

Voix féminines et voix masculines dans *Bonheur d'occasion* (Gabrielle Roy, 1945) et sa traduction américaine, *The Tin Flute* (Hannah Josephson, 1947)

Brigitte Leahy

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa  
dans le cadre des exigences du programme  
Maîtrise ès arts en Traductologie

École de traduction et d'interprétation  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

© Brigitte Leahy, Ottawa, Canada, 2024

## Résumé

L'objectif principal de cette thèse de maîtrise est de mener une analyse comparative qui examine les manières dont les voix féminines et masculines sont représentées dans le roman réaliste canadien-français *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) et dans la traduction américaine de Hannah Josephson, *The Tin Flute* (1947). Cette analyse s'appuie sur les travaux où Lori Saint-Martin (1997, 1999) étudie le discours des personnages féminins et masculins dans le roman. Les personnages masculins s'expriment surtout en discours direct dans des dialogues caractérisés par le sociolecte ouvrier de l'époque. Le discours des femmes, en revanche, est plus indirect (voire « indirect libre »); leur récit de pensée est fortement influencé par l'intime et les tabous. La traduction américaine de *Bonheur d'occasion* sera analysée quant à elle en fonction des treize « tendances déformantes » identifiées par Antoine Berman (1999) afin d'évaluer comment et dans quelle mesure Hannah Josephson représente la voix de ces deux groupes distincts tel qu'ils sont illustrés dans le texte source.

## Abstract

The main objective of this master's thesis is to conduct a comparative analysis examining the ways in which feminine and masculine voices are represented in *Bonheur d'occasion* (1945), a French-Canadian realistic fiction novel by Gabrielle Roy, and its American translation *The Tin Flute* (1947) by Hannah Josephson. This analysis draws on two research papers by Lori Saint-Martin (1997, 1999) in which she studies the masculine and feminine characters' discourse in the novel. The male characters express themselves mainly in direct discourse through dialogue characterized by the working-class sociolect of the time. On the other hand, the female characters' discourse is rather indirect (even "free indirect"); their internal narratives are strongly influenced by intimacy and taboos. As for the American translation of *Bonheur d'occasion*, it will be analyzed according to Antoine Berman's "twelve deforming tendencies" (1999) in order to observe how and to what extent Hannah Josephson represents the voices of these two distinct groups as they are presented in the source text.

## Remerciements

J'aimerais d'abord exprimer mes remerciements à mon superviseur de thèse, M. Rainier Grutman, pour son expertise, son mentorat, et son encouragement pendant toutes les étapes de rédaction. En particulier, j'aimerais souligner ses commentaires authentiques et sa disponibilité au cours des derniers mois qui ont favorisé le succès de cette thèse. Ses connaissances approfondies en littérature et en traduction ont su me fournir une gamme de précieuses ressources permettant une recherche rigoureuse et détaillée.

Je remercie également les professeurs qui ont encadré mon succès scolaire depuis le début de mon parcours de maîtrise (pour certains, depuis le début de mon parcours universitaire!). Je remercie notamment Mme Anaïs Tatossian, Mme Heba Ghadie, et Mme Elizabeth Marshman pour leurs conseils et leur encouragement, et surtout pour les opportunités de développement académique qu'elles m'ont fournies. Je remercie aussi le comité d'examinatrices, Geneviève Boucher et Clara Foz, pour leur précieuse attention portée à l'évaluation de ma thèse.

Je remercie également ma famille : mes parents pour leur appui constant, sans lequel ce projet n'aurait jamais abouti à sa fin tant attendue; mes frères et ma sœur pour leur encouragement et accompagnement continus.

Enfin, merci à mes amis, colocataires et collègues pour leur amitié au cours des dernières années. Je les remercie aussi pour leur curiosité concernant mon sujet de recherche, démontrée par des questions sincères et une écoute attentive.

## Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : La voix masculine dans <i>Bonheur d'occasion</i> (2009 [1945]) et <i>The Tin Flute</i> (1947) .....	21
Extrait 1 : Interjections, Gabrielle Roy .....	23
Extrait 1 : Interjections, Hannah Josephson .....	26
Extrait 2 : Particularités grammaticales, Gabrielle Roy .....	31
Extrait 2 : Particularités grammaticales, Hannah Josephson .....	35
Extrait 3 : Prononciation erronée, Gabrielle Roy .....	37
Extrait 3 : Prononciation erronée, Hannah Josephson.....	42
Extrait 4 : Caractérisation, Gabrielle Roy.....	46
Extrait 4 : Caractérisation, Hannah Josephson .....	46
Extrait 5 : Référence culturelle, Gabrielle Roy.....	49
Extrait 5 : Référence culturelle, Hannah Josephson .....	50
Conclusion.....	51
Chapitre 2 : La voix féminine dans <i>Bonheur d'occasion</i> (2009 [1945]) et <i>The Tin Flute</i> (1947)	54
Extrait 1 : Discours direct, Gabrielle Roy.....	60
Extrait 1 : Discours direct, Hannah Josephson .....	62
Extrait 1 : Narration, Gabrielle Roy .....	68
Extrait 1 : Narration, Hannah Josephson .....	70
Extrait 1 : Monologue intérieur (discours indirect libre), Gabrielle Roy .....	77
Extrait 1 : Monologue intérieur (discours indirect libre), Hannah Josephson.....	79
Représentation des circonstances taboues .....	82
Extrait 1 .....	83
Extrait 2 .....	83
Extrait 3 .....	90
Conclusion .....	93
Bibliographie.....	103

## Introduction

### **Bonheur d'occasion (2009 [1945]) de Gabrielle Roy et The Tin Flute de Hannah Josephson (1947)**

Souvent salué comme un monument de la littérature québécoise, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy est un roman réaliste qui présente les souffrances quotidiennes de la classe ouvrière du quartier Saint-Henri à Montréal pendant la Seconde Guerre mondiale. Culture et communications Québec explique pourquoi ce roman se démarque :

Classique de [la littérature québécoise], *Bonheur d'occasion* a connu dès sa sortie, en 1945, un succès sans précédent au Québec. L'autrice d'origine franco-manitobaine y décrit la classe ouvrière de Montréal avec élégance et acuité. Puissante critique sociale, l'œuvre marque une rupture avec la tradition du roman du terroir qui faisait depuis un siècle la promotion de la vie paysanne. Elle amorce une littérature de contestation qui émerge dans cette période de profondes transformations sociales (Gouvernement du Québec, 2017, paragr. 2).

Le succès immédiat de ce roman s'explique aussi par le milieu dans lequel Gabrielle Roy transporte le lectorat. Selon François Ricard, auteur de la biographie *Gabrielle Roy : Une vie* (1996), le quartier de Saint-Henri, lieu d'action de *Bonheur d'occasion*, est « une extraordinaire matière d'écriture » (Ricard, 1995, p. 9) parce que c'est un « vaste univers dont personne encore n'a vu la réalité ni la beauté qui, à [Gabrielle Roy], lui crèvent les yeux » (Ricard, 1995, p. 9).

Ricard explique aussi que ce roman a vu un énorme « succès commercial et médiatique » (1995, p. 14) — une réussite « à l'américaine » (1995, p. 15). Une conséquence importante de ce triomphe littéraire canadien est sa traduction à New York par Hannah Josephson, sortie en 1947, à peine deux ans après l'œuvre originale. Ce serait sa popularité locale chez les Canadiens anglais (Ricard, 1995, p. 17) qui motive la première traduction du roman. Après de longues délibérations et négociations avec diverses maisons d'édition, c'est finalement la maison Reynal & Hitchcock de New York qui accepte de publier la traduction, intitulée *The Tin Flute* (1995, p. 18); ce livre est

choisi comme « Book of the Month » par la Literary Guild of America, digne de l'impression et la vente de 600 000 exemplaires (Ricard, 1995, p. 18).

Le roman met en scène cinq personnages importants, et il est centré sur la famille Lacasse : Florentine Lacasse, jeune serveuse au restaurant Quinze-Cents, ses parents Rose-Anna et Azarius Lacasse, ainsi que Jean Lévesque et Emmanuel Létourneau, prétendants de Florentine. Parmi les thèmes centraux, on trouve l'écart entre les classes sociales, la condition féminine ainsi que la souffrance au Canada engendrée par la guerre en Europe. Lori Saint-Martin explique que dans le contexte du roman de Roy, « les femmes forment un groupe social à l'instar des ouvriers ou des chômeurs » (Saint-Martin, 1999, p. 68) et que « l'œuvre royenne met en scène les deux types d'oppression [soient celle des femmes et celle des chômeurs ouvriers] et leurs effets réciproques » (1999, p. 67). Autrement dit, l'oppression, affectée par les difficultés liées à la guerre, est vécue différemment par les personnages féminins, dont Rose-Anna et Florentine, et leurs homologues masculins, Azarius et Jean. Approfondissant ce qu'elle dit au sujet de la condition féminine, Saint-Martin explique que « tout se passe comme si ce qui relève des femmes — même de la collectivité des femmes — était personnel et non social, donc de peu d'intérêt » (1999, p. 69), comparativement aux personnages masculins, dont les souffrances sont exposées plus explicitement entre les personnages du roman.

\*\*\*

Les concepts détaillés dans cette thèse, qui forment la base théorique sur laquelle repose l'analyse comparative de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (2009 [1945]) et sa traduction par Hannah Josephson *The Tin Flute* (1947), sont tirés de trois textes clés. D'abord, je me sers de deux articles de Lori Saint-Martin : le premier, intitulé « Sexe, pouvoir et dialogue » (1997), aborde les divers procédés employés par Gabrielle Roy afin de représenter la perspective des personnages

féminins et masculins respectivement. Le second article de Saint-Martin, «Réalisme et féminisme : Une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion*» (1999) explore les techniques employées par Gabrielle Roy pour établir le réalisme dans son roman, surtout la réalité des relations entre les personnages masculins et féminins. Enfin, le troisième texte qui sert d'inspiration pour cette analyse comparative est un chapitre tiré de *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* d'Antoine Berman, dans lequel l'auteur délimite et décrit treize tendances déformantes observées dans des traductions littéraires. Selon lui, ce sont les treize habitudes les plus communes qui décrivent l'écart entre un texte source et sa version traduite. En analysant le roman source et sa traduction, nous analyserons les manières dont ces tendances déformantes influent sur la représentation des personnages masculins et féminins dans la traduction américaine de Hannah Josephson.

#### **« Sexe, pouvoir et dialogue » (Lori Saint-Martin, Sylvie Lamarre et Laure Neuville, 1997)**

Dans ce premier article, Lori Saint-Martin, Sylvie Lamarre et Laure Neuville comparent la représentation des personnages féminins et masculins à travers divers types de discours — le dialogue, le discours indirect, les pensées rapportées et le discours indirect libre — dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. Pour les besoins de cette étude, seules les parties de l'article qui concernent *Bonheur d'occasion* seront résumées.

Cet article a été choisi en raison de la profondeur de son analyse de l'emploi des divers types de discours par l'autrice de *Bonheur d'occasion* pour refléter les relations interpersonnelles et la misère vécue par les hommes et les femmes respectivement. Saint-Martin, Lamarre et Neuville notent que les moyens textuels, dont le dialogue, consistent en un moyen efficace pour représenter la réalité des relations entre hommes et femmes dans des textes fictifs (Saint-Martin et

al., 1997, p. 37). Parmi les moyens textuels explorés, le dialogue permet une représentation écrite du discours oral des personnages (Saint-Martin et al., 1997, p. 37). Le dialogue est un moyen efficace dans l'écriture fictive qui permet de représenter la réalité des relations dans un contexte écrit en transcrivant ce que les personnages choisissent d'exprimer à l'oral (Saint-Martin, 1997, p. 37-38). Dans *Bonheur d'occasion*, cela implique la transcription de la parole informelle ainsi que celle du sociolecte de la classe ouvrière, c'est-à-dire des caractéristiques propres à l'oralité de ce groupe social.

En analysant le dialogue et les autres styles discursifs dans *Bonheur d'occasion*, Saint-Martin, Lamarre et Neuville observent une disparité entre les personnages masculins et les personnages féminins. La manière dont Gabrielle Roy les représente reflète l'inégalité de pouvoir: les hommes dominent l'espace public, tandis que les femmes dominent l'espace intime. L'autrice concrétise le rapport déséquilibré entre les personnages féminins et masculins par les moyens discursifs qu'elle accorde à ces deux groupes de personnages.

Les chercheuses proposent les statistiques suivantes : d'abord, le dialogue représente autour de 19 % de *Bonheur d'occasion* (Saint-Martin et al., 1997, p. 40). Le reste du roman est composé d'autres types de discours : les pensées rapportées entre guillemets, le discours indirect et le discours indirect libre. Saint-Martin et ses collègues expliquent que « Dans *Bonheur d'occasion*, l'omniprésence de ces autres discours donne lieu à une remarquable polyphonie » (1997, p. 40). Elles notent aussi qu'une grande partie du roman est consacrée à la perspective d'un personnage plutôt qu'à celle d'un narrateur omniscient (1997, p. 40). Ce format narratif permet au lectorat d'accéder aux pensées plus intimes des personnages sans que ces derniers expriment leur point de vue à un autre personnage par le dialogue.

Le dialogue de *Bonheur d'occasion* est caractérisé par une profonde absence de joie (1997, p. 42). Saint-Martin et ses collègues affirment que « le dialogue est le lieu de la tromperie, de la ruse, et pour tout dire, d'une immense et douloureuse solitude. [...] En somme, le plaisir de parler, dans *Bonheur d'occasion*, n'existe pas ou est frappé d'opprobre » (1997, p. 42). Cela est évident tant chez les personnages masculins que chez les personnages féminins. Quand les hommes prennent la parole dans le roman, ils discutent de leurs misères causées par les facteurs sociaux et politiques externes; les personnages féminins, quant à elles, conversent au sujet des souffrances « domestiques » (Saint-Martin et al. 1997, p. 49) causées par leur position d'infériorité par rapport aux hommes.

Saint-Martin, Lamarre et Neuville décrivent les trois situations de dialogue qui apparaissent dans le roman : les conversations mixtes (personnages masculins et féminins), les discussions entre femmes, et finalement, les interactions entre hommes. Concernant les conversations mixtes, les femmes ne conversent qu'avec des hommes de leur famille ou leurs prétendants — pour Florentine, ces hommes incluent son père Azarius, son frère Eugène, ainsi qu'Emmanuel Létourneau et Jean Lévesque (Saint-Martin et al., 1997, p. 43), et les sujets abordés sont souvent superficiels. Quand les femmes discutent entre elles, le sujet de leurs interactions se limite habituellement au foyer familial. Le dialogue des hommes, quant à lui, est plutôt public, mais à part quelques exceptions, le discours des hommes est composé de longs monologues plutôt que de véritables échanges d'opinion (Saint-Martin et al., 1997, p. 43). On note également des statistiques importantes quant à la répartition du dialogue parmi les personnages masculins et féminins dans *Bonheur d'occasion* : 62 % du dialogue en discours direct est accordé aux hommes, tandis que seulement 38 % du dialogue est accordé aux femmes (Saint-Martin, 1997, p. 47).

Saint-Martin et ses collègues comparent le rôle des voix masculine et féminine. Les hommes « [ont] le monopole de la parole publique, du débat d'idées et de la réflexion sociale politique » (1997, p. 47). Leur parole est aussi de nature « performative » (Saint-Martin, 1997, p. 48); chez les femmes, on trouve plutôt la « rêverie, voire [le] fantasme » (Saint-Martin, 1997, p. 48). Concernant les sujets abordés par les femmes et les hommes respectivement, le dialogue des personnages féminins concerne surtout des souffrances privées, dont les « sujets domestiques » (1997, p. 49), tandis que celui des hommes concerne des souffrances de nature publique, c'est-à-dire les « grands enjeux de leur époque » (1997, p. 49), dont la guerre et la pauvreté. Les autrices de l'article constatent que « [le] dialogue romanesque semble [...] soutenir [...] l'assimilation homme-public et femme-privé » (Saint-Martin, 1997, p. 50).

Saint-Martin et ses collègues discutent aussi de l'importance du non-dit dans le roman. D'après elles, « l'impossible-à-dire est hautement révélateur » (1997, p. 50). Cela fait allusion au manque de solidarité entre femmes expliqué par leur impossibilité de se réunir dans des contextes sociaux : les environnements sociaux où se réunissent les hommes, dont les restaurants et cafés, sont « inaccessibles » aux femmes (Saint-Martin et al., 1997, p. 50), qui sont « accaparées par les enfants ou par un travail épuisant » (p. 50). Pourtant, ces circonstances n'empêchent pas les femmes de considérer leurs préoccupations quotidiennes influencées par la condition féminine dans le contexte de leur situation socioéconomique (Saint-Martin, 1997, p. 50) : ces réflexions sont simplement représentées à travers « le discours indirect libre, qui [dévoile] la pensée intime des personnages » (Saint-Martin, 1997, p. 50).

Alors que les hommes dominant dans les passages en discours direct, les femmes dominant le discours indirect libre : Saint-Martin et ses collègues ont trouvé que « 61 % [du discours indirect libre donne] le point de vue des personnages féminins (dont 23,5 % pour Rose-Anna et 36,2 %

pour Florentine), contre 39 % pour les personnages masculins » (1997, p. 51). Ces statistiques sont semblables à celles concernant la division du dialogue, dont 62 % représentent la parole des hommes et 38 % représentent la parole des femmes (Saint-Martin et al., 1997, p. 47). Autrement dit, « à un privilège social des hommes répond un privilège textuel des femmes » (Saint-Martin et al., 1997, p. 51). Saint-Martin, Lamarre et Neuville concluent que cette disparité représente la réalité du déséquilibre social entre les sexes (1997, p. 52). La répartition de ces deux styles discursifs imite la réalité du déséquilibre de pouvoir entre les sexes. La prise de parole disproportionnée par les personnages masculins dans le roman reflète leur domination sociale indubitable, mais Gabrielle Roy souligne le point de vue des femmes en leur attribuant la majorité du discours indirect libre du roman. Cela permet de franchir les obstacles qui les empêchent de s'exprimer à l'oral.

Cet article est pertinent pour nous parce qu'il discute des rôles distincts des personnages féminins et masculins dans *Bonheur d'occasion* tels qu'ils se manifestent par la voix des personnages. La voix des femmes se démarque par son intimité : une grande partie de leur rôle dans le roman concerne la réflexion personnelle intérieure. Les rares fois où elles prennent la parole, elles ont tendance à masquer ce dont elles parlent en raison d'un manque de solidarité entre femmes. Les personnages masculins ont l'avantage d'avoir accès aux espaces publics, qui leur permettent de discuter des enjeux les plus marquants de leur époque. Leurs pensées intimes sont rarement exposées dans le roman.

**« Réalisme et féminisme : Une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion* » (Lori Saint-Martin, 1999)**

Dans « Réalisme et féminisme » (1999) Lori Saint-Martin explore trois facettes de la représentation de la condition féminine dans *Bonheur d'occasion* :

une réflexion sur les causes du retard avec lequel la critique universitaire a reconnu la présence d'enjeux touchant les femmes dans le roman ; un aperçu des éléments féministes et contestataires qu'il renferme ; enfin, une analyse de quelques-unes des techniques qu'utilise Gabrielle Roy pour infléchir le réalisme et inscrire une vision de femme dans son roman (Saint-Martin, 1999, p. 64).

L'article a été choisi parce qu'il discute des hommes et des femmes de *Bonheur d'occasion* comme deux groupes sociaux distincts qui vivent des souffrances parallèles, mais différentes.

Saint-Martin décrit deux types d'oppression dans *Bonheur d'occasion*. D'abord, les hommes sont opprimés par leur situation sociale de pauvreté et de chômage. Les femmes, à leur tour, sont opprimées par les hommes dans leur entourage. Elle donne l'exemple d'Azarius, victime du chômage, mais qui occupe le rôle d'opresseur envers sa femme et sa fille aînée parce qu'il compte sur leur appui financier pour éviter ses responsabilités en tant que mari et père de famille (Saint-Martin, 1999, pp. 66-67).

Comme les chômeurs et ouvriers, les femmes forment elles aussi un groupe social distinct au sein du roman (Saint-Martin, 1999, p. 68). Les personnages féminins sont souvent négligés dans les analyses anthropologiques de l'ensemble de l'écriture royenne. On met de côté les effets des problèmes de nature « masculine », dont le chômage, sur les femmes, tout en minimisant l'importance des problèmes spécifiquement « féminins », dont les enjeux familiaux (Saint-Martin, 1999, pp. 68-69). Cela relève du fait que les souffrances féminines, quoique partagées par plusieurs personnages féminins, demeurent obscurcies dans l'espace privé (Saint-Martin, 1999, p. 69). Saint-Martin explique : « [les] faibles moyens intellectuels et langagiers [des personnages féminins], ainsi que leur isolement social, les privent de toute possibilité de réflexion soutenue et d'échange véritable sur leur condition » (Saint-Martin, 1999, p. 72). *Bonheur d'occasion* présente les deux perspectives des « grands enjeux de l'époque : la guerre, le travail et le chômage,

l'oppression du prolétariat » (Saint-Martin, 1999, p. 76). En plus de montrer l'impact sur les personnages masculins, « Gabrielle Roy *interroge aussi, au féminin, les problèmes sociaux* : elle pose le problème *des femmes* et de la guerre [...], *des femmes* et du travail [...], *des femmes* et de l'oppression de classe » (Saint-Martin, 1999, p. 76).

Les « techniques réalistes » (Saint-Martin, 1999, p. 80) employées par Roy exposent le grand écart entre les personnages féminins et masculins — cela inclut le déséquilibre de pouvoir, d'autonomie, de liberté et d'opportunités (p. 80). Les techniques en question montrent que ce déséquilibre est le résultat du contexte social et non de la nature inhérente des femmes ou des hommes (Saint-Martin, 1999, p. 80).

Saint-Martin clarifie que la représentation de la réalité, y compris les souffrances, ne signifie pas forcément que l'auteur est en faveur de ces derniers. Dans ses propres mots :

le réalisme permet de montrer les choses comme elles sont en laissant entendre que ce n'est pas ainsi qu'elles devraient être. Ce n'est pas parce qu'on met en scène une mère de famille qu'on veut imposer ce rôle à toutes les femmes, à plus forte raison lorsqu'on insiste sur la souffrance de cette mère (1999, p. 81).

Saint-Martin décrit sept techniques employées par Gabrielle Roy pour représenter le réel et « faire ressortir sa vision féministe » (1999, p. 83) dans son roman : **(1)** l'emploi stratégique des « absences, [des] blancs, [des] impossibilités et [des] impasses du texte » (1999, p. 81), **(2)** « le parallélisme entre personnages masculins et féminins » (1999, p. 83), **(3)** « la juxtaposition de scènes » (1999, p. 84), **(4)** « [les] choix lexicaux non innocents, qui dédoublent des thèmes » (1999, p. 87), **(5)** « [les] jeux de focalisation complexes » (1999, p. 90), **(6)** « les dialogues et les contrastes entre les dialogues et la focalisation » (1999, p. 91), et **(7)** « la mise en scène des regards » (1999, p. 92).

Concernant la première technique, Saint-Martin explique que les hommes ont plus souvent l'occasion de se réunir pour discuter de leurs conditions de vie défavorables que les femmes à

cause de circonstances comme le travail et la maternité qui empêchent de telles interactions sociales (1999, p. 81). Les hommes, en revanche, particulièrement ceux qui sont au chômage, peuvent prendre le temps de fraterniser dans des lieux informels. L'écart social entre les hommes et les femmes du roman renforce le réalisme du texte parce que cet écart existait dans la vie réelle aussi.

La deuxième technique, soit le parallélisme entre les personnages masculins et féminins, juxtapose les personnages féminins et masculins semblables pour établir un contraste frappant. Par exemple, Jean et Florentine ont un caractère semblable; seul leur sexe les sépare (Saint-Martin, 1999, p. 83). Les conditions liées au sexe qui dictent leur vie influencent le sort distinct de chacun de ces personnages, bien qu'ils aient une personnalité similaire (Saint-Martin, 1999, p. 84).

En troisième lieu, Saint-Martin décrit la juxtaposition de scènes dans le roman. Par exemple, Florentine et Jean ont tous deux une scène qui décrit une promenade solitaire dans la ville (Jean au chapitre XVII et Florentine au chapitre XXI). La ville représente le pouvoir et le social pour Jean. Pour Florentine, c'est un symbole de son oppression : en tant que femme, elle est marginalisée par son entourage (Saint-Martin, 1999, p. 85-87).

La quatrième technique décrite par Saint-Martin est « les choix lexicaux non innocents, qui dédoublent des thèmes » (1999, p. 87). Un mot peut représenter une chose pour les personnages masculins, tandis que le même mot peut symboliser le contraire pour les personnages féminins. Elle donne l'exemple du mot « libre ». Ce mot est employé pour décrire les hommes et les femmes du roman. Son emploi est lié à la liberté authentique lorsqu'il est employé dans un contexte masculin, tandis qu'il représente une liberté « ironique » (Saint-Martin, 1999, p. 88), voire insultante, lorsqu'il décrit les femmes.

Ensuite, la cinquième technique décrite par Saint-Martin est la « focalisation complexe » (1999, p. 90). Elle explique que cette technique permet l'exposition des personnages féminins qui n'auraient pas l'occasion de s'exprimer autrement (à l'oral, par exemple) (1999, p. 90). Étant donné que les circonstances des femmes (c'est-à-dire leur isolement et leur manque de solidarité) ne leur permettent pas de partager leur misère, Gabrielle Roy a recours au discours indirect libre pour laisser transparaître les réflexions des personnages féminins (Saint-Martin, 1999, p. 91) sans devoir s'appuyer sur la petite quantité de dialogue accordée aux femmes dans le roman.

La sixième technique explorée est « les dialogues et les contrastes entre les dialogues et la focalisation » (Saint-Martin, 1999, p. 91). Saint-Martin résume ce qu'elle explique dans l'article « Sexe, pouvoir et dialogue » (1997), déjà résumé. Les hommes dominent dans l'espace public de *Bonheur d'occasion* : 62 % des répliques (1999, p. 91) représentent les paroles des personnages masculins. Les femmes, désavantagées dans l'expression orale, sont favorisées dans le discours indirect libre : en fait, environ 61 % du discours indirect libre présente les pensées des femmes (1999, p. 91). Saint-Martin exprime que « le renversement [des proportions] est trop spectaculaire — et la symétrie des pourcentages, trop parfaite — pour être dénué de sens » (1999, p. 91).

Finalement, Lori Saint-Martin décrit la « mise en scène des regards », c'est-à-dire la perception des personnages par les autres personnages. Elle aborde surtout les regards réciproques entre Florentine et Jean. D'une part, le premier chapitre montre Jean à travers le regard de Florentine (Saint-Martin, 1999, p. 93). D'autre part, le regard de Jean envers Florentine montre ses intentions de poursuite et de domination (Saint-Martin, 1999, p. 93). Saint-Martin explique la signification de la perception de ces deux personnages à la fin du roman, lorsque Florentine aperçoit Jean : « [Florentine] ne peut voir Jean — elle ne peut exister comme sujet — qu'à condition de ne pas être vue par lui, dont le regard la réduit fatalement en objet » (1999, p. 94).

