de l'œuvre de Shields. Dans *Dressing Up for the Carnival* seulement, cinq nouvelles mettent en scène des universitaires : « A Scarf », « Ilk », « Our Men and Women », « Keys » et « Next Best Kiss ». Le milieu universitaire est un univers que Shields a longtemps fréquenté et dont elle connaît bien les aspects comiques ou ridicules. Elle a d'ailleurs affirmé que « anyone who's spent any time in a university knows that this is very rich material for humour. »⁷⁴ Tout en affichant sa connaissance des théories littéraires et en proposant aussi amplement de nouvelles qui entrent en dialogue avec ces dernières, Shields invite le lecteur à prendre ces discours théoriques avec un grain de sel en montrant combien les universitaires et les théoriciens sont portés à l'extrapolation et même à la manipulation. Dans l'univers de Shields, le discours théorique est une construction qui, au même titre que la production littéraire, fait l'objet d'omissions, de sélections et de censures. Dans « Our Men and Women » — nouvelle qui regroupe des portraits de différents professeurs (spécialistes en séismes, précipitations, épidémies, etc.) se côtoyant au sein d'une même université — Shields dépeint entre autres un jeune expert du feu en plein cours magistral, où le choix de mots employés sème le doute quant à la fiabilité et la véracité de son exposé :

He pursues his point, romping straight over the usual curved hills of faith, throwing forth a stupefying mixture of historical lore and its gossamer logic, presenting arguments that are bejeweled with crafty irreverence, covering the black-board with many-branched equations that establish and

⁷⁴ Wachtel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007, p. 111.

illuminate his careful, random proofs.⁷⁵

Enfin, Shields renforce le ton humoristique de cette nouvelle en utilisant des procédés tels que les jeux de mots, qui peuvent poser des difficultés au moment de la traduction. Par exemple, elle s’amuse à créer divers néologismes à partir du titre de la nouvelle « Ilk », devenu « Mes consorts » en français. Ces néologismes exploitent la souplesse dont dispose la langue anglaise afin de créer des mots dérivés, souplesse moins présente en français. Puisque le mot « ilk » renvoie à un groupe de personnes qui partage un trait commun – dans le cas de la nouvelle, des théories faisant l’unanimité au sein d’un groupe d’universitaires – j’ai joué dans ma traduction sur la ressemblance auditive entre les mots « consort » et « concert ». Ainsi, les dérivations du mot « ilk » en anglais ont donné lieu, dans ma traduction, à des mots inspirés du terme « concert » qui, à la fois, rend cette notion d’appartenance à un groupe cohésif (p. ex. avec le mot « concertation ») et permet d’adapter certains jeux de mots en faisant allusion au mot « concerté » ainsi qu’à l’expression « travailler de concert avec quelqu’un ».

Passage en anglais

[...] and I realized too, after some reflection, I was subtly injured to see myself accompanied by a faithful, though

Adaptation vers le français

Après un moment de réflexion, je me suis aussi sentie légèrement offusquée de me voir accompagnée d’une cohorte fidèle et

⁷⁵ Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004, p. 469.

imaginary, pool of “ilk”.

In these days of affirmative action, Lucy Porter interviews, plenty of them, but L. Porter gets people to read her “ilkish” ideas about narrative.

“And real champagne,” I said gushingly. Ilkishly.

Sitting there rather sweetly, in fact, though it makes it difficult to catch his next words. “My ilk is your ilk” is what I think I heard.

imaginaire de « consorts ».

En cette ère de discrimination positive, Lucie Porter est convoquée à des entrevues, de nombreuses entrevues, mais L. Porter arrive à piquer la curiosité des lecteurs par ses idées « consortées » sur la narratologie.

Et du vrai champagne! j’ajoute béatement. Consortement.

Elle y est perchée assez joliment, ce qui m’empêche de bien entendre ses prochaines paroles. « Je serais ravi de travailler de consort avec vous », c’est ce que je crois avoir compris.

