

Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais

Barbara Godard

Volume 24, Number 3 (72), Spring 1999

La littérature québécoise sous le regard de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201447ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201447ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godard, B. (1999). Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais. *Voix et Images*, 24(3), 495–527. <https://doi.org/10.7202/201447ar>

Article abstract

Working with Bourdieu's theorizing of the violence of the internal stratification of the literary field and Lefevre's theorization of the hegemonic mediation of patronage in the manipulation of literary fame, this essay examines the rewriting of Québec literature in English Canada through the selective processes of translation and criticism, both journalistic and academic. The "three sisters", Gabrielle Roy, Anne Hébert and Marie-Claire Biais, most translated among Québec writers, are those who have received the most objective signs of legitimation in the English-Canadian literary field. However, this has been achieved through a dehistoricization of their work to focus on thematic archetypes of a struggle against the constraints of a universal human condition. Rewritten as socio-realist, their novels are privileged in the field of restricted production as pseudononfiction.

Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais

Barbara Godard, Université York

À partir de la théorisation de la violence symbolique d'une structuration interne du champ de la production culturelle (Bourdieu) et de la théorisation de la médiation hégémonique du patronage dans la manipulation de la survie littéraire (Lefevere), cet article analyse la réécriture de la littérature québécoise — la traduction et la critique journalistique et universitaire — au Canada anglais. Les «trois sœurs», Gabrielle Roy, Anne Hébert et Marie-Claire Blais, les plus traduites parmi les auteurs québécois, ont reçu la légitimation objective du champ littéraire canadien-anglais. Cette reconnaissance passe cependant par l'occultation de l'aspect historique de leurs œuvres, et ce, dans le but d'y faire lire une lutte archétypale contre les contraintes de la condition humaine universelle. Réécrits pour paraître plus réalistes, leurs romans sont lus dans le champ de la production restreinte de la bourgeoisie en tant que «pseudo non-fiction».

Toronto, New York sont-elles tout autant que Paris des instances de consécration de la littérature québécoise depuis les années quarante? En reposant ainsi la question d'Antoine Sirois sur l'horizon d'attente des lecteurs professionnels parisiens et son influence sur l'attribution des grands prix français à trois écrivaines québécoises¹, je réponds à l'appel lancé par Pierre Hébert pour qu'on approfondisse «le phénomène» Carrier au Canada anglais avec une étude plus vaste de la réception de la littérature québécoise au Canada anglais et aux États-Unis². Cependant, je ne

1. Antoine Sirois, «Prix littéraires pour les écrivains québécois», Virginia M. Shaddy (dir.), *International Perspectives in Comparative Literature*, Lewiston, Edwin Mellen, 1991, p. 147.

2. Pierre Hébert, «Roch Carrier au Canada anglais», *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 109.

propose pas l'analyse systématique de la réception du corpus québécois par l'institution littéraire canadienne-anglaise ou américaine qu'il souhaitait, puisque je n'interroge pas la présence du corpus québécois dans les institutions d'enseignement et je ne prends en compte que quelques indices de cette présence relevant du discours esthétique et social de la critique dans le champ de la réception. Par contre, j'étendrai mon analyse au champ de la production textuelle de la littérature québécoise en traduction anglaise, car la sélection opérée dans le corpus québécois par les maisons d'édition canadiennes-anglaises — une sélection qui fonctionne comme un second système avec son propre processus d'admission, de légitimation et de consécration — révèle le discours poétique des œuvres et le discours socioculturel d'où découlent une représentation de la littérature québécoise et une image du Québec pour le Canada anglais. Cette représentation est en effet le récit des décisions prises par des traducteurs et des critiques, la critique littéraire étant, tout comme la traduction, un discours de légitimation. La transmission sélective contribue à la formation d'une communauté de lecteurs, le public canadien-anglais, et consolide ainsi la nation.

Puisque je m'intéresse surtout à la position des écrivaines dans ces relations interculturelles, mes paramètres d'accueil des œuvres littéraires québécoises peuvent être perçus comme étant subjectifs. Ils sont pourtant symptomatiques, car je m'appuie sur la convergence de deux analyses menées indépendamment sur la réception du corpus littéraire québécois par l'institution littéraire canadienne-anglaise. Comme l'observent Réjean Beaudoin, Annette Hayward et André Lamontagne, les œuvres des auteurs québécois les plus commentées par la critique anglo-canadienne ont été écrites par Gabrielle Roy, Anne Hébert et Marie-Claire Blais³. Jane Koustas constate aussi que, selon l'index *Canadian Translation*, les textes d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Marie-Claire Blais sont les plus traduits de la littérature québécoise⁴. Les deux phénomènes sont reliés. Ils témoignent de la productivité de l'institution littéraire : plus de traductions, plus de recensions critiques, plus de capital symbolique, plus de

3. André Lamontagne, Annette Hayward et Réjean Beaudoin, «La réception anglo-canadienne de la littérature québécoise (1867 à 1989)», Ottawa, colloque de l'APFUCC, mai 1998.

4. Jane Koustas, «Lost from the Canon: The Canada Council and French-English Translation», Agnès Whitfield et Barbara Godard (dir.), *Translation Studies in Canada: Discourses, Institutions, Texts*, Ottawa, University of Ottawa Press (à paraître). Koustas analyse le pourcentage de leur œuvre traduite, et non pas le nombre total des traductions pour chaque auteur. Ainsi, près de 90% de l'œuvre d'Anne Hébert est traduite, 75% de l'œuvre de Gabrielle Roy et 60% de l'œuvre de Marie-Claire Blais. Michel Tremblay, Hubert Aquin, André Major, Jacques Poulin viennent ensuite, suivis par Nicole Brossard qui, avec 40% de son œuvre traduite, est la seule écrivaine de la nouvelle génération féministe à figurer dans ces statistiques. On traduit surtout des romans (le succès de Tremblay sur la scène est une exception), ce qui explique le rang de Brossard dont tous les romans ont été traduits.

traductions... Par ailleurs, Mary Jane Green souligne la pertinence des observations de Lise Gauvin et Laurent Mailhot, selon qui les chercheurs américains accordent une attention particulière à la littérature féminine du Québec. Green remarque que, dans *Québec Studies*, la seule revue américaine consacrée uniquement à la culture québécoise, une bonne moitié des articles de critique littéraire portent sur des femmes-écrivains. Les analyses portent sur «les femmes-écrivains déjà canonisées au Québec, comme Gabrielle Roy, Anne Hébert et Marie-Claire Blais, aussi bien que sur la génération plus récente d'écrivains féministes, telles que Nicole Brossard, Louky Bersianik⁵». Dans son interaction même avec la structure hiérarchique du système littéraire anglophone, la réception des œuvres de ces deux générations exerce une force plutôt conservatrice dans le cas de la première, et contestataire de l'autorité quant à la seconde. Pourtant, la signification de cette féminisation de la littérature québécoise n'est pas la même au Canada et aux États-Unis. Là où le canon américain n'est composé que d'auteurs masculins, les «Margaret» — Margaret Atwood et Margaret Laurence — et Alice Munro comptent parmi les auteurs canonisés au Canada anglais. L'altérité dans les relations entre systèmes littéraires s'articule dans le premier cas autour d'un mouvement de compensation d'une lacune dans le système américain, tandis que, dans le second cas, le dédoublement des systèmes vient en quelque sorte légitimer le nationalisme culturel pan-canadien. Néanmoins, la situation au Canada anglais est plus complexe, comme nous allons le voir.

Au cours des vingt dernières années, l'institution littéraire a été un objet de recherche privilégié au Québec. Au Canada anglais, en revanche, la critique universitaire s'est plutôt orientée vers une lecture déconstructive des œuvres et des auteurs. La fonction-auteur règle toujours le système critique canadien-anglais qui soit célèbre la reconnaissance de certains auteurs dans un libre-échange mondial de la culture, soit véhicule une idéologie libérale de réussite individuelle en prônant la transcendance de l'imagination artistique. Une telle conceptualisation du sujet autonome est pourtant avancée par l'idéologie pour brouiller les relations de production et de transformation, c'est-à-dire le travail social par lequel certaines positions sont produites comme sujet transcendant (*auctor*), alors que d'autres se voient ainsi réduites à la position de l'autre, du marginalisé. Cette opération naturalise des relations historiques et sociales en fixant les valeurs arbitraires et différentielles dans un travail de banalisation effectué par des institutions qui déréalisent ainsi la violence symbolique d'un procès de canonisation, faisant subir aux œuvres un traitement de distinction. Selon Bourdieu⁶, la logique relativement autonome du

5. Mary Jane Green, «Les romancières québécoises devant la critique universitaire aux États-Unis», *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 115.

6. Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

fonctionnement des différentes instances de légitimation fonde le procès de différenciation et d'exclusion sur un principe de légitimité culturelle. Sans paraître soumises aux ingérences du pouvoir économique, politique ou religieux, les pratiques institutionnelles de distinction reproduisent isotopiquement les relations de pouvoir d'une société stratifiée. Le capital symbolique, pour Bourdieu, n'est rien d'autre que la relation sociale dans un champ de production hétérogène qui valorise les codes de signification de la classe dominante. Les pratiques signifiantes et les biens culturels de cette classe détiennent le pouvoir symbolique ayant l'autorité de décerner le capital culturel et symbolique. Il s'agit toujours d'une négociation ou d'un compromis, car le champ, hétérogène, détermine la valeur dans une dialectique de la distinction entre un champ de production restreinte et un champ de grande production, et d'autres positions ou habitus de publics potentiels différenciés.

Dans les analyses de l'institution littéraire québécoise, Bourdieu est souvent cité, mais, comme l'observe Denis Saint-Jacques, les travaux de Jacques Dubois semblent avoir exercé une plus grande influence sur les analyses du champ québécois. Il discerne celle-ci dans le glissement qui s'est produit et selon lequel la notion d'*institution* a déplacé la notion du *champ* de Bourdieu, neutralisant ainsi «la position du littéraire dans l'ensemble de la configuration sociale⁷». On s'occupe moins de l'habitus — des relations sociales du pouvoir vécues dans les pratiques du quotidien — que de l'Appareil et de la Norme, la norme française produisant un *conflit des codes* (Belleau) dans l'appareil québécois. On se penche davantage sur les modalités de consécration et de conservation que sur le dynamisme caractérisant un champ hétérodoxe aux multiples interlocuteurs situés dans des milieux sociaux spécifiques. Ce glissement se manifeste dans les propos de Lise Gauvin au cours d'un dialogue avec Jacques Dubois à l'occasion d'une table ronde sur l'autonomie de l'institution littéraire québécoise. La notion d'autonomie désigne parfois une vision technocratique de l'écriture, parfois les conditions d'une véritable autonomie culturelle. La critique littéraire manifeste ainsi l'idéologème «autonomie» dans un discours compensatoire du champ québécois qui affirme sa spécificité dans un rapport d'altérité avec le colonisateur («l'Anglais conquérant»), et en même temps avec l'héritage linguistique et culturel de la France⁸. La reconnaissance d'une valeur littéraire dans le champ restreint constitue une relation sociale, dans ce cas-ci une relation où le pouvoir colonial conserve encore son prestige sinon sa force. En tournant autour de l'axe Paris-Montréal, la critique québécoise participe à la reproduction

7. Denis Saint-Jacques, «L'envers de l'institution», Maurice Lemire (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, IQRC, 1986, p. 43.

8. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec 1968-1988*, Montréal, Le Préambule, 1990, p. 32-33.

et à la circulation des biens symboliques en constituant les distinctions pertinentes, sur le plan culturel, pour une institution littéraire québécoise autosuffisante en formation. Cette préoccupation oriente aussi le discours sur la traduction des œuvres québécoises. «Il m'apparaît dangereux en tout cas, écrit Gauvin, que seuls les romans reconnus par les prix littéraires français soient traduits à l'étranger⁹.» Elle indique, pourtant, la situation complexe du champ littéraire québécois en interaction constante avec d'autres systèmes littéraires. La traduction est bien un mécanisme dynamique par lequel les champs littéraires entretiennent des relations. Cependant, la traduction, comme pratique discursive émergeant des contacts interlinguistiques, ne transforme pas le sens autant qu'elle l'*invente* en fonction des conflits idéologiques de la culture d'accueil.