Gabrielle Roy réussit à différencier l'objectif du regard féminin des hommes et du regard masculin des femmes dans le roman en présentant les regards réciproques entre Jean et Florentine : Florentine perçoit Jean sans devoir le réduire en objet, tandis que Jean ne peut pas percevoir Florentine sans la dégrader (Saint-Martin, 1999, p. 94).

Pour résumer, Gabrielle Roy expose la réalité de la marginalisation des femmes tout en dénonçant cette réalité (Saint-Martin, 1999, p. 94). Elle atteint cette représentation réaliste par divers moyens, dont « les situations, les personnages, les dispositifs narratifs, [et] les choix lexicaux » (Saint-Martin, 1999, p. 95). Son emploi stratégique du discours indirect libre permet un aperçu intime de la perspective féminine sans compromettre l'authenticité du déséquilibre de pouvoir engendré par le dialogue masculin surreprésenté dans le roman.

**« L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation » (Antoine Berman, 1999)**

*La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain* d'Antoine Berman est un ouvrage qui discute de la traductologie selon une perspective historique, psychanalytique et philosophique. C'est dans le chapitre « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation » que Berman décrit treize « tendances déformantes » de la traduction de la prose, moins étudiée que la traduction de la poésie alors qu'elle n'est pas plus facile, contrairement à l'opinion reçue. En réalité, ajoute Berman, il est plus difficile de détecter ces déformations dans un texte traduit en prose, « surtout si la traduction semble "bonne" (c'est-à-dire esthétique) » (Berman, 1999, p. 52).

Ensemble, ces tendances forment un « système de déformation de textes » (Berman, 1999, p. 49) qui font en sorte qu'une traduction « [détruit] [...] la lettre des originaux, au seul profit

du “sens” et de la “belle forme” et le rejet du sens » (Berman, 1999, p. 52). Il explique que ces tendances, qu’il décrit comme des « forces » (1999, p. 49), se manifestent souvent de manière inconsciente, et que tout traducteur risque de devenir victime de ce système (p. 49). D’ailleurs, la simple prise de conscience de ce système de déformation de textes en prose ne garantit pas une immunisation contre lui. Seule une analyse approfondie de ces forces peut mener à leur « neutralité » (Berman, 1999, p. 49).

Berman reconnaît quelques limites de son système : le véritable nombre de tendances déformantes pourrait dépasser treize, les tendances décrites pourraient ne s’appliquer qu’aux langues occidentales, et la fréquence ou l’importance d’une tendance plutôt qu’une autre peut dépendre de la langue de traduction (Berman, 1999, pp. 52-53). Voici les treize « tendances déformantes » qu’il identifie :

1. La rationalisation
2. La clarification
3. L’allongement
4. L’ennoblissement
5. L’appauvrissement qualitatif
6. L’appauvrissement quantitatif
7. L’homogénéisation
8. La destruction des rythmes
9. La destruction des réseaux signifiants sous-jacents
10. La destruction des systématismes textuels
11. La destruction (ou l’exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires
12. La destruction des locutions et idiotismes
13. L’effacement des superpositions de langues

#### 1. La rationalisation :

La rationalisation englobe toute modification concernant les structures syntaxiques de l’original, y compris la recomposition des phrases. Pour les textes en prose, cela inclut la ponctuation. Il propose l’exemple hypothétique d’un texte source « broussailleux » (Berman, 1999,

p. 53) ou lourd. Un traducteur pourrait finir par se tourner vers la manipulation de la syntaxe ou de la ponctuation pour résoudre cette « prétendue « impossibilité » » (Berman, 1999, p. 54) de la traduction. Une des conséquences de la rationalisation est le risque de produire une traduction plus abstraite que l'original en généralisant ce qui est précis ou concret dans l'original (Berman, 1999, p. 54). Par exemple, le traducteur pourrait « [choisir], parmi deux substantifs, le plus général » (Berman, 1999, p. 54). En privilégiant les termes plus abstraits pour rendre la version traduite plus accessible, le traducteur déforme le sens concret du texte original.

## 2. La clarification

Contrairement à la rationalisation, la clarification désigne les situations où la traduction est plus concrète que l'original. Ce n'est pas forcément un défaut : « la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant » (Berman, 1999, p. 55). Mais dans certains cas, la clarification peut révéler ce qui est délibérément voilé dans le texte original (Berman, 1999, p. 55). Le traducteur peut bien éclaircir ce qui est vague dans l'original, mais « en un sens négatif, l'explicitation vise à rendre “clair” ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original » (Berman, 1999, p. 55).

## 3. L'allongement

L'allongement peut être la conséquence de diverses autres tendances, particulièrement la rationalisation et la clarification. Rappelons ce qu'explique Berman au début de son chapitre : les frontières entre les tendances déformantes ne sont pas toujours fixes, et il y a beaucoup de chevauchement entre elles. L'allongement rend la traduction plus longue que l'original, mais ce qui est ajouté à la version traduite est souvent superflu — les nouveaux éléments introduits au texte n'ajoutent rien de pertinent à la traduction (Berman, 1999, p. 56). Autrement dit, le traducteur

rend le texte plus volumineux sans y ajouter de sens. Berman explique qu'on observe cette tendance dans toutes les traductions, peu importe la langue d'arrivée, puisqu'il s'agit d'un autre aspect inhérent à l'acte de traduire (1999, p. 56).

#### 4. L'ennoblissement

L'ennoblissement embellit le texte source par le biais de la traduction (Berman, 1999, p. 57). Le traducteur s'inspire du texte source pour créer un texte plus esthétique. Cette tendance découle de la croyance que « tout discours doit être un *beau* discours » (Berman, 1999, p. 57). On pourrait comparer l'ennoblissement à la rationalisation, car cette dernière est aussi une conséquence de cette croyance. L'ennoblissement et la rationalisation entraînent le sacrifice du sens ou du style du texte en faveur de sa beauté ou sa lisibilité (Berman, 1999, pp. 57-58). On remarque souvent cette tendance lorsqu'il est question d'oralité ou de langue populaire dans un texte source. Afin de rendre le texte plus propre ou formel, le traducteur tente d'imiter le style des grands auteurs plus cultivés (Berman, 1999, p. 58), sans considérer la « richesse orale » (Berman, 1999, p. 58) du texte source.<sup>1</sup>

#### 5. L'appauvrissement qualitatif

L'appauvrissement qualitatif s'oppose à l'ennoblissement. Plutôt que d'enrichir le texte par la traduction, le traducteur choisit des « termes, expressions, tournures, etc. » (Berman, 1999, p. 58) équivalents qui n'ont « ni [la] richesse sonore, ni [la] richesse signifiante » (1999, p. 58) de la version originale. Autrement dit, des éléments stylistiques ou symboliques ou autrement importants sont perdus lors du processus de traduction quand le traducteur favorise des équivalents

---

<sup>1</sup> Berman explique que le contraire de l'ennoblissement est aussi observé dans les traductions. Il s'agit d'une « surtraduction » du parler populaire du texte original (1999, p. 58); le traducteur « a recours aveugle à un pseudo-argot qui vulgarise le texte » (1999, p. 58).

moins « savoureux, drus, vifs [ou] colorés » (Berman, 1999, p. 59). En conséquence, la traduction adopte un caractère de banalité plutôt que de préserver la profondeur poétique.

#### 6. L'appauvrissement quantitatif

Bien que l'allongement soit une caractéristique inhérente à la traduction, il y a parfois des cas où la traduction contient « moins de signifiants » (Berman, 1999, p. 60). On peut décrire cette tendance comme une version abrégée par la traduction. C'est ce que Berman nomme l'appauvrissement quantitatif. Berman explique que cette tendance n'est pas forcément le contraire de l'allongement. En fait, les deux tendances peuvent coexister dans une même traduction (Berman, 1999, p. 60). L'allongement implique l'ajout de mots superflus qui ne figurent pas dans l'original. Il est possible de produire un texte qui est « à la fois plus pauvre et plus long » (Berman, 1999, p. 60), c'est-à-dire une traduction ayant plus de mots, mais moins de signifiants que le texte source.

#### 7. L'homogénéisation

L'homogénéisation montre les liens entre les tendances déformantes. Selon Berman, l'homogénéisation englobe la majorité des autres tendances déformantes qu'il décrit (1999, p. 60). C'est également une conséquence des autres tendances (Berman, 1999, p. 60). Il s'agit du regroupement de ce qui est hétérogène dans le texte original (Berman, 1999, p. 60).

#### 8. La destruction des rythmes

Les textes en prose ont une musicalité aussi importante que les textes poétiques (Berman, 1999, p. 61). Le rythme d'un texte qui subit la traduction peut être influencé par de nombreux facteurs, y compris la manipulation de la ponctuation (Berman, 1999, p. 61). La destruction des

rythmes ne décrit pas forcément un appauvrissement sur le plan de la cadence du texte. En fait, Berman explique qu'il est possible « d'enjoliver » (1999, p. 61) un texte tout comme il est possible de « détruire [sa] rythmique » (p. 61). Il entend par « enjolivement » l'accentuation (ou l'exagération) du rythme du texte traduit alors que le rythme n'est pas une caractéristique signifiante dans le texte source. La « destruction de la rythmique », quant à elle, désigne le contraire : là où le rythme est important ou remarquable dans le texte source, le traducteur l'atténue dans la traduction.

#### 9. La destruction des réseaux signifiants sous-jacents

Ici, Antoine Berman aborde la suppression de thèmes, symboles, motifs, ou autres éléments signifiants intégrés dans un texte source. La traduction risque de causer la perte de ces éléments importants (Berman, 1999, p. 61). Parmi les divers types de réseaux signifiants sous-jacents, qui varient en importance, on trouve, par exemple, un thème central qui perd sa force dans la version traduite, ou bien un mot qui est répété dans le texte source qui est remplacé par des synonymes dans la traduction. Dans les deux cas, le réseau établi dans le texte source perd sa valeur.

#### 10. La destruction des systématismes

Berman décrit d'abord ce qu'est un systématisme dans un texte. Le systématisme inclut les « [types] de phrases [et les] constructions utilisées » (1999, p. 63), y compris les temps verbaux et les types de subordonnées (p. 63). D'autres tendances déformantes, telles que la rationalisation, la clarification et l'allongement, peuvent influencer le système établi dans le texte source en ajoutant à la traduction des éléments absents du texte original (Berman, 1999, p. 63). La traduction peut alors donner l'impression que le texte source était dépourvu de systématisme. Berman compare

ces traductions, aux textes « rejetés par les maisons d'édition dès la lecture de la première page » (1999, p. 63).

#### 11. La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires

Cette tendance déformante affecte principalement les extraits de dialogue en prose qui représentent le parler vernaculaire quotidien des personnages. Berman affirme que « la langue vernaculaire est par essence plus corporelle, plus iconique que [...] la langue cultivée » (1999, p. 64). La destruction (l'effacement) des réseaux langagiers, précisément par leur ennoblissement, a un effet important sur l'authenticité d'une représentation d'un groupe social ou ethnique. L'exotisation est une technique qui permet de maintenir, en partie, les réseaux langagiers vernaculaires d'un texte source (Berman, 1999, p. 64). Cette technique peut prendre deux formes dans un texte traduit : soit en employant le format italique pour indiquer les éléments « étrangers » à la langue d'arrivée, ou bien en remplaçant les éléments vernaculaires de la langue source par des éléments vernaculaires ou informels de la langue d'arrivée, ainsi remplaçant un système vernaculaire par un autre (p. 64). Toutefois, cela peut mener à une « image stéréotypée » (Berman, 1999, p. 64) parce que « le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire » (Berman, 1999, p. 64). Donc, toute traduction d'un réseau vernaculaire démontrera une tendance déformante — qu'elle soit la destruction par ennoblissement ou la destruction par exotisation.

#### 12. La destruction des locutions

Cette tendance concerne la traduction des expressions idiomatiques, des proverbes, des tournures de phrase, des références culturelles, etc. qui font partie d'un système langagier précis. Dans certains cas, le sens de la traduction correspond au sens du texte source, mais la signification culturelle n'est pas maintenue. Une solution possible serait de choisir des expressions équivalentes

dans la langue d'arrivée, c'est-à-dire des expressions distinctes qui communiquent le même message. Le danger des équivalents, comme l'explique Berman, est que « jouer de l'équivalence est attentif à la parlance de l'œuvre. Les équivalents d'une locution ne les *remplacent* pas » (1999, p. 65). Donc, la traduction d'une locution mène nécessairement à une tendance déformante — soit la perte de la référence culturelle (peu signifiante chez le public cible) ou le remplacement de l'expression, ce qui, selon Berman, serait inadéquat.

### 13. L'effacement des superpositions de langues

La dernière tendance décrite par Berman concerne surtout les passages de dialogue, particulièrement dans les textes où il est question de coexistence de deux dialectes — soit des dialectes et une koinê (c'est-à-dire une langue commune standardisée), ou bien plusieurs koinês (plusieurs langues) (1999, p. 66). La relation de tension ou de pouvoir entre deux groupes linguistiques dans un texte est souvent perdue lorsque le texte est traduit. Par exemple, la relation entre une langue dominante et une langue dominée sera difficilement représentée de manière authentique dans un texte rédigé dans des langues autres que celles dans le texte source.

\*\*\*

La représentation des voix masculines et féminines dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy est d'abord examinée en fonction des analyses de Lori Saint-Martin (1997, 1999). Les passages sélectionnés pour l'analyse qui suit ont été choisis parce qu'ils illustrent bien les observations faites par Saint-Martin (la voix des personnages féminins et masculins) et Berman (les tendances déformantes). Les passages de *Bonheur d'occasion* de Roy seront d'abord présentés et analysés selon les conclusions tirées par Lori Saint-Martin. Par la suite, les passages homologues de *The Tin Flute* de Josephson seront analysés selon les tendances déformantes d'Antoine Berman

afin d'évaluer comment et dans quelle mesure la traductrice représente les voix de ces deux groupes distincts tel qu'ils sont illustrés par Gabrielle Roy dans le texte source. L'objectif principal de l'analyse est d'examiner comment les observations de Berman et de Saint-Martin se présentent dans la traduction de Hannah Josephson.

Cette analyse comparative voudra répondre à deux grandes questions de recherche. Premièrement, dans quelle mesure la traduction de Hannah Josephson (*The Tin Flute*, 1947) est-elle typique et représentative de ce que Berman appelle « les tendances déformantes » de la traduction de la prose littéraire ? Ensuite : Comment les observations de Lori Saint-Martin concernant le dosage des voix masculine et féminine dans l'original transparaissent-elles dans la traduction de Hannah Josephson ?

## Chapitre 1 : La voix masculine dans *Bonheur d'occasion* (2009 [1945]) et *The Tin Flute* (1947)

Un des traits que l'on peut examiner dans l'œuvre originale et dans la traduction de Josephson est la transcription du caractère oral dans le but de représenter la classe sociale. Les particularités dans la manière dont les personnages s'expriment à l'oral affichent ainsi des caractéristiques du sociolecte en question, soit celle de la classe ouvrière francophone du quartier montréalais de Saint-Henri. Cette remarque sera analysée par l'examen de cinq courts passages significatifs, tous tirés des chapitres III et IV du roman, qui représentent cette pratique en fonction des tendances déformantes d'Antoine Berman pertinentes aux passages choisis.

Dans ces chapitres III et VI, le lectorat est immergé dans un milieu fréquenté par les hommes ouvriers du quartier — le restaurant *Deux Records*, endroit où se réunissent :

[...] à peu près toujours les mêmes gens [...] : un chauffeur de taxi [...], un employé de la gare, un gardien de nuit [...], un ouvrier d'une équipe tardive. On y voyait aussi entrer à la course [...] un placeur du cinéma voisin [...] et parfois un porteur ou un messenger du chemin de fer. Plusieurs chômeurs du quartier y passaient la soirée entière (Roy, 2009 [1945], p. 46-47).

On s'aperçoit que la plupart des hommes qui fréquentent ce restaurant sont membres de la classe ouvrière. L'extrait des chapitres III et VI a été sélectionné en raison de sa richesse en discours direct et de sa représentation authentique et réaliste des caractéristiques de la langue orale de cette classe sociale. L'extrait contient le discours direct de divers personnages masculins presque tous issus de la classe ouvrière. Certains des ouvriers, dont le père de Florentine, se trouvent en situation de chômage. Les hommes discutent d'une variété de sujets touchant la classe ouvrière de Saint-Henri de l'époque de la Seconde Guerre mondiale, y compris la guerre, la conscription et la situation socioéconomique de leurs pairs. Bref, ce sont deux chapitres qui présentent la parole de plusieurs personnages du même groupe culturel et sociolinguistique, ils comprennent une variété

d'exemples de marques d'oralité propres à ce groupe, et les sujets abordés sont pertinents à la classe sociale représentée.

La sélection des chapitres III et IV a été basée sur quelques facteurs : d'abord, cette partie du roman met en scène une discussion dynamique entre hommes ouvriers au sujet de la guerre en Europe. L'extrait est donc riche en dialogue, et il compte plusieurs exemples de marques d'oralité. Les éléments caractéristiques de l'oralité de la classe ouvrière qui sont présents dans ces chapitres de *Bonheur d'occasion* incluent des interjections (extrait 1), des particularités grammaticales, dont l'omission de la particule négative « ne » (extrait 2), et la prononciation erronée de certains mots, généralement des noms propres (extrait 3). Ces caractéristiques de l'oralité ouvrière subissent une transformation importante dans la traduction de Josephson intitulée *The Tin Flute* (1947). De plus, en analysant le dialogue dans les chapitres homologues de la traduction, on trouve deux exemples d'affaiblissement d'éléments signifiants dans le texte source : le premier, une atténuation d'un défaut important d'un des personnages (extrait 4); le deuxième, la perte d'une référence culturelle canadienne (extrait 5).

Chacun des cinq courts extraits montre un aspect distinct de la voix des hommes de la classe ouvrière dans *Bonheur d'occasion*. Dans les cinq cas analysés, ces éléments essentiels, qui permettent au lectorat de comprendre la misère des personnages masculins du roman par le registre de la langue de la classe ouvrière francophone de Montréal, sont affaiblis ou autrement transformés dans la traduction de Hannah Josephson (1947). Voilà un autre critère de sélection : j'ai choisi des passages dont la traduction de Hannah Josephson présente une version modifiée des personnages ouvriers — où la représentation tangible de ce groupe sociolinguistique ne reflète pas la description factuelle de leur identité culturelle, historique et économique.

Avant d'étudier les techniques employées par Gabrielle Roy pour représenter le registre de la langue orale des hommes de la classe ouvrière dans un texte écrit, il faut comprendre les attributs qui marquent un sociolecte quelconque. Dans leur article publié en 1994, Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier expliquent d'abord que les « les sociolectes sont définissables à partir de critères proprement sociaux, culturels, économiques et institutionnels » (Chapdelaine et Lane-Mercier, 1994, p. 7). Afin d'étudier les sociolectes, il faut « tenir compte des prononciations, des constructions phrastiques, des lexèmes et des expressions qui non seulement distinguent les sociolectes les uns des autres au sein d'une société donnée, mais les situent par rapport à un ensemble préétabli de normes linguistiques qu'ils enfreignent » (Chapdelaine et Lane-Mercier, 1994, p. 7), c'est-à-dire qu'il faut avoir un modèle standardisé auquel on peut comparer les caractéristiques propres à un sociolecte précis; on se concentrera sur tout ce qui diffère d'un registre français standard. Pour les besoins de cette étude observationnelle et comparative, ce chapitre du texte se concentrera sur la prononciation, les constructions syntaxiques et les interjections comme marques du langage parlé. Les transformations subies lors de la traduction de Hannah Josephson, ainsi que les effets de ces derniers sur le texte, seront aussi analysés.

## Extrait 1 : Interjections, Gabrielle Roy

Le premier extrait s'étend sur quatre pages du chapitre III (p. 46-49), pendant lesquelles les hommes ouvriers, réunis au restaurant Deux Records, discutent divers sujets contemporains et pertinents à leur communauté : la guerre en Europe (et ses effets vécus Canada), la pauvreté, et le chômage. L'extrait ressort dans le roman en raison de la présence d'interjections, c'est-à-dire des « [termes] que l'on emploie seul ou qu'on insère dans l'énoncé pour exprimer un sentiment ou une sensation, un ordre ou une défense » (Dictionnaire de l'Académie française, s.d., paragr. 1). Ces

mots sont souvent employés dans le but de ponctuer les phrases les plus émotives du roman. Dans le passage choisi, les interjections jouent un rôle important dans la discussion dans le restaurant, lorsque les hommes partagent à haute voix la misère liée aux conséquences de la guerre et du chômage vécues par leur communauté.

Ascension Sierra Soriano discute de la valeur des interjections dans le genre littéraire de la bande dessinée dans son article nommé « L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction » (1999). Selon elle, l'emploi des interjections « ne se produit pas par hasard, mais de façon [...] consciente et voulue » (Sierra Soriano, 1999, p. 584) parce que l'interjection

[...] est véritablement très employée dans la langue parlée réelle, parce qu'elle est apte à rendre les affects et les idées spontanées des individus, et [...] parce qu'elle participe à tous les égards de la langue parlée littéraire qui caractérise la BD : celle qui transmet au lecteur l'impression de vie, de dynamisme et d'action (p. 584)

Bien entendu, cette valeur s'applique également au dialogue dans d'autres genres littéraires, dont le roman. Même si le classement des interjections pose problème (Sierra Soriano, 1999, p. 585), il est impossible d'ignorer leur rôle dans la représentation écrite de la langue parlée, peu importe le genre littéraire.

Dans le dialogue de *Bonheur d'occasion*, certaines interjections soulignent la passion des personnages envers des sujets chargés d'émotivité, dont la guerre, la pauvreté et le chômage. C'est le cas dans les chapitres III et IV, qui mettent en scène une discussion dynamique entre ouvriers dans un lieu de rencontre, soit le restaurant *Deux Records*. Les interjections sont parsemées à travers le chapitre non seulement pour représenter les habitudes orales des personnages, mais aussi pour marquer l'importance perçue des idées exprimées par ces derniers.

Quelques exemples d'interjections surgissent dans l'extrait en question lorsque le propriétaire du restaurant, Sam Latour, et un personnage anonyme, décrit comme « un petit homme bas sur pattes, tête chafouine » (Roy, 2009 [1945], p. 49) s'expriment au sujet de la guerre, de la

situation financière répandue, et de la démocratie. Afin d'attirer l'attention de ses auditeurs, l'homme commence son court discours par l'interjection « Ben quiens ! » (Roy, 2009 [1945], p. 49), soit une combinaison de deux versions dérivées d'interjections typiquement canadiennes-françaises, « bien » et « tiens ». Dans ce contexte, les interjections de ce personnage mettent l'accent sur le malheur de leur situation et ajoutent une connotation ironique ou sarcastique à ses paroles. De plus, le choix de l'auteur d'inclure les interjections dérivées ajoute à la nature crédible de la mise en scène du sociolecte ouvrier montréalais de l'époque représentée.

La situation est la suivante : Azarius Lacasse, père de la protagoniste Florentine, expose son point de vue sur les objectifs de la guerre. Selon lui, ce serait pour « arrêter les Allemands » (Roy, 2009 [1945], p. 49), c'est-à-dire des « raisons d'humanité » (p. 49). En réplique, le personnage anonyme exclame : « Ben quiens ! [...] c'est encore pour sauver la démocratie » (p. 49). Sam Latour, propriétaire du restaurant, lui demande ce que signifie la « démocratie », question à laquelle l'homme anonyme répond :

Ben quiens ! [...] c'est la soupe pour les vieillards, la Saint-Vincent de Paul et pis le chômage; un tiers de la population sur le secours direct et des pauvres diables qui travaillent dans les rues à treize cennes de l'heure pendant quatre, cinq jours au printemps. La v'là, la démocratie ! (Roy, 2009 [1945], p. 49).

Dans le contexte de la conversation, il est clair que l'emploi de l'interjection « ben quiens » (dérivée de « bien » et « tiens ») sert à exprimer le sarcasme, indiquant que, selon lui, la « démocratie » pour laquelle on luttait en Europe ne s'est pas rendue jusqu'aux membres de la classe ouvrière à Montréal.

Selon le dictionnaire Usito (Université de Sherbrooke), le mot « tiens » aurait deux fonctions lorsqu'il est employé comme interjection : soit « [d'interpeller quelqu'un] à qui le locuteur présente [quelque chose] » (c'est-à-dire attirer l'attention de l'auditeur) ou « [marquer] l'étonnement ou suscite l'attention » lorsqu'il occupe la fonction interjective (Usito, s.d.[d], paragr.

3-4). D'ailleurs, le dictionnaire d'argot du site web « [languefrancaise.net](http://languefrancaise.net) » définit l'expression « ben tiens » comme une « Exclamation de doute, d'ironie » ([languefrancaise.net](http://languefrancaise.net), 2023, paragr. 1). Dans le contexte de notre extrait, il est évident que le personnage exprime son désaccord avec l'affirmation de Sam Latour concernant la démocratie. Sa réaction en est une d'ironie et de sarcasme, étant donné qu'il ne croit pas véritablement que le chômage et la dépendance de l'aide sociale et gouvernementale au Canada soient des symboles de démocratie.

### Extrait 1 : Interjections, Hannah Josephson

Cette conversation entre hommes ouvriers est présente dans la traduction anglaise de Hannah Josephson, publiée en 1947, mais l'expression interjective choisie par la traductrice n'a pas la même connotation ironique que celle qui apparaît dans l'œuvre de Gabrielle Roy. L'homme anonyme, décrit dans la traduction de Hannah Josephson comme « [a] short, underslung man, with a weasel face » (Josephson, 1947, p. 36), réagit aux affirmations de Sam Latour de la manière suivante : « [by] George, we're fighting to save democracy again! » (Josephson, 1947, p. 36). Il poursuit un peu plus tard ainsi :

By George, I'll tell you [...]. It means the bread line, it means taking charity, it means unemployment—a third of the population on relief and a lot of poor suckers cleaning the snow off the streets for thirteen cents an hour four or five days a week in the spring. That's democracy for you! (Josephson, 1947, p. 36).

Si l'on examine de près ce court discours, l'on aperçoit plusieurs différences clés entre la version originale et la traduction française, mais pour les besoins de cette analyse, seul le sujet de l'interjection sera abordé.

L'expression exclamative « by George » est un choix intéressant de la part de Hannah Josephson pour deux raisons majeures. D'abord, il faut considérer la définition et l'emploi typique de cette expression anglaise dans les conversations informelles, qui se distinguent légèrement de

celles de l'expression employée dans le texte source. De plus, dans le texte de Roy, l'autrice représente la prononciation du personnage, marquant ainsi sa classe socioéconomique; dans la traduction de Josephson, en revanche, la classe socioéconomique du personnage n'est aucunement indiquée par son emploi de l'expression choisie. L'expression employée dans le texte source présente un obstacle à la traduction en raison de quelques facettes qui se traduisent difficilement : entre autres, l'ironie et la prononciation propre à la classe ouvrière.

