

OPAYSAGES : ou la partie invisible des mots

Nicole Brossard

Volume 22, numéro 2, 2010

La traduction à l'ère de la mondialisation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1009119ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1009119ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brossard, N. (2010). OPAYSAGES : ou la partie invisible des mots. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 22(2), 137–152. <https://doi.org/10.7202/1009119ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteure aborde la question de la traduction du point de vue de l'écrivaine dont les oeuvres ont été traduites. Selon Brossard, être traduit suppose une transformation, un devenir autre dans l'autre langue. Elle analyse donc cette pratique – dialogique – de la traduction selon la double perspective du travail solitaire du traducteur en tant que lecteur et des récepteurs. La traduction, en effet, est facteur de circulation, de rencontres, d'échanges mais aussi invitation à revisiter sa propre langue, ses origines et son devenir. Ainsi, la traduction est une production (de sens) qui exige une responsabilité de juste mesure devant la possibilité d'entrer dans l'intimité de l'oeuvre ou de s'en éloigner. Différentes approches sont alors proposées : celle du sens tel quel, l'approche de l'identitaire (du sens recherché), la ludique permissive (du sens ubiqué) et l'interactive responsable / interactive libre (du sens réinventé). Ce dialogue, cette interaction qu'est la traduction, ouvre à la possibilité d'une réécriture. Le texte traduit est donc un espace de transformation, de rencontres et d'invitation au rêve.

OPAYSAGES: ou la partie invisible des mots

Nicole BROSSARD

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteure aborde la question de la traduction du point de vue de l'écrivaine dont les œuvres ont été traduites. Selon Brossard, être traduit suppose une transformation, un devenir autre dans l'autre langue. Elle analyse donc cette pratique – dialogique – de la traduction selon la double perspective du travail solitaire du traducteur en tant que lecteur et des récepteurs. La traduction, en effet, est facteur de circulation, de rencontres, d'échanges mais aussi invitation à revisiter sa propre langue, ses origines et son devenir. Ainsi, la traduction est une production (de sens) qui exige une responsabilité de juste mesure devant la possibilité d'entrer dans l'intimité de l'œuvre ou de s'en éloigner. Différentes approches sont alors proposées: celle du sens tel quel, l'approche de l'identitaire (du sens recherché), la ludique permissive (du sens ubiqué) et l'interactive responsable / interactive libre (du sens réinventé). Ce dialogue, cette interaction qu'est la traduction, ouvre à la possibilité d'une ré/écriture. Le texte traduit est donc un espace de transformation, de rencontres et d'invitation au rêve.

ABSTRACT

In this article, the author addresses translation from the point of view of a writer whose work has been translated. According to Brossard, being translated implies a transformation, a *becoming other* in the other language. She analyzes the dialogic practice that is translation from a dual perspective—that of the solitary translator and that of the receptors. Translation is in effect an instigator of circulation, of encounters, and of human interaction in addition to being an invitation to take a fresh look

at one's own language, examining its origins and its ongoing evolution. Translation is thus an endeavour whereby meaning is produced, so it is the translators' duty to strike the perfect balance between penetrating and moving away from a work's intimacy. The author proposes to describe three approaches to this process: an approach that involves translating meaning as it appears on the page, an identity-based approach (meaning sought); a permissive, playful approach (overarching meaning); and an interactive approach that can be either dutifully faithful or free (reinvented meaning). This dialogue, or interaction, that is translation, opens up the possibility of writing or rewriting the text. The translated text, then, is a place of transformation and of meetings of minds out of which comes an invitation to dream.

«Une pensée philosophique peut-elle être vraiment profonde, vraiment universelle – même lorsque son champ d'application vise à une extrême singularité – si elle ne peut s'articuler qu'en une seule langue, si son essence échappe à toute traduction, la déjouant radicalement dans son expression originale?»
Jorge Semprun (1994)

Je ne suis pas traductrice. Mon rapport à la traduction passe en grande partie par la fiction et par la fascination que j'ai pour cette activité qui, selon moi, relève des mêmes circuits affectifs et associatifs que la création. C'est pourquoi il m'arrivera sans doute de projeter sur la traduction des pensées élaborées en pensant à la création littéraire.

Être au cœur de la traduction en pensées et en actions, c'est interroger les rouages de la pensée, les associations d'idées et d'images et s'imber des dérives rêveuses que suscite en nous toute lecture dite littéraire.