Là où Denis Saint-Jacques veut exposer l'*envers* de l'institution, je préconise son *inversion* et insiste sur l'importance de l'extériorisation, de l'échange comme mécanisme fondamental. Un système n'est jamais totalement fermé : il ne peut être pensé qu'en regard d'un devenir à travers des luttes entre des époques historiques différentes ou des schèmes compétitifs. La détermination d'une norme dans un système donné dépend du choix d'une orientation politique entre options divergentes. Les questions linguistiques et culturelles constituent toujours des problèmes de relations entre la classe dominante et le peuple, selon Gramsci : c'est la traduction qui négocie des relations de prestige et de pouvoir entre les langues. La valeur littéraire n'est rien d'autre que cette valeur d'échange où la traduction introduit une énonciation dans un autre système. Cependant, les valeurs produites dans ce marché se différencient selon la position que l'on détient par rapport au pouvoir dominant et la direction de la transmission. Je propose donc que le vecteur des échanges soit inversé et que l'on examine les axes New York-Paris et New York-Toronto-Montréal, puisque après la guerre, grâce à la puissance économique américaine, New York devient une capitale culturelle mondiale. Les prix littéraires français, en ce qui concerne Gabrielle Roy et Marie-Claire Blais surtout, n'ont fait que confirmer une légitimation américaine antérieure, décernée par la traduction anglaise de leurs livres aux États-Unis et à Toronto. Les Français ont couronné des valeurs sûres : *Bonheur d'occasion*, un best-seller américain, et *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, l'œuvre d'«une génie» selon l'évaluation du critique américain le plus renommé.

D'ailleurs, le ou les champ(s) littéraire(s) au Canada ne sont pas autonome(s) comme Bourdieu l'entendait, car à toutes les étapes l'aide financière des gouvernements vient pallier le manque de ressources économiques investies dans l'édition — bourses aux artistes, subventions globales aux maisons d'édition, paiements aux traducteurs, fonds pour la

9. Lise Gauvin et Jacques Dubois, «Table Ronde : l'institution littéraire», *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 279.

promotion des œuvres et lectures d'œuvres par les écrivains et les traducteurs. Les éditeurs ne cherchent pas nécessairement à plaire à une élite bourgeoise dominante en choisissant leurs titres. La politique gouvernementale intervient directement dans le financement des institutions culturelles en déterminant des catégories de production culturelle éligibles aux subventions. Il y a ingérence primordiale du pouvoir politique dans la traduction au Canada, la traduction des lois et des documents gouvernementaux constituant le domaine principal de traduction, réglant ainsi les normes du traductible. Ce n'est qu'en 1972, avec la mise en place par le Secrétariat d'État d'un programme de subventions pour les traductions des livres québécois et canadiens-anglais dans l'autre langue, à la suite de la Loi sur les langues officielles (1969), que la traduction littéraire s'est développée au Canada, surtout dans les petites maisons d'édition subventionnées¹⁰. Il y a toujours une dimension politique dans la réception des livres québécois au Canada anglais, car les rapports de force asymétriques entre le Québec et le Canada se sont traditionnellement réglés sur le terrain de la politique linguistique.

Comment fonctionne la littérature «importée» dans un système étranger? Quel effet a cette importation sur la renommée et la survie d'un écrivain? Ce sont ici des questions importantes pour une théorie du polysystème qui s'intéresse à l'interaction dynamique des champs littéraires hétérogènes. Pour André Lefevere, la traduction, qu'il qualifie de «métalittérature», est la modalité privilégiée de la production du savoir littéraire. Lefevere propose un modèle de système dynamique de «réécriture» qui valorise la relativité du savoir¹¹. En tant que métatextes, ces réécritures déterminent la réception en formant un public par le biais des régularités spécifiques et de la performativité du discours. Ces formes de «réécriture» proposent une certaine idéologie et une certaine poétique en fonction d'un pouvoir socioéconomique par lequel une culture intervient dans une autre. La réfraction qui s'ensuit peut accélérer l'innovation littéraire (en introduisant de nouveaux genres, de nouveaux concepts ou de nouvelles techniques littéraires) ou, au contraire, la réécriture peut jouer un rôle conservateur¹². La traduction, en élargissant le champ de la réception d'un texte et les grilles de ses lectures potentielles, joue un rôle dans sa longévité.

Cette théorie de la manipulation du littéraire aux effets textuels et idéationnels divers reprend beaucoup d'éléments de la théorie des polysystèmes. Avec sa proclamation du virage culturel dans les théories

10. De 1760 à 1960, on n'a traduit que 60 livres dans les deux langues, alors que, sous le programme de subvention du Conseil des Arts, on a traduit 66 livres pour la seule année 1974. Pour la décennie s'échelonnant de 1972 à 1981, 452 traductions furent subventionnées.

11. André Lefevere, *Literary Knowledge*, Amsterdam, Van Gorcum, 1977, p. 68.

12. *Id.*, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992, p. vii.

traductologiques, Lefevre insiste plus sur l'importance des changements socioculturels dans l'habitus, changements analysables à travers le système du « patronage », que ne le fait Itamar Evan-Zohar, le théoricien principal des polysystèmes, pour qui la littérature traduite occupe ou bien une position primaire, ou bien une position secondaire, selon l'état du système littéraire traduisant. Lorsque le système littéraire qui l'importe est instable, comme le sont les « jeunes » systèmes littéraires canadien et québécois, la littérature traduite occupe une position primaire ayant une fonction innovatrice.

Tel est le cas de l'écriture féministe en traduction, qui cherche à transformer les modèles du système « cible » et à produire des traductions « adéquates », introduisant ainsi des changements dans le discours péri-textuel canadien-anglais et dans les normes culturelles. Cette évaluation de l'adéquation de la traduction plutôt linguistique ou idéologique questionne l'équivalence identitaire et le discours de « fidélité », lieux communs du corpus des préfaces aux traductions analysées par Carolyn Perkes¹³. Qu'il y ait plusieurs modalités d'insertion de la littérature québécoise en traduction témoigne de la variation et de la concurrence des intérêts du pouvoir à l'intérieur d'un champ littéraire, dans ce cas-ci entre des œuvres aptes à être modifiées pour entrer dans le champ de production restreinte de la culture canadienne-anglaise et des œuvres expérimentales provenant d'un habitus socialement marginalisé.

C'est ici que la notion de « patronage » peut me venir en aide en rattachant la réception à des contraintes socioéconomiques. Lefevre relève des modalités différentes que contrôlent trois éléments du pouvoir : l'idéologique, en ce qui concerne les contraintes formelles et thématiques des genres du discours ; l'économique, ou la possibilité de vivre des ventes ou du salaire de ses œuvres ; et le prestige du style de vie (l'habitus). Il y a toujours une situation de « diglossie littéraire », mais, dans un système non différencié, les œuvres non reconnues seront qualifiées de « dissidentes » ou auront beaucoup de mal à être publiées. Cette stratification du champ infléchit l'édition : les œuvres qui se conforment à l'idéologie dominante et sont ainsi susceptibles d'être canonisées trouveront facilement un éditeur prestigieux ; quant aux œuvres qui divergent de l'idéologie et de la poétique dominantes ou ne trouvent pas un « récrivain » capable de les rendre pertinentes sur le plan culturel, elles auront à se contenter d'un « *samizdat* » ou devront être publiées dans un autre système. Les œuvres susceptibles d'être canonisées fonctionnent dans « un cycle de production longue », orienté vers le futur, plutôt que dans « un cycle de production courte », orienté vers le présent et les intérêts préétablis, comme le sont les

13. Carolyn Perkes, « Les seuils du savoir littéraire canadien : le roman québécois en traduction anglaise, 1960-1990 », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXIII, n° 4, décembre 1996, p. 1196.

best-sellers et d'autres œuvres du champ de la grande production. En décidant de ce qu'on traduit et pour quel public on le fait, les maisons d'édition déterminent qui traduit, dans quelles circonstances et de quelle façon. Cette fonction de patronage non seulement ordonne le statut du traducteur, mais intervient obliquement dans les autres instances de réception, la critique et l'enseignement, où à partir des œuvres disponibles en anglais, à partir des schèmes littéraires proposés par les œuvres traduites, on produit des lectures, des interprétations de ces œuvres qui les rendent intelligibles à un public unilingue. Ces opérations constituent les effets textuels et idéologiques du marché symbolique déterminant le traductible ou le « seuil du savoir » de la différence textuelle.

Si j'insiste sur le rôle important des éditeurs dans la réception de la littérature québécoise, ce n'est pas pour contredire Pierre Hébert quand il écrit que l'on « n'insistera d'ailleurs jamais trop sur le rôle joué par les traducteurs pour faire connaître la littérature québécoise au Canada anglais¹⁴ », mais plutôt pour souligner les relations de pouvoir qui déterminent qui sera responsable de la traduction. Les traducteurs ont beau exprimer dans leurs préfaces et leurs essais leur reconnaissance de l'autre, c'est-à-dire l'interprétation et la valorisation de l'altérité, leurs traductions subissent quand même la violence symbolique du procès de transmission sélective des maisons d'édition dans la concurrence du marché symbolique¹⁵. L'expression du nationalisme culturel joue toujours dans les interrelations littéraires, mais le pouvoir économique structure le champ. La différence dans la réception des œuvres en traduction, leur position secondaire ou primaire dans le système canadien-anglais, telle qu'elle a été identifiée par Perkes, signifie plutôt une stratification socioéconomique du champ littéraire canadien-anglais. Les œuvres « réalistes » de Gabrielle Roy, d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais, ou réécrites pour paraître plus réalistes et véhiculer un savoir référentiel sur un coin de la nation « inconnu », circulent dans le champ de la production restreinte, publiées par des maisons d'édition américaines et en coédition avec les « grandes » maisons d'édition canadiennes-anglaises — McClelland & Stewart, Stoddart-General (mais pas chez Oxford ou Macmillan). Pour leur part, les œuvres de la jeune génération des féministes circulent dans le champ de production marginale de l'avant-garde ou du féminisme, publiées dans des périodiques — *Open Letter*, *Exile*, *Canadian Fiction Magazine*, *Tessera*, — ou par les « petites » maisons d'édition dirigées par des écrivains — Talonbooks, Exile Editions, Coach House, Women's Press —, qui véhiculent une représentation différente de la littérature québécoise.

14. Pierre Hébert, *loc. cit.*, p. 109.

15. Bien que les traducteurs soient payés avec les fonds du Conseil des Arts du Canada — une somme d'ailleurs en dessous du marché de la traduction politique et commerciale —, ils doivent d'abord faire accepter le projet par une maison d'édition qui, elle, fait la demande au Conseil.

« Comment dit-on “ Gabrielle Roy ” ? »

Est-ce que l'on dit [rw] ou [r ij]¹⁶? Cette question de Ted Blodgett que je traduis ici est posée tous les jours à Toronto, où la première école publique de langue française, fondée il y a vingt-cinq ans, se nomme L'École Publique Gabrielle-Roy. Aucun autre écrivain québécois n'a réussi à s'implanter aussi profondément dans l'imaginaire et l'habitus des Canadiens anglais que Gabrielle-Roy. Avec cette question, nous abordons la portée idéologique de sa présence en plein centre de « la ville reine ». Gabrielle Roy est-elle une écrivaine québécoise ou franco-manitobaine, ou une écrivaine canadienne d'expression française? S'agit-il d'un geste d'ouverture pour accueillir les codes exogènes dans une éthique de la différence culturelle qui célèbre l'altérité de l'autre? Ou d'une traduction identitaire visant la transformation et l'accommodation de l'altérité absolue dans un jeu de différences qui soutiendrait un nationalisme multiculturel et pan-canadien? Par quelle dynamique dans la dialectique de la distinction est-ce que Gabrielle Roy fait partie intégrante de l'histoire littéraire canadienne-anglaise? Sous le signe de l'opposition ou de la complémentarité? Dans la rupture ou la continuité? C'est dans la tension et la disjonction de cette opération d'échange et de transfert nécessairement inachevée, puisque toujours en cours, que je soulève la plainte de Lise Gauvin au sujet de la « distorsion » produite par le déplacement des horizons d'attente dans la transmission du savoir par la circulation des biens symboliques à l'extérieur du Québec. Si cette communauté et son savoir ne peuvent exister que dans une « situation tragique », selon Lise Gauvin, la réécriture étant vécue comme une perte, cela doit être dans un drame tchekhovien où le poids d'un héritage culturel pèse lourdement sur les possibilités d'avenir. C'est pourtant sous le signe de la modernité que les œuvres des écrivaines sont reçues au Canada anglais, et ce, dans un rapport d'inclusion plutôt que de soustraction tel qu'identifié par Gauvin.

