

**Québec français**



## **Littérature et trait d'union**

Nicole Côté

---

Number 117, Spring 2000

Solititudes rompues

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56104ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Côté, N. (2000). Littérature et trait d'union. *Québec français*, (117), 87-89.





[...] que celle qui a présidé au développement de la nouvelle anglo-américaine »<sup>4</sup>. Selon Davey, la nouvelle canadienne, dès ses débuts, participe de nombreux genres, de la parabole en passant par la fable, la légende et l'anecdote, à l'essai. La codification du genre se fait donc sous le signe de l'instabilité dès les origines. La School of New Criticism a joué aux États-Unis un rôle prépondérant dans la définition du genre en prenant pour modèle le recueil de James Joyce, *Dubliners (Gens de Dublin)*<sup>5</sup>. En choisissant le recueil comme prototype de la nouvelle, on le décontextualisait, c'est-à-dire qu'on faisait fi du contexte spatio-temporel du recueil, refusant donc la notion de l'évolution des genres.

Le modèle joycien, toujours selon Davey, présente une unité du point de vue des personnages et des événements et compresse une vie en un seul moment de révélation, l'« épiphanie » joycienne, tout en conservant une certaine constance dans le ton. Le type de nouvelles considérées comme des parangons du genre pour la School of New Criticism reproduirait un monde indépendant de la réalité, mais suffisamment mimétique pour être reconnaissable et, selon Davey, résoudrait l'intrigue d'une manière qui indiquerait comment interpréter le texte tout en laissant « quelque résidu pondérable d'irrésolution »<sup>6</sup>.

Or, selon ce même critique, le développement de la nouvelle canadienne-anglaise s'est situé entièrement en dehors de ce contexte anglo-américain du « récit unifié et autotélique »<sup>7</sup>. Ces mêmes critères appliqués à la nouvelle

canadienne-anglaise en auraient distordu la lecture et nié les mérites, en exagérant l'importance de nouvelliers comme Morley Callaghan ou Mavis Gallant. Cette vision du genre nouvellier aurait jeté un voile sur la construction de nouvelles comme celles de Sinclair Ross. Davey montre ainsi que les nouvelles de Ross ne respectent pas, en général, le principe de l'unité d'action qui mène à une brève épiphanie et soutient que cette représentation ne tient pas compte des oppositions homme / femme, climat / animal où, selon la terminologie greimassienne, la femme et le climat jouent le rôle d'opposants qui empêchent le héros de parvenir à ses fins. Les nouvelles de ce même auteur, traditionnellement qualifiées de réalistes, retiennent aujourd'hui plutôt l'attention pour la tension entre la réalité et l'imaginaire que leurs personnages y projet-

tent. Ainsi, dans « La porte peinte », les frontières entre réalité et rêve sont obliérées, se dissolvant comme l'horizon dans l'infini des Plaines lors d'un blizzard.

Ethel Wilson, l'une des pionnières de la nouvelle moderne au Canada anglais, semble se complaire dans la subversion du sens possible de ses nouvelles (aux frontières génériques floues) en apparence mimétiques, mais minant la confiance de ses lecteurs quant à la capacité de quelque récit que ce soit de constituer une interprétation valable du monde. À partir des années 1960, ce type de déconstruction des représentations mimétiques de la réalité sera en vogue, sous l'influence de célébrités comme Borges et Marquez. Aussi les nouvellistes canadiens des années soixante aux années quatre-vingt – Margaret Atwood, Audrey Thomas, Rudy Wiebe, George Bowering,

et bien d'autres – « obligent le lecteur à reconnaître dans le texte une résistance bien claire à la théorie classique des genres »<sup>8</sup>.

Par conséquent, c'est peut-être d'abord par le flou des frontières génériques que la nouvelle canadienne-anglaise se distingue. Dans son récent article, Cassie Hermansson soutient que ces textes affichent clairement leur relation à l'Autre : « En mettant ouvertement en scène la possibilité de l'altérité, certaines fictions courtes (*short fiction*) canadiennes montrent qu'elles participent à un récit plus englobant, ayant à voir avec l'altérité, la diversité et des constructions identitaires mouvantes »<sup>9</sup>. La notion d'identité étant relationnelle, les espaces entre les nouvelles d'un recueil se posent comme une métaphore vive de la construction différenciée de l'identité canadienne, les recueils de nouvelles constituant une mosaïque, un collage d'identités : « Leur variété même, affirme Hermansson, représente un refus de construire un récit totalisant (*metanarrative*), qui justifierait l'appellation générique *canadien*. »<sup>10</sup>.