Il y a sans doute plusieurs façons d'approcher la traduction, mais, pour moi, parler de traduction, c'est aborder le contour culturel de la langue, l'identité et une certaine pratique de la pensée. Pour tout dire, c'est parler de l'état de virtualité constante dans lequel nous vivons, état qui multiplie nos possibilités d'intelligence et d'émerveillement devant la vie. Émerveillement non pas parce que la vie est nécessairement

belle, mais parce que la vie est complexe, variée et suffisamment mystérieuse pour être attrayante.

Chaque traduction d'une œuvre littéraire de qualité est un rempart contre l'ethnocentrisme. Tout comme la création, la traduction protège l'humanité contre sa propre érosion, car elle est une garantie de circulation, de rencontres, d'échanges et de renouveau à travers l'espace et le temps. Chaque traduction est aussi une allumeuse potentielle de désir, de mémoire, de comparaison et d'imagination.

La traduction est un moyen privilégié d'entrer dans l'univers de sa propre langue et de pouvoir l'explorer dans toutes les directions en traversant la mémoire de ses origines et de ses grands scénarios historiques: ses régionalismes, sa modernité, ses timidités, son arrogance, ses grandes colères et toujours et toujours la rutilance de ses milliers de petites inventions rieuses ou cyniques, mais qui sont toutes des trouvailles qui donnent du plaisir.

Traduire, c'est avoir une pratique extrême de cet acte dit de lecture qui, soyons honnêtes, est d'une puissance réelle pour ce qui est de stimuler et de renouveler notre vie intérieure. Tout traducteur est d'abord un lecteur, c'est-à-dire quelqu'un qui fait entrer dans son monde intérieur un autre monde avec ses mystères, ses ambigüités, ses fulgurances, ses zones dangereuses.

LA RESPONSABILITÉ

Comme en tout domaine, la responsabilité est de mise lorsqu'il s'agit de produire, de construire, de transmettre du sens. Le sens est par définition ambigu. Il est souvent le produit d'un *mal entendu*, d'un accident de parcours, de l'ignorance. Le sens est aussi le centre vivant du désir. Le désir renouvelle le sens, le trompe, le précise. La vie va naturellement dans tous les sens, et ce n'est que par un effet de volonté, de décision impérative qu'on arrive à canaliser l'entendement que nous avons de la complexité du sens et de la somme virtuelle d'énergie qu'il contient.

Le sens de la responsabilité varie selon les âges, les fonctions, la morale et le décor culturel qui donnent aux choses un éclairage spécifique, disons un éclairage d'époque.

Par exemple, le fameux dernier verre dit est aujourd'hui impensable pour toute personne le moindrement responsable. Dans le même ordre d'idées, plusieurs mots caractérisant l'appartenance à un groupe sexuel, racial ou ethnique sont de plus en plus inadmissibles. «Frog», «slut», «tapette», «nègre» n'ont pas cours dans la vie courante, mais ils ont dans la fiction, dans la langue elle-même, une vie dont la tâche est aussi de faire trace et calendrier d'histoire.

La responsabilité en traduction est-elle élastique? La traduction est-elle exempte de censure, est-elle susceptible de faire de l'éthique sur le dos du texte? Un traducteur conventionnel peut-il hausser le niveau d'un texte ordinaire? Jusqu'où peut-on aller dans l'originalité sans que traduction devienne *transformance*? Au delà de quel degré de conformisme une traduction perd-elle de sa vivacité, de son énergie? Comment savoir où commence l'audace, où se glisse l'erreur, où s'infiltrer la banalité sémantique sous le couvert d'un vocabulaire pourtant convenable?

Double personnalité, dirons-nous: je te lis dans une langue étrangère, je t'emporterai avec moi dans ma langue maternelle. *Je est toujours un autre* en devenir. Que ferai-je de toi une fois que tu seras entrée dans mon univers? Irons-nous quelque part ensemble? Jusqu'où?

Voilà un petit paragraphe intrigant qui me permet de vous amener dans ce que j'appellerai les cercles d'intimité qui s'offrent dans la mise en œuvre d'une traduction. Intimité par rapport à la connaissance que l'on a de l'œuvre, de l'auteur, de sa biographie et de ses repères idiosyncratiques; intimité aussi par rapport aux affinités identitaires d'ordre culturel, idéologique, sexuel, ethnique. Certes, plusieurs de ces complicités n'ont pas à être nommées. Elles peuvent tout simplement être perçues de manière subliminale.