D'après le dictionnaire Collins, l'interjection « by George » est « an exclamation used to express astonishment, approval, etc. » (Collins, 2019, paragr. 1). Compte tenu de cette définition, l'aspect ironique du discours de ce personnage n'est pas aussi évident dans cette traduction; alors qu'il n'y a pas d'ambiguïté dans ses paroles, l'interjection ne présente pas le même sentiment que « ben quiens » présente dans *Bonheur d'occasion*, soit une attitude de sarcasme ou d'ironie. Il est tout de même possible de déduire le ton de ce personnage par des indices contextuels — bien évidemment, comme dans le texte de Gabrielle Roy, il ne croit pas que leurs conditions de travail déplorables sont des indices de démocratie, mais cette ironie ne se laisse pas entendre par la simple interjection « by George ».

Il faut, bien sûr, considérer l'histoire et le rôle de cette expression anglaise. Le dictionnaire en ligne Wiktionary résume brièvement ses origines : « 'By (God and Saint) George' is an old English oath invoked immediately before charging into battle as late as World War I. A version of the oath can be found in Shakespeare's *Henry VI (part I)*, written circa 1589 and set in 1431 » (by George, 2023, paragr. 1). L'allusion à ce saint est une référence particulièrement britannique. Vatican News explique que Saint Georges est souvent invoqué en temps de guerre : Richard I, ancien roi d'Angleterre, a invoqué son intercession pour la protection des soldats (Vatican News, 2024, paragr. 4). En plus d'être le saint patron des soldats et des chevaliers, il est également le saint

patron de l'Angleterre (Vatican News, 2024, paragr. 5). D'ailleurs, dans son livre *A Dictionary of Euphemisms & other Doubletalk*, Hugh Rawson explique que le nom « George » est aussi un euphémisme pour le nom de Dieu : « Dating from the sixteenth century, 'George' may actually derive from Saint George, but it is usually used in contexts where a true oath-sayer would say 'God' » (Rawson, 1981, p. 122). On peut qualifier cette expression d'une expression soutenue — du moins, plus soutenue que « ben quiens » — en raison de ses origines religieuses et ses liens historiques à l'Angleterre.

Un autre aspect important à constater est l'abréviation orale de cette expression par le personnage. Au lieu de dire « bien tiens », l'homme anonyme dit « ben quiens », modifiant les deux mots de l'expression. James E. La Follette commente l'emploi de « ben » dans *Bonheur d'occasion* dans sa thèse « Le parler franco-canadien dans *Bonheur d'occasion* » (1949). Il explique que dans la littérature française en général, l'emploi de « ben » plutôt que « bien » n'indique pas forcément la classe sociale ni la vulgarité, puisque l'emploi de ce mot est très répandu à travers les classes sociales (La Follette, 1949, p. 15). Cependant, tenant compte de la fréquence de cette dérivation dans le contexte de *Bonheur d'occasion*, La Follette constate qu'il est important de noter les fois où le mot est prononcé *correctement* dans le roman (1949, p. 15) parce que « l'on use des bonnes formes lorsqu'on veut ajouter une certaine valeur affective ou émotive au sens de la phrase » (1949, p. 15). Il poursuit en donnant des exemples d'emploi correct du mot dans le roman, accentuant son effet sur la connotation de l'expression orale. L'emploi de « quiens » au lieu de « tiens » n'est pas abordé dans le texte de La Follette, mais d'après le *Dictionnaire Québécois*, c'est une « [expression] propre au langage populaire québécois qui signifie : Tiens ! Sans blague ! » (Dictionnaire Québécois, s.d., paragr. 2). Cela dit, bien que la première partie de l'expression ne puisse pas être une caractéristique propre au langage populaire, le deuxième élément l'est bien.

L'équivalent anglais de cette expression dans le texte de Josephson, « by George! », n'a subi aucune modification qui représenterait l'oralité de la population ouvrière, ce qui rend le sociolecte des personnages de Hannah Josephson plus ambigu. Ce sont plutôt les indices contextuels, dont le thème de la discussion et l'attitude des personnages qui renseignent le lectorat sur leur situation socioéconomique. En n'observant que les aspects concrets du discours direct, dont le vocabulaire, en lisant *The Tin Flute* (1947), la classe sociale est beaucoup moins évidente. L'expression « ben quiens » employée dans le roman de Gabrielle Roy fait ressortir l'unicité de l'oralité des ouvriers de Montréal. La traduction de Josephson offre « by George! » comme expression équivalente, mais ce choix de mot de la part de la traductrice peut entraîner de la confusion liée à la classe sociale représentée — l'expression n'indique pas forcément la classe sociale précise du locuteur, et on pourrait même dire qu'elle place ce dernier dans la classe sociale plus élevée. Autrement dit, « by George » est une expression essentiellement plus soutenue que « ben quiens » en raison de ses racines britanniques liées à la religion. On y ajoute le fait que l'expression anglaise n'a subi aucune transformation orthographique qui représenterait des caractéristiques orales à l'écrit. L'expression « ben quiens », en revanche, n'a aucune racine culturelle précise, et la déformation de l'orthographe typique montre à la fois l'expressivité du discours oral et le sociolecte de la classe ouvrière.

On peut proposer une autre solution. L'expression anglaise « oh, boy » communiquerait une ironie semblable à celle du texte source, sans embellir le vocabulaire de la classe ouvrière comme le fait Josephson en choisissant « by George ». Le dictionnaire Wiktionary donne deux définitions possibles de « oh boy » : « An expression of delight or joy » (oh boy, 2023, paragr. 1) et « An expression of dismay, resignation, frustration, or annoyance (sarcastic) » (oh boy, 2023, paragr. 2). Voici un court extrait du chapitre III de *The Tin Flute* qui contient deux occurrences de

«by George». Dans l'extrait suivant, cette expression a été remplacée par «oh, boy» afin d'analyser son effet sur le texte.

“According to what you say, then, we didn't go to war to help the English!”

“I don't say that we didn't come in for that too,” answered Azarius. “But our main reason was to stop Germany. Why did Germany fall on poor defenceless Poland like a wild beast? Why did Germany swallow up Austria and Czechia—Czechiaslavia? There's more to this war than England's interests. We must think of humanity—”

A short, underslung man, with a weasel face, advanced toward the counter.

“[Oh boy],” he said, “we're fighting to save democracy again!”

A renewed outburst of laughter greeted this sally.

“Yes, democracy,” put in Sam Latour, “they've been singing us the same old tune since the last war. What the devil does it mean anyway?”

“[Oh boy], I'll tell you,” replied the weasel-faced man. “It means the bread line, it means taking charity, it means unemployment—a third of the population on relief and a lot of poor suckers cleaning the snow off the streets for thirteen cents an hour four or five days in the spring. That's democracy for you!” (Josephson, 1947, p. 36)

La nouvelle expression proposée répond bien au critère de l'ironie établi dans le texte source. De plus, «oh boy» reflète mieux l'informalité du dialogue, car il n'a aucune implication religieuse ni de référence culturelle.

L'on peut classer cet exemple dans deux tendances déformantes d'Antoine Berman : *l'ennoblissement* et *l'appauvrissement qualitatif*. À la première lecture du texte d'Antoine Berman sur les tendances déformantes, l'on pourrait croire que *l'ennoblissement* et *l'appauvrissement qualitatif* seraient contraires (et donc incompatibles), mais la traduction anglaise de «ben quiens» dans la version de Josephson montre que ce n'est pas le cas. D'abord, on observe un *ennoblissement* parce que l'expression choisie par Josephson, «by George», porte une signification et une origine plus culturellement significative que l'expression originale, «ben quiens». L'expression de Josephson appartient à un autre registre en raison de ses liens à l'histoire et à la religion catholique décrits antérieurement. La traduction de «ben quiens» par «By George» représente simultanément un *appauvrissement qualitatif*, c'est-à-dire le remplacement d'un mot

par un autre qui n'a « ni [sa] richesse sonore, ni [sa] richesse signifiante » (Berman, 1999, p. 58). L'expression anglaise choisie par Hannah Josephson ne communique pas la même nuance ironique qui est communiquée dans le texte source de Gabrielle Roy; sa richesse signifiante est donc affaiblie. La richesse sonore de l'expression originale, caractérisée par la représentation écrite de la prononciation du personnage, est également affaiblie dans la traduction de Josephson. Cette dernière n'a pas déformé la prononciation de l'expression équivalente en anglais, donc elle néglige l'aspect intrinsèque du caractère oral démontré par la prononciation inhabituelle.

## Extrait 2 : Particularités grammaticales, Gabrielle Roy

Ensuite, un autre aspect de l'oralité représenté à l'écrit dans le roman de Roy est l'ensemble de particularités grammaticales du sociolecte ouvrier. Cet aspect du discours rapporté sera analysé dans le contexte des chapitres III et IV abordés précédemment — les exemples mentionnés se trouvent surtout entre les pages 46 et 49 de *Bonheur d'occasion*. Les éléments grammaticaux familiers employés par les ouvriers lors de cette scène au restaurant Deux Records montrent à la fois le sociolecte ouvrier et l'émotivité présente dans leur expression orale. Dans ce contexte, le sociolecte ouvrier fait référence au niveau de confort des ouvriers montréalais à communiquer en français, et pas forcément leur niveau d'éducation ni leur classe sociale. L'omission de certains mots, particulièrement l'omission de la particule négative « ne », et l'entrelacement d'autres mots indiquent le rythme et la vitesse de parole des interlocuteurs. Cela aide à accentuer la vivacité de la discussion et à mettre l'accent émotive sur les sujets abordés.

Le narrateur de *Bonheur d'occasion* décrit l'ambiance du restaurant comme suit :

[ces] gens parlaient beaucoup de la guerre et de la conscription des jeunes hommes qu'on jugeait imminente. L'idée de la cinquième colonne et de la police d'État répandue [...] inspirait beaucoup de méfiance. Dans la boutique, les hommes cessèrent de parler pour lancer un regard à l'homme qui venait d'entrer, puis, rassurés

sans doute sur sa mine, reprirent leur débat. Le ton monta rapidement et fut bientôt au diapason de la discussion habituelle (Roy, 2009 [1945], p. 47).

Cette ambiance est explicitée dans le texte de Roy par la vigueur du dialogue, alors qu'elle est plus subtile dans la traduction de Hannah Josephson.

Par exemple, dans l'extrait des chapitres III et IV, la vitesse de la parole est apparente par la combinaison et l'omission de certains mots, réduisant le nombre de syllabes. Cette réduction montre un débit rapide, renforçant le réalisme de la scène. La vitesse peut également souligner l'émotivité du sujet de conversation. Un tel exemple apparaît au chapitre III, lorsqu'un chauffeur de taxi anonyme parle de la guerre en Europe. Pendant son court monologue, il dit : « [t'as] pas besoin de craindre, Latour. La France est prête. La France a la ligne Maginot. Et si elle avait pas Maginot, elle aurait encore assez d'amis de par le monde pour la sauver. Y a pas de pays au monde qui a plus d'amis que la France... [...] » (Roy, 2009 [1945], p. 47). La locution formelle et grammaticale « il n'y a pas » subit une transformation pour devenir une locution informelle et agrammaticale, « y a pas ». Le sujet impersonnel « il » et la particule négative « n' » sont omis. Il s'agit d'une représentation écrite réaliste du discours parlé. On remarque aussi une omission du subjonctif dans ce court extrait. Selon les normes grammaticales, ce mode verbal serait employé dans la dernière phrase de la citation : « [il n'y] a pas de pays qui [ait] plus d'amis que la France » (Roy, 2009 [1945], p. 47), mais le locuteur emploie l'indicatif de manière erronée, indiquant une mécompréhension des règles grammaticales. Il est possible que cette habitude découle de la tradition orale, c'est-à-dire que le personnage, issu de la classe ouvrière, imite ce qu'il entend dans la vie quotidienne.

Il est important de considérer une variété de facteurs du sociolecte des ouvriers de Montréal dans le roman de Gabrielle Roy. Il ne dépend pas uniquement de leur niveau social, mais aussi de leur environnement linguistique et des influences de l'anglais. Rainier Grutman explique :

les traits distinctifs d'un sociolecte peuvent être de nature lexicale (choix des mots), morphosyntaxique (formation et enchaînement des mots) ou phonétique (accent, intonation, mélodie), avec cette nuance toutefois que ces traits renvoient à la position sociale du locuteur, non à son origine géographique (Grutman, s.d., paragr. 1).

Grutman affirme également qu'un sociolecte n'est pas forcément bien estimé (Grutman, s.d., paragr. 1). Tel serait le cas pour le sociolecte de Florentine et de sa famille dans *Bonheur d'occasion*, et cette vision de leur expression orale est explicitée lorsqu'Emmanuel, membre de la société bourgeoise, distingue le vernaculaire de Florentine du sien (Roy, 2009 [1945], p. 347). Deux facteurs importants qui influent sur le vernaculaire des ouvriers du quartier de Saint-Henri sont la situation de classe dominée francophone, et leur proximité avec l'influence anglophone minoritaire, mais dominante (Ewing, 1985, p. 87).

Joseph Hanse précise que la particule négative « ne » est souvent omise dans la parole, mais il s'agit d'une habitude « vulgaire » lorsqu'elle est omise à l'écrit (Hanse, 1983, p. 602). Il explique que peu importe le niveau d'éducation, l'omission du « ne » est très commun à l'oral et que plusieurs auteurs, dont Céline, reproduisent l'oralité en omettant la particule négative (1987, p. 602). Alors, l'omission est liée à un registre de langue familier plutôt qu'à la classe sociale. James E. La Follette analyse l'omission de la particule négative dans *Bonheur d'occasion*, et il affirme lui aussi que l'omission du « ne » est un élément courant du langage populaire (La Follette, 1949, p. 283). Tous les personnages pratiquent cette omission, peu importe leur classe sociale, alors ce serait l'inclusion de la particule négative « ne » dans le discours direct qui a un impact sur la représentation de l'oralité et la nuance émotionnelle communiquée par les personnages (La Follette, 1949, p. 283). La Follette donne un exemple qui souligne le contraste de classe sociale entre Florentine et Emmanuel. L'exemple décrit est tiré du chapitre XXIX, vers la fin du roman, qui raconte la sortie de Florentine avec Emmanuel. Pendant leur sortie, Florentine dit ce qui suit à Emmanuel : « Mon père, il a été bon pour nous autres quand on était petits. Mon père... y en a qui

disent du mal de lui, que c'est pas un homme travaillant, qui garde pas ses jobs... mais mon père, il a toujours été bon. Seulement, il a pas eu beaucoup de chance, mon père » (Roy, 2009 [1945], p. 382-383) Florentine omet la particule négative à deux reprises dans ce court extrait. Un peu plus tard, dans le récit de pensée d'Emmanuel, ce dernier réfléchit à ce que Florentine vient de lui dire. Il reprend les paroles de Florentine dans sa conscience : « Ces seuls mots : "il n'a pas eu beaucoup de chance..." dans lesquels il croyait entendre s'exprimer toute une vie, le remuaient profondément » (Roy, 1945, p. 459) Florentine omet l'adverbe de négation dans son discours direct, mais quand Emmanuel réfléchit aux paroles de Florentine, il emploie le mot « ne » là où elle l'avait omis<sup>2</sup> (La Follette, 1949, p. 283-284). Par la simple inclusion de ce mot, Roy montre l'écart entre les classes sociales. La Follette explique que « le contraste [...] se voit entre la qualité du langage de Florentine et d'Emmanuel; ce dernier qui parle mieux » (La Follette, 1949, p. 283).

Une étude de Jean-Marc Dewaele (2004) sur l'omission de la particule négative « ne » en français oral conclut qu'il y a une corrélation positive entre l'aisance en français et les habitudes vernaculaires, dont l'omission du « ne », et que les locuteurs dont la langue maternelle n'est pas le français commettent moins d'omissions de ce genre. Autrement dit :

NNSs [Non-Native Speakers] use informal variants less frequently than NSs [Native Speakers], but prolonged contact with NSs [Native Speakers] of French and active use of that language stimulate the use of vernacular speech and lead to an increase in frequency of informal variants (Dewaele, 2004, p. 444).

C'est le cas des personnages de *Bonheur d'occasion* : le français étant leur langue maternelle, les locuteurs se permettent d'employer plus de « variantes informelles » dans leur parole quotidienne, surtout lorsqu'ils conversent avec d'autres personnages issus du même milieu social.

---

<sup>2</sup> Cet exemple ne figure pas dans l'édition de *Bonheur d'occasion* parue au Boréal. La Follette a utilisé une édition plus ancienne, qui diffère légèrement du texte définitif préparé pour l'édition du centenaire, utilisée pour la présente thèse.

## Extrait 2 : Particularités grammaticales, Hannah Josephson

La conclusion tirée par Jean-Marc Dewaele concernant l'omission du « ne » en français oral par les locuteurs d'origine francophone est reflétée dans le dialogue de *Bonheur d'occasion*, mais elle ne se transmet pas pareillement dans la traduction américaine de Hannah Josephson, *The Tin Flute* (1947). Comparons les passages sélectionnés avec leurs équivalents anglais. Le premier extrait abordé a été choisi pour son abondance d'exemples de contractions et d'omission de mots dans la version française. Lorsqu'on compare cet extrait et l'extrait homologue chez Hannah Josephson, on remarque que l'extrait de ce dernier ne compte que deux indices de l'oralité de la classe ouvrière, voire de la parole informelle. Parmi les deux indices d'oralité informelle ouvrière, une seule est un exemple de contraction. Voici l'extrait en question : « **Don't** you fear, Latour [...] France is prepared. France has the Maginot Line. And even if there **was** no Maginot Line France still has enough friends all over the world to come to her rescue. No country in the world has more friends than France » (Josephson, 1947, p. 34). Comme dans le texte source, on peut relever quelques indices de l'oralité dans ces phrases traduites. D'abord, l'extrait original de Roy débute par « t'as pas besoin de craindre », la contraction étant un abrégé de « tu n'as pas »; l'équivalent proposé par Josephson est la contraction anglaise « don't », la contraction familière de « do not ». Un autre exemple évident dans cet extrait anglais est l'emploi familier de « was » au lieu de « were » dans la phrase qui précède une subordonnée circonstancielle d'hypothèse introduite par le subordonnant anglais « if ». Le personnage dans *Bonheur d'occasion* emploie correctement la concordance des temps au même endroit, lorsqu'il dit « [...] si [la France] avait pas Maginot, elle aurait encore assez d'amis [...] » (Roy, 2009 [1945], p. 47). Toutefois, rappelons qu'une telle faute apparaît bel et bien dans le texte de Roy, lorsque le personnage emploie l'indicatif au lieu du

subjonctif dans la dernière phrase : « Y a pas de pays au monde qui a plus d'amis que la France... [...] » (Roy, 2009 [1945], p. 47) — on trouve donc une marque d'oralité équivalente, même s'il n'est pas placé au même endroit dans les deux textes. On trouve également un autre exemple d'omission du « ne » lorsque le personnage dit « [et] si elle avait pas Maginot [...] » (Roy, 2009 [1945], p. 47), qui n'est pas représenté au même endroit du texte source. Les indices de l'oralité ouvrière ne sont donc pas tout à fait équivalents dans les deux textes. D'ailleurs, il faut noter que la version de Josephson ne compte pas autant d'indices de l'oralité que l'extrait du texte source. Comme mentionné précédemment, l'extrait de Roy compte quatre omissions de mots, alors que l'extrait de Josephson ne compte que deux variances informelles ou fautes linguistiques démarquant le sociolecte ouvrier, représentant un niveau d'éducation moins élevé. Bref, cet aspect de la réalité de la classe ouvrière n'est pas communiqué autant dans la traduction de Josephson.

Enfin, il y a une autre différence importante en ce qui concerne l'oralité : c'est l'ajout du mot « you » dans la première phrase, qui souligne l'émotivité des paroles du personnage ainsi que la relation amicale entre les deux hommes. Dans la traduction de 1947, le personnage commence son discours par la phrase : « [don't] you worry, Latour » (Josephson, 1947, p. 34). En revanche, dans le texte de Roy, ce discours débute ainsi : « [t'as] pas besoin de craindre, Latour » (Roy, 2009 [1945], p. 47). En anglais, il serait acceptable de dire « don't worry » simplement. La mise en relief du pronom « you » dans la version anglaise intensifie cette relation interpersonnelle qui n'est explorée que lors de cette conversation informelle dans le restaurant. En accentuant le souci explicite de ce personnage envers Sam Latour, la traductrice évoque un sentiment de rassurance et de solidarité entre deux victimes de circonstances malheureuses, dont la pauvreté et le chômage. Pour avoir le même effet en français, on pourrait proposer la phrase « **toi**, t'as pas besoin de craindre » comme équivalent : l'ajout du pronom « toi » intensifie l'émotivité de la

discussion. Étant donné que cette idée n'apparaît pas explicitement dans le texte source, il s'agit d'un exemple de *clarification*, soit une des tendances déformantes proposées par Antoine Berman. Selon ce dernier, on appelle « clarification » tout élément d'une traduction qui est plus explicite que le texte source (Berman, 1999, p. 55). Dans le cas abordé, la traductrice évoque des idées abstraites telles que le souci et la solidarité par le simple ajout d'un seul mot. Ces idées sont évoquées dans le texte source aussi, mais elles ne sont pas explicitées autant que dans la traduction de 1947.

### Extrait 3 : Prononciation erronée, Gabrielle Roy

Le dialogue des hommes ouvriers est aussi caractérisé par la prononciation erronée d'une variété de mots. Ici, on n'inclut pas l'omission de mots ni la contraction — il s'agit essentiellement de la représentation écrite de leur prononciation, qui diffère souvent de la prononciation typique du mot en français. Rosemary Chapman explique que « [these] mispronunciations are usually of words that the protagonists are unfamiliar with or might have heard only recently and are still unsure of » (Chapman, 2009, p. 188). On peut ajouter à cela la probabilité que les ouvriers de *Bonheur d'occasion* n'aient jamais lu les mots soutenus ou spécialisés qu'ils emploient, alors ils n'ont aucune connaissance de leur orthographe, qui faciliterait leur compréhension de la prononciation. C'est le cas dans l'extrait sélectionné, soit le chapitre III du roman, qui met en scène un groupe d'ouvriers qui discutent de la guerre dans un autre continent. N'ayant pas cette proximité du conflit, leurs connaissances du fonctionnement de la guerre se limitent aux informations diffusées par les médias, dont les journaux et la radio, et des conversations avec d'autres Canadiens, y compris des soldats. Cela dit, leur distance physique et intellectuelle de la guerre en Europe fait en sorte que ces mots, dont les noms de pays lointains, sont plus étrangers à ces

hommes; dans certains cas, ces hommes n'ayant entendu ces mots qu'aux nouvelles. Le troisième extrait, qui se trouve au sein du chapitre III du roman, a été choisi parce qu'il compte plusieurs exemples de prononciation erronée de mots spécialisés, dont les noms de pays. Cela illustre bien l'éducation inadéquate chez ces hommes dans le texte source.

Parmi les exemples les plus frappants, l'on trouve la prononciation erronée de noms propres, dont des noms de pays en Europe impliqués dans la guerre. Quelques exemples se trouvent aux chapitres III et IV lors de la vive discussion abordant les sujets de la guerre et du chômage. C'est surtout le personnage de Sam Latour qui présente cet aspect du sociolecte des ouvriers. D'abord, on trouve la prononciation erronée de « Tchécoslovaquie », « Pologne », « Ukraine » et « Angleterre » de la part de divers personnages masculins au restaurant *Deux Records*. D'abord, dès la première mention du mot « Angleterre », l'atmosphère de la salle change; le narrateur raconte que « [ce] mot Angleterre jeta aussitôt une nouvelle animation dans la dispute » (Roy, 2009 [1945], p. 48). Ce mot dans le chapitre III est prononcé par un « jeune ouvrier en salopette [...] feuilletant un journal » (Roy, 2009 [1945], p. 48) au restaurant. Ce personnage, qui sait lire, prononce le mot correctement, disant « [non] a l'avait pas gros de choix en effette, quand l'Angleterre [...] poussait [la France] dans le dos » (Roy, 2009 [1945], p. 48). Cette phrase déclenche une réaction émotionnelle de la part d'Azarius Lacasse, qui répond par un court monologue au cours duquel il dit quatre fois « Anguelterre ». Cette prononciation erronée est un exemple de métathèse phonétique (La Follette, 1949, p. 75), c'est-à-dire une « inversion de phonèmes ou de syllabes dans un mot » (Banque de dépannage linguistique, s.d.[b], paragr. 1) qui, dans certains cas, peut être causée par une « simple erreur de lecture » (Banque de dépannage linguistique, s.d.[b], paragr. 1), ou, comme c'est probablement le cas dans *Bonheur d'occasion*, l'absence de la lecture. Le Trésor de la langue française au Québec (TLFQ) affirme que la

métathèse est un phénomène très répandu, mais souvent vu comme étant un élément de la langue populaire (TLFQ, 2024, paragr. 5).

Toutefois, James E. La Follette de l'Université Laval remarque que « cette prononciation fautive du mot Angleterre n'est propre qu'à Azarius Lacasse [...] [alors que d'autres] personnages le rendent correctement » (La Follette, 1949, p. 75-76). Selon La Follette, cette prononciation fautive « est probablement chez [Azarius] une habitude de prononciation de moindre effort » (La Follette, 1949, p. 76). Cette prononciation n'est attribuée qu'au personnage d'Azarius, faisant d'elle un élément de son idiolecte (c'est-à-dire un « [ensemble] des usages d'une langue propres à un individu » [De Landsheere, 1979, dans OQLF, paragr. 1]). Cependant, bien qu'attribuée à un seul personnage, la prononciation fautive de ce mot représente la réalité linguistique des hommes ouvriers en tant que classe sociale, car plusieurs de ces hommes adoptent eux aussi des prononciations fautives de divers mots semblables.

D'autres exemples semblables dans le texte incluent la prononciation « Palogne » et « Palonais » pour « Pologne » et « Polonais » (exemples énoncés par Azarius [Roy, 2009 [1945], p. 49] et plus tard par Pitou [p. 59] et la mère Philibert [p. 60]), « Tchecoslaquie » pour « Tchécoslovaquie » (dit par Azarius [p. 49]), « Ukariens » pour « Ukrainiens » (dit par la mère Philibert [p. 60]). Il est intéressant de noter que le mot « Pologne » est prononcé de manière typique par Emmanuel au chapitre IV, indiquant un registre de langue plus soutenu et, par conséquent, un écart entre les classes sociales.

James E. La Follette aborde la prononciation fautive de ces mots dans sa thèse de maîtrise « Le parler franco-canadien dans *Bonheur d'occasion* » (1949). Il propose l'hypothèse suivante au sujet de la prononciation atypique du mot « Tchécoslovaquie » par Azarius : « [le] mot est assez long et difficile à prononcer d'autant plus que les gens comme Azarius Lacasse ne se sont

probablement jamais donné la peine de s'informer de l'orthographe d'un mot nouveau et étrange » (La Follette, 1949, p. 38). Cela renvoie au sociolecte ouvrier, qui est influencé de manière évidente par la distance physique et intellectuelle entre cette population et le conflit outre-mer, ainsi qu'au manque d'instruction des ouvriers à l'époque. Un exemple concret décrit dans le texte est celui du personnage de Pitou, jeune homme qui a abandonné ses études à l'âge de douze ans afin de trouver un emploi — un objectif toujours pas atteint cinq ans plus tard (Roy, 2009 [1945], p. 62).