Ce drame s'intitule « les trois sœurs », selon François Gallays dans sa conférence intitulée « Gabrielle Roy et ses deux “ sœurs ” : Marie-Claire Blais et Anne Hébert¹⁷ ». Gallays souligne une forte convergence de leurs œuvres, notamment en ce qui concerne une succession de romans publiés entre 1945 et 1975 et qui se structurent autour des rapports entre deux générations de femmes, des romans dont l'action coïncide avec l'époque de la Seconde Guerre mondiale. Cet événement bouleverse tout le Canada où la modernisation de la société s'est accélérée avec l'industrialisation, mais surtout le Québec où l'indépendance de la femme

16. E.D. Blodgett, « How Do You Say “ Gabrielle Roy ” ? », Camille LaBossière (dir.), *Translation in Canadian Literature*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1983, p. 13-34.

17. François Gallays, « Gabrielle Roy et ses deux “ sœurs ” : Marie-Claire Blais et Anne Hébert », André Fauchon (dir.), *Colloque international Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 565-574.

prenait la forme en 1940 d'une émancipation politique. Le féminisme était très actif au Québec à cette époque, car les Québécoises n'avaient pas les mêmes droits civils que les Canadiennes des autres provinces. Elles devront lutter jusqu'en 1964 pour qu'on leur reconnaisse le droit formel d'être une personne autonome. Ce décalage, alors que la femme québécoise très valorisée en tant que symbole maternel jouit d'un statut juridique subordonné, infuse beaucoup de passion dans la lutte pour l'émancipation à une époque où le féminisme était moins actif dans les milieux anglophones. On peut lire à travers cette thématique de la recherche de la liberté par des héroïnes une transformation des structures sociales, de l'habitus (plus positivement vu par Anne Hébert, conclut Gallays). À ce même colloque, la critique américaine Annabelle Rea présente sa communication intitulée « *Le premier jardin* d'Anne Hébert comme hommage à Gabrielle Roy¹⁸ », soulignant le lien étroit entre les personnages de Florentine et de Flore, et leur signification dans une thématique du corps et de la maternité. À travers le motif de Déméter et Perséphone, des relations mères-filles dans les romans et entre des écrivaines de différentes générations, on cherche à tracer une généalogie au féminin pour créer, selon l'expression de Patricia Smart, « une histoire à elle » où la femme serait le sujet et non l'objet du savoir quand les voix de la résistance deviennent politiques. Sous le signe de la sororité, ces relations entre femmes sont maintenant perçues positivement, surtout en comparaison avec la critique québécoise d'il y a trente ans qui discernait dans ces généalogies féminines, en tout cas dans celle que propose Marie-Claire Blais dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, un matriarcat qui condensait les valeurs colonisatrices et les faiblesses non seulement du Québec, mais de toute l'Amérique colonisée (comme l'écrivait André Major dans *Le Petit Journal* en 1965). Cette revalorisation de la répartition des rôles symboliques ayant confiné les femmes à la maternité est au cœur du projet de recherche de Lori Saint-Martin. Dans plusieurs romans québécois récents, cette dernière relève une pensée nouvelle : ce qui faisait « l'incapacité de créer des femmes — la maternité — devient au contraire, pour elles, un mode d'accès privilégié à une créativité autre, ancrée à la fois dans la chair et dans la pensée¹⁹ », ce qui remet en cause ces dichotomies fâcheuses avec un réalisme au féminin marqué par la contradiction.

Depuis quinze ans, la critique féministe est devenue importante dans le discours académique à la suite de la participation active des femmes dans la société civile, qui leur confère un certain capital culturel. Cette

18. Annabelle Rea, « *Le premier jardin* d'Anne Hébert comme hommage à Gabrielle Roy », *ibid.*, p. 575-591.

19. Lori Saint-Martin, « Le nom de la mère : le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin », *Women in French Studies*, n° 6, 1998, p. 87.

critique réécrit des œuvres québécoises pour les rendre, au plan culturel, pertinentes dans ce nouvel ordre du discours. Elle suit pourtant une orientation bien établie par la critique journalistique et est mise en évidence dans une émission de télévision de la CBC sur Gabrielle Roy et Marie-Claire Blais, dont *Children of My Heart* et *Nights in the Underground* venaient de paraître en traduction anglaise. Interviewée dans *La Tribune*, la réalisatrice de l'émission affirme que cette dernière a pour but

d'inciter le public à lire ces ouvrages, et d'évoquer, par la dramatisation, toute la gamme des *émotions* contenues dans ces livres. Les femmes écrivains du Québec ont toujours exercé une sorte de fascination sur les Anglo-Canadiens parce que ces femmes ont créé les images les plus désespérées et les plus fortes de toute la littérature canadienne²⁰.

D'un autre côté, pour Poronovich, le critique du *Montreal Star*, cette promotion de la littérature québécoise fait partie d'un projet politique fédéraliste contre le séparatisme et vise à informer le reste du Canada sur la spécificité québécoise. Ni l'un ni l'autre des critiques ne relève une autre politique en jeu ici, celle de la «gay liberation»: le scénariste était l'écrivain homosexuel canadien-anglais Timothy Findley. Les acteurs masqués et les décors cauchemardesques de la mise en scène des œuvres de Blais, qui contrastent avec les scènes réalistes, ouvertes sur les êtres concrets et sur les paysages des œuvres de Roy, peuvent bien représenter une tristesse inhérente à la condition d'être lesbienne qui ne respire qu'à l'«Underground».

La représentation de l'âme canadienne-française est celle qui est devenue habituelle depuis l'essai de Hugo McPherson sur l'œuvre de Gabrielle Roy, essai publié dans le premier numéro de l'important périodique de critique littéraire *Canadian Literature* et dont le titre, «The Garden and the Cage», a été emprunté par la CBC. On s'attarde aux dimensions symboliques et surtout émotives des œuvres — la détresse sous la contrainte, à laquelle s'opposent la sympathie envers les personnages, la poésie de leurs rêves, et la passion ou le lyrisme de la romancière. Poronovich parle d'un «espoir avorté très déprimant et en même temps très beau²¹». La même polarité oriente la critique des romans d'Anne Hébert: «*Les fous de Bassan* is a harsh book, as severe as the dour community it depicts. But it is also a splendidly lyrical book²²...», écrit Sherry Simon. Là où McPherson examine chez Gabrielle Roy la tension et l'oscillation entre le jardin d'innocence relié à l'enfance et la ville de l'expérience adulte, l'émission télévisée associe l'œuvre de Roy au mythe pastoral et celle de Blais, à la douleur de la ville. Ces reportages déploient une opposition fort

20. *La Tribune*, 14 février 1979, p. 52.

21. Poronovich, *The Montreal Star*, 13 février 1979, p. C3.

22. «*Les fous de Bassan* est un livre dur, aussi sévère que l'austère communauté qu'il décrit. Mais c'est également un livre merveilleusement lyrique.» Sherry Simon, *The Gazette*, 27 novembre 1982, p. C6.

significative entre les sentiments et la politique, en valorisant surtout l'émotion, le côté traditionnellement féminin, au risque de dépolitiser les textes. «Straight from the Heart», tel est le titre d'un compte rendu de la traduction de *Children of My Heart* paru dans le journal *The Gazette* du 10 mars 1979, dans lequel Zonia Keywan constate que le drame du roman est moins dans l'action que dans les sentiments. Selon un autre critique, les personnages de Roy sont des êtres simples, des archétypes de notre recherche de bonheur et de sens dans le chaos, et ses récits sont directs, célèbrent le courage, la loyauté, la persévérance et la générosité. Comme on peut le constater, on ne valorise ni le métier de l'artiste ni l'esthétique du texte, qui cèdent la place à la fidélité de la représentation et à la portée des thèmes, folklorisés ici pour rendre l'œuvre de Gabrielle Roy pertinente pour le champ de grande production de la littérature populaire.

Que l'on parle des archétypes signale que cette évaluation des romans de Roy s'inscrit dans les grilles de la critique «thématique» de Northrop Frye réglant les normes de la critique canadienne-anglaise selon l'idéalisme arnoldien, qui privilégie un réalisme expressif à des fins pédagogiques. Déjà la critique des archétypes de Frye influençait l'analyse de McPherson, qui voyait l'opposition blakienne entre l'innocence et l'expérience, primordiale pour Frye, comme structuration prédominante de l'œuvre de Roy. McPherson transforme les récits de Roy en drames existentiels de «Everyman» où il n'y a pas de différence entre le Manitoba rural et «the Garden of Eden». Rose-Anna devient une *mater dolorosa* universelle qui nous enseigne qu'il faut s'engager dans «a way of life in which the moment is all-important, and in which fortitude, compassion and love are the essential values²³». L'œuvre de Roy perd ainsi son caractère historique et est réécrite pour se conformer à l'humanisme dans une lutte contre des valeurs matérialistes généralement associées aux Américains par les Canadiens pendant les années cinquante²⁴. Ayant infléchi l'œuvre de Roy selon les normes idéalistes dominant le discours universitaire canadien-anglais, où elle trouve sa place entre l'anglais William Blake et l'Américaine Willa Cather, et où elle convie aux valeurs morales universelles, McPherson lui accorde une valeur politique uniquement canadienne, un savoir «national» :

She has, however, given us a vision of ourselves which is immeasurably more powerful than "the vision" of windy Prime Ministers and journalistic patriots. She convinces us, indeed, that the truth which Canada has revealed

23. «[...] une manière de vivre pour laquelle chaque instant compte, et où la force d'âme, la compassion et l'amour sont les valeurs essentielles». Hugo McPherson, «The Garden and the Cage: The Achievement of Gabrielle Roy», *Canadian Literature*, n° 1, 1959, p. 46-57.

24. On peut lire les traces de cette idéologie nationaliste antiaméricaine dans le rapport de la Commission Massey-Lévesque sur la culture (1951) et dans les textes fondateurs du Conseil des Arts du Canada (1956).

to her is a timeless truth. And she persuades us to bear witness to its importance²⁵.

Les romans de Roy sont lus au Canada anglais comme un type de «pseudo non-fiction», pour reprendre l'expression de Jo-Ann Elder.