En conclusion, « Soup du Jour », par son ton hyperbolique, constitue une autoparodie de l’œuvre de Shields, ou, mieux, de la manière que cette œuvre a été commentée par la critique. Ce faisant, elle remet en question les jugements de valeur qui sous-tendent cette réception critique en soulignant que tout *sujet* peut devenir objet d’art et que la valeur artistique d’une œuvre réside plutôt dans le traitement de cet objet. Dans « Ilk », ce sont plutôt les théories narratologiques et le discours universitaire qui deviennent objets de parodie. Bien que Lucie Porter semble défendre une conception de la narration que Shields met elle-même en pratique, la nouvelle montre que, poussées à leur extrême, ces conceptions peuvent sombrer dans le ridicule. Shields rappelle au lecteur que les discours

universitaires comportent aussi leur part de fabrication, comme la fiction, car leur autorité se fonde largement sur l'appui des pairs (des « consorts ») et sur des preuves qui, à l'instar de la biographie dans « Edith-Esther », peuvent être le fruit d'un processus de sélection et de manipulation.

Conclusion

Dans le volet analytique de la présente thèse de maîtrise, une étude de quatre nouvelles tirées de *Dressing Up for the Carnival* a permis de dévoiler le caractère souvent métafictionnel et autoréférentiel de l'écriture de Shields – où elle utilise la narration pour présenter, de manière directe ou métaphorique, des réflexions sur la nature de la fiction, l'acte de l'écriture et la figure de l'auteur – ainsi que de s'interroger sur les conséquences que cette composante non négligeable de l'œuvre peut entraîner dans le cadre d'une traduction, tantôt du point de vue du traducteur, tantôt du point de vue du lecteur. Lors de la traduction du recueil, j'ai porté une attention particulière à la manière dont la figure de l'auteur est présentée et déconstruite.

Le premier chapitre a montré que la nouvelle « Edith-Esther » illustre une conception de l'interprétation comme un acte potentiellement agressif, pouvant faire violence à l'auteur. Le traducteur et le lecteur ne peuvent que songer aux similitudes qui existent entre le personnage du biographe et eux-mêmes, puisqu'ils s'adonnent tous à une certaine forme d'interprétation. Cette nouvelle peut donc être vue comme une mise en garde contre une interprétation qui serait entièrement monopolisée par le lecteur (et par analogie, le traducteur). Elle incite ainsi à réfléchir aux motifs qui influencent le processus d'interprétation afin de distinguer, autant que faire se peut, les choix qui découlent d'une analyse textuelle des choix simplement inspirés par des préférences personnelles, commerciales ou autre. Shields semble y prôner une vision de l'interprétation qui s'apparente au dialogue où auteur et lecteur (et traducteur) ont tous un rôle à jouer.

Le deuxième chapitre a expliqué en quoi la nouvelle « Absence » délaisse la figure du lecteur pour s'intéresser exclusivement à celle de l'auteur et à la place que ce dernier occupe au sein du texte. L'exercice du lipogramme dans « Absence », où la lettre « i » est proscrite, sert à mettre en évidence l'indispensabilité ou plutôt la nature irrépressible de la présence de l'auteure au sein du texte, puisque cette dernière ne fait que briller davantage par son absence. On a également vu que, dans cette optique, la traduction peut renforcer cette impression, car le traducteur ajoute sa propre présence au sein du texte. Ce chapitre a également souligné les multiples défis de traduction qui découlent de l'imposition d'une contrainte stylistique stricte et, de manière plus générale, la particularité de traduire un texte qui privilégie l'aspect *langue* plutôt que l'intrigue, comme c'est si souvent le cas avec Shields.