Concernant l'emploi de « Ukariens » au lieu de « Ukrainiens », La Follette explique quelques concepts de la phonétique, y compris la facilité de prononcer certains sons. Il conclut que le personnage aurait employé une prononciation erronée parce que « Ukarien » serait plus facile à prononcer, et que c'est « la loi du moindre effort qui entre en jeu » (La Follette, 1949, p. 79), tout comme la prononciation du mot « Anguelterre » par Azarius. Alors, la manière dont les personnages ouvriers prononcent certains mots moins familiers peut être expliquée par l'éducation inadéquate au sein de ce groupe, en plus de la facilité de prononcer certaines suites de sons plutôt que d'autres.

Ensuite, le mot « Maginot » porte à confusion chez les ouvriers, étant donné qu'il n'est pas très connu au sein de leur groupe. Dans le contexte de la discussion entre les clients et serveurs du restaurant, ces derniers font allusion à cette stratégie de guerre mise en place après la Première Guerre mondiale (Maginot Line, 2023, paragr. 1). Il s'agit d'une barrière composée de structures dont des forteresses et des abris souterrains érigés le long de la frontière franco-allemande dans le but de protéger la France des attaques allemandes (History.com Editors, 2022, paragr. 1). Cette stratégie militaire est nommée en honneur du ministre de la Guerre André Maginot (Ligne Maginot, 2024, paragr. 5). En fin de compte, cette défense était inefficace contre les forces allemandes, qui ont réussi à contourner la barricade (History.com Editors, 2022, paragr. 4).

La clientèle du restaurant Deux Records associe ce terme à un mot plus familier, « imagination » pour former le terme « Imaginot » (La Follette, 1949, p. 67). Ce nouveau terme n'est employé que par Sam Latour, alors il s'agit d'un élément de son idiolecte. Même si ce mot représente un élément de l'oralité personnelle de Sam Latour, on peut faire un lien avec le sociolecte ouvrier, caractérisé par un manque d'éducation. Sam Latour emploie ce mot pour la première fois au chapitre III lorsqu'il explique cette stratégie de guerre mise en place en France pendant la Seconde Guerre mondiale; le narrateur présente le personnage par son discours, qui commence ainsi : « [la] ligne Imaginot, la ligne Imaginot, à quoi ce que c'est bon ! » (Roy, 2009 [1945], p. 47). Les autres personnages de son entourage, incluant Azarius Lacasse, prononcent ce mot de manière correcte, « Maginot ». Vers la fin du roman, Sam Latour reprend son discours sur la ligne « Imaginot ». Cette fois, l'homme fait un lien concret entre « Maginot » et « imagination » (La Follette, 1949, p. 67), et Azarius intervient pour corriger sa compréhension du terme. Sam Latour dit que « [...] ça valait pas grand-chose leur ligne Imaginot. Imaginot... Imaginot !... C'est comme imagination. Et c'est pas aut' chose qu'une imagination qu'ils se sont faite » (Roy, 2009 [1945], p. 342), idée à laquelle Azarius répond : « [...] c'est pas Imaginot, mais Maginot, Maginot tout court [...]. D'après l'ingénieur qui a tiré les plans, un nommé Maginot » (p. 342). James E. La Folette explique la mécompréhension de ce mot de guerre par l'association que fait Sam Latour entre un mot inconnu (Maginot) et un mot plus familier (imagination) : « [lorsque] Sam Latour cherche à évoquer le mot précis qui représente bien l'idée qu'il veut exprimer, il tombe sur un autre qui lui est beaucoup plus familier » (La Follette, 1949, p. 67). Dans le contexte du roman, l'on peut déduire que Sam Latour a créé ce lien à partir de sa propre compréhension de la ligne Maginot; étant loin du conflit, il exprime son scepticisme de cette stratégie de guerre dès le début du roman. Donc, sa compréhension de la ligne Maginot en tant que concept de guerre a exercé une influence

sur sa compréhension du mot employé pour le représenter. Alors que ce terme inventé est un élément de l'idiolecte de Sam Latour, il a un lien indispensable avec les particularités orales des autres personnages de son milieu, s'insérant au sociolecte ouvrier en toute transparence.

### Extrait 3 : Prononciation erronée, Hannah Josephson

En revanche, ces exemples d'oralité populaire chez les hommes ouvriers tirés des chapitres III et IV de *Bonheur d'occasion* ne sont pas représentés de la même manière dans la traduction *The Tin Flute* de Hannah Josephson (1947). En fait, dans certains cas, la prononciation atypique ou erronée est complètement absente de la traduction, appauvrissant le portrait oral de la classe ouvrière. Cela exerce également une influence sur l'écart entre classes sociales.

Prenons les premiers exemples abordés, lorsque divers personnages prononcent les noms de pays de manière atypique. D'abord, il y a Azarius qui inverse les phonèmes pour dire « Anguelterre » au lieu de dire « Angleterre ». Cet élément de l'idiolecte du personnage n'est pas inclus dans la traduction de Josephson. Azarius Lacasse mentionne ce pays cinq fois dans l'espace de quelques phrases de discours direct, prononçant le mot correctement chaque fois. En voici un extrait de son discours : « [...] [there's] no use getting bitter about England. I haven't much love for England, but I have what you might call respect for England » (Josephson, 1947, p. 35). Cette prononciation correcte du mot efface également l'écart du registre de langue entre le narrateur omniscient, qui emploie un registre plutôt élevé, et les personnages ouvriers; dans le texte original, la phrase qui précède ces paroles d'Azarius contient le mot « Angleterre », suivi de plusieurs occurrences du mot « Anguelterre » par Azarius. Dans la traduction de Josephson, le narrateur et Azarius emploient la même prononciation du mot; alors, cet extrait rend impossible la distinction sociolinguistique entre la voix narrative et la voix d'Azarius. L'on remarque une tendance

semblable en ce qui concerne la mention de la Pologne lors de la discussion animée au restaurant *Deux Records*. Dans la traduction de Josephson, là où Azarius dit « Palogne » (Roy, 2009 [1945], p. 49) et « Palonais » (p.59-60) Josephson met « Poland » (Josephson, 1947, p. 36) et « Poles » (p. 44). La seule exception survient lorsqu'Azarius parle de la « Tchécoslaquie » dans la version française (p. 49). Josephson choisit de conserver la prononciation erronée de ce mot, mais seulement en partie. Azarius se pose la question suivante dans la version anglaise de Hannah Josephson : « Why did Germany swallow up Austria and Czechia—Czechiaslavia ? » (Josephson, 1947, p. 36). On a l'impression qu'Azarius cherche le mot correct au milieu de sa phrase, indiquant une réflexion intérieure de sa part. Cela diffère de ce qu'on observe dans le texte de Roy, où Azarius dit « Tchécoslaquie » sans y réfléchir.

Il est intéressant de noter que dans la traduction anglaise, lorsqu'Azarius hésite au milieu de sa phrase pour chercher le nom juste, il dit d'abord « Czechia ». Il s'agit du toponyme officiel anglais de ce pays depuis 2016 (The Independent, 2016, paragr. 1), avant lequel on disait « Czech Republic ». Le changement a été mis en place dans le but de simplifier le nom en réduisant le nombre de mots, et depuis lors, « the country is set to use the name Czechia in English, Tschechien in German or Tchequie in French, translations of 'Cesko' in Czech » (The Independent, 2016, paragr. 2-3) Le nom officiel à l'époque de la publication originale (2009 [1945]) et de la première traduction (1947) était « Czechoslovakia » et non pas « Czechia ». Cependant, on trouve plusieurs occurrences écrites de « Czechia » remontant jusqu'au dix-neuvième siècle. Il apparaît même dans des journaux qui ont paru lors de la Seconde Guerre mondiale (Name of the Czech Republic, 2024, paragr. 11), soit l'époque historique représentée dans *Bonheur d'occasion*. Il est donc possible que les personnages, dont Azarius Lacasse, aient vu le nom « Czechia » dans diverses sources médiatiques contemporaines de l'époque. Sachant cela, l'hésitation d'Azarius dans la traduction

de Josephson montre de la confusion chez ce personnage — il confond le nom non officiel « Czechia » et le nom officiel « Czechoslovakia » (qu’il prononce « Czechiaslavia ») (Josephson, 1947, p. 36).

Cet extrait contient deux des treize tendances décrites par Antoine Berman (1984), soient la *destruction des réseaux langagiers vernaculaires* et *l’appauvrissement qualitatif*. Antoine Berman explique que *l’appauvrissement qualitatif* « renvoie au remplacement des termes, expressions, tournures, n’ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou — mieux — iconique » (Berman, 1999, p. 58). Il explique que le vernaculaire est plus riche que la langue standardisée (p. 64). Bien que les mots « Anguelterre », « Palogne » et « Ukariens » ne soient pas remplacés par des synonymes dans le sens littéral du terme, la manière dont Josephson traduit ces mots ne reflète ni la nuance informelle ni la « loi du moindre effort » décrite par La Follette (1949, p. 76). Pour reprendre les idées de Berman, l’emploi correct des mots affaiblit la richesse informelle de la parole des personnages. La prononciation typique des noms de pays dans la traduction de Josephson ne communique pas l’idée du manque d’éducation chez les ouvriers. Cela est une réalité qui est explicitée dans le texte original et dans la traduction de Josephson par la discussion des expériences de Pitou, le jeune chômeur ayant abandonné ses études à l’âge de douze ans. Toutefois, cette situation répandue de sous-scolarisation ne peut pas être déduite de la simple lecture de ce court extrait de Josephson.

La confusion « Maginot/Imaginot », quant à elle, est conservée dans *The Tin Flute* de Josephson, conservant ainsi le *réseau sous-jacent* du thème de l’espoir et celui de la mécompréhension de ce terme de guerre. Comme dans le texte de Gabrielle Roy, ce mot est employé pour la première fois par Sam Latour dans la phrase suivante : « [the] Imaginot Line! What good is an Imaginot Line? » (Josephson, 1947, p. 34). Les autres personnages qui participent

à la conversation dans le restaurant emploient le mot correct, « Maginot ». Au chapitre XXVI, on reprend cette confusion, comme dans le texte source. Sam Latour parle de la « Ligne Imaginot » à nouveau, faisant un lien concret entre ce qu'il croit être le mot juste [« Imaginot »] et le concept de l'imagination; il dit : « I told you, [Azarius] Lacasse, that their Imaginot Line wasn't worth much. Imaginot ! Imaginot! It's like imagination. They imagined things, that's what they did » (Josephson, 1947, p. 244), phrase après laquelle Azarius corrige sa compréhension (et ainsi, sa prononciation) du mot, comme dans l'original.

Il est essentiel d'analyser cette métaphore en lien avec un des thèmes centraux entrelacés à travers le roman de Roy, soit le thème du bonheur dit « d'occasion » ou inatteignable. Lorsque Sam Latour compare la Ligne Maginot au concept de l'imagination, il doute de son efficacité parce que, d'après sa compréhension de la situation outre-mer, la Ligne Maginot serait une stratégie abstraite plutôt qu'une solution concrète. Il dit que « [...] instead of preparing for war in France they acted like that bird—what do you call him, the ostrich?—that buries his head in the sand when he sees danger coming. [...] [Their] Imaginot Line wasn't worth much » (Josephson, 1947, p. 244). Cela pourrait renvoyer au thème central du roman. Pour la plupart des personnages principaux, le bonheur est une chose qu'ils peuvent observer de loin, sans le vivre; pour eux, le bonheur semble inatteignable ou « imaginaire ». Il est intéressant de constater que Hannah Josephson choisit de garder cette prononciation erronée lorsque cette dernière soutient le thème central du roman [pour reprendre les mots d'Antoine Berman, un « réseau signifiant sous-jacent » [p. 61]], tandis que la traductrice omet beaucoup des prononciations erronées présentes dans le roman de Roy, affaiblissant l'image de la classe ouvrière par son oralité. Autrement dit, la traductrice conserve cette marque de l'oralité des ouvriers afin de ne pas modifier le sens du texte original, mais ce n'est pas le cas pour les autres occurrences de prononciation erronée parce que le sens des phrases

est moins influencé par la présence de ces caractéristiques, alors on peut omettre ces éléments sans forcément changer la suite des événements du roman.

#### Extrait 4 : Caractérisation, Gabrielle Roy

Le prochain exemple extrait tiré de la fin du chapitre III lorsqu'Azarius Lacasse, père de la protagoniste Florentine, exprime son mécontentement quant à sa situation financière, qui oblige sa fille de travailler pour aider sa famille. Il dit : « C'est pas juste, par exemple [...] qu'une jeune fille donne tout ce qu'elle gagne pour faire vivre sa famille. J'aime pas ça, Latour; j'aime pas ça, et faut que ça change betôt. Si la construction peut reprendre un jour... » (Roy, 2009 [1945], p. 53). Dans cette courte citation, le personnage omet quatre mots : la particule négative « ne » est omise trois fois, et le sujet impersonnel « il » est omis une fois. Ces omissions pourraient paraître insignifiantes au sein du texte, mais la citation a été choisie parce qu'elle renforce deux éléments fondamentaux de la représentation d'Azarius. D'abord, le rapport écrit de son discours oral est plus réaliste grâce à la transcription de ses variances grammaticales, dont l'omission du « ne ». La formulation précise de ses phrases contribue à la caractérisation d'Azarius de manière significative en montrant son plus grand défaut, soit sa passivité, à travers son dialogue. Contrairement aux exemples précédents, cette citation a été choisie en raison des transformations subies lors de la traduction par Hannah Josephson, ainsi que les manières dont la version américaine est influencée par ces modifications.

#### Extrait 4 : Caractérisation, Hannah Josephson

Azarius s'exprime ainsi dans la traduction de Hannah Josephson : « [but] it isn't fair to make a girl give all her earnings to support her folks [...]. I don't like it, Latour; I don't like it, and I mean to put a stop to it. If only the building trade would pick up— » (Josephson, 1947, p. 39).

Le personnage emploie la négation contractée, « I don't ». Alors qu'il s'agit d'une locution contractée, cela n'est pas un défaut grammatical en anglais. En fait, cet extrait du dialogue ne met en œuvre aucune « faute » ni de « informal variance » (Dewaele, 2004, p. 444) de la langue qui indiqueraient forcément le sociolecte du locuteur. La traductrice choisit plutôt de contracter des mots qui peuvent être contractés « correctement » et dont la contraction est généralement acceptée en anglais [par exemple, « isn't » pour « is not » et « don't » pour « do not »], laissant tomber la déviance linguistique qui met à part la classe ouvrière dans *Bonheur d'occasion*. Les formules « isn't » et « don't », bien qu'abrégées, ne communiquent pas la même nuance informelle que « c'est pas » et « j'aime pas ». Par exemple, « isn't » et « don't » conservent la particule de négation, bien qu'elle soit contractée; les phrases « c'est pas » et « j'aime pas », quant à elles, omettent carrément la première marque de négation. D'ailleurs, l'autre « informal variance » employée par Roy dans cet extrait du dialogue est l'omission du pronom impersonnel « il » dans la phrase « [...] faut que ça change betôt ». Ni cette omission ni un équivalent stylistique ne sont représentés dans la traduction de Josephson. Cette transformation représente un *ennoblissement* important. La fin de la citation, « faut que ça change betôt » (Roy, 2009 [1945], p. 53) aurait pu être traduite de diverses manières sans compromettre le caractère oral du texte original. Par exemple, une possibilité serait : « I've gotta put a stop to it ». La traduction proposée par Josephson « I mean to put a stop to it » (Josephson, 1947, p. 39) ne communique pas la même émotion que « faut que ça change betôt » (Roy, 2009 [1945], p. 53). La manière dont le personnage s'exprime dans la traduction, c'est-à-dire sans faute ni d'indice d'oralité informelle, affaiblit l'image réaliste de la classe ouvrière produite par Gabrielle Roy.

De plus, le choix de verbe en français [« [il] faut »] est impersonnel, tandis que la formulation de la phrase dans le texte de Josephson laisse sous-entendre une implication

personnelle de la part du personnage locuteur. Dans la traduction, Azarius « [means] to put a stop to it » (Josephson, 1947, p. 39), mais Hannah Josephson aurait pu traduire cette partie du texte par « it has to stop », ou même « it's gotta stop » pour une version plus familière (R. Grutman, communication personnelle, 18 juillet 2024). Cette différence subtile affecte le sens de la phrase ainsi que la caractérisation du personnage. Tout au long du roman, Azarius est reconnu pour ses grands rêves juxtaposés contre son manque de volonté d'agir; il attend toujours le « bon » moment — le meilleur emploi, le meilleur employeur, l'opportunité optimale. Alors, ce n'est pas surprenant qu'il ne s'inclue pas dans la solution quand il dit « [qu'il] faut que [la situation de sa fille, Florentine,] change [...] » (Roy, 2009 [1945], p. 53).

Le sociolecte n'est pas le seul élément qui se perd dans la traduction de Josephson : le personnage d'Azarius, produit de son environnement ouvrier et de sa situation financière précaire, se débarrasse de toute responsabilité financière dans le texte original, mais dans la traduction de 1947, on laisse croire que ce sera *lui* qui changera la situation de sa famille. Bref, cette représentation du dialogue d'Azarius laisse tomber des caractéristiques clés du personnage, engendrant ainsi une *destruction des réseaux sous-jacents* (Berman, 1999, p. 61). Il s'agit aussi d'un *ennoblissement* (Berman, 1999, p. 57) : en plus d'embellir la parole d'Azarius, Josephson exalte le personnage en supprimant cet indice subtil de sa personnalité passive et idéaliste, qui ne fait qu'empirer la situation financière de la famille Lacasse dans le roman source.

En examinant ces exemples dans le contexte des tendances déformantes d'Antoine Berman, l'on peut constater que Hannah Josephson détruit partiellement les *réseaux langagiers vernaculaires* en choisissant des expressions négatives plus « correctes » que celles employées dans *Bonheur d'occasion*. Ainsi, la traductrice affaiblit l'apparence du caractère populaire dans le livre. L'abréviation (ou l'omission) du pronom impersonnel « il » (comme « y a » au lieu de « il y

a») consiste en un autre exemple de variance informelle qui est sacrifiée en faveur de variances typiques dans *The Tin Flute* de Hannah Josephson.

### Extrait 5 : Référence culturelle, Gabrielle Roy

Enfin, on trouve une autre prononciation qui diffère de la norme à la fin du chapitre IV. Ce chapitre est une continuation de la scène décrite dans le chapitre III : les hommes ouvriers qui discutent de la guerre, de la pauvreté et du chômage au restaurant Deux Records. L'exemple en question est l'emploi d'une forme abrégée ou d'un surnom pour désigner une entreprise bien connue par les clients du restaurant Deux Records. On parle ici de l'apocope, c'est-à-dire la « suppression de [...] phonèmes, lettres ou syllabes à la fin d'un mot » (Banque de dépannage linguistique, 2008, paragr. 1), de la marque « Molson [Canadian] », une compagnie de bière bien connue au Canada, un nom qui est raccourci à « Mol' » (Roy, 2009 [1945], p. 71). Dans le texte source de Gabrielle Roy, c'est Emmanuel Létourneau, l'un des prétendants de Florentine, qui emploie ce mot en commandant « [deux] Mol' » (p. 71) au restaurant. Le choix de cette courte citation est basé sur son importance culturelle importante, qui est laissée de côté dans la traduction de Josephson. Pour un lectorat canadien, la référence culturelle est évidente et facile à déduire à partir de la troncature du nom de la marque; en fait, l'entreprise Molson Coors Beverage Company a été fondée en 1786 à Montréal (Molson Coors Beverage Company, s.d., paragr. 1), ville où est située l'intrigue de *Bonheur d'occasion*. Cette apocope pourrait renvoyer à la familiarité de la marque de bière parmi la clientèle et les employés du restaurant. Elle pourrait aussi indiquer le caractère amical et familier du restaurant Deux Records, étant donné qu'Emmanuel emploie un mot propre au code oral quotidien des ouvriers, et que ce terme ne porte pas à confusion entre les clients et les barmans.

## Extrait 5 : Référence culturelle, Hannah Josephson

Le caractère familier de cette interaction se dissout en partie dans la traduction de Hannah Josephson. Dans cette version, Emmanuel commande « [two] beers » (Josephson, 1947, p. 53). Par ce choix de mots, Josephson sacrifie à la fois la référence culturelle canadienne (et précisément montréalaise) et l'aspect informel de l'ambiance qui figurent dans le texte de Roy en faveur d'un terme dépourvu de spécificité et ayant une connotation plus neutre. Alors, c'est un autre exemple d'appauvrissement qualitatif selon les tendances déformantes d'Antoine Berman (1984, p. 58). Le mot « beers » ne porte pas la même charge significative parce qu'il n'est ni raccourci (ce qui indique l'informalité des clients dans le texte d'origine) ni un élément particulièrement représentatif du sociolecte ouvrier montréalais. Aussi, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un exemple de *clarification* parce que la traductrice rend explicite ce qui était implicite dans le texte source. La marque Molson est une marque bien connue au Canada, particulièrement à Montréal; les personnages peuvent donc abrégier le nom sans compromettre son sens ni sa compréhension entre clientèle et employés. La traductrice américaine choisit d'employer un mot qui ne pose aucun risque de confusion chez un lectorat anglophone qui n'est pas forcément canadien, car sa version paraît à New York. Ici, il faut noter que Hannah Josephson est la seule traductrice américaine des œuvres de Gabrielle Roy (Whitfield, 2007, pp. 112–113). Selon Agnès Whitfield, du fait que « the American translator [Josephson], through her personal background and values, shared, at least to some degree, Roy's *vision du monde* does not necessarily ensure that she was a particularly perceptive reader, or translator, of *Bonheur d'occasion* » (Whitfield, 2007, p. 119). Plutôt que de conserver la référence culturelle canadienne (et plus précisément montréalaise) dans sa traduction, Josephson choisit de sacrifier cette caractéristique en faveur d'un mot neutre et facilement compréhensible par un public cible anglophone plus généralisé.

## Conclusion

En conclusion, en menant une analyse comparative de la représentation de l'oralité des hommes ouvriers dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (2009 [1945]) et dans *The Tin Flute* (1947), la traduction américaine de Hannah Josephson, on s'aperçoit que les tendances déformantes de Berman les plus importantes sont les suivantes : la *destruction des réseaux langagiers vernaculaires*, la *clarification*, l'*appauvrissement qualitatif*, la *destruction des rythmes*, la *destruction* (et parfois le *renforcement*) *des réseaux sous-jacents* et surtout l'*ennoblissement*. À plusieurs endroits dans la traduction, Hannah Josephson embellit l'oralité des personnages ouvriers, et de cette tendance, que Berman nomme l'*ennoblissement*, découlent d'autres tendances déformantes : les caractéristiques de l'oralité de la classe ouvrière sont moins présentes (*destruction des réseaux langagiers vernaculaires*), les informations dans le texte deviennent plus explicites (*clarification*), et la qualité culturelle du texte est affaiblie (*appauvrissement qualitatif*). De plus, l'aspect poétique de ce texte en prose est parfois modifié dans la traduction (*destruction des rythmes*), et certains éléments thématiques ou symboliques du roman original disparaissent ou sont autrement transformés dans la traduction. On remarque qu'il y a beaucoup de chevauchement entre ces tendances déformantes dans *The Tin Flute* de Hannah Josephson. Cela prouve que les tendances délimitées par Berman ne sont souvent pas hermétiques : un exemple de déformation dans une traduction peut exprimer plusieurs tendances déformantes à la fois. Berman explique que « certaines [tendances déformantes] se recourent, ou dérivent des autres » (Berman, 1999, p. 52).

Par rapport à l'emploi d'interjections pour indiquer le ton, l'émotivité et l'informalité du discours direct, on remarque que Gabrielle Roy choisit une interjection modifiée afin de refléter le sociolecte ouvrier de Montréal. L'expression équivalente dans la traduction de Josephson marque le ton émotif du discours direct qui la suit, mais l'interjection est employée de manière typique,

sans modification, sans donner d'indice du sociolecte représenté. De plus, l'expression choisie par Josephson ne communique pas le même ton ironique que celle exprimée dans le texte source.

Ensuite, pour ce qui est des particularités grammaticales, dont l'omission et de la contraction des mots, cet aspect de l'oralité est presque complètement omis par Hannah Josephson. Dans les extraits de dialogue choisis, Josephson inclut très peu de contractions, menant à une représentation atténuée de la classe ouvrière. Cet écart entre les deux textes cause également un affaiblissement important de la vitesse et du rythme de la parole par la transcription écrite de l'oralité. De plus, le choix de Hannah Josephson de ne pas inclure une omission altère le sens de la phrase, supprimant ainsi cet élément preuve qui appuie un thème important du roman de Gabrielle Roy.

On remarque une variété de choix de la part de la traductrice concernant la traduction anglaise des mots spécialisés mal prononcés dans la version française. Les effets engendrés par les choix de Josephson sont nombreux. La plupart des personnages prononcent les noms de pays étrangers de manière erronée dans *Bonheur d'occasion*. Dans la traduction américaine, plusieurs noms de pays sont prononcés de manière typique, même si le niveau d'éducation peu élevé chez les ouvriers n'est pas illustré de cette manière dans la version de Josephson. L'exemple de la confusion par rapport à la Ligne Maginot/Imaginot demeure semblable dans les deux textes — la traductrice réussit à maintenir ce symbolisme crucial dans le roman.

La traduction américaine de *Bonheur d'occasion* laisse tomber une caractéristique essentielle du personnage d'Azarius. Le père de Florentine est connu comme un homme passif et paresseux tout au long du roman source. Ce défaut ne fait qu'empirer la situation financière de la famille Lacasse : ses risques imprudents, ainsi que son habitude de désister de ses emplois, contribuent à la souffrance de la famille. Cette facette d'Azarius est représentée dans *Bonheur*

*d'occasion* lorsqu'il exprime sa passivité envers leur pauvreté. La citation équivalente dans *The Tin Flute* ne communique pas le même message : Azarius exprime sa volonté d'agir. Son personnage est donc idéalisé dans la traduction de Josephson.

Enfin, Gabrielle Roy inclut une référence culturelle et une prononciation atypique en même temps (« Deux Mol' »), mais cette question est abordée différemment dans la traduction américaine. Hannah Josephson supprime la référence à la marque de bière canadienne et passe du précis au général en traduisant « deux Mol' » par « two beers ». Bref, on note que généralement, les marques de l'oralité du sociolecte ouvrier sont peu présentes dans la traduction de Hannah Josephson, ce qui mène à une disjonction entre l'atmosphère illustrée et l'oralité de ses personnages.