Nous retrouvons ici des variantes de cette «visée ethnographique» du discours traductologique dominant au Canada anglais: on se (re)connaît dans la rencontre avec l'autre. L'analyse de McPherson relie les deux propositions clés: l'œuvre est tenue pour une représentation authentique de la société canadienne-française et, en la lisant, nous apprécierons davantage cette société. Cependant, là où les traducteurs cherchent (parfois) à rendre explicite l'étrangeté de cette culture distante, le commentateur de McPherson manifeste «une visée identitaire» qui cherche à occulter son origine étrangère afin d'incorporer l'œuvre dans un projet nationaliste antiaméricain des élites canadiennes-anglaises. Le pays de Gabrielle Roy qu'il décrit appartient bien à ce «royaume paisible» que Frye appelle le Canada, mais c'est un pays féminisé. Les coordonnées sociales de Gabrielle Roy s'effacent devant l'œuvre et surtout devant le mythe du Canada, pays de stabilité et d'amour maternel généreux qui devient une des formes du signifié: *la persistance de la présence canadienne face à l'Amérique*. En confondant ainsi les revendications nationalistes du Québec et du Canada, les Canadiens anglais donnent plus d'émotion, plus d'urgence à leur propre crise identitaire. Le Québec constitue une sorte d'excès libidinal pour la culture anglophone. C'est une image du Québec et du Canada qui s'accorde mal avec les changements industriels et sociaux produits par l'américanisation de l'industrie au Canada pendant les années cinquante. Mais dans la communauté imaginaire du Canada, et telle qu'elle a été conçue par l'élite intellectuelle, l'âme «féminisée» du Québec encourage la persévérance et signifie la résistance au capitalisme américain. La critique littéraire manifeste ainsi l'idéologème «fidélité» dans un discours compensatoire du champ canadien-anglais, affirmant sa spécificité dans un rapport d'altérité avec le dominant, l'Amérique matérialiste, et en même temps avec le dominé, l'héritage culturel du Québec, cette altérité-ci perçue comme un appui pour la nouvelle norme canadienne qu'établit la critique.

En favorisant ces œuvres des écrivaines où la morbidité de l'oppression n'est relevée que par la force et la subtilité de l'émotion des personnages — plutôt que les romans d'Hubert Aquin, par exemple, qui présentent la révolte contre les structures opprimantes d'une société

25. «Elle nous a cependant donné une vision de nous-mêmes qui est incommensurablement plus forte que la «vision» nébuleuse proposée par certains premiers ministres et certains patriotes versés dans le journalisme. Elle nous a convaincus, de manière claire, que la vérité qui lui a été révélée sur le Canada est une vérité qui traverse les âges sans être altérée. Et elle nous a persuadés d'assumer son importance.» Hugo McPherson, *loc. cit.*, p. 70.

coloniale avec une critique plus radicale de la situation et une solution plus agressive qui le vise directement —, le champ canadien-anglais minimise la portée de cette opposition en la féminisant et naturalise ainsi les asymétries du pouvoir. Le sens tragique identifié par Poronovich est présenté comme servitudes imposées par le destin, par la condition humaine universelle, et sans remède s'il n'y a d'action politique concrète. Ce déplacement est caractéristique de la réception des œuvres d'Aquin, soulignent Chantal de Grandpré et Marilyn Randall: son œuvre ne serait appréciée («récupérée»?) qu'au prix d'une certaine neutralisation de son enracinement politique. Randall le qualifie d'aspect «somme toute marginal de la réception d'Aquin²⁶», qui est plutôt enthousiaste. Son analyse détaillée de la critique journalistique met pourtant en évidence le fait que le savoir recherché par la critique anglophone est celui du cœur humain. Elle précise que la réception généralement favorable de l'éclat stylistique d'Aquin s'accompagne de l'avertissement selon lequel ses feux d'artifice risquent de ne pas être au goût de tout le monde. L'admiration de la critique pour l'intensité de son érudition et l'originalité de son esthétique n'a pas suscité le même accueil passionné des lecteurs que l'œuvre de Gabrielle Roy, Québécoise par sa passion même et son empathie pour les opprimés, comme l'affirmera la romancière Gail Scott dans *The Globe & Mail* en 1977. On voit dans le déplacement effectué par Scott de la politique vers les luttes identitaires une préparation pour les lectures féministes des années quatre-vingt proposant une nouvelle définition de la politique: «the personal is political». L'intérêt renouvelé des critiques féministes (Lewis, Whitfield) n'est pas étranger au fait que, pour Roy, les notions d'action et de passivité ne sont plus des oppositions binaires. La critique féministe accorde une valeur positive de création à l'entre-deux qui signifie l'excès plutôt qu'un manque à être comme autrefois.

Cette brève comparaison de l'accueil réservé aux œuvres d'Hubert Aquin (ou à celles de Jacques Godbout et de Jacques Ferron, tous trois romanciers associés au projet de l'indépendance du Québec et au «nouveau roman» québécois) est instructive. On n'y trouve aucun des signes objectifs de leur légitimation par l'institution littéraire canadienne-anglaise qu'ont connue les écrivaines qui occupent au panthéon littéraire canadien une place de premier ordre. Ni par l'institution française d'ailleurs, car ce sont «les trois sœurs» qui ont reçu les grands prix littéraires français: le prix Femina accordé à Gabrielle Roy en 1947 pour *Bonheur d'occasion*, le prix Médicis à Marie-Claire Blais en 1966 pour *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, et le prix Femina à Anne Hébert en 1982 pour *Les fous de Bassan*, à la suite du Prix des Libraires pour *Kamouraska* en 1971. Parmi

26. Marilyn Randall, «Hubert Aquin: Canadien malgré lui?», *Cultures du Canada français*, n° 9, 1992, p. 113.

les adaptations cinématographiques de ces romans primés, seul *Bonheur d'occasion* est passé à l'écran à Toronto. Gabrielle Roy se distingue aussi en étant deux fois lauréate du Prix du Gouverneur général *en anglais* pour *The Tin Flute* (1947) et *Street of Riches* (1956). Cette consécration exceptionnelle de l'œuvre en traduction montre à quel point elle était intégrée au champ littéraire canadien-anglais : Gabrielle Roy devenait le symbole de cette littérature nationale biculturelle dont les anglophones rêvaient. Bien que cela puisse paraître une « assimilation tranquille²⁷ », il faut se rappeler que l'édition originale de *Bonheur d'occasion* se vendait à Toronto avant sa traduction grâce à la critique fort élogieuse de William Arthur Deacon dans *The Globe & Mail* en 1946. *La petite poule d'eau* figura au programme de « French Authors » aux examens de « Senior Matriculation » du ministère de l'Éducation de l'Ontario en 1956-1957. En outre, Gabrielle Roy avait publié ses premières fictions en anglais dans le *Free Press* et le *Star Weekly*. Elle se conformait à l'image idéalisée d'un Canada bilingue et biculturel. C'est alors en tant que Canadienne d'expression française que Gabrielle Roy répondait aux normes de l'idéologie dominante.

Si Roy entre dans ces paramètres sans aucune restriction, cela n'est pas le cas pour ses « sœurs » plus jeunes à qui on réserve un accueil conditionnel, les intégrant au champ de la production restreinte, voire même marginale, parce qu'elles écrivent des romans-poèmes plutôt que des romans socioréalistes. La critique journalistique évalue l'esthétique de leurs romans, pas seulement les thèmes. La romancière Aritha Van Herk fait l'éloge de *In the Shadow of the Wind* « que l'on relit pour le plaisir du langage²⁸ ». Marie-Claire Blais reçoit des évaluations plutôt négatives à cause de son style excessif selon Keith Garebian, qui écrit au sujet de *Nights in the Underground* : « The style is a mixture of *fin de siècle* decadent romanticism and contemporary existential seediness. It is part marmelade, part political claptrap — alternately sticky and brittle, concrete and abstract, sensual and intellectual... and will disappoint all but her most loyal devotees²⁹. » Bien que Mark Czarnecki signale une expérimentation stylistique importante dans *Le sourd dans la ville*, son compte rendu s'intitule avec ironie « Bloody Clouds of Word » : « Without paragraph or

27. Mariel O'Neill-Karch, « Gabrielle Roy et William Arthur Deacon : une amitié littéraire », *Cultures du Canada français*, n° 9, 1992, p. 96.

28. Aritha Van Herk, *Books in Canada*, vol. XIII, n° 2, 1984, p. 10.

29. Le style est un mélange de décadentisme fin de siècle et d'existentialisme contemporain. C'est en partie un charabia incompréhensible, en partie du boniment politique — alternativement poisseux et cassant, concret et abstrait, sensuel et intellectuel... et désappointera tout le monde à l'exception des admirateurs les plus inconditionnels. Keith Garebian, *The Montreal Star*, 26 mai 1979, p. E3. On peut lire dans cette évaluation négative une condamnation du sujet du roman : la vie lesbienne. Cependant, Hilda Kirkwood a critiqué le style « extravagant » de *Mad Shadows* dans le *Canadian Forum* (n° 40, février 1961, p. 264).

dialogue breaks, page after page covered with neat rectangular blocks of text as daunting and compulsively readable as tombstones.³⁰»

En dépit de ces réticences, Anne Hébert et Marie-Claire Blais ont elles aussi connu, à quelques années d'intervalle, quelque forme de consécration. Les trois auteurs sont d'ailleurs les seuls québécois à figurer parmi les «Major Canadian Authors», dont la maison d'édition torontoise ECW Press publie une bibliographie annotée des œuvres. Une synthèse critique de l'œuvre de chacune a été publiée dans la série «World Authors» chez Twayne, une maison d'édition américaine. Si, en général, les Américain(e)s ont plus écrit sur l'œuvre de Blais — elle est le sujet de la plupart des études sur les écrivaines québécoises dans les périodiques américains pendant les années soixante-dix selon l'étude précitée de Green —, peut-être à cause de sa résidence dans le Massachusetts ou des éloges du célèbre critique Edmond Wilson dans son livre *O Canada* (1965), Blais était parmi les auteurs étudiés dans une analyse signée Philip Stratford dans la série «Canadian Writers and their Works» chez Forum House à Toronto (1971). Gabrielle Roy en était une autre, cette fois dans une étude de Phyllis Grosskurth (1972). Qu'Anne Hébert ne figure pas dans cette série, bien qu'elle avait déjà reçu le prix Molson pour son œuvre en 1967, rend compte de la prédilection pour le roman, plus apte à répondre à l'horizon d'attente des lecteurs anglophones pour des représentations fidèles de la société canadienne-française que ne l'est la poésie qui, pour sa part, privilégie davantage la subjectivité et l'esthétique. En 1971, on n'avait traduit que deux recueils de poésie d'Anne Hébert dans de petites maisons d'édition : sa poésie n'avait fait l'objet d'analyse que de la part de quelques professeurs de français d'universités de l'Ontario, de quelques poètes anglophones, et d'un lecteur anonyme pour *Canadian Author & Bookman* (1967). Par contre, sept livres de fiction de Marie-Claire Blais avaient déjà été publiés en traduction anglaise et une pièce, «Puppet Caravan», avait été diffusée par la CBC (1967). Ses œuvres ont connu une plus grande variété d'adaptations — *Mad Shadows* devait être mise en scène par le Ballet national du Canada une décennie plus tard —, atteignant par cette multiplication de réécritures une position plus complexe dans le champ littéraire et culturel canadien-anglais. Blais a aussi eu des relations plus personnelles avec l'institution littéraire canadienne-anglaise, ayant été membre du Writer's Union of Canada à l'invitation de Timothy Findley. Anne Hébert, vivant en France et publiant au Seuil, entretenait des relations beaucoup plus distantes. Évidemment, l'influence de la consécration new-yorkaise de Roy et de Blais comptait pour beaucoup dans leur insertion dans le champ canadien-anglais, car la

30. «[...] sans coupure de paragraphes, sans dialogues, chaque page est couverte par un clair bloc de texte rectangulaire aussi intimidant et agréablement lisible qu'une pierre tombale». Mark Czarnecki, «Bloody Clouds of Words», *Maclean's*, n° 24, mars 1980, p. 56.

réception des œuvres d'Anne Hébert a été transformée avec la publication en traduction new-yorkaise de son roman *Kamouraska* (1973).