Enfin, le dernier chapitre de l'analyse s'est intéressé au ton parodique (et surtout autoparodique) des nouvelles « Soup du Jour » et « Ilk », ton qui entretient un lien étroit avec les réflexions métafictionnelles de Shields. On a vu que l'autoparodie s'appuie, entre autres, sur une relation et une familiarité préalable entre le lecteur et l'auteur, ce qui peut poser problème dans le cas d'une traduction, puisque le lecteur d'une traduction entretient une relation indirecte avec l'auteur, par l'entremise du traducteur. Ce phénomène gagne en ampleur lorsque l'on envisage l'œuvre de Shields dans son ensemble, car la traduction de cette œuvre a été partagée entre différents traducteurs.

Bref, l'analyse de ces quatre nouvelles a montré que *Dressing Up for the Carnival* offre l'occasion au traducteur, tout comme au lecteur, d'accompagner Shields dans ses questionnements sur l'écriture et la fiction, notamment en l'amenant à s'interroger sur la nature de son propre rôle dans le processus d'interprétation. Cet aspect de l'œuvre de Shields peut donc influencer le traducteur dans la façon qu'il abordera le texte ainsi que le lecteur dans la façon qu'il percevra la traduction. Outre les nouvelles à l'étude dans cette analyse, le reste du recueil comporte de nombreuses autres traces des réflexions de l'auteure sur les dynamiques de la création et de la consommation de la fiction, comme le montrera le volet pratique de ma thèse, soit la traduction intégrale vers le français de *Dressing Up for the Carnival*.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- Bénichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain*, Paris : Éditions Gallimard, 1996.
- Besner, K. Neil (Éd.). *Carol Shields : The Arts of a Writing Life*. Winnipeg : Prairie Fire Press, 2003.
- Currie, Mark. *Metafiction*. New York : Longman Group, 1995.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*, Manchester: Manchester University Press, 1986.
- Dentith, Simon. *Parody*. New York : Routledge, 2000.
- D'Hoker, Elke. « Moments of Being: Carol Shields's Short Fiction ». *Studies in Canadian Literature* 33.1 (2008) : 151-168.
- Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Éditions Gallimard, 1973.
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994
- Dvorak, Marta et Manina Jones (Éd.). *Carol Shields and the Extra-Ordinary*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007.
- Dvorak, Marta. « Carol Shields and the poetics of the quotidian ». *Journal of the Short Story in English* 33 (2002) : 57-71.
- Eagleton, Mary. « What's the Matter? Authors in Carol Shields' Short Fiction ». *Canadian Literature* 186. (2005) : 70-84.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory (3rd ed)*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press, 1980.

- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? ». *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63.3 (1969) : 73-104.
- Goertz, Dee et Edward Eden (Éd.). *Carol Shields, narrative hunger, and the possibilities of fiction*. Toronto : University of Toronto Press, 2003.
- Hannoosh, Michele. *Parody and Decadence*. Columbus : Ohio State University Press, 1989.
- Kant, Immanuel. *Critique of judgement*, Oxford : Oxford University Press, 2007.
- Kiremidjian, David. *A Study of Modern Parody*. New York : Garland Publishing, 1985.
- Kristeva, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- Howells, Carol Ann. « In the Subjunctive Mood: Carol Shields's 'Dressing Up for the Carnival' ». *The Yearbook of English Studies*. 31 (2001) : 144-154.
- Hutcheon, Linda. *Narcissitic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Miller, Karl. *Authors*. Oxford : Clarendon Press, 1989.
- Ramon, Alex. *Liminal spaces: the double art of Carol Shields*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2008.
- Rose, Margaret . *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London : Croom Helm, 1979.
- Rose, Margaret . *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1980.
- Shields, Carol. « Arriving Late: Starting Over ». *How Stories Mean*. Éd. John Metcalf. Erin : The Porcupine's Quill, 1993. p. 224-251.
- Shields, Carol. *The Collected Stories*. Toronto : Random House, 2004.

Van Gor, Hendrick et al. (Éd.). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, 2005.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation*. New York : Routledge, 1998.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York : Routledge, 2004.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Éditions de minuit, 1985.

Wachtel, Eleanor. *Random Illuminations*. Fredericton : Goose Lane Editions, 2007.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York : Routledge, 2009.