## Chapitre 2 : La voix féminine dans *Bonheur d'occasion* (2009 [1945]) et *The Tin Flute* (1947)

Chez Gabrielle Roy, la représentation des pensées des personnages féminins diffère de celle des personnages masculins : alors que les hommes dominent dans le discours direct dans *Bonheur d'occasion*, les femmes se font entendre par le récit de pensée dans le roman (Saint-Martin et al., 1997, p. 51). Les personnages masculins expriment leurs opinions ouvertement sur la guerre, la pauvreté et le chômage en discutant ces sujets entre eux. Quant aux femmes, elles souffrent elles aussi les conséquences de la guerre, mais leurs conversations se limitent à des sujets intimes liés à la condition féminine; leurs inquiétudes et plaintes ne sont souvent jamais exprimées à haute voix (Saint-Martin et al., 1997, p. 49-50). Les extraits abordés dans le chapitre sur l'oralité des hommes représentent une conversation ayant une forte charge émotionnelle, et les hommes échangent leurs perspectives sans gêne. En revanche, Roy accorde au lectorat un accès important aux pensées des femmes ouvrières, y compris des pensées qu'elles n'osent pas prononcer à haute voix. Dans son article « Sexe, pouvoir et dialogue » (1997) Lori Saint-Martin, et ses collègues Sylvie Lamarre et Laure Neuville notent ce qui suit :

[...] dominées dans les échanges linguistiques, les femmes sont privilégiées par Gabrielle Roy d'une autre manière. La place importante qu'accorde le roman aux paroles des hommes — qui accaparent, on l'a vu, 62 pour cent des répliques — semble confirmer, voire justifier, leur pouvoir. Là encore, Gabrielle Roy a assoupli le réalisme, grâce aux discours autres, notamment le discours indirect libre, qui dévoilent la pensée intime des personnages. Or, de ces discours, 61 pour cent donnent le point de vue des personnages féminins (dont 23,5 pour cent pour Rose-Anna et 36,2 pour cent pour Florentine), contre 39 pour cent pour les personnages masculins (Saint-Martin, Lamarre et Neuville, 1997, p. 51).

Autrement dit, on remarque la tendance selon laquelle Gabrielle Roy expose le point de vue des hommes de *Bonheur d'occasion* de manière explicite, soit par le discours direct (plus précisément le dialogue). En revanche, la révélation des pensées des personnages féminins du roman est faite de manière plus intime, soit par le discours indirect libre. Le lectorat a accès aux réflexions les plus privées des personnages féminins grâce à ce qui est exprimé par le narrateur. Chez les femmes,

ces pensées sont parfois doublement intimes; ce sont des pensées qui, en plus d'être cachées des autres personnages (féminins ou masculins), sont également partiellement cachées du lectorat. Ce dernier est obligé de déduire les vraies pensées des personnages en tirant des conclusions à partir du dit et du non-dit. Dans ce chapitre, nous aborderons les manières dont Gabrielle Roy et les traducteurs de son roman affrontent la traduction du discours indirect libre des femmes.

Afin d'analyser la manière dont le discours indirect libre est traduit d'abord par Hannah Josephson, j'ai choisi quelques passages du texte source qui mettent en œuvre une conversation entre femmes ou bien qui exposent le courant de conscience d'un personnage féminin par un monologue intérieur (Delf, 2019, paragr. 1). Par cela, on parle d'une « [technique] littéraire visant à représenter le déroulement ininterrompu des pensées d'un personnage » (Culture Montréal, 2015, paragr. 1). Dans les trois passages choisis, on trouve du discours direct (pensé et parlé) et du discours indirect libre, ce dernier étant communiqué par le narrateur qui accorde au lectorat un accès libre aux pensées des personnages féminins, dont Florentine et sa mère Rose-Anna. Ann Banfield explique que :

contrairement à ce qui se passe dans le discours direct, ces éléments [c'est-à-dire les exclamations, l'inversion des interrogations, et d'autres éléments expressifs] peuvent représenter le point de vue d'une troisième personne, ce qui impose la notion de « Sujet de conscience » ou sujet (self), en plus de celle de sujet parlant. Il n'est pas nécessaire, dans ce style, que le sujet soit le sujet parlé (Banfield, 1979, p. 10)

Alors, un passage écrit à la troisième personne peut représenter les pensées les plus intimes d'un personnage, quoique les pensées soient filtrées par un narrateur qui permet certaines caractéristiques de l'oralité, dont les questions rhétoriques et les exclamations.

Le premier passage représente une conversation entre Florentine et Rose-Anna, lors de laquelle Florentine et les lecteurs apprennent la nouvelle de l'engagement d'Eugène dans l'armée et de la grossesse de Rose-Anna. La réaction de la protagoniste Florentine montre son mécontentement concernant la condition féminine de sa classe sociale ouvrière. Dans le deuxième

passage, Florentine confie sa propre grossesse imprévue à son amie Marguerite. Il faut noter que, comme dans le premier passage, cette nouvelle est présentée de manière implicite, obligeant le lectorat de se servir d'indices subtils dans le texte afin de comprendre le sujet auquel Florentine réfléchit. Enfin, le troisième passage représente une autre discussion entre mère et fille, lorsque Rose-Anna découvre par elle-même la grossesse de sa fille aînée. Rose-Anna exprime à son tour son irritation, mais elle accepte que le sort de sa fille ressemblera peut-être à son propre sort en raison de leur situation de pauvreté. Dans les trois passages, on aperçoit des éléments explicites, prenant la forme de dialogue, et des éléments implicites, communiqués à travers le discours indirect libre de Florentine et de Rose-Anna.

Gabrielle Roy présente les conditions socioéconomiques des femmes ouvrières, en plus de certains aspects de la condition féminine, dès le début de son roman. Pour accomplir cela, une grande partie des événements du récit sont racontés à travers les yeux des personnages féminins, dont Florentine et Rose-Anna, via le discours indirect libre et le discours direct. Le discours direct prend deux formes distinctes dans le roman : le dialogue rapporté, en plus du récit de pensée, c'est-à-dire les passages où le narrateur rapporte les pensées des personnages. Shlomith Rimmon-Kenan aborde le style indirect libre et le style direct en distinguant le concept du « montrer » et le concept du « raconter » dans les textes littéraires :

'Showing' is the supposedly direct presentation of events and conversations, the narrator seeming to disappear (as in drama) and the reader being left to draw his own conclusions from what he 'sees' and 'hears.' 'Telling,' on the other hand, is a presentation mediated by the narrator who, instead of directly and dramatically exhibiting events and conversations, talks about them, sums them up, etc. (Rimmon-Kenan, 2002, p. 110)

C'est-à-dire que tout discours rapporté dans le texte, qu'il soit oral ou mental, représente le « raconter » puisque le narrateur se manifeste; en revanche, le discours indirect libre, qui n'est pas filtré par le narrateur, « montre » les pensées des personnages sans intermédiaire.

Les passages de nature intime aident le lectorat à comprendre le comportement des personnages. Par exemple, examinons brièvement un passage du texte qui révèle la perspective de Rose-Anna à l'égard de la situation de pauvreté vécue par sa famille. Le narrateur montre le découragement de la mère de famille quant à son avenir lorsque Rose-Anna réfléchit à son rôle maternel et à la misère qu'elle a vécue depuis le début de sa maternité :

Elle disait toutes sortes de choses à la fois sans se soucier de les mettre en ordre, mais avec une tendance bien naturelle à se justifier et à désarmer la puissance divine. « J'ai fait mon devoir, Notre-Seigneur. J'ai eu onze enfants. J'en ai huit qui vivent et trois qui sont morts en bas âge, peut-être parce que j'étais déjà trop épuisée. Et ce petit qui va naître, Notre-Seigneur, est-ce qu'il sera pas aussi chétif que les trois derniers ? »

Elle pensa tout à coup que Dieu connaissait toute sa vie et que point n'était nécessaire de la lui raconter de fil en aiguille. Mais elle se dit aussi : « Peut-être qu'il oublie des fois. Il y a tant de misère qui s'adresse à lui. » Ainsi, la seule fêlure dans sa foi venait de cette candide supposition que Dieu, distrait, fatigué, harassé comme elle, en arrivait à ne plus accorder qu'une attention éparse aux besoins humains (Roy, 2009 [1945], p. 113)

Cet extrait expose des fragments intimes de la conscience de Rose-Anna. Il présente non seulement une narration externe de ses réflexions par rapport à la condition maternelle, mais aussi des extraits de discours rapporté de sa prière. On s'aperçoit, dès lors, que les diverses techniques de narration permettent au narrateur de montrer les éléments les plus privés de la vie intérieure des personnages; dans le cas abordé ici, le lectorat est en mesure de comprendre les réflexions et actions de Rose-Anna plus tard dans le roman.

En revanche, il y a une courte interaction entre Florentine et Rose-Anna à la fin du chapitre VI qui montre le contexte générationnel et socioéconomique dans lequel s'insèrent les comportements et attitudes des deux générations de femmes. On remarque un écart subtil entre la génération de Florentine et celle de sa mère. La séparation entre mère et fille se manifeste à plusieurs endroits dans le roman, mais un des premiers indices de cette divergence ressort pendant la conversation entre les deux personnages à la fin du chapitre VI. Florentine exprime son mécontentement à la découverte de la grossesse de sa mère, Rose-Anna. Cette dernière explique « [qu'on] fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut » (Roy, 2009 [1945], p. 99).

La réaction de Florentine n'est pas exprimée à voix haute. Plutôt, elle est exprimée à travers le discours intérieur rapporté qui rapporte les pensées précises du personnage. Voici l'extrait en question : « « C'est pas vrai, songeait Florentine. Moi, je ferai comme je voudrai. Moi, j'aurai pas de misère comme sa mère. » » (Roy, 2009 [1945], p. 99). Ces phrases montrent une séparation générationnelle : la fille est déterminée à ne pas souffrir le même sort que sa mère. L'attitude de Rose-Anna est passive tandis que Florentine fait preuve de plus d'agentivité que Rose-Anna, et cette expression du point de vue de Florentine constitue un moment décisif dans le roman.

Le contraste entre les attitudes de ces deux personnages centraux permet d'expliquer certaines tendances observées dans leur discours indirect libre et leur dialogue. Par exemple, les personnages féminins n'osent pas exprimer certaines informations de manière explicite dans leur discours direct. À d'autres endroits, les sentiments des personnages sont dévoilés par le narrateur, qui montre le point de vue d'un seul personnage à la fois; les personnages ne connaissent pas forcément les pensées des autres personnages. Dans certains cas, cela engendre une certaine *ironie dramatique*. Le dictionnaire des termes littéraires explique que « [l'ironie] situationnelle ou dramatique [...] résulte d'un concours de circonstances, ou de l'écart entre le savoir d'un personnage donné et celui d'autres personnages ou du public » (van Gorp et al., 2003, p. 285). Le roman met en œuvre plusieurs situations où il y a des détails connus par le lectorat sans qu'ils soient connus par les autres personnages.

Une autre technique narrative employée par Gabrielle Roy pour montrer les motivations et les opinions des personnages est le discours intérieur rapporté qui montre ce que les personnages n'osent pas exprimer à leurs proches. Dans les exemples de discours analysés dans les pages qui suivent, les thèmes abordés par les personnages féminins touchent souvent à divers aspects de la condition féminine : la grossesse, la maternité, ou les relations amoureuses. Ces thèmes sont

influencés par leur situation socioéconomique, bien que l'économie et la guerre ne soient pas les sujets centraux de leurs pensées et paroles comme c'est le cas chez les personnages masculins. Les souffrances des femmes sont des conséquences secondaires des souffrances vécues par les hommes. En fait, Saint-Martin, Lamarre et Neuville notent que les hommes « [débatent] les grands débats de leur époque » (Saint-Martin et al., 1997, p. 49), mais « les dialogues féminins roulent sur des sujets domestiques » (1997, p. 49). Comme l'expliquent les autrices de l'article « Sexe, pouvoir et dialogue », le discours des femmes de *Bonheur d'occasion* est privé, tandis que celui des hommes est public — c'est donc une réflexion de leurs souffrances respectives (1997, pp. 49-50). Si on considère la fragilité des problèmes discutés entre femmes, on peut déduire que c'est cette sensibilité qui motive Rose-Anna, Florentine et les autres personnages féminins à omettre certaines informations explicites de leurs conversations. Bref, en général, lorsqu'on compare l'expression des inquiétudes par les personnages masculins et les personnages féminins, on s'aperçoit que la souffrance des femmes demeure cachée derrière un voile de pudeur ou d'isolement, tandis que les hommes discutent ouvertement de leurs difficultés. Cette différence est mise en évidence par la manière dont l'autrice présente la détresse des personnages féminins et masculins respectivement.

Dans la traduction de Hannah Josephson publiée en 1947, la représentation de l'émotivité et de la dissimulation de l'information chez les personnages féminins subit des transformations subtiles qui exercent une influence importante sur la nuance du discours, qu'il soit direct, indirect ou indirect libre.

## Extrait 1 : Discours direct, Gabrielle Roy

Le premier extrait abordé se trouve à la fin du chapitre VI de *Bonheur d'occasion*. Il s'agit d'un moment clé du roman parce qu'il montre plusieurs facettes de la réalité des femmes de la classe ouvrière, y compris l'écart entre deux générations de femmes — soient celle de Florentine et celle de sa mère. Cette partie du roman raconte un rendez-vous entre Florentine Lacasse et Jean Lévesque, un prétendant dont Florentine fait connaissance au restaurant Deux Records au chapitre I. On se rend compte par le dialogue et par le discours intérieur rapporté de Florentine que cette dernière se sent mal à l'aise et mal placée pendant ce rendez-vous, mais elle s'amuse à imaginer l'avenir de leur amitié. Jean l'accompagne chez elle, l'embrassant d'abord sur les joues et ensuite sur les yeux, ce qui excite Florentine — la joie de Florentine est exprimée plus tard dans l'extrait à travers son discours indirect libre. Cette analyse du discours est axée sur les dernières pages du chapitre, qui mettent en œuvre le moment où Florentine rentre chez elle et est accueillie par sa mère lorsque cette dernière s'inquiète de l'avenir de sa famille. On alterne entre les passages de dialogue, de monologue intérieur rapporté et de discours indirect libre de ces deux personnages féminins tout au long de l'extrait, présentant ainsi au lectorat le point de vue intime des deux femmes.

D'abord, on s'aperçoit que dans l'extrait délimité dans le cadre du chapitre VI, une grande partie du discours direct des personnages féminins contient des éléments cachés; les femmes en question communiquent de manière implicite entre elles et avec le lectorat. La compréhension complète de leur dialogue dépend largement des déductions faites par les personnages et par les lecteurs parce que les personnages ne révèlent pas le concret, choisissant plutôt de participer à un genre de jeu de devinettes. Par exemple, aussitôt que Florentine rentre chez elle, sa mère se met à confier ses plus grandes inquiétudes à sa fille aînée. Florentine, quant à elle, reste prise dans une

rêverie après sa rencontre avec Jean, à la fin de laquelle Jean l'embrasse. Le lectorat pénètre la conscience quasi onirique de Florentine par le biais du narrateur, qui expose les pensées de Florentine de manière implicite (par la narration et la description) et explicite (par le récit de pensée, soit la représentation écrite verbatim du fil de pensée du personnage).

Le premier passage est un extrait de discours direct énoncé par Rose-Anna au retour de Florentine chez elle. Dès que sa fille aînée rentre au foyer familial après sa sortie avec Jean, de laquelle Rose-Anna n'est pas au courant, la mère de famille se met à verbaliser ses inquiétudes. Elle dit : « Ton père n'est pas encore rentré, je sais pas ce qu'il peut bien faire [...]. J'ai bien peur qu'il ait laissé sa job. En tout cas, hier, il n'a pas eu sa paye. Et Eugène, Eugène [...] Eugène vient de s'engager, Florentine. Mon Dieu, qu'est-ce qu'on va devenir ? » (Roy, 2009 [1945], p. 97). On remarque d'abord que Rose-Anna n'ose pas inclure un complément d'objet indirect au verbe pronominal infinitif « s'engager ». Tenant compte des indices contextuels du roman, le lectorat et le personnage de Florentine sont en mesure de deviner qu'elle fait allusion à l'engagement d'Eugène dans l'armée, mais Rose-Anna décide de ne pas compléter cette clause. Il se peut qu'elle omette le complément parce qu'elle ne souhaite pas concrétiser la situation de guerre qui la préoccupe tant, surtout maintenant que son fils aîné y est impliqué de manière directe. L'omission de cette information a pour effet d'intensifier la représentation de la peine vécue par Rose-Anna dans son rôle de mère et d'épouse. Eugène emploie la même omission dans le chapitre précédent (chapitre V) lorsqu'il annonce son engagement dans l'armée à sa mère. Après beaucoup d'hésitation, il dit : « Eh ben, je viens de m'engager, sa mère ! » (Roy, 2009 [1945], p. 79). Rose-Anna ne croit pas ce que dit son fils, présumant qu'il est ivre et qu'il raconte des blagues. Quand Eugène confirme qu'il est sérieux, il omet à nouveau tout détail précis relatif à l'armée. Les deux personnages profitent de la polysémie du terme « s'engager » pour l'employer comme

euphémisme du terme « s’ enrôler », un mot toujours lié à la guerre — ce terme apparaît une fois plus tard dans le roman, et sera commenté dans les prochaines pages. Le Dictionnaire Usito de l’ Université Sherbrooke affirme que « s’ engager » signifie « [se] lier par une promesse, une convention ou une obligation » (Usito, s.d.[a], parag. 3), et « s’ enrôler » a une signification plus précise : « Inscrire [quelqu’ un] sur les registres de l’ armée [ou] s’ engager dans l’ armée » (Usito, s.d.[b], parag. 1). Même si cet exemple ne s’ applique pas uniquement aux personnages féminins, il est important de l’ aborder afin de montrer la fréquence et les effets de la technique du voilement des informations difficiles dans le roman de Gabrielle Roy.

### Extrait 1 : Discours direct, Hannah Josephson

La question de l’ implicite dans le discours direct est traitée différemment dans la traduction de Hannah Josephson. Prenons l’ exemple de la citation analysée dans la section précédente. Quand Rose-Anna annonce à Florentine qu’ Eugène s’ est engagé dans l’ armée, elle décide de ne pas mentionner l’ armée de manière explicite. Ce choix pourrait se rapporter à sa peur et à son incrédulité par rapport à cette situation. L’ omission de ces détails montre un certain inconfort relatif au concept de guerre. Cela est surtout le cas pour Rose-Anna, dont les pensées et paroles dévoilent sa préoccupation pour son fils aîné.

Ces inquiétudes sont moins évidentes dans *The Tin Flute* de Hannah Josephson (1947) étant donné que dans cette traduction américaine, Rose-Anna mentionne l’ armée de manière explicite lorsqu’ elle annonce la nouvelle choquante relative à son fils à Florentine. La traductrice supprime un aspect important de l’ intrigue, soit l’ inconfort d’ une mère par rapport à une guerre dont elle est maintenant plus proche. Examinons de plus près la citation suivante tirée de la traduction de Josephson : « And Eugène — [...] Eugène enlisted in the army, Florentine. Oh dear, what’s to

become of us? » (Josephson, 1947, p. 70). Une première chose qu'on peut remarquer en comparant cette citation et la citation équivalente du roman source est le fait que dans le texte de Roy, Rose-Anna répète le nom de son fils à trois reprises, alors que dans la traduction de Josephson, elle ne le dit que deux fois. La répétition en tant que figure de style intensifie l'émotion de la phrase. Dans le contexte de ce passage de discours direct, cette technique poétique a aussi pour effet d'imiter la parole naturelle. Selon les tendances déformantes de Berman, cela pourrait être considéré comme un exemple d'*appauvrissement quantitatif*, c'est-à-dire une réduction du nombre de signifiants dans la traduction (Berman, 1999, p. 60) quoique ce soit un exemple subtil. On pourrait dire que cet exemple serait mieux désigné comme une *destruction des rythmes* plutôt qu'un *appauvrissement quantitatif* parce que le signifiant qui est omis n'est qu'un mot qui est déjà répété. Une destruction des rythmes, quant à elle, « rompt le rythme mimique de la phrase » (Berman, 1999, p. 61), comme c'est le cas dans la phrase énoncée par Rose-Anna. Le rythme ternaire établi dans ce passage de *Bonheur d'occasion* n'apparaît pas dans le passage équivalent de *The Tin Flute* de Hannah Josephson. L'absence de cet aspect rythmique dans le discours direct de Rose-Anna exerce une influence sur l'émotivité de sa parole.

En outre, on observe une *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* en comparant le dialogue dans les deux textes. Dans la traduction de 1947, il y a une contradiction dans le motif établi par Gabrielle Roy dans son roman. Le motif dont on parle est le refus de mentionner l'armée de manière explicite dans le discours direct des personnages. La phrase de Rose-Anna tirée du chapitre VI, décrite quelques paragraphes plus tôt, s'insère dans ce motif qu'on peut observer dès le chapitre V. Quelques pages avant que Rose-Anna annonce l'engagement militaire d'Eugène à Florentine, Eugène l'annonce à sa mère. La nature de « l'engagement » d'Eugène n'est jamais précisée pendant leur conversation. Voici quelques exemples de citations de ce passage de

dialogue : d'abord, Eugène dit qu'il « vient de [s'engager] » (Roy, 2009 [1945], p. 79); Rose-Anna réagit en s'exclamant « Tu t'es engagé ! ... » (Roy, 2009 [1945], p. 79); plus tard, quand il convainc sa mère qu'il ne plaisante pas, Eugène dit « C'est pas des peurs, m'man. Je te dis que viens de m' enrôler » (Roy, 2009 [1945], p. 79), précisant sa participation volontaire à la guerre pour la première fois. Enfin, Eugène affirme « J'ai signé. [...] Pis je suis ben content » (Roy, 2009 [1945], p. 80). Ce n'est que quelques paragraphes plus tard qu'Eugène mentionne l'armée de manière explicite, lorsqu'il explique à sa mère que « [tout] le temps [qu'il va] être dans l'armée [sa famille va] recevoir vingt piasses par mois » (Roy, 2009 [1945], p. 81). Néanmoins, il est important de noter qu'en évitant de mentionner le service militaire, Rose-Anna montre son désaccord et son inconfort envers le concept — cette tendance est observable dans d'autres contextes à travers le roman qui seront abordés plus tard dans ce travail.

Ce motif n'est pas tout à fait soutenu dans la version de Hannah Josephson. Alors que Rose-Anna évite le mot « army » dans la représentation anglaise de sa conversation avec son fils Eugène lors du chapitre V, ce *réseau signifiant sous-jacent* (Berman, 1999, p. 61) n'est pas maintenu dans le chapitre suivant lorsqu'elle en parle avec sa fille Florentine. Rose-Anna lui dit : « And Eugène — [...] Eugène enlisted in the army, Florentine » (Josephson, 1947, p. 70). En comparant cette phrase et la phrase équivalente dans le texte de départ, on s'aperçoit que la différence est subtile, et elle peut paraître insignifiante. Cependant, l'ajout de « in the army » à la fin de la phrase de Rose-Anna rompt le fil conducteur dans le texte qui représente l'aspect « tabou » du thème de la guerre, surtout parmi les personnages féminins. Plus qu'une *clarification*, c'est une *explicitation* de ce qui est voilé dans le roman de Gabrielle Roy parce qu'il s'agit d'une précision concrète de ce qui est intentionnellement voilé dans *Bonheur d'occasion*. Dans le texte source, l'omission de ce détail important pourrait représenter une stratégie de protection contre une vérité qu'elle ne

souhaite pas affronter. Cette idée la protection de soi n'est pas aussi présente dans la traduction parce que Rose-Anna ne s'empêche pas d'exposer la dure vérité quand elle en parle avec Florentine.

Cet exemple représente simultanément une *clarification* et une *explicitation* : une *clarification* parce que l'indéfini devient défini dans la traduction (Berman, 1999, p. 54-55), et une *explicitation* parce que l'information qui est implicite dans le texte original devient explicite dans la traduction. En décrivant la tendance déformante de la *clarification* dans son livre, Antoine Berman explique que « [là] où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini*, la clarification tend à imposer le défini » (Berman, 1999, p. 54-55). En fait, on trouve deux exemples de *clarification* dans les quelques phrases prononcées par Rose-Anna vers la fin du chapitre VI lorsque Florentine revient chez elle tard le soir. Le premier exemple est l'ajout du détail relatif à l'armée abordé dans le paragraphe précédent. Contrairement au lectorat de *Bonheur d'occasion*, qui doit déduire cette information en fonction des indices contextuels, le lectorat de *The Tin Flute* de Hannah Josephson y a accès sans ambiguïté.

C'est aussi le cas un peu plus tôt dans le même passage de discours direct de Rose-Anna; l'exemple qui suit pourrait également représenter une autre *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* parce que l'écart entre le sens exprimé par Rose-Anna dans le texte original et la traduction de Josephson efface une partie de la personnification du personnage d'Azarius, soit le mari de Rose-Anna et le père de Florentine. Rose-Anna explique à Florentine qu'elle « [a] bien peur [qu'Azarius] ait laissé sa job » (Roy, 2009 [1945], p. 97), une situation qu'elle soupçonne parce que son mari n'a pas reçu sa paye le jour précédent (Roy, 2009 [1945], p. 97). La manière dont Rose-Anna s'exprime à ce moment du roman affirme et soutient la personnalité d'Azarius telle qu'elle est représentée à travers l'œuvre de Roy. En d'autres termes, en soupçonnant que son

mari a *démissionné* de son emploi, Rose-Anna contribue au réseau sous-jacent signifiant de ce défaut d'Azarius, c'est-à-dire son habitude de poursuivre des pistes qu'il espère mèneront au succès financier sans forcément se soucier du bien-être de sa famille. Il s'agit d'un thème qui est étroitement tissé dans l'intrigue de Roy; nous avons vu un autre exemple de ce trait de caractère d'Azarius dans la section sur l'oralité des hommes ouvriers, lorsqu'Azarius s'exclut de la solution à la situation financière désespérée de sa famille.<sup>3</sup>

L'Azarius de Josephson, quant à lui, agit comme un actant dans la situation financière : il s'engage à agir pour changer les circonstances de sa famille. On observe un écart semblable en comparant les paroles de Rose-Anna dans le chapitre VI du texte original et de la première traduction. Chez Josephson, Rose-Anna soupçonne que son mari a *perdu* son emploi. Elle dit qu'elle craint que « he may have lost his job » (Josephson, 1947, p. 69). Cette hypothèse présente Azarius comme une *victime* de sa situation qui semble incontrôlable; il n'aurait pas laissé son emploi, mais il aurait plutôt été victime d'un renvoi qu'il n'aurait pas pu contrôler. Le passage de l'actif au passif devient ainsi une destruction des systématismes selon une interprétation libre des tendances déformantes d'Antoine Berman; d'après lui, « [le] systématisme d'une œuvre [...] s'étend au type de phrases, de constructions utilisées » (Berman, 1999, p. 63), et il inclut « l'emploi des temps » (Berman, 1999, p. 63). Le cas examiné ne montre pas précisément un passage d'un verbe de mode actif à un verbe de mode passif, mais on peut voir un virage subtil dans la connotation active du verbe employé par Roy (« *laissé* sa job») et la connotation passive communiquée par le verbe employé par Josephson (« *lost* his job»). En employant un verbe ayant une nuance passive, Hannah Josephson fait subir à Azarius une transformation signifiante, passant

---

<sup>3</sup> Voir l'extrait 4 du chapitre 1.

d'un homme proactif (quoique sa proactivité affecte sa famille de manière négative) à un homme impuissant dans sa situation.