Les œuvres reçues dans le champ de grande production subissent une manipulation plus radicale que celles qui restent marginales, comme on le voit avec la folklorisation des romans de Roy. C'est la transmission sélective et très limitée du savoir qui produit une représentation décontextualisée et partielle de la littérature québécoise qui pose problème. Quelques textes en traduction peuvent sembler être une synecdoque de la littérature québécoise, mais on ne signale pas qu'il s'agit d'un choix et on n'en explique pas les motivations. Dans les instances de réception des séries Twayne, Forum House et ECW, les trois écrivaines sont écartées du contexte du champ littéraire québécois pour être représentées comme des auteurs exceptionnels. Le nom de l'auteur est une fiction qui cautionne l'écriture en limitant la subversion potentielle. Il est le garant de la cohésion de l'œuvre, lui faisant subir une restructuration interne et violente dans le but de répondre aux attentes d'unité dans le champ culturel d'accueil. La critique anglophone privilégie cette fonction-auteur en célébrant la réussite individuelle, minimisant le rapport des écrivaines avec le système littéraire québécois et ses lectures du roman « national ». Le lecteur anglophone unilingue ne peut les comparer à d'autres auteurs québécois pour évaluer leur position dans le champ, mais uniquement à des auteurs internationaux ou à des auteurs canadiens-anglais en traduction. Ces comparaisons avec des écrivaines canadiennes-anglaises peuvent facilement basculer de la reconnaissance de deux traditions distinctes vers une occultation de leur incommensurabilité, comme le fait Coral Ann Howells dans *Private and Fictional Words*. Elle analyse les œuvres de Blais, de Hébert et de neuf écrivaines canadiennes-anglaises, établissant une correspondance entre le féminin et le canadien sous le signe de la différence culturelle, sans prendre en compte l'hégémonie qui stratifie en différenciant : « Leurs récits sont l'expression naturelle de l'insécurité de leur société... et ainsi des modèles pour l'identité nationale³¹. » Elle étend aux écrivaines québécoises cette analogie entre le féminin et la nation — faibles tous les deux — déployée au Canada anglais au moins depuis 1928, quand R.G. MacBeth, dans *The Star* de Vancouver, faisait l'éloge des poètes Marjorie Pickthall, Pauline Johnson et Isabel Mackay, filles talentueuses du Dominion qui restaient au Canada plutôt que de faire carrière à Londres comme leurs contemporains masculins.

Cependant, pour fonder une éthique de la différence culturelle, souligne Gayatri Spivak, il ne suffit pas de marquer la différence entre les mots et la rhétorique des « cultures-en-relation ». Il faut surtout prendre en compte les différences entre deux habitus, entre les contextes du

31. Coral Ann Howells, *Private and Fictional Worlds: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*, London, Methuen, 1987, p. 26.

quotidien où le pouvoir s'exerce en produisant la distinction entre différentes modalités d'adresse quant à leur adéquation aux paramètres ainsi qu'à leur performativité. La réfraction provient surtout de l'inclusion partielle de la littérature québécoise dans la littérature canadienne qui la (les) décontextualise : on admet quelques œuvres pour se prémunir contre la menace du différent, de l'altérité, mais pas suffisamment pour procéder à un véritable changement. Cela conduit à un paradoxe : ce que l'on admire dans la littérature québécoise — un savoir inattendu, une émotion forte —, on cherche à le rendre habituel, ordinaire. C'est une opération de banalisation par la réécriture des œuvres, c'est l'autorégulation d'un champ littéraire qui négocie le passage de biens symboliques de l'extérieur vers l'intérieur. La violence symbolique s'exerce dans un processus d'inclusion autant que d'exclusion : l'opposition est réécrite comme complémentarité. Le capital symbolique s'affirme dans la continuité.

C'est pourtant sous le signe de la rupture et de la modernité que l'on a d'abord accueilli les œuvres de ces écrivaines, une modernité qui avait manqué au Canada anglais, dont la littérature passait directement de l'idéalisme victorien à la postmodernité sans s'arrêter au réalisme et au naturalisme de la modernité européenne³². La critique canadienne-anglaise valorisait en premier lieu l'objectivité et l'ironie des œuvres qui contrastaient avec l'idéalisme dominant. L'accueil enthousiaste de leurs romans constitue un mouvement de compensation pour une lacune du système canadien-anglais et un enrichissement du corpus littéraire. Transformant les modèles, cette littérature québécoise en traduction occupait une position primaire dans le système canadien-anglais, du moins à sa première réception. Que cela ait changé ensuite pour devenir un mouvement de conservation où les traductions de ces œuvres occupent une position secondaire, comme nous l'avons vu avec Perkes, remet en question le caractère binaire de la théorie des polysystèmes. L'opération d'échange et de transfert du savoir par l'intermédiaire des œuvres en traduction est nécessairement inachevée, car elle est impliquée dans la dynamique du système « cible » et dans sa propre évolution à travers des luttes entre des programmes de lecture compétitifs et des phases historiques diverses. Le premier contact se fait dans un mouvement d'exotopie des écrivains du système cible à la recherche de nouveauté dans leur lutte avec l'idéologie et l'esthétique dominantes de l'époque. Ensuite, en réalignant des frontières et en redistribuant des valeurs, ce savoir périphérique est réécrit par le second système, pour le rendre pertinent pour la culture d'importation où il occupe des positions diverses par lesquelles l'habitus est soumis aux rapports hégémoniques. Les grilles changeantes de la critique universitaire sont bien discernées

32. Robert Kroetsch, « A Canadian Issue », *Boundary*, vol. II, n° 3, 1974, p. 1.

par Neil Bishop en ce qui concerne l'œuvre d'Hébert : une critique thématique cède la place à des approches de type sémiotique, narratologique et psychanalytique influencées par la critique française. Une nouvelle tendance, la critique féministe (inspirée par les Américain(e)s), occupe depuis les années quatre-vingt « une part importante de la critique étrangère³³ », observe-t-il, et recoupe la critique du fantastique venant aussi de la marginalité. D'autres tendances se sont manifestées depuis, à la suite des changements dans l'habitus, notamment les migrations des peuples avec l'hétérogénéité croissante de la population du Canada et un transfert du pouvoir économique et politique vers l'Ouest. Les œuvres de Gabrielle Roy sont plus facilement réécrites pour correspondre à ces nouvelles normes de l'interculturel et de la francophonie, où elle est lue comme analyste du multiculturalisme ou comme écrivaine franco-manitobaine³⁴.

Cette dynamique se manifeste à travers les réfractions successives de Gabrielle Roy et de ses deux « sœurs ». La critique canadienne-anglaise participe à la production et à la transmission des biens symboliques en constituant les distinctions pertinentes à l'égard de la culture pour le champ en formation. La nouvelle objectivité suscite d'abord l'admiration des écrivains canadiens-anglais. Les comparaisons avec les grands maîtres européens de la modernité foisonnent. Hugh MacLennan, un romancier montréalais qui se disait le Balzac du Canada, compare *Bonheur d'occasion* à l'œuvre de Dickens, tandis que sa femme, l'écrivaine Dorothy Duncan, écrivait que Gabrielle Roy ressemblait plus aux romanciers scandinaves. Dans sa critique élogieuse, elle soulignait l'actualité sociopolitique du roman et le réalisme de son style. Ils reconnaissaient dans son œuvre un projet d'écriture parallèle à leur tentative d'écrire l'histoire de la société urbaine contemporaine. Le succès de Roy établissait des modèles nouveaux, transformant l'horizon d'attente pour l'accueil des romans urbains de MacLennan, Gwethelyn Graham et d'autres contemporains dont elle ferait la connaissance à la Canadian Authors' Association. Informé par MacLennan du grand intérêt du roman, le critique William Arthur Deacon, chroniqueur littéraire au *Globe & Mail*, y trouvait des ressemblances avec Flaubert. Sans *Madame Bovary*, prétendait-il, il n'y aurait pas eu *The Tin Flute* : « The exquisite care of every homely detail, giving concrete reality to a stick of cheap furniture, to the drifting snow, to the taxi-driver's grandiose talk, is what this French

33. Neil Bishop. « L'évolution de la critique hébertienne », Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 257.

34. Estelle Dansereau, « Convergence/Éclatement : l'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle "Ou iras-tu Sam Lee Wong?" de Gabrielle Roy », *Canadian Literature*, n° 127, 1990, p. 94-109; Carol J. Harvey, *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 1993; Miriam Waddington, « Afterword », *The Street of Riches*, Toronto, McClelland & Stewart, 1991, p. 159-165.

master seems to have taught his apt pupil in Canada³⁵. » L'appui de Deacon en tant que récrivain a été très important dans la carrière de Gabrielle Roy. Leur amitié se nourrissait des souvenirs d'une enfance au Manitoba, ce qui les liait contre l'hégémonie culturelle de Toronto et de Montréal. C'était parce qu'elle venait de l'extérieur, du Manitoba d'abord, puis de France, qu'elle a si bien réussi, à son avis. Le véritable battage publicitaire qu'il a fait dans *The Globe*, le plus important journal anglophone au pays, aidait à la faire connaître du public canadien-anglais. Grâce à sa formation d'avocat, Deacon pouvait aussi lui offrir des conseils sur l'organisation matérielle de sa carrière, ce qu'il n'hésitait pas à faire quand il s'agissait des contrats pour la traduction de son roman. La publication simultanée dans les deux langues était nécessaire, croyait-il, car le marché anglophone était important pour la survie des écrivains francophones : «The need of money will ensure that the emphasis will be on Canadianism, rather than on racialism... Canadian literature will quietly assimilate the French³⁶.» Si, pour lui, c'était surtout la contrainte du pouvoir économique qui orientait le choix d'un éditeur, et même d'une langue, cet argument soutient un certain pouvoir politique. La reconnaissance constitue une relation sociale de subordination au capital américain, les éditeurs américains étant les plus prestigieux du champ littéraire canadien-anglais ; la publication aux États-Unis confère le capital tant symbolique qu'économique.

Que Roy ait suivi les conseils de Deacon et ait signé des contrats avec deux éditeurs, un américain et un canadien, lui donnait l'avantage de droits d'auteur plus élevés. Cependant, la traduction, réalisée pour l'éditeur américain par Hannah Joseph et reprise par l'éditeur canadien, a beaucoup fait pour faciliter cette « assimilation tranquille » en transformant *Bonheur d'occasion* en un drame universel célébré par les critiques américains pour l'intensité du « pathos de l'amour ». Les effets textuels de cette manipulation établissaient un modèle de traduction ethnocentrique pour les livres québécois traduits aux États-Unis et importés au Canada. On a beaucoup parlé de l'erreur qu'a faite Joseph en traduisant « poudrerie » par « poudrière ». La question du titre revient aussi dans les analyses de la traduction. « Borrowed Bliss », la traduction littérale du titre préférée par Roy, n'était pas retenue. Marie Montpetit voit dans *The Tin Flute* un exemple d'une stratégie d'embellissement pratiquée par Joseph et qui a pour effet de rehausser le caractère universel du roman en occultant la dramatisation

35. « L'exquise attention portée à chaque détail quotidien, donnant une réalité concrète au moindre meuble bon marché, à la neige qui s'amoncelle, aux propos grandiloquents d'un chauffeur de taxi, est ce que le maître français semble avoir appris à son élève douée au Canada. » William Arthur Deacon, *Globe & Mail*, 13 décembre 1947, p. 13.

36. « Le besoin d'argent garantit que l'accent sera davantage mis sur l'aspect canadien des choses que sur les questions raciales... La littérature canadienne va peu à peu intégrer la littérature française. » Cité dans O'Neill-Karch, *loc cit.*, p. 96.

complexe des stratifications sociales montréalaises. La flûte vient d'un registre sociolinguistique plus élevé. Ne connaissant pas le parler français du Québec, Joseph a choisi d'éliminer les régionalismes et d'élever ainsi le niveau linguistique de tout le dialogue. «Le gommage des anglicismes et des archaïsmes... a diminué la dimension socioéconomique du roman d'une façon passive³⁷» selon Montpetit. Joseph transforme aussi les personnages en changeant la motivation et l'évaluation de leurs actions. Azarius devient paresseux quand «se laisser vivre» est traduit «while I'm waiting» plutôt que par «let's go with the flow», et Florentine n'est plus un membre de la classe ouvrière désavantagée quand la phrase «moitié peuple, moitié chanson» est traduite par «half slut, half song». Jugée inadéquate, la traduction de Joseph refaite par Alan Brown en 1980 ne résoud pas ces problèmes, puisque ce dernier traduit la phrase par «half song, half squalor», toujours selon Montpetit. Brown ne signale pas non plus la présence des anglicismes dans l'original, bien qu'ils aient une valeur sociolinguistique importante, car l'hétéroglossie sélective signifie les rapports des personnages au pouvoir économique. Les effets textuels de cette manipulation manifestent une idéologie de naturalisation d'un régime fondé sur les notions de transparence et de lisibilité qui, orienté vers le destinataire, occulte le travail de manipulation textuelle du traducteur et les signes de la différence culturelle en effaçant les traces de la réénonciation. On présente le roman comme étant écrit en anglais et non pas comme une traduction provenant d'une culture différente.