Selon Aritha van Herk, toutefois, la nouvelle du Canada anglais, pour éclectique qu'elle soit, tend trop à demeurer dans les ornières d'un réalisme moderniste, influencée en cela par les canons proposés par les nouvelles d'Alice Munro et Mavis Gallant. Contrairement à Davey, van Herk semble reconnaître la prépondérance du prototype joycien de la nouvelle moderniste, où préside la nécessité du dévoilement d'un savoir qui aurait d'abord échappé au narrateur ou au personnage. Dans la mesure où son analyse vient une douzaine d'années plus tard que celle de Davey, van Herk souligne l'importance de la notion d'épiphanie dans la nouvelle canadienne. Mais surtout, van Herk souligne la limitation que cette notion impose au genre, éloignant ainsi du canon la nouvelle au récit plus abstrait ou fragmenté. L'affirmation de van Herk, par ailleurs romancière et nouvellière accomplie, ne manque pas de vérité. Toutefois, si Munro et Gallant ont connu tant de succès, c'est que leurs nouvelles, tout en portant la bannière du réalisme, en excèdent largement les limites, avec leurs récits à étages ou à focalisations multiples. En présentant sa définition du genre, Munro semble éviter l'enchaînement des événements pour privilégier la création d'un espace psychique autour d'un sentiment.

Van Herk remarque que c'est particulièrement dans la représentation du temps que se distinguent les nouvelliers canadiens modernes et postmodernes, ces derniers se méfiant largement de la narration linéaire. Leurs nouvelles renvoient à un espace-temps problématique. Ainsi Atwood présenterait une temporalité originale en ce qu'elle reconstruit « les événements en des termes cataclysmiques qui mêlent le passé au présent en faisant de la temporalité un ferment plutôt qu'un élément fixe »<sup>11</sup>.

Carol Shields et Audrey Thomas se situeraient entre les modernes et les postmodernes, les personnages de Thomas, par exemple, aboutissant dans les limbes à des possibilités plutôt qu'à des conclusions fermées. Ses histoires « finissent souvent abruptement, sans explication, comme si une porte avait simplement été claquée au milieu du récit »<sup>12</sup>.

Ces considérations faites, il faut nuancer, car il est parfois périlleux de tracer une évolution de la nouvelle





de façon linéaire. Helmut Bonheim<sup>13</sup> a montré comment, dans plusieurs nouvelles de Gallant, les tropes d'ouverture et de fermeture rendaient difficile l'évaluation de l'indice d'ouverture de la fin d'une nouvelle (les nouvelles du corpus étudié par Bonheim, qui datent d'avant les années 1980, semblent indiquer que la présence simultanée d'ouverture et de fermeture dans la chute des nouvelles serait une caractéristique canadienne). En effet, bien qu'au niveau thématique les nouvelles apparaissent relativement closes – les choix que font les personnages, par exemple, semblent rendre plus exigües les limites de leur quotidien –, elles conservent une certaine ouverture du point de vue de la forme en ce que les nouvelles s'achèvent souvent sur l'interrogation ou les rêveries d'un personnage.

On pourrait donc affirmer que la nouvelle canadienne-anglaise, polymorphe, se situe sur un territoire générique à la fois particularisé et flou, un peu à l'image de l'identité canadienne. Peut-être est-ce cette ouverture à l'étranger, comme le propose Hermansson, qui la caractérise du point de vue formel comme thématique.

### La traduction

Et la traduction ? Comment est-elle liée à ces activités de négociation des frontières entre identités / entités génériques ou géopolitiques incertaines ? Je voudrais parler ici de la traduction comme trait d'union entre les cultures. Le trait d'union possède la particularité d'unir deux termes distincts pour leur donner un troisième sens qui subsume les deux autres. Ainsi va la traduction : traduisant l'Autre, elle l'insère dans le Même et en modifie l'imaginaire au passage. Activité révélatrice d'altérité au sein du Même, la traduction est un lent processus d'interprétation. Herméneutique s'attardant à la syntaxe narrative autant qu'à celle de la phrase, elle tente de mettre au jour les balises du texte. Ce faisant, elle déterre des aspects de la structure du texte, et donc de son sens, laissés pour compte. La traduction, refaisant à rebours les chemins de la création, cartographie le paysage de l'œuvre (d'autres diraient, peut-être plus justement, radiographie) et épouse ses méandres. Peut-être l'image la plus évocatrice est-elle celle, maintes fois convoquée, de l'interprète musical : chaque interprète de Bach, depuis des siècles, reconstruit l'architectonique unique de son baroque, et pourtant, chacun de ces interprètes le présente sous un jour différent. Recréer le génie de Bach dans toute sa splendeur, ce serait non seulement jouer toute son œuvre, mais aussi faire entendre chacune des interprétations qui ont eu cours au fil des siècles. Ainsi en va-t-il des traductions d'une œuvre, lesquelles, pour paraphraser Walter Benjamin, ne constituent que des fragments de l'œuvre totale en ce qu'elles l'éclaireraient chacune sous un angle autre. Nicole Brossard l'a bien vu, elle qui présente dans *Le désert mauve* une narratrice traduisant l'œuvre qu'on est en train de lire, créant ainsi un jeu de miroirs.