On trouve un autre exemple frappant d'éléments implicites dans le discours direct à la fin du chapitre VI lorsque la grossesse de Rose-Anna est révélée à Florentine et au lectorat. Comme dans le cas de la révélation de l'engagement d'Eugène dans l'armée plus tôt dans le chapitre, l'autrice se sert d'indices contextuels, de discours indirect libre, de passages descriptifs et d'euphémismes pour présenter ce moment important du récit. D'abord, dans son discours direct, Rose-Anna laisse deviner à sa fille qu'elle est enceinte de son neuvième enfant sans l'exprimer directement. Elle explique à Florentine qu'il sera plus difficile de se trouver un nouveau logement parce que « les logis coûtent de plus en plus cher » (Roy, 2009 [1945], p. 98) et que « quand [ils n'étaient] rien que dix, c'était déjà difficile d'arriver, mais [ils seront] bientôt onze... » (Roy, 2009 [1945], p. 98), faisant allusion à son neuvième enfant qui naîtra au printemps. Son hésitation à exprimer la vérité montre une certaine honte ou culpabilité de la part de Rose-Anna. Florentine, elle aussi, hésite dans son choix de mots, optant plutôt pour un euphémisme : elle demande si sa mère « [attend] encore » (Roy, 2009 [1945], p. 98). La tournure de phrase est probablement un emprunt de l'anglais « expecting », qui est d'ailleurs employé par Josephson dans sa traduction.

Le sentiment de honte est communiqué d'une manière semblable dans la traduction de Hannah Josephson. Comme dans le texte source, Hannah Josephson montre l'hésitation de Rose-Anna avant qu'elle annonce sa nouvelle. Quand Florentine devine ce que sa mère s'apprête à lui dire, elle demande « [you're] expecting again? » (Josephson, 1947, p. 70), reflétant ce qui est exprimé dans le texte source. Dans les deux cas, le personnage se sert d'un euphémisme pour exprimer ce qu'elle n'ose pas dire de manière explicite. Alors, on remarque une disjonction entre le maintien de la tendance du dit et le non-dit. Les informations relatives à la grossesse de Rose-

Anna sont masquées par des euphémismes comme dans le roman de Gabrielle Roy, tandis que l'annonce de l'engagement d'Eugène dans l'armée est exprimée de manière explicite, ce qui interrompt le motif du voilement des thèmes difficiles.

### Extrait 1 : Narration, Gabrielle Roy

En plus d'être riches en discours direct, les dernières pages du chapitre VI sont riches en discours indirect narrant les pensées de Florentine. Le style narratif de Gabrielle Roy présente certaines caractéristiques uniques : par exemple, le narrateur, qui parle à la troisième personne, adopte le point de vue d'un personnage à la fois. Gérard Genette, théoricien spécialiste en narratologie, propose trois perspectives narratives possibles dans un récit. Ce sont trois types de focalisation : la *focalisation zéro* (c'est-à-dire le concept du narrateur-dieu, où le narrateur connaît plus que les personnages) (Genette, 2007, p. 193-194), la *focalisation interne* (c'est-à-dire que « le narrateur sait autant que le personnage focalisateur » [p. 193-194]) et que les informations sont filtrées au lectorat par ce personnage [p. 194-195]) et la *focalisation externe* (c'est-à-dire que le narrateur analyse ce qu'il voit sans être capable de véritablement connaître les pensées des personnages) (p. 195). *Bonheur d'occasion* présente une variété de focalisations selon le contexte; les personnages focalisateurs les plus communs dans *Bonheur d'occasion* sont Florentine, Rose-Anna et Jean. Le chapitre VI, par exemple, expose les pensées de Florentine et de Rose-Anna de deux manières principales. Une grande partie du roman est composée de passages de focalisation interne, c'est-à-dire que la réflexion interne des personnages est présentée à travers le filtre du narrateur. À d'autres endroits dans le texte, c'est le discours rapporté, soit par le dialogue ou bien par le récit de pensée, qui permet au lectorat d'avoir accès aux opinions des personnages.

Finalement, on y trouve des passages de discours indirect libre, qui interrompent le rythme typique du texte pour insérer les pensées verbatim des personnages.

Rappelons la situation racontée dans le chapitre en question : en soirée, Rose-Anna demeure éveillée en attendant l'arrivée de Florentine qui, sans que Rose-Anna le sache, était sortie avec Jean Lévesque. Dans sa fatigue, la mère s'inquiète des épreuves de sa famille : Eugène s'est engagé dans l'armée, Azarius a peut-être laissé son emploi, et Florentine n'est toujours pas rentrée. La dernière partie du chapitre VI expose les pensées de Florentine de plusieurs manières : par des citations directes de sa conscience intérieure ou par des extraits qui exposent ses pensées à la troisième personne, filtrées par le narrateur. La manière dont Josephson traduit le discours indirect libre de Florentine exerce une influence sur divers éléments signifiants du chapitre : l'importance de deux symboles marquants dans les pensées de Florentine, l'émotivité de Florentine dans l'intimité de sa conscience, l'attention prêtée à certains détails qui sont plus subtils dans le texte de départ, ainsi que la mise en relief des passages de discours indirect libre.

Les symboles signifiants dont on parle sont ceux de la vague et du cœur. Ces deux symboles apparaissent plusieurs fois dans la narration des dernières pages du chapitre VI, principalement lorsque le narrateur expose les expériences internes de Florentine et de Rose-Anna. En fait, entre la page 96 et la fin du chapitre VI à la page 99 de *Bonheur d'occasion*, l'image du cœur est mentionnée sept fois et la métaphore de la vague qui emporte Florentine est mentionnée six fois. L'entrelacement de ces images consiste en deux fils conducteurs distincts qui accentuent à la fois l'humanité des personnages féminins et l'émotivité de l'intrigue.

Ces figures de style contribuent aussi à l'aspect poétique du roman. Parmi les sept occurrences du symbole du cœur dans *Bonheur d'occasion*, plusieurs sont transformées par le

processus de la traduction de Hannah Josephson; par souci de brièveté, j'ai choisi les deux transformations les plus frappantes liées au symbole du cœur.

D'abord, on raconte qu'à son retour chez elle, Florentine est « attentive au bourdonnement de son cœur » (Roy, 2009 [1945], p. 96), évoquant l'image du cœur qui apparaît dans le chapitre à plusieurs reprises, créant ainsi un motif signifiant dans le texte. Cette image est importante parce qu'elle crée un lien entre l'externe, soit la soirée que Florentine vient de vivre avec Jean, et l'interne, c'est-à-dire ses sentiments physiques et émotionnels liés à cette soirée. La vivacité de la description permet au lectorat de s'identifier au personnage et à son vécu.

### Extrait 1 : Narration, Hannah Josephson

La traduction de Hannah Josephson offre une expérience sensorielle semblable au lectorat, mais la description de la traductrice affaiblit l'aspect émotif de la phrase. Dans la première traduction américaine du roman, le narrateur raconte que Florentine est « conscious of the wild drumming in her ears » (Josephson, 1947, p. 69). Au lieu de faire allusion au cœur, Josephson donne une description plus concrète. En évoquant les oreilles plutôt que le cœur, elle offre au lectorat une expérience plus sensorielle qu'émotive, étant donné que dans sa description, les oreilles vivent l'expérience de manière plus concrète, mais moins émotionnelle. Le lectorat doit déduire que le « wild drumming » dont on parle est une allusion aux battements cardiaques, qui sont évoqués d'une manière très physique. Dans le texte de Roy, l'aspect sensoriel concret de la description est moins évident, mais le lectorat est capable d'inférer les émotions de Florentine — le « bourdonnement » évoque la sensation de son cœur à partir d'un mot lié au sens de l'ouïe. Chez Josephson, cette sensation semble contourner le cœur pour se faire sentir par les oreilles de manière moins directe. Cette transformation affaiblit l'importance du cœur dans le passage, ainsi que son

importance en tant que motif dans le texte. C'est donc un *appauvrissement qualitatif* dans le sens où les sens évoqués par Hannah Josephson diffèrent de ceux évoqués par Gabrielle Roy; chez Roy, le cœur a un double sens (l'organe, mais aussi la connotation émotive qui lui est associée) tandis que chez Josephson, les oreilles n'ont qu'un sens corporel, laissant tomber tout sens émotif.

Ensuite, le narrateur raconte que Florentine « [sent] son cœur brusquement se serrer » (Roy, 2009 [1945], p. 97) lorsque la « vague » métaphorique la soulève. Le narrateur du texte de Josephson, quant à lui, remplace l'image du cœur serré par le sentiment plus concret de l'essoufflement. On exprime dans le texte que « [when the wave] tossed her very high, she felt she could hardly breathe » (Josephson, 1947, p. 70). Cela engendre une interruption du flux poétique du passage de Roy parce que Josephson juxtapose une image abstraite (la métaphore de la vague) et une image concrète (l'essoufflement), alors que Roy juxtapose deux images abstraites, soient celle de la vague métaphorique et celle du cœur serré, cette dernière étant une hyperbole. La transformation que subit cet élément symbolique représente à la fois une *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* (Berman, 1999, pp. 61-62) et un *appauvrissement qualitatif* (Berman, 1999, p. 58). Josephson omet le cœur, symbole d'amour et d'émotion, en faveur d'une traduction plus littérale qui évoque un sentiment physique plutôt qu'émotionnel, affaiblissant la qualité poétique et imagée du passage. D'ailleurs, ce remplacement coupe le fil conducteur du cœur, symbole signifiant qui est parsemé à travers ce chapitre dans le texte de Roy.

On remarque également quelques différences entre le style de narration dans *Bonheur d'occasion* et dans la première version de *The Tin Flute* (1947). Cela est surtout évident quand on examine l'expression d'émotion dans les passages de narration qui exposent les pensées et sentiments des personnages féminins de manière indirecte à partir du point de vue de la troisième personne. Deux exemples de ce genre ressortent dans ce passage de *Bonheur d'occasion* et dans

le passage équivalent de *The Tin Flute* de Josephson. Le premier exemple est une exclamation de la part du narrateur de *Bonheur d'occasion* qui subit un *appauvrissement qualitatif* dans la version de Josephson. Le second exemple est une description du courant de pensée de Rose-Anna par le narrateur. L'extrait équivalent dans la traduction américaine de 1947 précise des détails qui ne sont pas explicites dans le texte source.

Dans le premier exemple, le narrateur de *Bonheur d'occasion* s'exclame de manière à présenter indirectement ce que ressent Florentine dans le moment décrit. Le narrateur donne l'impression que c'est Florentine elle-même qui exprime ces idées, alors qu'elles sont présentées par le narrateur. La phrase exclamative tirée de *Bonheur d'occasion* est la suivante : « Comment les petites misères quotidiennes auraient-elles pu désormais la toucher! Et les troublantes confidences de minuit, dans le silence lourd de respirations, les entendrait-elle jamais encore avec son cœur angoissé d'autrefois ? » (Roy, 2009 [1945], p. 97). On trouve ici un exemple très clair du discours indirect libre dans le roman. On interrompt le discours rapporté (dialogue ou récit de pensée) pour dévoiler les pensées exactes de Florentine. Mais, il faut préciser que ses pensées sont filtrées par le narrateur, qui a une voix plus soutenue que celle de Florentine — cela est évident lorsque l'on compare le dialogue et le discours indirect libre de Florentine. C'est la ponctuation de ces deux phrases — le point d'exclamation à la fin de la première phrase et le point d'interrogation à la fin de la deuxième — qui font ressortir ces phrases parmi les autres. L'émotion exprimée dans ces deux phrases indique subtilement qu'il s'agit d'un extrait de l'imagination de Florentine — c'est elle qui se pose les questions rhétoriques interprétées par le narrateur. Florentine se demande comment elle peut se permettre de s'inquiéter des troubles de la vie quand elle vit un état d'euphorie.

L'extrait équivalent dans *The Tin Flute* (1947) n'offre pas une perspective équivalente. Voici l'extrait en question tiré du chapitre VI de la traduction de Josephson : « From now on these tiresome problems could not touch her. Would she ever feel the old heartache as she listened to these midnight confidences, whispered through the silence heavy with the breathing of sleeping children? » (Josephson, 1947, p. 70). La première chose à noter en examinant ce passage est la transformation de la première phrase d'une phrase exclamative vers une phrase déclarative. Là où Roy emploie le marqueur exclamatif « comment » et le point d'exclamation, qualifiant la première phrase d'une phrase exclamative, Josephson opte pour une phrase déclarative. La traductrice remplace le point d'exclamation par un point, et elle reconstruit la phrase de sorte qu'elle perde sa structure interrogative, accomplie par Roy en inversant le sujet et le verbe. Josephson affaiblit l'aspect émotif de la première phrase. L'exclamation chez Roy représente une pensée rhétorique, c'est-à-dire que Florentine réfléchit sans s'attendre à une réponse, mais la phrase équivalente proposée par Hannah Josephson n'est ni interrogative, ni exclamative, ni rhétorique. Plutôt que de songer aux effets que pourrait vivre Florentine en raison des problèmes de sa famille, le narrateur déclare objectivement que Florentine est « immunisée » contre ces inquiétudes grâce à l'extase qu'elle vit depuis que Jean l'a embrassée sur les yeux. L'absence d'exclamation dans la traduction de Josephson exerce une influence importante sur l'expressivité (voire la caractérisation) de Florentine : au lieu de réfléchir au fait qu'elle ne sera pas influencée par les inquiétudes de Rose-Anna, elle en fait une déclaration définitive, effaçant toute ambivalence. Il s'agit d'un *appauvrissement qualitatif* engendré par une *rationalisation*, c'est-à-dire que la qualité poétique et la nature expressive du texte sont affaiblies par une altération sur le plan structurel de la phrase (Berman, 1999, p. 58; p. 53).

Le style de narration dans la traduction de Josephson touche aussi la focalisation interne du point de vue de Rose-Anna. On note qu'à certains endroits dans la traduction de Hannah Josephson, le narrateur offre plus de détails que dans le texte original. Là où il y a de l'ambiguïté, la traductrice insère des éléments complémentaires qui clarifient et précisent l'information déjà présentée. La narration de Hannah Josephson est, de manière générale, plus explicite que celle de Gabrielle Roy. Par exemple, le narrateur de *Bonheur d'occasion* raconte que « Rose-Anna éleva encore sa voix. Cette fois, elle parlait pour elle-même dans la lourde solitude du grand lit. Elle n'espérait plus atteindre Florentine, là, si près pourtant » (Roy, 2009 [1945], p. 97). Le passage homologue dans la traduction du roman est le suivant : « Again Rose-Anna raised her voice to speak, but now it was to herself she spoke in the solitude of her bed. Near as Florentine was, she gave up all hope of reaching out to her for sympathy » (Josephson, 1947, p. 70). On note un écart majeur entre les deux extraits à la fin de la deuxième phrase. Dans le texte de Roy, il y a une certaine ambiguïté dans la manière dont l'autrice exprime les intentions de Rose-Anna. Rose-Anna communique ses inquiétudes à voix haute même si elle soupçonne que Florentine ne s'y intéresse pas; elle abandonne tout espoir que sa fille écoute ses lamentations. Roy emploie le verbe « atteindre » pour désigner la réception physique (auditive) et émotionnelle de ces troubles par Florentine. Le narrateur parle de la proximité physique de Florentine par rapport à Rose-Anna, évoquant le sens de l'ouïe. La mère de famille remarque que, malgré le peu de distance qui sépare les deux femmes dans la chambre à coucher, sa fille, emportée dans une rêverie, n'entend pas ce qu'elle lui dit. La version de Hannah Josephson laisse tomber l'ambiguïté en précisant que Rose-Anna doute que Florentine ait de la sympathie pour elle. On sait donc que le narrateur fait seulement allusion à la réception émotionnelle par Florentine des inquiétudes de sa mère sans tenir compte de l'état d'esprit de Florentine. D'une certaine manière, cette constatation transforme

Rose-Anna en « victime », car l'ajout du commentaire sur la sympathie peut évoquer chez le lecteur un sentiment de pitié pour elle. L'idée de la sympathie est implicite dans le texte source, mais le texte subit une explicitation dans la traduction parce que la sympathie se manifeste plus clairement.

Un autre passage qui montre bien dans quelle mesure Hannah Josephson modifie l'émotion communiquée par Florentine dans ses passages de récit de pensée survient après que Florentine apprend la grossesse de sa mère. En tant qu'aînée de sa famille, la jeune femme est déçue parce que sa famille vit déjà une situation de misère, et l'accueil d'un nouvel enfant alourdirait leur fardeau financier. Rose-Anna dit à sa fille « [qu'on] fait pas ce qu'on veut dans la vie; on fait ce qu'on peut » (Roy, 2009 [1945], p. 99). Florentine s'oppose à cette philosophie sans l'exprimer à voix haute. Dans l'intimité de ses pensées privées, elle se dit : « C'est pas vrai, songeait Florentine. Moi, je ferai comme je voudrai. Moi, j'aurai pas de misère comme sa mère » (Roy, 2009 [1945], p. 99). Le dictionnaire Usito propose plusieurs sens du mot « misère » en français, dont les deux premiers sont : « [extrême] pauvreté » (Usito, s.d.[c], paragr. 1) et « [ce] qui rend une condition pénible, difficile » (Usito, s.d.[c], paragr. 2). L'aspect polysémique de ce terme cause une ambivalence quant à son sens au sein de l'extrait. D'une part, Florentine pourrait faire allusion à la souffrance générale de sa famille; d'autre part, elle pourrait viser les déboires financiers en particulier. Finalement, le mot peut englober à la fois la souffrance générale et les difficultés liées à l'argent — alors, dans *Bonheur d'occasion*, Florentine évoque l'idée abstraite et générale de la misère, qui peut inclure plusieurs facettes de la vie des Lacasse sans se limiter à la pauvreté financière.

Au lieu de parler de la misère comme un concept abstrait et général, Hannah Josephson précise la nature financière de la misère de la famille Lacasse. Florentine se dit : « That's not so,

thought Florentine. I'm going to do as I like. I won't be miserably poor like mother » (Josephson, 1947, p. 71). Hannah Josephson ajoute un sens concret à cette phrase par l'ajout d'un mot précis. Gabrielle Roy inclut l'idée de la misère sous forme de nom commun, tandis que Hannah Josephson en emploie la forme adverbiale. L'adverbe « miserably » intensifie l'adjectif « poor » ajouté par Hannah Josephson. Les deux premières définitions proposées pour le mot « miserable » dans le dictionnaire Merriam-Webster ne sont pas étroitement liées au manque financier, mais impliquent un besoin imprécis : la première définition est « being in a pitiable state of distress or unhappiness (as from want or shame) » (Merriam-Webster, s.d.[b], paragr. 1) et la deuxième est « wretchedly inadequate or meager [or] causing extreme discomfort or unhappiness » (Merriam-Webster, s.d.[b], paragr. 2). La traductrice se sert du concept de la misère pour accentuer la situation financière, excluant ainsi toute autre facette de la misère que vit la famille Lacasse. La tendance déformante de Berman qui se rapproche le plus de cet écart entre l'original et la traduction américaine est la *clarification* parce que la traductrice précise quelque chose qui est plus généralisé dans le texte original. Cependant, ce n'est pas une parfaite adéquation parce qu'on ne tient pas compte de l'effet modificateur qui surgit de la transformation du nom commun « misery » en sa forme adverbiale « miserably ». L'adverbe occupe donc un rôle d'intensificateur émotif parce qu'il impose une nuance pénible à l'idée de la pauvreté — une idée qui, d'ailleurs, n'est pas présente dans le passage homologue de *Bonheur d'occasion*.

Pour résumer, en ce qui concerne le style narratif particulièrement unique de *Bonheur d'occasion*, le récit de pensée qui expose les expériences intérieures de Florentine et de Rose-Anna dans le chapitre VI subit une transformation importante dans la traduction de 1947. La transformation a quelques effets notables sur la manière dont l'information est partagée par le narrateur. On remarque que le narrateur chez Gabrielle Roy maintient une ambiguïté lorsqu'il se

met dans la peau d'un personnage. Conséquemment, le lectorat est obligé de faire des inférences basées sur des indices contextuels afin de compléter l'information présentée. Le narrateur de *The Tin Flute* (1947) est plus direct dans sa narration, complétant lui-même l'information voilée dans le texte source, laissant peu de place à l'interprétation de la part du lectorat.

L'ambiguïté n'est pas le seul élément qui perd du poids dans la traduction de Josephson. La traductrice ne maintient pas toujours les *réseaux signifiants sous-jacents* (Berman, 1999, p. 61) qui jouent un rôle symbolique dans le texte d'origine. Le manque de cohésion dans le symbolisme affaiblit la signifiante de la représentation de concepts abstraits par des objets concrets, dont le symbole du cœur (concret) pour refléter les émotions de Florentine (abstrait). Ces différences, quoique subtiles, ont un effet important sur la réception du texte traduit — le narrateur de Roy laisse un peu de liberté d'interprétation au lectorat, mais celui de Josephson manipule le processus interprétatif des lecteurs en imposant des éléments distincts sans ambiguïté. Les effets de cette tendance sont très apparents dans d'autres contextes du roman, particulièrement lorsque les personnages féminins vivent et partagent des situations taboues.

### Extrait 1 : Monologue intérieur (discours indirect libre), Gabrielle Roy

Enfin, la *rationalisation* joue un rôle important dans les passages de discours direct représentant la conscience des personnages, particulièrement des personnages féminins. À plusieurs endroits dans le texte, on interrompt la narration pour exposer mot pour mot un monologue interne d'un personnage. Dans l'extrait choisi, soit la fin du chapitre VI, de tels passages sont entrelacés entre des passages de dialogue et de discours indirect libre. Entre les pages 96 et 99 de *Bonheur d'occasion*, le narrateur donne accès à la conscience de Florentine. Cette dernière réfléchit à sa soirée avec Jean Lévesque, qui l'a embrassée sur les yeux — un

événement qui est rejoué dans sa tête à plusieurs reprises pendant sa conversation avec sa mère. Gabrielle Roy fait ressortir les pensées de ce personnage avec l'emploi créatif de la ponctuation et du format du texte, alors que Hannah Josephson est inconsistante dans sa représentation des monologues intérieurs.

Le narrateur de *Bonheur d'occasion* expose les pensées directes de Florentine dans le but de montrer la manière dont elle vit l'expérience de sa première soirée avec Jean Lévesque. Jean est un personnage marquant dans le roman, et son importance est évidente dès que le narrateur le présente au premier chapitre. Au fur et à mesure que les événements du roman se déroulent, la relation entre Jean et Florentine s'intensifie et mène à un dilemme majeur : la grossesse de Florentine. Il n'est donc pas surprenant que Gabrielle Roy choisisse d'exposer les pensées les plus intimes de Florentine à la suite de sa première soirée avec Jean. Roy présente les sentiments concrets et bruts de Florentine en lui accordant des passages de discours indirect libre. Placées entre guillemets, ces phrases ressortent dans le texte. Ce sont des extraits rapportés du monologue intérieur du personnage. Florentine répète la même phrase plusieurs fois dans le chapitre VI; elle fait de cette phrase un sujet de méditation. La phrase qui guide la réflexion de Florentine est la suivante : « [Jean] m'a embrassée sur les yeux ! » (Roy, 2009 [1945], p. 96). Gabrielle Roy crée un rythme dans le texte en juxtaposant les expressions mentales de Florentine contre les passages de narration et de dialogue.

Florentine évoque son contact intime avec Jean cinq fois dans le chapitre VI, et ses réflexions prennent chaque fois la forme d'une pensée explicite du point de vue de Florentine. Les phrases répétées dans la conscience de Florentine se démarquent dans le chapitre parce qu'elles forment parfois un paragraphe en soi, et elles sont placées entre guillemets pour indiquer que c'est une citation directe tirée des paroles internes du personnage. L'alternance entre les passages de

dialogue, de narration et de discours indirect libre ajoute également à l'image symbolique de la « vague » d'euphorie qui emporte Florentine depuis sa soirée avec Jean parce que la narration vacille entre le bonheur de Florentine (par son discours indirect libre), le désespoir de Rose-Anna (par son discours direct) et le calme mélancolique de la narration. Cependant, il faut noter que Gabrielle Roy ne distingue pas le dialogue parlé et les extraits de monologue par la ponctuation ni par le format du texte. Que ce soit un passage de dialogue ou un passage de monologue, Roy place les paroles des personnages entre guillemets, et la distinction entre les deux types de discours se fait par induction grâce à des indices contextuels implicites ou d'autres informations fournies par le narrateur.

### Extrait 1 : Monologue intérieur (discours indirect libre), Hannah Josephson

Hannah Josephson, quant à elle, fait la distinction entre le récit de pensée et le dialogue par le format et la ponctuation dans le texte. Cependant, la présentation des types de discours n'est pas toujours uniforme dans le chapitre VI. L'autrice se sert de la ponctuation — particulièrement les guillemets — pour désigner le rapport direct de la parole d'un personnage, que la parole soit orale ou mentale. La traductrice favorise le format italique pour mettre en relief les pensées de Florentine dans le chapitre VI. Ce choix s'applique principalement à la phrase répétée dans la conscience de Florentine : « *he kissed my eyes* » (Roy, 2009 [1945], p. 69, p. 71) qui apparaît quelques fois dans le chapitre. Le tableau suivant compare chaque apparition de cette phrase (ou une variation) dans *Bonheur d'occasion* et dans *The Tin Flute* de Hannah Josephson. Pour des raisons de clarté, certaines phrases contextuelles ont été incluses, et la phrase répétée a été soulignée dans chaque extrait. Les guillemets supplémentaires et l'emploi du format italique proviennent des textes cités.