Le critère de transparence exerce sa force dans la réécriture des romans de Marie-Claire Blais à travers la pratique des traducteurs et la réception des critiques journalistiques. Comme Roy, Blais a connu un interlocuteur privilégié dans le plus écouté des critiques américains, Edmund Wilson, selon qui elle était un vrai phénomène, peut-être même «une génie», écrivant des livres d'une grande force lyrique et d'une satire mordante «as shocking as Zola's³⁸». Wilson la compare à Rimbaud, à Lautréamont et même à Virginia Woolf pour les structures fluides de ses poèmes en prose, alors que d'autres critiques soulignent la modernité de son œuvre en la comparant à plusieurs grands maîtres de la modernité française du xx^e siècle, tous reconnus pour la force de leurs images et leur révolte (Clandel, Cocteau, Bernanos et Mauriac, mais aussi les surréalistes), ou même en établissant des rapprochements entre son œuvre et celles de Kafka, de Stratford, de Faulkner et de Dostoïevski. En Wilson, Blais trouvait un réécrivain exceptionnel qui la rendait, en regard de la culture, pertinente pour les systèmes américain et mondial. Avec son

37. Marie Montpetit, «La traduction comme moyen de diffusion: le cas de *Bonheur d'occasion*», *Cultures du Canada français*, n° 9, 1992, p. 145.

38. Edmund Wilson, *O Canada: An American's Notes on Canadian Culture*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1965, p. 148.

appui, Blais obtenait une bourse Guggenheim en 1963 et partait vivre aux États-Unis près de Wilson et d'autres artistes. Les commentaires très élogieux de Wilson ouvraient à Blais les portes d'une maison d'édition prestigieuse aux États-Unis. L'éditeur s'occupait des contrats pour la traduction, engageant des traducteurs américains. La négociation directe des éditeurs entre eux assurait la traduction rapide de toute son œuvre, au moins jusqu'aux *Nuits de l'Underground* (1978), à l'exception de ses textes traitant explicitement des milieux homosexuels. Ils ne seront traduits que plus tard par de petites maisons d'édition canadiennes-anglaises, ce qui rend explicite l'importance des rapports à établir entre le prestige de la maison d'édition qui commande la traduction, l'habitus du traducteur, et la thématique de l'œuvre. Cette pratique américaine se différencie de celle du Canada anglais, au moins depuis la mise en place du programme de subventions du Conseil des Arts, où les traducteurs choisissent un livre à traduire, puis entrent en contact avec l'auteur et la maison d'édition³⁹. Aux États-Unis, la structuration du marché symbolique est déterminée surtout par le pouvoir économique : le champ de l'édition en voie de capitalisation intense à cette époque est aujourd'hui devenu une véritable industrie culturelle sous la domination de Disney et Time-Warner. Avec Farrar, Strauss & Giroux, les œuvres de Blais seront désormais orientées vers le marché de la production restreinte.

Les premiers livres de Marie-Claire Blais répondent bien à l'horizon d'attente d'un marché mondial, ne manifestant aucune spécificité québécoise ni dans leur cadre ni dans leur langue. C'est pourtant son roman le plus «réaliste», *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, qui a gagné le prix Médicis. Son œuvre devenait plus subjective et plus québécoise avec l'autobiographie fictive de Pauline Archange en trois tomes dont l'action était située au Québec. Cela était réécrit pour se conformer aux normes génériques du *bildungsroman* anglais dans une traduction de Derek Coltman qui coupait les dernières dix-huit pages de *Vivre! Vivre!* pour en faire un seul livre avec le titre *Manuscripts of Pauline Archange* (1969). *Un joualonnais sa joualonie* (1973) posait des problèmes d'ordre différent pour le traducteur. Parodie satirique du roman national québécois écrit en joual et roman à clés, satire féroce du milieu littéraire montréalais, ce roman bourré de québécismes était réécrit par l'Américain Ralph Manheim sous le titre *St. Lawrence Blues* (1977) pour éliminer tout caractère étranger. Bien qu'il conservait les noms des personnages de Blais, Manheim orientait le texte vers un public américain avec un titre qui faisait un clin d'œil à *St. Louis Blues*, bien connu aux États-Unis au-delà du monde du jazz. Pour ceux qui connaissaient bien la littérature québécoise,

39. Grâce à ce soutien du Conseil et du pouvoir politique, le statut juridique du traducteur canadien est supérieur à celui de l'américain qui n'est qu'un contractuel (*work-for-hire*) sans droits d'auteur.

il évoquait l'idéologème de l'oppression du nègre blanc d'Amérique. Du point de vue esthétique, la traduction est bien réussie sur le plan linguistique, car Mannheim retient le rythme et l'énergie de la narration.

Mais, comme Ray Ellenwood l'a remarqué dans son compte rendu du roman, du point de vue canadien, toujours impliqué dans la politique linguistique, la traduction constitue une grande distorsion du roman de Blais sur le plan pragmatique de la parole. Mannheim, comme Joseph, ne rend pas le bilinguisme du livre de Blais et occulte ainsi la dramatisation des stratifications socioéconomiques de Montréal. En enlevant l'hétéroglossie de certaines phrases, en ne signalant pas l'anglais utilisé par Blais dans certains contextes, Mannheim gomme la portée politique du roman pour le rendre plus pertinent sur le marché international. Pourtant importé dans le marché de production restreinte du Canada anglais, ce roman dépolitisé et universalisé fonctionne dans un contexte où les questions d'identité linguistique sont au cœur de la politique nationale. Les effets textuels et idéologiques de la manipulation de Mannheim occultent ainsi la différence d'un texte qui prend une position controversée sur ces questions linguistiques importantes. Les stratégies de cette traduction pèsent lourdement aussi sur les modèles traductologiques et privilégient la traduction lisible, voire ethnocentrique. Le modèle américain domine chez les éditeurs prestigieux au Canada et dans la critique journalistique, orientés vers le marché de production restreinte. Quand Ray Ellenwood traduisait *Nights in the Underground* (1978) pour un éditeur torontois, il cherchait à rendre la particularité historique et sociale du milieu lesbien montréalais caractérisé par un mélange linguistique de l'anglais et du français. Selon lui, il s'agit d'une éthique de la traduction qui privilégie le caractère spécifique du Québec, une obligation de « coller le plus possible » à l'original et une nécessité de rendre visibles les traces de manipulation textuelle. La traduction participe de trois systèmes — le système du texte même, le système culturel d'où parvient le texte et le système culturel dans lequel le métatexte sera produit. Comme le souligne le commentaire d'Ellenwood, la traduction est un système complexe de décodage et de recodage aux plans sémantique, syntaxique et pragmatique. Le traducteur, tout comme l'auteur, est pris dans une situation historique spécifique, assujettie aux contraintes de l'ordre idéologico-esthétique. Sa stratégie textuelle de défamiliarisation n'a pourtant pas suscité l'admiration des critiques journalistiques canadiens-anglais. Keith Garebian attaque la traduction d'Ellenwood en tant que manifestation du déclin de l'écriture de Blais : « The translation doesn't help matters. Ray Ellenwood has produced an atrocious bilingual hybrid : " on demande a toi et moi if we were Jewish... ils ont dit they wouldn't punish us ".⁴⁰ »

40. Keith Garebian, *The Montreal Star*, 26 mai 1979, p. E3.

L'unité de la langue est une fiction qui renforce l'hégémonie canadienne-anglaise. La critique anglophone trouve non conforme au discours dominant tout livre qui ne donne pas l'illusion qu'il est écrit directement en anglais, surtout un livre qui expose le bilinguisme de Montréal, ville francophone qui résiste à la domination du pouvoir économique, politique et culturel de l'anglais. L'occultation de la politique des langues contribue à la dépolitisation des «servitudes» perçues alors comme relevant d'une condition humaine universelle et non pas d'une oppression politique spécifique — l'hégémonie du Canada anglais. Dans sa traduction d'*Anna's World* (1985), Sheila Fischman adopte une stratégie qui respecte cette norme de naturalisation. Les mots anglais insérés dans le texte par Blais contribuent aux motivations et à l'évaluation des personnages. La répétition de «drifter» et «drift away», signifiant la dérive, réfère surtout au père d'Anna, un «draft-dodger» américain. Liés aux mots «sexy», «gang» et «forbidden», ces termes marquent l'influence grandissante d'une culture américaine de violence, une transformation socio-politique ainsi occultée pour le lecteur anglophone⁴¹. Pour plusieurs, que Sheila Fischman soit la traductrice de la littérature québécoise la plus renommée indique à quel point l'idéologie de la naturalisation vers la langue «cible» est valorisée au Canada anglais. La «visée ethnographique» d'Ellenwood ne trouve pas de légitimation dans le champ de la production restreinte, où une valeur culturelle plutôt négative est attribuée à la traduction. Il faut noter qu'Ellenwood a surtout publié ses traductions dans de petites maisons d'édition comme Coach House et Exile, et que les pièces radiophoniques de Marie-Claire Blais viennent de paraître en traduction anglaise sous le titre *Wintersleep* chez Ronsdale, un éditeur régional de Vancouver. Cela nous permet de saisir la hiérarchie socio-économique du champ littéraire canadien-anglais, qui produit surtout des réécritures de romans qui paraîtront ainsi réalistes et véhiculeront un savoir référentiel «authentique» sur un Québec unilingue — de langue anglaise.

La réception de l'œuvre d'Anne Hébert démontre qu'à Toronto l'on s'intéresse surtout à «what New York wants», du moins dans les grands quotidiens. Ceux-ci constituent des instances importantes de réécriture des œuvres susceptibles d'être canonisées. L'œuvre de Hébert ne serait appréciée qu'au prix d'une certaine décontextualisation, à la fois générique et politique, qui l'inscrit dans une histoire de la littérature anglaise privilégiant des lectures thématiques des symboles et des archétypes. Les enjeux du capital symbolique dans la stratification du champ se remarquent particulièrement dans les analogies élaborées par les critiques

41. Kathy Mezei, «Speaking White: Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec», Sherry Simon (dir), *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*, op. cit., p. 144.

pour établir la pertinence de *Kamouraska* dans le champ de la production littéraire canadienne-anglaise. Bien qu'Anne Hébert ait publié ses premiers textes trente ans auparavant, qu'elle ait reçu la consécration de prix prestigieux au Québec, et que ses poèmes aient été traduits par des poètes canadiens-anglais célèbres, le public anglophone n'a pris connaissance de son œuvre qu'en 1973 avec la traduction de *Kamouraska*. William French, le successeur de Deacon à la chronique littéraire du *Globe & Mail*, se demande si les éditeurs du Canada anglais ne seraient pas trop craintifs pour prendre un risque avec de tels ouvrages. L'histoire de la publication de *Kamouraska* montre le « mur » qui entrave la circulation des biens symboliques entre le « Canada français et le Canada anglais » : « It was published in Quebec and France in 1970, to considerable acclaim, and won the Prix des Librairies de France. Yet only now do we get an English translation of the novel, just one jump ahead of the movie. And even this version comes to us via New York, with translation by an American, Norman Shapiro⁴². » À son avis, le « mur » est constitué par le conservatisme des éditeurs canadiens-anglais, et non par le prestige et la puissance économique des éditeurs américains. Dans son compte rendu, French souligne la force des images — particulièrement celle du sang sur la neige — et la combinaison de la passion avec le récit d'un meurtre historique. On reconnaît ici le savoir tant valorisé par la critique canadienne-anglaise, c'est-à-dire l'intensité de l'émotion et la fidélité des représentations de la société canadienne-française. Cependant, il n'est accessible aux Canadiens anglais que grâce à l'intervention des Américains.