Ce qu'on découvre en traduisant, c'est aussi la qualité de l'œuvre : celle de son architecture, comment rien n'est laissé au hasard, les répétitions même créant un motif qui contribue au sens. Par exemple, chez la Mavis Gallant d'une certaine époque, cette propension à terminer ses nouvelles par une question de forme négative. Dans « The Accident », nouvelle que j'ai traduite, la phrase qui sert de clôture à la nouvelle respecte ce schème : « And didn't they leave us here ? » Il s'agissait de conserver les deux éléments syntaxiques, investis de sens en raison de leur mélange caractéristique d'éléments d'ouverture et de fermeture. Il fallait par ailleurs tenir compte du naturel de la forme dialogique en évitant la forme « Et ne nous ont-ils pas laissés ici ? », beaucoup plus soutenue que son original anglais : « Et ils nous ont laissés ici, n'est-ce pas ? »<sup>14</sup>.

Par ailleurs, en traduisant cette nouvelle, on découvre la capacité qu'a Gallant de suggérer des abîmes de sens en alignant des mots

très simples. Ce qui coule de source à la première lecture requiert, dès le moment où la traduction est prévue, une lecture attentive afin de trouver une issue langagière à la représentation gallantesque de la condition humaine.

Dans « La porte peinte », de Sinclair Ross, le blizzard, quoique dépeint avec beaucoup de réalisme, sert aussi de miroir au paysage mental de la protagoniste ; enfin, il représente peut-être l'incapacité du texte à refléter fidèlement la complexité de la psyché. Conséquemment, la narration en est particulièrement complexe, alternant entre l'omniscient et l'indirect libre. La traduction devrait respecter ces niveaux, même lorsque la phrase requerrait en français une clarification. Lorsque le référent, par exemple le nom de la protagoniste de « La porte peinte », Ann, est trop loin, on pourrait être tenté de le substituer au pronom personnel elle ; ce faisant, on passerait toutefois de l'indirect libre à l'omniscient dans certains passages, modifiant ainsi profondément la tonalité de la nouvelle.

### Conclusion

On a vu que la nouvelle du Canada anglais, puisant à des sources beaucoup plus variées que sa cousine anglo-américaine, cartographiait de ce fait un immense territoire, renégociant ainsi paradoxalement les frontières du genre. Par ailleurs, il n'est pas étonnant que certaines œuvres en soient venues à être considérées comme des parangons du genre, au Canada et à l'étranger, tirant dans leur sillage toute une école de nouvelliers. D'autres nouvelliers sont nés depuis, souvent d'origines ethniques diverses, et ont intégré dans la langue anglaise leur culture et la vision du monde qui s'ensuit. Dès ses origines, toutefois, la nouvelle du Canada anglais semble se caractériser par son ouverture : sur d'autres nouvelles, comme son genre le veut, sur d'autres façons d'aborder le genre. Enfin la traduction elle-même constitue une mise en abîme de l'altérité, intégrant le Même et l'Autre en un ensemble nouveau de par sa nature, ouvrant à d'autres possibles un genre qui, par essence, à la fois ouvre et unit.

\* Nicole Côté est professeure, University of Regina.

### Notes

1. « A Canadian is an hyphen [...] we're diplomats by births », dans Linda Hutcheon et Marion Richmond (éd.), *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, Toronto, Oxford University Press, 1990, p. 5.
2. Toronto, 1995, *Introduction*, p. xiii.
3. *Idem.*, p. xiv.
4. « Genre Subversion in the Canadian Short Story », dans *Reading Canadian Reading*, Winnipeg, Turnstone Press, 1988, p. 143.
5. Qui, soit dit en passant, contient la très belle (et canonique) nouvelle « Araby ».
6. Davey, *op. cit.*, p. 140.
7. *Idem.*, p. 142.
8. Casie Hermansson, « Canadian in the End ? », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, 4 (automne 1999), numéro spécial *Images of Canadian Short Stories / Aspects de la nouvelle québécoise et canadienne*, p. 808 (traduction libre).
9. *Loc. cit.*
10. *Loc. cit.*
11. *Loc. cit.*, p. 927.
12. *Loc. cit.*, p. 931.
13. *The Narrative Modes : Techniques of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982, p. 142.
14. *Nouvelles du Canada anglais*, Québec, L'instant même, 1999, p. 114.