<i>Bonheur d'occasion</i> , Gabrielle Roy (2009 [1945])	<i>The Tin Flute</i> , Hannah Josephson (1947)
« Et Florentine, dans un tourbillon qui la soulevait, l'entraînait, songeait : « <u>Il m'a embrassée sur les yeux</u> » » (Roy, 2009 [1945], p. 96).	« And Florentine, her heart uplifted, her head in a whirl, was aware of only one thing: <i>He kissed my eyes</i> » (Josephson, 1947, p. 69).
« [...] elle commença tout de suite à se dévêtir, s'efforçant de ne faire aucun bruit qui pût réveiller la maisonnée, attentive au bourdonnement de son cœur, craignant surtout de rompre le souvenir qui la tenait : « <u>Il m'a embrassée sur les yeux</u> » » (Roy, 2009 [1945], p. 96).	“[...] she began to undress immediately, moving as quietly as possible in order to not wake up the household, but conscious of the wild drumming in her ears, and fearful above all of breaking the spell. <i>He kissed my eyes</i> » (Josephson, 1947, p. 69).
« Il y avait des replis où l'on sombrait avec toutes ses pensées, toute sa volonté, où l'on n'était plus vite qu'une aile, qu'une plume, qu'une frange, emportée toujours plus vite, toujours plus vite. « <u>Il m'a embrassée sur les joues. Sur les yeux</u> » » (Roy, 2009 [1945], p. 97).	“And when she sank in the troughs, surrendering herself, she was like a wing, a feather, a bit of fluff borne along ever more swiftly.” (Josephson, 1947, p. 70)  <b>*Les phrases « Il m'a embrassée sur les joues. Sur les yeux » sont omises de la traduction de Hannah Josephson.</b>
« « <u>Sur les joues, sur les yeux, et ses lèvres étaient si douces!</u> » » (Roy, 2009 [1945], p. 97).	« <i>He kissed my cheeks, my eyes, and his lips were so soft!</i> » (Josephson, 1947, p. 70).
« Et presque aussitôt, elle s'endormit sur une dernière pensée enivrante : « <u>Il m'a embrassée sur les yeux</u> » » (Roy, 2009 [1945], p. 99)	« And she fell asleep almost immediately, dropping off to one last intoxicating memory: <i>He kissed my eyes</i> » (Josephson, 1947, p. 71)

On observe que l'emploi du format italique par Hannah Josephson ajoute un élément poétique visuel. Autant dans le texte source que dans la traduction, la juxtaposition alternée des passages de discours direct, de discours indirect libre et de narration accentue le rythme du texte, qui reflète l'image de la vague métaphorique qui emporte Florentine. Le rythme du texte est intensifié dans la traduction par le contraste plus frappant entre la narration, le dialogue et le discours indirect libre, en raison du format italique qui fait ressortir les pensées intimes de Florentine. La musicalité

du chapitre VI de Josephson n'est donc pas uniquement littéraire — elle inclut également un aspect visuel important.

À part la répétition méditative de « *he kissed my eyes* », le chapitre VI contient un seul autre passage de discours indirect libre de Florentine. On trouve ce passage à la fin du chapitre, après que Florentine apprend la nouvelle de la grossesse de sa mère. Le passage en question est décrit dans un paragraphe antérieur, mais en voici un résumé : après que Florentine déduit que sa mère est enceinte à nouveau, Rose-Anna explique à sa fille aînée qu'on ne « fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut » (Roy, 2009 [1945], p. 99). La réaction interne de Florentine est rapportée par le récit de pensée. Tout comme l'affection de Jean qu'elle revit plusieurs fois dans sa tête, l'opinion de Florentine concernant la philosophie de sa mère est placée entre guillemets, indiquant qu'il s'agit d'un rapport direct de ce qu'elle pense. Hannah Josephson traduit la pensée de Florentine de la manière suivante : « That's not so, thought Florentine. I'm going to do as I like. I won't be miserably poor like mother » (Josephson, 1947, p. 71). On note que Josephson omet les guillemets lorsqu'elle rapporte cette pensée précise de Florentine, contrairement à ce que fait l'autrice dans le texte source. Ce passage de pensées rapportées n'est pas non plus en format italique comme les autres occurrences de discours indirect libre dans le chapitre VI traduit (c'est-à-dire la répétition de « *He kissed my eyes* »). En d'autres termes, Josephson manipule le format et la ponctuation pour créer une distinction entre l'expression interne des souvenirs de Florentine et l'expression interne de ses opinions, tandis que Gabrielle Roy ne fait pas cette distinction. Ce n'est pas clair s'il s'agit d'une question d'incohérence ou s'il s'agit d'un choix conscient de la traductrice. D'une part, les deux cas représentent les pensées de Florentine, alors selon cette logique de cohérence, ils devraient être présentés dans le même format. D'autre part, la répétition de « *He kissed my eyes* » ressemble plutôt à une méditation qui emporte

Florentine dans une rêverie. Lorsqu'elle se promet de ne jamais vivre la même souffrance que sa mère, on voit que c'est une déclaration active. Elle réfléchit à sa volonté personnelle et cela représente un point décisif dans le roman : c'est le moment où elle se charge de sa propre vie. Tenant compte de cela, il est possible que Hannah Josephson ait choisi de distinguer les deux variétés de discours indirect libre dans le chapitre VI. La tendance déformante de Berman qui se rapproche le plus de la modification observée est la *rationalisation* qui engendre une *destruction des rythmes*. On entend par *rationalisation* une transformation sur le plan de la ponctuation, de la syntaxe ou de la structure du texte (Berman, 1999, p. 53). Josephson atteint la *rationalisation* en modifiant le format du discours indirect libre de Florentine. Au lieu d'employer des guillemets comme le fait Roy, la traductrice favorise d'autres techniques, comme le format italique, pour souligner les passages de monologue interne de manière visuelle. Conséquemment, on aboutit à une *destruction* — ou plutôt un *renforcement* — *des rythmes* dans le texte. Le format italique fait ressortir les passages de discours indirect libre dans le chapitre VI, et illustre l'image de la vague présente dans cette partie du texte.

## Représentation des circonstances taboues

À partir des analyses des trois types de discours, particulièrement dans le chapitre VI de *Bonheur d'occasion*, on peut induire un motif intéressant qui concerne l'implicite dans le discours des personnages féminins (qu'il soit direct, indirect, ou un extrait de narration externe). On peut observer le rapport suivant : plus les circonstances du sujet discuté sont taboues, plus l'information partagée est implicite. Ce rapport se manifeste dans le discours indirect libre, le discours direct ou la narration. Pour mieux explorer ce motif, j'ai choisi trois moments clés pour les personnages féminins, chacun représentant un aspect important de la condition féminine.

### Extrait 1

Parmi les trois exemples qui seront abordés, l'exemple du chapitre VI, exploré dans la section précédente, représente les circonstances les moins taboues. Rose-Anna, femme mariée et mère de sept enfants, révèle sa grossesse à sa fille aînée. On s'aperçoit que Rose-Anna hésite à dévoiler ses nouvelles, et Florentine aussi évite de l'exprimer de manière explicite. Les deux personnages, ainsi que la voix narrative, emploient des euphémismes. Cela pourrait s'expliquer par le fait que, bien que Rose-Anna soit mariée, sa grossesse survient lors d'une période désagréable : sa famille vient de se faire expulser de sa maison alors qu'elle vit déjà une situation de pauvreté extrême. Voilà d'où pourraient venir la honte de Rose-Anna et la déception de Florentine. Cependant, il faut noter que malgré l'emploi d'euphémismes, le thème discuté n'est jamais ambigu : les indices laissés dans la narration, le dialogue et le discours indirect libre permettent facilement au lectorat de savoir de quoi elles parlent. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le passage homologue traduit par Hannah Josephson ne présente pas le même sentiment de tabou que l'original de Gabrielle Roy : la traductrice opte pour un langage plus explicitant et émotif, ce qui renverse le voilement établi par l'auteur.

### Extrait 2

Le prochain exemple représente une situation moyennement taboue, et donc partiellement voilée dans le discours du texte. Cela correspond à la tendance observée à travers le roman : plus les circonstances sont taboues, plus l'information est implicite — mais cette tendance n'est pas aussi forte dans la traduction de Josephson. Il s'agit d'un court extrait dans le chapitre XXII qui raconte le moment où Rose-Anna soupçonne que Florentine est enceinte. C'est un moment décisif

dans le roman parce qu'on peut établir des parallèles avec le chapitre VI (abordé précédemment), lorsque Florentine s'engage à ne pas vivre le même sort que sa mère. Par une ironie malheureuse, elle se trouve dans une situation semblable quelques mois plus tard. D'ailleurs, l'importance de la relation intergénérationnelle mère-fille au sein du roman est soulignée dans ce chapitre. La fin du chapitre XXII se déroule ainsi : comme dans le chapitre VI, Rose-Anna attend impatiemment le retour d'Azarius. Elle exprime son impatience à Florentine, qui ne ressent aucune sympathie pour sa mère en échange. Florentine se sent étourdie et elle se rend compte qu'elle « ne pourrait plus continuer à lutter contre la certitude qui l'envahissait » (Roy, 2009 [1945], p. 301) et qu'il « faudrait en parler à sa mère » (Roy, 2009 [1945], p. 301). Le narrateur ne précise pas ce qui inquiète Florentine autant, mais les indices contextuels, quoique subtils, deviennent de plus en plus clairs, permettant au lectorat de deviner le sujet abordé. La nouvelle devient évidente lorsque Rose-Anna, s'apercevant du malaise de Florentine, lui exclame « Mais qu'est-ce que t'as donc, toi! Hier, à matin, pis encore à soir... On dirait que t'es... » (Roy, 2009 [1945], p. 301). Elle n'ose pas terminer sa phrase — elle laisse l'idée traîner dans les airs, créant un malaise tant chez Florentine que chez le lectorat. C'est à ce moment-là que les deux femmes échangent un long regard avant que Florentine s'enfuit de la maison en raison de sa honte. On note également un détail important qui préfigure ce dévoilement : quelques paragraphes plus tôt, en voyant Rose-Anna qui « [tire] le bord de son tablier » (Roy, 2009 [1945], p. 300), une action que Florentine compare à un « geste de la grand-mère » (Roy, 2009 [1945], p. 300). Cela pourrait annoncer l'arrivée de la nouvelle génération de la famille Lacasse. C'est un détail qui ressort du texte à la relecture. Sans l'aborder directement, Gabrielle Roy insère l'idée de la grossesse en dehors du mariage dans son texte en y incluant des détails subtils, mais clairs autant dans la narration que dans le dialogue. Cette pratique correspond à la tendance du voilement des sujets tabous dans le texte. Le voilement du sujet est

proportionnel à l'intensité de son caractère tabou. La grossesse de Florentine est plus taboue que celle de Rose-Anna, alors Roy la cache avec des euphémismes et des subtilités.

En examinant le passage homologue dans sa traduction, on s'aperçoit que Josephson emploie elle aussi des euphémismes et des indices subtils pour communiquer cette partie importante du récit. D'abord, le voilement intentionnel de tout détail précis concernant la grossesse de Florentine est représenté dans la traduction de Josephson d'une manière semblable à la représentation dans le texte source — c'est-à-dire que, comme dans *Bonheur d'occasion*, le sujet tabou de la grossesse en dehors du mariage est abordé avec des euphémismes et une accumulation de signes qui deviennent de moins en moins ambigus au fur et à mesure qu'on avance dans le texte. Un tel exemple qui est semblable dans l'original et dans la traduction de 1947 est lorsque Florentine compare Rose-Anna à sa grand-mère maternelle, un passage qui est décrit en détail au paragraphe précédent. Dans le texte de Josephson on raconte que « Rose-Anna fingered the edge of her chair with a tired, futile gesture that was new to her—just like her grandmother, thought Florentine » (Josephson, 1947, p. 212). Dans les deux textes, il s'agit d'une préfiguration de l'information qui est révélée quelques paragraphes plus tard. À la première lecture, on s'aperçoit que lorsque Florentine regarde sa mère, elle voit une femme âgée et épuisée, mais rétrospectivement, on se rend compte que cette comparaison indique subtilement l'arrivée du premier petit-enfant de Rose-Anna, ainsi que la répétition d'un cycle générationnel — on voit la succession de quatre générations.

Il faut également noter une particularité importante de la traduction de Josephson dans ce court extrait, quoique la particularité se rapproche peu du tabou de la condition féminine. Le narrateur de *Bonheur d'occasion* décrit que Rose-Anna « tirait le bord de son tablier » (Roy, 2009 [1945], p. 300) tandis que le narrateur de *The Tin Flute* de Josephson raconte qu'elle « fingered

the edge of her chair » (Josephson, 1947, p. 212). Il y a, bien évidemment, un écart important entre le sens du mot « tablier » et le mot « chair ». Bien que ce remplacement semble comme un détail négligeable, il exerce une influence sur la représentation de la condition féminine dans le roman — notamment l'expérience vécue de Rose-Anna. L'image du tablier devient symbole de la servitude de la mère de famille dans cet extrait de *Bonheur d'occasion*. Il semble que Hannah Josephson laisse tomber ce symbole et favorise plutôt l'image de la chaise, qui ne représente pas forcément la nature domestique des femmes représentée ailleurs dans le roman — que la traductrice affaiblit ce motif symbolique dans le roman. Cependant, en rappelant un passage un peu plus tard dans le roman au chapitre XV, lorsque les Lacasse visitent la famille de Rose-Anna en campagne, on note que plutôt que *détruire* un réseau sous-jacent, la traductrice en *ajoute* dans son texte. La traduction de Josephson décrit les gestes de Réséda Laplante, la mère de Rose-Anna : « But her yellowed hands kept rubbing the edge of her chair, which was quite worn at one spot by the constant friction, as if to underline her doubt that such things could be » (Josephson, 1947, p. 158). Un passage semblable évoquant l'image de la chaise est présenté dans le texte original. Hannah Josephson établit un parallèle clair entre les deux parties du récit. La chaise, évoquée à deux moments importants dans le roman, prend un caractère concret et établit un lien tangible entre plusieurs générations de la famille de Florentine.

Pour revenir à la tendance de Roy à cacher les aspects les plus sensibles de la condition féminine derrière un rideau d'euphémismes et de sous-entendus, l'autrice emploie souvent des mots ayant plusieurs significations ou diverses nuances afin d'acclimater le lectorat à ce que le narrateur va révéler. C'est le cas à la fin du chapitre XXII, lorsque le narrateur de *Bonheur d'occasion* décrit la perspective physique et psychique de Florentine alors qu'elle s'apprête à dévoiler sa grossesse à Rose-Anna. Le narrateur, empruntant le point de vue de Florentine de

manière indirecte, emploie des mots comme « douleur » et « malaise » pour décrire l'inconfort vécu par Florentine. Le narrateur révèle les pensées et sentiments de Florentine dans les phrases suivantes : « [Florentine] revint à son propre effroi comme un malade inévitablement à une attention aiguë de sa douleur. Un malaise la reprenait » (Roy, 2009 [1945], p. 301). Ici, le mot « malaise » peut acquérir plusieurs sens. Le dictionnaire Le Robert offre les deux définitions suivantes : « Sensation pénible et vague d'un trouble physiologique » (Le Robert, s.d., paragr. 1) et « Sentiment pénible et irraisonné dont on ne peut se défendre » (Le Robert, s.d., paragr. 1). Donc, l'ambiguïté de ce terme maintient le voilement du sujet intime jusqu'au point culminant qui survient quelques paragraphes plus tard, lorsque Rose-Anna devine ce qui se passe avec sa fille aînée.

En revanche, les mots employés par le narrateur de *The Tin Flute* de Hannah Josephson sont plus précis, renvoyant à la grossesse de Florentine de manière plus claire. Cela laisse peu de place à l'interprétation chez le lectorat, et l'aspect tabou de l'annonce est affaibli. Le narrateur décrit que « [Florentine] returned to her terror like an invalid to the grim potents of heightened pain. As she fought off a rising nausea she knew that she could no longer pretend to ignore her suspicions » (Josephson, 1947, pp. 212–213). On observe deux choix importants dans la traduction de Josephson. D'abord, elle modifie la structure de la phrase pour rapprocher l'idée de la maladie de Florentine et celle de ses soupçons liés à sa maladie. Elle choisit aussi d'employer le mot précis « nausea » comme équivalent au mot généralisé « malaise » dans le roman source. Il y a donc une désambiguïsation du terme employé dans le texte source : « nausea » est moins polysémique que « malaise » (R. Grutman, communication personnelle, 18 août 2024). Ce choix de mots consiste en une *clarification* selon les tendances déformantes de Berman. Le théoricien explique que « l'explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou

réprimé, dans l'original » (Berman, 1999, p. 55). La traductrice rend univoque ce qui est ambigu dans la version originale. Le malaise décrit par Roy pourrait représenter plusieurs choses, mais la « nausea » décrite par Josephson ne peut désigner qu'un sentiment physique lié à la condition du personnage, divulguant ainsi l'annonce de sa grossesse dans le livre de manière précoce. En conséquence, l'effet de choc engendré par la nouvelle taboue est affaibli lorsque l'information est explicitée davantage dans les pages qui suivent.

En ce qui concerne le discours direct de Rose-Anna quand elle devine que sa fille est enceinte, Hannah Josephson emploie des techniques très semblables à celles employées par Gabrielle Roy. Comme dans l'original, Rose-Anna n'ose pas terminer la phrase qu'elle exprime à Florentine. En remarquant le comportement étrange de Florentine, sa mère lui dit : « What's wrong with you! Yesterday morning, and now tonight... you act as if you were— » (Josephson, 1947, p. 213), imitant de près ce que dit le personnage dans *Bonheur d'occasion*. À part une différence importante quant au registre de la langue, on note une légère variation de ponctuation en comparant l'extrait de discours direct et sa traduction américaine. Roy emploie des points de suspension après la dernière phrase de l'extrait pour indiquer qu'il s'agit d'une phrase incomplète. Rappelons ce que dit Rose-Anna à la fin du chapitre XXII : « Mais qu'est-ce que t'as donc, toi! Hier à matin, pis encore à soir... on dirait que t'es... » (Roy, 2009 [1945], p. 301). D'après l'Office québécois de la langue française, les points de suspension « indiquent que la phrase est laissée en suspens [...], soit parce que le locuteur a été interrompu, soit parce que l'auteur veut marquer une pause; il revient alors au lecteur d'imaginer la suite » (Banque de dépannage linguistique, s.d.[a], paragr. 1). Rose-Anna hésite à terminer sa phrase, laissant au lecteur la tâche d'inférer la suite. Dans le discours direct de Josephson, la traductrice choisit plutôt de finir la phrase incomplète par un tiret. Le dictionnaire de langue anglaise Merriam-Webster déclare qu'un tiret « can indicate interrupted

speech or a speaker's confusion or hesitation » (Merriam-Webster, s.d[a], paragr. 3). Les deux techniques marquent des éléments semblables, mais dans la phrase exprimée par Rose-Anna, le tiret de Josephson indique un arrêt plus abrupt que les points de suspension de Roy. Cela dit, le ton selon lequel le lecteur lit la parole est modifié par la ponctuation; le tiret pourrait signaler un choc, alors que les points de suspension pourraient plutôt montrer une confusion. Néanmoins, dans les deux versions du texte, le sujet auquel Rose-Anna est tellement tabou que le personnage n'ose pas dire à haute voix ce qu'elle cache dans son esprit.

De plus, on remarque que la Rose-Anna de Josephson s'exprime avec une diction plus soutenue que la Rose-Anna de Roy. Chez Roy, Rose-Anna termine sa subordonnée complétive par une contraction de « tu es » pour former « t'es ». C'est un exemple d'une marque de l'oralité qui contribue à la représentation de sa classe sociale. Le personnage de la traduction américaine emploie correctement le subjonctif (« as if you were »), ce qui ne marque pas son niveau d'éducation ni son entourage professionnel et social principalement composé d'ouvriers et de chômeurs. Cela représente un *ennoblissement* dans la traduction, qui « consiste à produire des phrases « élégantes » en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première » (Berman, 1999, p. 57). Berman explique que dans les cas d'*ennoblissement*, l'esthétique devient plus importante que la logique (Berman, 1999, p. 57). L'exemple abordé rend le texte plus agréable au goût d'un lecteur qui n'est peut-être pas familiarisé avec la dynamique sociolinguistique qui se manifeste dans *Bonheur d'occasion*, mais c'est aux dépens de l'authenticité de la représentation du langage de la classe ouvrière de Montréal.

### Extrait 3

Le troisième moment marquant du roman où les personnages féminins abordent un sujet intime sans y faire référence de manière explicite survient dans le chapitre suivant. Après l'interaction troublante entre Florentine et Rose-Anna au chapitre XXII, Florentine se sauve de chez elle pour se réfugier temporairement chez son amie Marguerite. C'est à ce moment-là que Florentine semble songer à l'avortement, un sujet même plus tabou que la grossesse de Rose-Anna en situation de pauvreté et la grossesse de Florentine en dehors du mariage. Le sujet intime est abordé avec encore plus de discrétion que les deux autres mentionnés précédemment, ce qui correspond à la tendance observée : plus le thème est tabou, plus il est voilé dans le discours, que ce soit le discours direct, le discours indirect libre ou la narration. Les événements du chapitre XXIII sont de nature plutôt intérieure : l'action concrète prend un recul, et il n'y a que quelques répliques de discours direct entre Florentine et son amie Marguerite. Cela dit, la majeure partie de ce chapitre est composée de passages narratifs et de discours indirect libre du point de vue de Florentine. On y ajoute également des passages narratifs racontant le courant de pensée de Marguerite. Malgré la nature intime du discours, les indices signalant le sujet de réflexion de Florentine ne font que frôler la surface de l'explicite. Autrement dit, il faut un plus grand effort pour lire entre les lignes et déchiffrer le message sous-entendu dans le texte. En fait, le sujet n'est jamais mentionné dans le discours direct — on n'y fait allusion que dans quelques phrases au cours desquelles le narrateur emprunte la perspective intime de Florentine. La jeune femme « [s'oblige] à réfléchir [à une solution] » (Roy, 2009 [1945], p. 310), mais en fin de compte, elle refuse rapidement l'idée de l'avortement, acceptant qu'elle ne puisse jamais recourir à cela. Sa réflexion est la suivante :

Elle se rappelait une petite ouvrière qui lui avait candidement avoué, un jour, tout en marchant dans la rue, une chose horrible. Et elle se souvint aussi que ce jour-là la vie lui avait paru malsaine et torturante. Pourtant, s'il fallait s'y résigner ! ... Elle jouait avec l'idée, les membres crispés par la crainte de la douleur physique

et sachant bien qu'elle ne pourrait pas l'accepter. Toujours d'ailleurs, lorsqu'elle pensait à ces choses, à cette confiance restée dans son souvenir comme une flèche empoisonnée, une vision surgissait tout à côté, une vision toute différente, où l'église, les images saintes et même les cierges allumés de ce matin où elle avait assisté à la messe avec Emmanuel, les images, les cierges, l'église s'emmêlaient. Des journées de joie pure et naïve lui revenaient à l'esprit. Elle se sentait alors retranchée du soleil, de la lumière, de la vie, et comme morte. Elle chercha à se faire violence, mais, ne pouvant se convaincre que c'était là la seule issue qui lui restait, elle n'y mettait pas une entière conviction. Elle abandonna le projet, elle s'avoua qu'elle ne pourrait jamais s'y résoudre (Roy, 2009 [1945], p. 310)

Plusieurs mots font allusion à l'avortement, mais l'allusion est si subtile qu'il faut de nombreux indices contextuels pour décoder le message entrelacé dans le texte. Le langage figuré employé pour décrire cette « chose horrible » est intéressant. D'abord, à plusieurs reprises, le narrateur emploie des formules très vagues, de sorte qu'il faut lire entre les lignes pour comprendre ce à quoi Florentine réfléchit. Il est question d'une « chose horrible », de « l'idée », de « l'issue » et du « projet » — un événement plus honteux et tragique que sa grossesse même, au point où elle n'ose même pas y consacrer plus d'un paragraphe de texte. D'ailleurs, l'emploi fréquent de pronoms permet au narrateur d'éviter d'explicitier le sujet discuté. D'autres indices présents dans le paragraphe sont : l'évocation de la mort, de la douleur physique et de la violence, couplées avec l'allusion à la « flèche empoisonnée » et le symbolisme religieux, renforcent les aspects sombres et tragiques du passage.

Voici l'extrait homologue dans *The Tin Flute* :

And as she forced herself to examine possibilities, she remembered a working girl who had once made a horrible confession to her as they walked down the street. And she remembered too that that day life had seemed morbid and cruel beyond belief. Suppose she had to resign herself to that solution! She played with the idea, her flesh crawling with dread of the physical pain involved, and knowing full well that she would never submit to it. Besides, whenever she thought of such things, of this secret that had stuck in her memory like a poisoned dart, it always brought her to mind a totally different vision, in which the church, the saints in their niches, and the burning tapers at mass that morning with Emmanuel were curiously mingled. Days of pure, artless joy came back to her memory, and the contrast made her feel cut off from the sun, from light and life, like a dead thing. She was tempted to do herself some violence, but since she could not persuade herself that there was no other way out, she was not very sincere about it. In the end she gave up the idea, admitting that she could never bring herself to go through with it (Josephson, 1947, p. 219).

La traductrice emploie des techniques semblables dans l'extrait équivalent. En fait, si l'on compare son exploration de ce sujet tabou et l'exploration des deux autres sujets honteux abordés plus tôt

dans cette thèse, ce passage reflète plus scrupuleusement le sentiment de déshonneur communiqué dans le roman original. Comme dans le texte source, on trouve des replacements stratégiques et des pronoms pour faire allusion à l'avortement. Des euphémismes comme « horrible confession », « idea », « secret », et « way out » voilent la réalité de la solution inconcevable qu'elle ne choisit pas en fin de compte.

Deux endroits précis ont une connotation plus lourde et émotive dans la traduction que dans l'original. D'abord, le narrateur mentionne la « petite ouvrière » dans *Bonheur d'occasion* mais parle chez Josephson d'une « working girl », expression qui a un double sens : le premier est « a young woman who has a job » et le second désigne « a prostitute » (Merriam-Webster, s.d.[c], paragr. 1 et 2). Ce deuxième sens, plus familier, apparaît à la fin des années 1920 aux États-Unis selon l'Oxford English Dictionary (2024, paragr. 2). Cette ambiguïté n'existe pas dans l'expression « petite ouvrière ». Insinuer que la jeune femme qui confie son horrible secret à Florentine serait une prostituée rend le dilemme interne de Florentine un peu moins ambigu. S'il est peu probable que le narrateur fasse allusion à une prostituée, on ne peut ignorer la connotation du terme familier employé dans la traduction américaine. Ensuite, le narrateur de *Bonheur d'occasion* décrit que Florentine a « les membres crispés par la crainte de la douleur physique » (Roy, 2009 [1945], p. 310). Le narrateur de *The Tin Flute* de 1947 décrit que « [she] played with the idea, her flesh crawling with dread of the physical pain involved » (Josephson, 1947, p. 219). Le mot « flesh » suscite des impressions beaucoup plus violentes et intimes que le mot « membres ». Les « membres » impliquent un inconfort physique plutôt externe alors que la « flesh » fait appel à une douleur interne. Bref, le choix de mots de la traductrice renforce tendrement la clarté et consistance de ce sujet au sein du texte.

## Conclusion

Cette thèse proposait une analyse comparative de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et *The Tin Flute* de Hannah Josephson à la lumière des observations faites par Antoine Berman et par Lori Saint-Martin. Le recours à leurs travaux a permis de répondre à deux grandes questions de recherche. Rappelons-les : Dans quelle mesure la traduction de Hannah Josephson est-elle typique et représentative de ce que Berman appelle « les tendances déformantes » de la traduction de la prose littéraire ? Ensuite : Comment les observations de Lori Saint-Martin concernant le dosage des voix masculine et féminine dans l'original transparaissent-elles dans la traduction de Hannah Josephson ?