La plainte nationaliste en moins, les éléments clés de la critique enthousiaste de French — l'adaptation cinématographique et la traduction américaine — sont repris par plusieurs journalistes. Paul McLaughlin, dans *The Ottawa Citizen* (1973), fait ressortir les qualités du traducteur et du film réalisé par Claude Jutra, mais pas celles de la traduction. La même année, dans *Books in Canada*, Beverley Smith pousse plus loin la comparaison avec le cinéma à l'aide d'une analogie reliant l'atmosphère tendue et l'imagerie rouge du roman au film *Cries and Whispers* d'Ingmar Bergman. Si, pour Smith, le roman est légitimé par une généalogie britannique qui assure le capital symbolique — « Mlle Hébert's description of the passion that consumes her protagonists is powerful and stunning. The blood imagery is straight from *Macbeth*⁴³ » —, pour McLaughlin, la

42. « Le roman fut publié au Québec et en France en 1970, généralement bien reçu, et gagna le Prix des Libraires en France. Et ce n'est que maintenant que nous avons droit à une traduction du roman, juste avant la parution du film, et encore la traduction nous vient-elle de New York grâce à un Américain, Norman Shapiro. » William French, *Globe & Mail*, 17 mai 1973, p. 15.

43. « La description par Anne Hébert de la passion qui brûle les protagonistes de son roman est puissante et stupéfiante. Cet imaginaire sanglant nous vient en droite ligne de *Macbeth*. » Beverley Smith, « *Kamouraska* », *Books in Canada*, vol. II, n° 2, 1973, p. 15.

pertinence de *Kamouraska* se trouve dans la combinaison d'un genre populaire — le récit d'un crime — et d'un discours très valorisé au Canada anglais, soit le discours historiographique. Il affirme l'authenticité des représentations de la société canadienne-française en soulignant la véracité historique de l'intrigue du roman, et il fait l'éloge de la maîtrise stylistique d'Anne Hébert⁴⁴. L'art de cette dernière est paradoxalement un art d'éviter l'artifice, de présenter une réalité non fictionnalisée.

Toutefois, French décontextualise *Kamouraska*, et ce, en dépit de la spécificité géopolitique de son titre, «Quebec Gothic». Au contraire de grands romans naturalistes caractérisés par leur objectivité et que la comparaison de *Kamouraska* à *Madame Bovary* évoque, le roman gothique affiche sa subjectivité avec les drames du subconscient qui informent sa symbologie. Pour le lecteur canadien-anglais, ce genre littéraire est très significatif; on qualifie même de «Ontario gothic» les nouvelles et les romans d'Alice Munro et de Margaret Atwood, valorisés par la critique pour leur réalisme magique, leur atmosphère de merveilleux et de mystère. Le gothique de l'Ontario a été influencé par le «Southern gothic» pratiqué par Carson McCullers et Eudora Welty, des écrivaines du sud des États-Unis. On reconnaît ici l'héritage de Faulkner, pionnier dans l'exploration de la violence souterraine déchirant des communautés refermées sur elles-mêmes. La comparaison avec Faulkner, auteur canonisé aux États-Unis, est également évoquée par la phrase tant répétée par les critiques, «blood on the snow», «neige et fureur», — une allusion à Faulkner rendue plus explicite par la critique de *In the Shadow of the Wind* (Van Herk) —, établissant ainsi l'américanité de cette ambiance de terreur poétique tant appréciée par les lecteurs de Hébert. Le lecteur averti aura saisi dans la phrase de French une allusion à «Wolf in the Snow: Four Windows on to Landscapes» de Warren Tallman⁴⁵, critique très influent de la littérature canadienne-anglaise contemporaine. Collaborateur au *Canadian Literature*, il consacra plusieurs articles à l'isolement et à l'aliénation dans le roman canadien-anglais des années quarante et cinquante. Cette thématique d'une certaine difficulté d'être, tout comme l'imagerie des fenêtres et des vastes espaces enneigés, n'est pas étrangère aux drames psychologiques de soumission et de révolte des personnages féminins dans les romans d'Anne Hébert. La problématique de l'identité chez ses personnages, dont la subjectivité se désintègre en fragments proliférants, s'aligne aussi sur le «gothique au féminin» en représentant le rapport troublé de la femme à la création, le mélange de peur, de culpabilité et d'angoisse accompagnant l'effort de dépassement d'une héroïne par le biais de la création d'un objet esthétique ou d'un

44. Paul McLaughlin, *The Ottawa Citizen*, 16 juin 1973, p. 37.

45. Warren Tallman, «Wolf in the Snow: Part I, Four Windows on to Landscape», *Canadian Literature*, n° 5, 1960, p. 41-48.

être. *Kamouraska* et *In the Shadow of the Wind* répondent bien à l'horizon d'attente du marché des biens culturels canadiens-anglais, puisqu'ils s'insèrent dans un sous-genre romanesque très valorisé aux États-Unis, au Canada, et même en Angleterre. Que cela soit un genre féminin, un contre-discours où les héroïnes poursuivent une quête intérieure qui n'enfreint pas les bienséances sociales — au contraire des aventures du picaresque, un genre canonisé à tendance masculine — comble les attentes en féminisant l'œuvre de Hébert. Cela facilite son insertion dans le champ culturel canadien-anglais où elle rejoint le panthéon des écrivaines — les «Margaret» —, et traduit l'affirmation suivante : *il existe une position féminine de la culture canadienne face à l'Amérique*. Cette contradiction est fondamentale dans le discours culturel du nationalisme canadien-anglais : un discours oppositionnel est représenté par un idéologème qui déplace la violence symbolique d'une subordination économique.

Ce qui frappe dans ces comptes rendus de *Kamouraska*, c'est qu'aucun des critiques n'analyse la traduction ni ne compare l'esthétique de *Kamouraska* à la poésie de Hébert, qui depuis dix ans circulait sous plusieurs traductions. Celles-ci avaient été publiées dans le périodique littéraire *Tamarack* (1962) et dans l'anthologie *The Poetry of French Canada in Translation* éditée par John Glassco (1970), mais aussi dans les recueils *St-Denys Garneau & Anne Hébert: Translations* de F. R. Scott (1962) et *The Tomb of the Kings* de Peter Miller (1967). Présentées en format bilingue, ces traductions transgressent la fiction normative de l'unité de la langue et de l'invisibilité du traducteur. On voit dans la réception très différente des romans et de la poésie de Hébert la stratification du champ de la production littéraire canadienne-anglaise divisé entre le marché de production restreinte et le marché de production marginale ou d'avant-garde. Le «mur» dont se plaint French sépare autant ces stratifications internes du marché canadien-anglais que le Canada anglais et le Québec, tel qu'il le prétend.

Le travail de distinction entre ces champs internes se poursuit dans l'évaluation critique des poèmes d'Anne Hébert. À travers des grilles de lecture différentes qui privilégient l'analyse stylistique, on s'attarde au dépouillement et à la sobriété des images plutôt qu'à leur sensualité et leur excès. On insiste sur l'étrangeté de sa poésie, sur sa position dans une tradition de la modernité française, et sur la difficulté de traduire ses poèmes en anglais. On analyse même les stratégies de traduction dans les comptes rendus, sans doute dans la foulée de la publication bilingue des traductions du poète Frank Scott en trois versions, auxquelles s'ajoutent le poème en français et un échange de lettres entre lui et Anne Hébert concernant la traduction. Ce *Dialogue sur la traduction* permet au lecteur anglophone de saisir les mécanismes d'une lecture vivante qui prend la forme d'une réécriture. En publiant les trois versions qu'il a faites du

poème à la suite des commentaires de Hébert, Scott présente la traduction comme un processus nécessairement inachevé : « Une traduction ne peut jamais être considérée comme tout à fait terminée, même aux yeux du traducteur. Si telle expression ne le satisfait pas, il peut toujours en trouver une autre⁴⁶. » Il suit ainsi l'exemple du poète en modifiant le texte en cours de composition et dans des éditions subséquentes. Car le poète aussi est traducteur, choisissant un langage pour y inscrire « une vibration intérieure ». La lecture est une autre traduction, selon Scott, « car le lecteur doit en extraire le sens, la signification [les mots étant chargés] d'un contenu personnel qui n'est pas forcément celui du poète⁴⁷ ». La lecture-traduction qui change les mots, les charge aussi de valeurs culturelles différentes, car elle se heurte aux limites des langues, à leur irréconciliable, quand le sens d'un mot dans la langue d'arrivée n'est pas celui de la langue de départ. Hébert indique quelques erreurs grammaticales, quelques faux-amis, tandis que Scott réplique en anglais en proposant des alternatives.

Scott hésite, cependant, devant l'inadéquation de sa stratégie de traduction littérale à rendre la dernière image : « ses prunelles crevées ». Cette expression a un sens plus large, plus dramatique que « perforated eyes », qui semble « plus limité », selon Anne Hébert. La version de Scott donne « more strength to the shocking image with which you finish⁴⁸ ». Après une nouvelle lecture, il reprend la traduction, jugée maintenant « trop littérale », et remplace par « blinded eyes », qui convient mieux parce que « susceptible de recevoir plusieurs sens⁴⁹ ». Traduire les images, conclut-il, est difficile car « chacune doit s'accorder aux autres et les compléter⁵⁰ ». Il apprend ainsi à saisir les images dans un contexte littéraire et verbal différent, stratégie engageant la véritable signification poétique, selon Northrop Frye dans sa présentation du livre, c'est-à-dire la valeur d'une image déterminée par « an order of words » ou système littéraire. Les rouages de la traduction sont ainsi démontés : tout se fait sous le signe d'une différence infranchissable entre deux langues et deux poétiques modernes. Au dire de Jeanne Lapointe, c'est « une petite aventure en littérature expérimentale⁵¹ ». Orientée vers la langue « source », la traduction littérale rend ouverte et explicite l'origine étrangère de l'œuvre en produisant des effets textuels de défamiliarisation dans la langue « cible ». La pratique de Scott introduisait une nouvelle norme pour la traduction poétique (le champ de production marginale), qui dans la tradition

46. Anne Hébert et Frank Scott, *Dialogue sur la traduction*, Montréal, HMH, coll. « Sur parole », 1970, 108 p.

47. *Ibid.*, p. 101.

48. « [...] plus de force à l'image frappante avec laquelle vous finissez », *Ibid.*, p. 85.

49. *Ibid.*, p. 102.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 23.

canadienne sera largement « littéraliste » par la suite⁵². Quoique l'interlocuteur privilégié de Hébert, Scott ne pouvait rendre sa poésie conforme aux attentes du marché de production restreinte. Il devait se contenter de la rendre pertinente pour le marché marginal des périodiques d'avant-garde poétique ou de gauche. Cette norme de l'exotopie se limite au champ de la production marginale, tandis que la norme du lisible domine le champ de la production restreinte où la fiction d'un Québec anglais est reproduite pour un public bourgeois.

Pourtant, en traduisant, Scott fait plus attention à la valeur affective et sensible des images qu'à la sonorité et au rythme des mots, ce qui suscite chez certains critiques universitaires des lectures thématiques de la poésie d'Anne Hébert. Ces lectures s'inscrivent dans les grilles de la critique idéaliste dominante : elles présentent l'œuvre de Hébert comme un drame existentiel de l'innocence vers l'immanence, à travers l'expérience ou l'angoisse de la solitude. Dans son compte rendu de la traduction de Scott pour le *Canadian Forum*, Laure Rièse s'attarde aux symboles de Hébert et de Saint-Denys Garneau, dont les images cachent « a deeper meaning, something restraining and limiting their flighty aspirations, enlarged to comprise all humanity⁵³ ». La portée universelle de cette quête éloigne leur poésie de l'urgence nationaliste de leurs prédécesseurs. Rièse se fait l'écho de Patricia Purcell qui voyait dans les trois recueils de poésie de Hébert trois étapes dans un « intense interior drama of poetic and spiritual evolution⁵⁴ ». Là où Purcell établit une comparaison avec *L'étranger* de Camus pour souligner la modernité de Hébert, Rièse cite *Huis clos* de Sartre. Purcell admire le style direct et sans ornement de la poésie, tandis que Rièse souligne l'originalité des métaphores, pas aussi saisissantes que celles des surréalistes français, mais qui s'en rapprochent par une complexité semblable. L'œuvre d'Anne Hébert est ainsi objective et subjective en même temps, résolument moderne par son style, bien que traditionnelle par son sujet. On reconnaît ici le paradigme dominant à *Canadian Literature*, qui réécrit l'œuvre de Hébert pour la rendre conforme à l'humanisme antimatérialiste. Rièse ne souscrit pas entièrement à cette critique idéaliste, car elle consacre un tiers de son essai à la traduction de Scott, donc à la manipulation linguistique et textuelle, et ce, bien qu'elle la valorise en tant que traduction lisible caractérisée par sa clarté et son audace. Son commentaire très élogieux recommande au lecteur le dialogue des poètes sur la traduction paru dans *Tamarack* en soulignant l'innovation

52. Kathy Mezei, « The Scales of Translation: The English-Canadian Poet as Literal Translator », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LIV, n° 2, 1984, p. 63-84.

53. « [...] un sens plus profond, quelque chose qui va au-delà d'aspirations frivoles et limitées, pour atteindre une portée universelle. » Laure Rièse, *Canadian Forum*, décembre 1962, p. 210.

54. Patricia Purcell, « The Agonizing Solitude », *Canadian Literature*, n° 10, 1961, p. 51.

stylistique des poèmes de Hébert dans le champ littéraire canadien-anglais.

Son évaluation positive de la traduction n'est pas entièrement partagée par les poètes qui ont fait des recensions des œuvres d'Anne Hébert en traduction. Ils réécrivent son œuvre pour se conformer au formalisme qui cherche à transformer les modèles littéraires romantiques jugés trop subjectifs, mais toujours dans l'optique d'une lutte humaniste contre le matérialisme. Robin Skelton et Louis Dudek regrettent la disparition des harmonies dans les vers anglais. Leurs analyses comparatives s'inscrivent sous le signe de la différence culturelle qui prend en compte deux contextes socio-politiques avec leurs idéologies et leurs esthétiques divergentes. Skelton souligne l'agencement de l'objectivité et de la subjectivité dans la justesse du ton, mais il considère que la musicalité est perdue. Scott a traduit le sens du rituel dans *Le tombeau des rois*, au risque d'en perdre la poésie. Néanmoins, l'œuvre de Hébert manifeste une authentique puissance créatrice et, avec celles de Phyllis Webb, d'Eldon Grier et de D.G. Jones, témoigne de la maturité de la littérature canadienne. Hébert est reconnue surtout pour son innovation formelle et non pour les émotions fortes. Sous le signe de l'inclusivité différentielle, Skelton souligne la différence des modalités d'identification des poètes de langue française pour qui le symbolisme et la structure du vers répondent aux modèles français. Par conséquent, le problème de la canadienité est différent pour eux. Cependant, il n'explique pas la spécificité québécoise, minimisant les dimensions politiques de l'œuvre.

La différence pour Louis Dudek est une transformation de l'«adressivité» et, ainsi, des rapports de pouvoir entre le poète et l'allocutaire qui sont plus asymétriques pour les poètes canadiens-français que pour les canadiens-anglais, à cause de la divergence de la modernité dans les deux langues. Dudek s'attarde à l'irréconciliabilité des deux littératures, à leur tradition duelle. Esthétiquement plus mature, la poésie en français s'est révoltée contre le romantisme avec Baudelaire pendant le XIX^e siècle. Il fallut attendre le XX^e et Ezra Pound pour que la poésie en anglais fasse de même. Ainsi, la «révolution culturelle» toujours en cours a comme conséquence textuelle la satire antivictorienne des poètes Scott, Klein, Layton et Purdy, qui interpellent le destinataire directement en suscitant l'identification. Héritière de la tradition française, la poésie d'Anne Hébert se fait remarquer par un détachement et un sentiment contemplatif inconnus dans la tradition anglaise. Dès lors, la traduction de ses poèmes par Peter Miller (*The Tomb of the Kings*, 1967) vient compenser une lacune dans le champ culturel canadien-anglais en produisant une innovation stylistique («une nouvelle esthétique») dans la modernité. Dudek exprime son enthousiasme, mais l'intériorité de la poésie d'Hébert lui paraît stérile⁵⁵. Il préfère la poésie de la Révolution tranquille des années soixante qui a

55. Louis Dudek, *The Gazette*, 29 avril 1967, p. 19.

commencé à observer avec colère sa propre image. Il conceptualise ce mouvement comme une dialectique interne à la société québécoise qui, trop longtemps, croit-il, s'est éloignée de cette dialectique de la croissance parce que détournée par une « obsession » antifédéraliste, antianglaise. Bien qu'il l'aborde à partir d'une éthique de la différence culturelle et linguistique, Dudek termine en dépolitisant l'œuvre. En l'intériorisant, il suit la voie de Frank Scott qui, selon le critique franco-ontarien Jean Éthier-Blais, n'a pas bien rendu en anglais les trois ordres symboliques de la dépossession du *Tombeau des rois*. Il a bien saisi le contexte médiéval et égyptien des notions d'hiératisme et de tombeau, mais il n'a pas saisi leur portée au Canada français. Il a ainsi universalisé en l'intériorisant l'expérience profonde de la réalité québécoise. « Frank Scott n'a pas retenu cette contraction de tout l'être en face d'une réalité indéfinissable. [Il manque à son rythme] plus mélancolique la tension négative qui est à la source même de l'inspiration du *Tombeau des rois*⁵⁶. » La résistance anticoloniale, si pertinente dans le champ culturel québécois, est ainsi occultée dans la traduction anglaise qui perçoit l'oppression spécifique comme relevant plutôt d'une condition humaine universelle et n'exigeant pas d'intervention politique pour être contrée.

Aucun de ces critiques n'a observé un autre déplacement politique dans la traduction de Scott : celui de la différence sexuelle. Il occulte ainsi la portée féministe du poème qui a pour sujet un viol rituel. C'est Anne Hébert qui, dans ses conversations avec Scott, lui indiquait qu'il n'avait pas remarqué que l'enfant était une fille (« une esclave fascinée »); correction qu'il apportera ensuite à l'aide du possessif « *her ankle* ». Kathy Mezei et moi-même avons relevé dans le *Dialogue* ce moment clé qui allait nous permettre d'introduire une nouvelle problématique dans la traductologie : celle de la différence sexuelle. Ce qui a commencé comme un dialogue sur la traduction entre les poètes Hébert et Scott est devenu par la suite un dialogue entre féministes au sujet des asymétries du pouvoir autour de la différence linguistique et sexuelle. L'élaboration d'une théorie féministe de la traduction s'est poursuivie dans les pages de *Tessera*, un périodique littéraire féministe bilingue, où l'on a beaucoup analysé les rapports au pouvoir de la sexuation du discours dans la traductologie, la narratologie et les fictions de l'identitaire⁵⁷. L'intervention féministe dans la théorie et la pratique traductologique ne se limite pas à cette analyse des lacunes

56. Jean Éthier-Blais, *Le Devoir*, 17 octobre 1970, p. 16.

57. Barbara Godard, « Translating and Sexual Difference », *Resources for Feminist Research*, vol. XIII, n° 3, 1984, p. 13-16; Kathy Mezei, « The Question of Gender in Translation: Examples from Denise Boucher and Anne Hébert », *Tessera*, n° 3; *Canadian Fiction*, n° 57, 1986, p. 136-141. Voir aussi *Tessera*, n° 6, 1989, « La traduction au féminin/Translating Women » et les analyses de Sherry Simon (*Gender in Translation: Cultured Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge, 1996) et de Luise von Flotow (*Gender and Translation: Translating in the Era of Feminism*, Ottawa/Manchester, University of Ottawa Press/St. Jerome's Press, 1997).

dans la traduction des textes des femmes par des traducteurs masculins, mais se penche sur toute la problématique de l'autorité textuelle et de la transmission du savoir. Comment maintenir sous le signe de la différence l'hypothèse de l'équivalence entre les langues? Qui détermine à quel moment l'équivalence est atteinte? L'éthique de la différence sexuelle se redouble d'une éthique de la différence culturelle, de l'incommensurabilité des langues.

Au contact de la littérature québécoise moderne entre 1945 et 1970, le répertoire des *formes* littéraires canadiennes-anglaises a été modifié par l'introduction de modèles plus objectifs. Avec le dialogue entre féministes à partir des années quatre-vingt, on assiste à l'émergence d'un nouveau genre littéraire : la « fiction théorique/fiction-theory » privilégiée par *Tessera*. La collaboration des féministes québécoises à ce dialogue a favorisé l'apparition d'une nouvelle problématique dans le roman québécois, celle de la traduction. Nicole Brossard, Louise Dupré, Monique LaRue, Hélène Rioux et d'autres écrivaines se sont penchées sur le statut fictif de la traductrice à la suite de leur propre expérience de la traduction, à la fois comme auteure traduite et comme traductrice réécrivant. Car dialogue il y a bien eu entre féministes canadiennes-anglaises et québécoises. Le dynamisme des systèmes littéraires en interaction produit un changement par l'échange. La réécriture ne se vit pas obligatoirement comme une perte, comme le veut le modèle œdipien du manque qui domine dans les théories du sens. Dans le paradoxe vécu par la traductrice bilingue — plus d'une langue et infidèle à deux langues —, la traduction figure l'excès de sens ou la multiplication dans une économie d'abondance. La traduction se voit ainsi accorder une valeur culturelle positive en tant qu'accès privilégié à une créativité autre. Le savoir de cette altérité transmise est un savoir qui reconnaît sa différence, ses limites, et ainsi la relativité du savoir.

La dérive des catégories culturelles provoquée par la langue rendue étrangère à elle-même expose l'ambivalence de la narration de la nation, soumise aux luttes hégémoniques et contre-hégémoniques la divisant de l'intérieur. Le féminin incorporé dans la nation? Ou le féminin comme lieu de la contradiction remettant en question la nation comme totalité? Les taxinomies des formes d'échange symbolique sont toujours médiatisées par la structure du champ. Mais la structuration de la « nation » canadienne « en forme d'affiliation textuelle » créée par la lecture du roman « national » est instable⁵⁸. Loin d'avoir une autorité établie soutenue par un discours pédagogique où le peuple est l'objet de la re-présentation de son passé, comme le prétend la critique canadienne-anglaise avec sa valorisation d'une littérature à savoir référentiel, la communauté imaginaire de la nation est à construire dans un processus de signification dont le peuple

58. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York/Londres, Routledge, 1994, p. 140.

est le sujet de l'énonciation. Dans ce processus, les distinctions établies par la critique légitiment une hiérarchie des valeurs socioculturelles, hiérarchie par laquelle la nation «canadienne» tente de se consolider dans une rencontre avec ses marges. Un Québec unilingue anglais? Une fiction nécessaire pour la communauté canadienne multiculturelle en devenir. Quant à ses restes...

Pourtant, ces écrivaines québécoises refusent de reconnaître les notions stables d'une culture anglophone avec ses marges. L'hétéroglossie introduite dans leurs fictions de la traductrice ne participe pas de la défamiliarisation d'une fiction d'un Québec anglais, mais de fictions où le français est une langue parmi d'autres. L'analyse de ces fictions et de leur réception critique au Québec est une autre histoire, une histoire autre, celle de l'élaboration d'un discours québécois sur la littérature canadienne-anglaise. C'est une histoire qui témoigne du dynamisme des champs en interrelation — des littératures en devenir.