*Dans quelle mesure la traduction de Hannah Josephson (The Tin Flute, 1947) est-elle typique et représentative des tendances déformantes d'Antoine Berman ?*

Après avoir analysé *The Tin Flute*, l'on peut affirmer qu'il s'agit effectivement d'un exemple typique et représentatif de ces « tendances déformantes » décrites par Berman. Elles sont toutes présentes dans la version de Hannah Josephson, mais les plus évidentes dans les passages choisis sont : l'*ennoblissement* et, par extension, la *destruction des réseaux langagiers vernaculaires*; la *clarification* et la *destruction des réseaux signifiants sous-jacents*. Dans la majorité des exemples décrits, Josephson laisse tomber des éléments significatifs de *Bonheur d'occasion* en faveur d'un texte plus simple et plus facile à lire pour un public américain. Cependant, il est important de noter que certaines tendances déformantes apparaissent plus fréquemment dans les passages à focalisation masculine, et d'autres surgissent plutôt dans les

passages à focalisation féminine. Souvent, une même tendance déformante chez les personnages masculins et féminins peut se manifester différemment en fonction du sexe représenté.

D'abord, la *destruction des réseaux langagiers vernaculaires*, une extension de l'*ennoblissement*, est une tendance déformante qu'on remarque surtout dans les passages qui présentent la voix des personnages masculins. Étant donné que les hommes profitent davantage des espaces publics, ce qui leur permet de discuter de leurs misères plus ouvertement par le dialogue dans le roman (Saint-Martin et al., 1997, p. 50), leur parler vernaculaire unique se démarque dans le texte original. Dans la traduction, cette oralité est transformée, devenant victime des tendances d'ennoblissement — la traductrice favorise l'esthétique plutôt que le réalisme. Hannah Josephson affaiblit la représentation de leur situation socioéconomique lorsqu'elle embellit le dialogue des personnages. Les hommes ouvriers sont décrits comme ayant eu peu d'éducation formelle dans le roman source et dans la traduction, mais leur vocabulaire et leur prononciation dans *The Tin Flute* de Josephson sont trop soutenus pour bien refléter cette description. Les deux tendances (*destruction des réseaux langagiers vernaculaires* et l'*ennoblissement*) apparaissent aussi dans les passages qui mettent en scène les personnages féminins, mais elles sont moins apparentes en raison de la disparité de dialogue entre les sexes.

La *clarification* apparaît tant dans les passages consacrés aux hommes que dans ceux consacrés aux femmes. Là où l'autrice cache volontairement de l'information des autres personnages ou de son lectorat, la traductrice la rend explicite. C'est la tendance déformante qui décrit mieux l'accentuation de certains éléments, subtils dans le texte source, dans la traduction de Josephson. Par exemple, le thème de la misère est légèrement intensifié, des références culturelles canadiennes-françaises sont remplacées par des termes plus clairs pour un public cible américain, et les tabous explorés dans *Bonheur d'occasion*, particulièrement ceux qui impliquent la condition

féminine, sont dotés de plus d'émotivité dans la traduction — ce qui mène à une évocation plus claire et puissante des sujets plus osés.

La *destruction des réseaux sous-jacents* est une tendance déformante qui affecte aussi bien les extraits « masculins » que les extraits « féminins » de *The Tin Flute*, mais c'est plus fréquent et plus frappant dans ces derniers. À plusieurs reprises, Hannah Josephson omet des thèmes et des éléments importants de *Bonheur d'occasion*. Sa traduction contient par exemple certaines formulations qui présentent le personnage d'Azarius Lacasse (le père de Florentine et l'époux de Rose-Anna) comme un père de famille *proactif* dans sa quête pour sortir de sa misère financière. Dans la version originale, en revanche, Azarius est paresseux et passif plutôt que proactif. Mais cette tendance influe encore plus sur un *réseau signifiant sous-jacent* précis, soit celui des tabous évoqués par les personnages féminins. Nous avons observé trois incidences de ce genre, partant du moins tabou au plus tabou : la grossesse de Rose-Anna, la grossesse de Florentine, et la réflexion intime de Florentine au sujet de l'avortement. Ces sujets sont plus explicites — et plus émotifs — dans la traduction que dans le texte source. Cela affaiblit le *réseau sous-jacent* du voilement des circonstances féminines désagréables comme la pauvreté et le désespoir, le voilement étant une conséquence directe du manque de solidarité entre femmes décrite par Lori Saint-Martin (1997, p. 50).

En examinant ces tendances déformantes dans la traduction de *Bonheur d'occasion*, on constate qu'elles se recourent et se chevauchent. En même temps, ce chevauchement montre que *The Tin Flute* est typique et représentatif du systématisme décrit par Berman.

On sait par ailleurs que dès sa parution, en 1947, la traduction de l'Américaine Josephson avait été critiquée au Canada. Une grande partie des incongruités s'expliquaient par sa

méconnaissance de la culture canadienne-française (Koustas, cité dans Whitfield, 2007, p. 112). Un de ces critiques, Alan Brown, va d'ailleurs entreprendre la tâche de retraduire *Bonheur d'occasion* pour un lectorat canadien (Whitfield, 2007, p. 115). Brown critique surtout la traduction du dialogue des personnages ouvriers. Selon lui, Josephson ne réussit pas à transcrire l'oralité ouvrière montréalaise en anglais, mais il reconnaît qu'il s'agit d'une tâche difficile (Whitfield, 2007, pp. 115-116). Hugo McPherson formule des commentaires comparables; il décrit les défis de la transcription d'une telle oralité (McPherson, 1958, cité dans Whitfield, 2007, p. 116). Malgré ses imperfections, *The Tin Flute* se démarque sur le marché littéraire anglophone et aide à populariser le livre auprès de ce public cible (Whitfield, 2007, p. 113). Malgré les lacunes notées par les critiques, il faut donc reconnaître, avec Agnès Whitfield, la contribution de Josephson à ce succès phénoménal (Whitfield, 2007, p. 124). Comme « biographer and intercultural agent » (Whitfield, 2007, p. 124), Josephson franchit les frontières entre plusieurs institutions littéraires : française, américaine, canadienne-anglaise, et canadienne-française/québécoise (Whitfield, 2007, p. 124). Son œuvre fera apprécier le roman du public anglophone (Whitfield, 2007, pp. 124-125).

*Comment la distribution des voix masculine et féminine est-elle affectée par la traduction de Hannah Josephson ?*

Rappelons les statistiques données par Lori Saint-Martin. Concernant la répartition du discours direct : « 62 pour cent des répliques du roman (en nombre de lignes) sont le fait des personnages masculins, contre 38 pour cent pour les personnages féminins » (Saint-Martin, 1997, p. 47). Quant aux autres types de discours comme le discours indirect libre, « 61 pour cent donnent le point de vue des personnages féminins contre 39 pour cent pour les personnages masculins » (Saint-Martin, 1997, p. 51). Cette disparité est également présente dans la traduction américaine.

Cependant, la manière dont Hannah Josephson traite la question de la voix des personnages ne reflète pas certains aspects fondamentaux de la représentation des personnages du texte source. L'oralité des hommes ouvriers ne ressort pas toujours comme un sociolecte distinct, et l'habitude des femmes de voiler leurs pensées est moins évidente. Les thèmes intentionnellement voilés par les femmes dans le roman de Roy sont plus explicites dans la traduction, ce qui reflète moins le manque de solidarité entre les femmes. Comme dans l'original, les personnages masculins occupent l'espace public davantage que les femmes dans la traduction, mais celle-ci modifie fortement la représentation de leur classe sociale par l'oralité; Hannah Josephson embellit les dialogues entre hommes, ce qui néglige des caractéristiques importantes comme leur manque d'éducation, le débit de parole, ainsi que l'informalité et la passion de leurs conversations — qui sont tous apparents dans le dialogue de *Bonheur d'occasion*.

Lori Saint-Martin présente sept techniques grâce auxquelles Gabrielle Roy imprime « sa vision féministe » (1999, p. 83) à *Bonheur d'occasion*. Les plus pertinentes pour une analyse des voix féminine et masculine sont : les « choix lexicaux non innocents, qui dédoublent des thèmes », la « focalisation complexe » (Saint-Martin, 1999, p. 90) et « les dialogues et les contrastes entre les dialogues et la focalisation » (Saint-Martin, 1999, p. 91).

Les choix lexicaux de Hannah Josephson diffèrent souvent de ceux de Gabrielle Roy. L'émotivité ou la clarté du texte traduit sont souvent influencées dans la traduction de Josephson : son choix lexical est généralement plus « intense » que le mot équivalent de Roy. Cela donne un texte plus direct et concret, mais ce n'est pas toujours conforme à ce que Roy accomplit dans son œuvre.

La « focalisation complexe », ainsi que « les dialogues et les contrastes entre les dialogues et la focalisation », désignent l'alternance entre les perspectives féminine et masculine via le

dialogue et d'autres types de discours. Roy s'en sert pour accorder une voix aux personnages féminins et masculins, mais de manière différente. Comme mentionné antérieurement, les proportions de focalisation féminine et masculine sont semblables dans la traduction de Josephson, mais il y a une disparité importante entre les réalités des deux groupes sociaux et leur représentation textuelle dans la traduction. Pour les femmes, c'est surtout l'exposition subtile des tabous; pour les hommes, les conditions de leur statut social transparaissent moins dans *The Tin Flute*.

*La traduction de Hannah Josephson est-elle influencée parce le fait que c'est une femme qui traduit une autre femme ?*

Enfin, l'analyse qui précède ouvre la porte à une nouvelle piste de réflexion : on peut en effet se demander si le fait d'être une femme qui traduit une autre femme a eu une incidence sur la traduction de Hannah Josephson. Précisons tout de suite que je ne vise pas forcément à « tester » le caractère féministe de la traduction de Josephson mais essaie seulement de voir si, d'une manière ou d'une autre, elle a laissé transparaître sa condition féminine en traduisant *Bonheur d'occasion*.

Peu de travaux existent sur la traduction féminine ou féministe dans les États-Unis des années 1940, car la question n'est apparue que plus tard. C'est seulement en 1991 que Luise von Flotow publie « Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories », un article qui se base sur des exemples postérieurs (les années 1970 et 1980) et canadiens. Il est important de noter que cet article paraît quarante-quatre ans après *The Tin Flute*. On ne peut donc s'attendre à ce que les observations de von Flotow s'appliquent. N'empêche qu'il peut être éclairant de voir à quoi

aurait pu ressembler une « traduction féministe » et en quoi une telle démarche se distingue du travail effectué par Josephson.

Pour Luise von Flotow, la traduction féministe se caractérise par trois procédés qui permettent aux traductrices de manifester leur condition féminine dans leurs traductions : elle les appelle respectivement « supplementing, prefacing and footnoting, [et] ‘hijacking’ » (1991, p. 74), termes que je propose de traduire par la « supplémentation », « l’ajout d’avant-propos et de notes en bas de page » et « l’appropriation »<sup>4</sup>.

La pratique de la « supplémentation » implique l’ajout d’éléments qui servent à compenser la disjonction entre la langue source et la langue de traduction (von Flotow, 1991, p. 75). Dans des cas de textes « intraduisibles » (par exemple, des jeux de mots), la traductrice peut se permettre de modifier le texte afin de reproduire le message du texte original. Ensuite, la traductrice peut signer une préface ou ajouter des notes explicatives en bas de page. Pour von Flotow, the modest, self-effacing translator, who produces a smooth, readable [translation] has become a thing of the past (1991, p. 76). La traductrice féministe expose sa présence dans le texte traduit. Elle défend ses choix traductifs de manière explicite dans le but d’accentuer le sens féministe qu’elle inclut ou soutient dans son texte. Le concept de l’invisibilité du traducteur (de la traductrice) est donc mis de côté en faveur d’explications additionnelles.

Quant à la technique de « l’appropriation », von Flotow la décrit comme une sorte de « prise de pouvoir » ou « d’occupation » de la part de la traductrice (1991, p. 79). Dans certains cas, cela peut prendre la forme d’une « surtraduction », lorsque la traductrice exagère l’aspect féministe du texte source dans sa traduction. Par exemple, la traductrice féministe pourrait éviter

---

<sup>4</sup> Cette traduction de « highjacking » est inspirée d’une formule employée par Luise von Flotow (p. 79).

les termes masculins dans la traduction, même s'ils sont présents dans le texte original (von Flotow, 1991, p. 79). La traductrice accentue le féminisme dans son texte, que celui-ci soit une partie intégrante du texte source ou non.

L'analyse comparative de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et de *The Tin Flute* de Hannah Josephson présente une occasion unique : elle permet d'observer si et comment une traductrice laisse transparaître sa condition féminine lorsqu'elle traduit une œuvre pionnière en ce qui concerne la voix féminine. Si l'on s'en tient aux pratiques décrites par von Flotow, force est de constater que la condition féminine de Hannah Josephson *ne transparaît pas* dans sa traduction. Ses choix de traductrice ne semblent pas pouvoir être reliés à son sexe. Le contraire serait même vrai : au lieu de maintenir les thèmes féministes subtilement introduits dans l'original, la traductrice les affaiblit en faveur d'un roman plus clair, mais moins révélateur du réalisme tel que l'est approprié Gabrielle Roy pour « inscrire une vision de femme dans son roman » (Saint-Martin, 1999, p. 64). Hannah Josephson, en revanche, exhibe les tendances déformantes identifiées par Berman à un point tel que son texte finit par affaiblir le potentiel féministe de *Bonheur d'occasion*.

Certes, certaines pratiques de traduction féministe apparaissent dans *The Tin Flute*, mais elles existent indépendamment de l'angle féministe détaillé par von Flotow (1991). En fait, l'on peut dire que sans cet angle féministe, la « supplémentation », « l'ajout d'avant-propos et de notes en bas de page » et « l'appropriation » ne sont que des synonymes ou des extensions des tendances déformantes de Berman.

Résumons brièvement les trois pratiques : d'abord la « supplémentation » signifie l'ajout de nouvelles informations pour combler les difficultés de la traduction, comparable à la tendance déformante de la *clarification* d'Antoine Berman : « la clarification est inhérente à la traduction,

dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant » (Berman, 1999, p. 55). Par « supplémentation », von Flotow entend l'insertion de nouveaux éléments pour contrebalancer les parties « intraduisibles » d'un texte source (1991, p. 75). Josephson pratique cela dans sa traduction, mais sans adopter une perspective féministe. Par exemple, certains éléments ambigus de *Bonheur d'occasion* sont plus explicites dans *The Tin Flute*. Or, l'ambiguïté est souvent intentionnelle chez Gabrielle Roy. Alors, Hannah Josephson sacrifie un élément essentiellement féministe du texte source en faveur d'une traduction plus « claire ». Cela atténue la réalité de l'absence d'altruisme et de camaraderie entre les personnages féminins. Cette réalité, ainsi que d'autres réalités de la condition féminine comme la maternité en situation de pauvreté et le manque de lieux de réunion accessibles aux femmes, est représentée dans le voilement de ces sujets — un élément moins présent dans le texte de Josephson. Bref, on trouve de la « supplémentation » dans *The Tin Flute*, mais Hannah Josephson ne s'en sert pas à des fins féministes.

Ensuite, concernant « l'ajout d'avant-propos et de notes en bas de page », Luise von Flotow explique que « It is becoming almost routine for feminist translators to reflect on their work in a preface, and to stress their active presence in the text in footnotes » (1991, p. 76). Hannah Josephson évite de se faire reconnaître dans sa traduction de *Bonheur d'occasion*. *The Tin Flute* n'a pas de préface, ce qui lui aurait permis d'expliquer ses choix de traduction et de se démarquer dans le domaine de la traduction littéraire. La traduction contient une seule note en bas de page, mais Hannah Josephson ne s'en sert pas pour s'insérer dans son œuvre. La note apparaît au chapitre XXVI et fournit des précisions concernant la fête de Saint-Jean-Baptiste. Elle montre surtout que le public cible de cette traduction est américain et ne reconnaît pas cette référence culturelle :

Saint-Jean-Baptiste is the patron saint of French Canada. His feast day, on the twenty-fourth of June, is a provincial holiday in Quebec, celebrated with a historical pageant, parades, singing, and a great many patriotic speeches (Josephson, 1947, p. 244).

L'unique note en bas de page dans *The Tin Flute* montre la présence de la traductrice, certes, mais sans exposer son identité féminine.

Chez von Flotow, « l'appropriation » désigne la *surtraduction* d'un texte dans le but d'en renforcer l'aspect féministe. Rien de tel chez Josephson. Au lieu de « s'approprier » le texte en s'y insérant, elle finit plutôt par *neutraliser* (voire *aliéner*) les caractéristiques qui rendent *Bonheur d'occasion* unique et iconique dans la littérature canadienne-française : la représentation de la voix des personnages, l'oralité particulière des ouvriers expliquée par leurs circonstances socioéconomiques (dont le manque d'éducation), et le manque de solidarité entre femmes qui engendre leur incapacité de s'exprimer ouvertement entre elles. Hannah Josephson crée une disjonction entre ces éléments importants. La superficialité des relations entre femmes est présente dans la traduction, mais sa représentation est affaiblie dans les conversations entre mère et fille (Rose-Anna et Florentine) ainsi que dans les interactions d'amitié féminine (Florentine et Marguerite). Certes, les conditions de pauvreté, de chômage et de sous-éducation des hommes ouvriers sont explicitement abordées dans l'original et dans la traduction, mais elles ne sont pas reflétées concrètement dans le dialogue de la traduction de 1947. Celle-ci ne peut donc pas être qualifiée de traduction féministe parce que la manière dont les tendances déformantes influent sur son texte affaiblit les caractéristiques féministes de *Bonheur d'occasion*.

## Bibliographie

- Banfield, A. (1979). Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée présentées (traduction D. Bègue). *Langue Française*, 44, 9–26. <http://www.jstor.org/stable/41557975>
- Banque de dépannage linguistique. (2008). apocope. Dans *Vitrine linguistique*. Consulté le 26 juillet 2024, de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/45450/apocope>
- Banque de dépannage linguistique. (s.d.). Généralités sur les points de suspension. Dans *Vitrine linguistique*. Consulté le 18 août 2024, de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23395/la-ponctuation/points-de-suspension/generalites-sur-les-points-de-suspension>
- Banque de dépannage linguistique. (s.d.). La métathèse et l'interversion. Dans *Vitrine linguistique*. Consulté le 25 juillet 2024, de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/24506/la-prononciation/phenomenes-phonetiques/la-metathese-et-linterversion>
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- by George. (2023, décembre 11). Dans *Wiktionary*. [https://en.wiktionary.org/wiki/by\\_George](https://en.wiktionary.org/wiki/by_George)
- Chapdelaine, A. et Lane-Mercier, G. (1994). Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux. *TTR*, 7(2), 7–10. <https://doi.org/10.7202/037178ar>
- Chapman, R. (2009). *Between Languages and Cultures: Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*. McGill-Queen's University Press.
- Collins Dictionary. (2019). by George!. Dans *Collins Dictionary*. Consulté le 19 août 2024, de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/by-guess-and-by-gosh>
- Culture Montréal. (2015). courant de conscience. Dans *Vitrine linguistique*. Consulté le 4 juillet 2024, de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26541389/courant-de-conscience#:~:text=D%C3%A9finition,des%20pens%C3%A9es%20d'un%20personnage>
- De Landsheere, G. (1979). idiolecte. Dans *Vitrine linguistique*. Consulté le 2 août 2024, de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8462408/idiolecte>
- Delf, L. (2019, 12 novembre). "What is Stream of Consciousness?" : A Literary Guide for English Students and Teachers [Transcription]. Oregon State University School of Writing, Literature and Film. <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-stream-consciousness>

- Dewaele, J.-M. (2004). Retention or omission of the ne in advanced French interlanguage: The variable effect of extralinguistic factors, *Journal of Sociolinguistics*, 8(3), 433–450. <https://doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.1111/j.1467-9841.2004.00268.x>
- Dictionnaire de l'Académie française. (s.d.). Interjection. Dans *Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)*. Consulté le 9 mars 2024, de [https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1700#:~:text=Interjection%20\(n.%20f.\),'un%20point%20d'exclamation](https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1700#:~:text=Interjection%20(n.%20f.),'un%20point%20d'exclamation).
- Dictionnaire québécois. (s.d.). Quiens. Dans *Dictionnaire québécois*. Consulté le 19 mars 2024, de <https://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-q.html>
- Ewing, R. (1985). *Two Solitudes and Bonheur d'occasion*: Mirror Images of Quebec. *Journal of Canadian Culture*, 2(2), 85–98.
- Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Seuil.
- Gouvernement du Québec. (2017). *Le ministre Luc Fortin désigne la parution de Bonheur d'occasion comme événement historique*. Culture et communications Québec. [https://www.mcc.gouv.qc.ca/index-i=2328-n=7918.html?id=2328&no\\_cache=1&tx\\_ttnews%255Btt\\_news%255D=7918&tx\\_ttnews%255BbackPid%255D=2&cHash=5596465d2275b84f1a2792ba05d093ea](https://www.mcc.gouv.qc.ca/index-i=2328-n=7918.html?id=2328&no_cache=1&tx_ttnews%255Btt_news%255D=7918&tx_ttnews%255BbackPid%255D=2&cHash=5596465d2275b84f1a2792ba05d093ea)
- Grutman, R. (s.d.). Sociolecte. *Le lexique socius*. Consulté le 13 février 2024, de <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte#:~:text=Le%20terme%20de%20%C2%AB%20sociolecte%20%C2%BB%20est,201>
- Hanse, J. (1983). *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*. Duculot.
- History.com Editors. (2022, octobre 4). *Maginot Line*. History. <https://www.history.com/topics/world-war-ii/maginot-line>
- Josephson, H. (1947). *The Tin Flute*. Reynal & Hitchcock.
- La Follette, J. E. (1949). *Le parler franco-canadien dans « Bonheur d'occasion »*. [Thèse de maîtrise, Université Laval].
- languefrancaise.net. (s.d.). Ben tiens!. Dans *Définition avec Bob, dictionnaire d'argot*. Consulté le 9 mars 2024, de <https://www.languefrancaise.net/Tintin/72114>
- Le Robert. (s.d.). malaise. Dans *Le Robert dico en ligne*. Consulté le 18 août 2024, de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/malaise>
- Ligne Maginot. (2024, août 17). Dans *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligne\\_Maginot](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligne_Maginot)

- Maginot Line. (2023, novembre 30). Dans *Wikipedia*.  
[https://simple.wikipedia.org/wiki/Maginot\\_Line](https://simple.wikipedia.org/wiki/Maginot_Line)
- Merriam-Webster. (s.d.). How to Use Em Dashes (—), En Dashes (—), and Hyphens (-). Dans *Merriam-Webster.com dictionary*. Consulté le 18 août 2024, de <https://www.merriam-webster.com/grammar/em-dash-en-dash-how-to-use>
- Merriam-Webster. (s.d.). miserable. Dans *Merriam-Webster.com dictionary*. Consulté le 18 août 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/miserable>
- Merriam-Webster. (s.d.). working girl. Dans *Merriam-Webster.com dictionary*. Consulté le 18 août 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/working%20girl>
- Molson Coors Beverage Company. (s.d.). *The Story Behind the Label*. Molson.  
<https://www.molson.ca/en-CA>
- Name of the Czech Republic. (2024, août 23). Dans *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Name\\_of\\_the\\_Czech\\_Republic#cite\\_note-27](https://en.wikipedia.org/wiki/Name_of_the_Czech_Republic#cite_note-27)
- oh boy. (2023, août 31). Dans *Wiktionary*. [https://en.wiktionary.org/wiki/oh\\_boy](https://en.wiktionary.org/wiki/oh_boy)
- Oxford English Dictionary. (s.d.). working girl. Dans *Oxford English Dictionary*. Consulté le 10 juillet 2024, de [https://www.oed.com/dictionary/working-girl\\_n?tl=true#:~:text=Where%20does%20the%20noun%20working%20girl%20come%20from%3F&text=The%20earliest%20known%20use%20of,formed%20within%20English%2C%20by%20compounding](https://www.oed.com/dictionary/working-girl_n?tl=true#:~:text=Where%20does%20the%20noun%20working%20girl%20come%20from%3F&text=The%20earliest%20known%20use%20of,formed%20within%20English%2C%20by%20compounding)
- Rawson, H. (1981). *A Dictionary of Euphemisms & other Doubletalk : being a Compilation of Linguistic Fig Leaves and Verbal Flourishes for Artful Users of the English Language* (1st ed.). Crown.
- Ricard, F. (1995). Il y a cinquante ans, *Bonheur d'occasion*. Dans Fauchon, A. (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy »* (pp. 3-6). Presses universitaires de Saint-Boniface.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction : contemporary poetics* (Second edition.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426111>
- Roy, G. (1945). *Bonheur d'occasion*. Beauchemin.
- Roy, G. (2009 [1945]). *Bonheur d'occasion*. Boréal.
- Saint-Martin, L., Lamarre, S., & Neuville, L. (1997). Sexe, pouvoir et dialogue. *Études françaises (Montréal)*, 33(3), 37-52. <https://doi.org/10.7202/036078ar>
- Saint-Martin, L. (1999). Réalisme et féminisme : Une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion*. Dans Beaudet, M.-A. (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel : Lectures et approches*

- critiques* (pp. 63-99). Éditions Nota Bene.  
<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4158851>
- Sierra Soriano, A. (1999). L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction. *Meta*, 44(4), 582–603. <https://doi.org/10.7202/004143ar>
- The Independent. (2016, avril 14). *Czechia: Czech Republic leaders approve plan to change country's name*. The Independent.  
<https://www.independent.co.uk/news/world/europe/czech-republic-leaders-approve-plan-to-change-country-s-name-to-czechia-a6985121.html>
- Trésor de la langue française au Québec (TFLQ). (s.d.). *Métathèse : Saviez-vous que...*  
<https://www.tlfq.org/saviez-vous-que/metathese>
- Usito. (s.d.). Engager. Dans *Le dictionnaire Usito*. Consulté le 6 juillet 2024, de <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/engager#a25162481f7502ad>
- Usito. (s.d.). Enrôler. Dans *Le dictionnaire Usito*. Consulté le 6 juillet 2024, de <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/enr%C3%B4ler#ab8e712e03153d6b>
- Usito. (s.d.). misère. Dans *Le dictionnaire Usito*. Consulté le 18 août 2024, de <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/mis%C3%A8re>
- Usito. (s.d.). Tiens. Dans *Le dictionnaire Usito*. Consulté le 9 mars 2024, de <https://usito.usherbrooke.ca/lexies?lt=tiens>
- van Gorp, H., Delabastita, D., Hulst, L. d', Ghesquiere, R. (Rita), Grutman, R., Legros, G., & Baetens, J. (2001). *Dictionnaire des termes littéraires*. Honoré Champion.
- Vatican News. (s.d.). *Saint Georges, Martyr*. <https://www.vaticannews.va/fr/saint-du-jour/04/23/saint-georges---martyr.html#:~:text=St.,le%20titre%20de%20%C2%ABProph%C3%A8te%C2%BB.>
- von Flotow, L. (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(2), 69–84. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- Whitfield, A. (2007). Behind the Powderworks: Hannah Josephson and *The Tin Flute*. *Canadian Literature*, 192, 111–128. Consulté le 12 août 2024, de <https://canlit.ca/issues/back-issues/full-issue/?issue=192>