LES CERCLES D'INTIMITÉ, LES AFFINITÉS ET LE CONFORT

Il me semble que qui traduit le fait dans un espace non seulement linguistique, mais aussi affectif. Qui traduit se tient tout près, à moyenne ou à longue distance de l'auteur et de son univers. Il y a des cercles de proximité, disons d'affinité et de

confort avec les œuvres. Le bon traducteur est-il celui qui peut se rapprocher jusqu'au point zéro de l'intimité? Un maximum de proximité est-il garant de réussite pour une traduction? Nous le savons, il n'y a pas de règle. Est-ce la connaissance de la langue, est-ce l'intuition, est-ce l'expérience, une courte ou une longue fréquentation de l'œuvre qui assure la réussite d'une traduction?

Si je fais référence à ces *cercles d'intimité*, c'est que je pense aux conversations que j'ai eues avec une traductrice qui, lorsqu'elle devait trouver une solution, savait où chercher dans l'univers de ma poésie et avait en tête un lexique idiosyncratique des thèmes récurrents dans mes écrits. Comme elle avait une grande connaissance de mon cheminement féministe et de mes textes lesbiens, elle n'hésitait pas à recourir aux mots qui faisaient basculer le texte dans l'amour et la solidarité des femmes ainsi qu'à tout ce qui pouvait suggérer un élan de vie. Il y avait donc la possibilité pour elle de pénétrer plus au cœur du cercle d'intimité en partie à cause de la connaissance qu'elle avait de mes textes, mais aussi à cause de l'investissement personnel qu'elle avait fait de ces mêmes textes. Chacun d'entre nous sait ce que signifie investir un texte, une œuvre. Or, il y a sans doute tout un monde entre lire dans les pensées de l'auteur et se projeter dans les pensées de l'auteur.

Nous savons que la rencontre née d'une lecture intense altère, confirme, renouvelle notre façon de voir et de ressentir la réalité. Je parlerai donc brièvement de quelques approches qui n'ont rien de scientifique mais qu'il me semble avoir identifiées au fil des années: l'approche dite *Nul strategy approach* selon la formule de Carole Maier: *le sens tel quel*; l'approche identitaire: *le sens recherché*; l'approche ludique permissive: *le sens ubique*; l'approche interactive responsable / interactive libre: *le sens réinventé*.

1. L'approche dite *nul strategy approach*

Dans un excellent article de Maria Sierra Córdoba Serrano (2005) sur la traduction espagnole de mon roman *Baroque d'aube* (1995), l'auteure, tout en tenant compte de la réalité espagnole concernant le féminisme, se demande pourquoi le livre semble ne pas avoir rejoint son public naturel, soit féministe / lesbien / avant-gardiste. Elle s'interroge alors sur la posture neutre

de la traductrice espagnole et découvre que celle-ci a tout simplement reçu un contrat de traduction pour un livre dont elle ne connaissait ni l'auteur ni son œuvre antérieure, pas plus que le contexte duquel étaient issues les questions et les intentions qui avaient nourri l'œuvre. *Baroque d'aube* est bien traduit en espagnol, mais l'œuvre est en quelque sorte neutralisée dans son aura énergétique et rebelle. On n'a fait que passer du sens sans garder le lecteur en état d'alerte et de tension. En somme, voici une traduction irréprochable, mais «sans âme», incapable d'un clin d'œil et d'invention complice. Intéressant, car c'était la première fois qu'une de mes œuvres était traduite par quelqu'un qui n'était pas déjà positionné par rapport au livre et à son contenu, ainsi qu'à l'auteure. Peut-être alors devrions-nous employer l'expression *traduction Teflon* au lieu de *stratégie d'approche nulle* pour décrire ce phénomène qui est sans doute le plus répandu dans le monde de l'édition en traduction.

2. L'approche de reconnaissance avec complicité identitaire

À quelques reprises, des femmes qui n'étaient pas traductrices de profession m'ont dit: «Ton livre doit circuler. Il doit être lu par des femmes d'autres langues.» Cela s'est produit avec mon premier livre d'essais *La Lettre aérienne* (1985b) (pour la traduction anglaise) ainsi qu'avec *Amantes* (1980), un recueil de poèmes, qui a donné lieu à une traduction-pirate en italien. Dans les deux cas, le désir de faire circuler un contenu a été le moteur initiant la traduction. Jusqu'à aujourd'hui, j'ai eu la chance d'être traduite par des gens qui se sentent près de mon écriture et de ce que je suis et avec lesquels je partage des valeurs éthiques et esthétiques.

Bien évidemment, la question de l'approche identitaire est beaucoup plus fine et complexe que le simple désir de faire circuler un message. C'est une approche qui met en jeu consciemment ou inconsciemment des rapprochements entre le livre et le lecteur, un lecteur intéressé à s'immerger dans le mot à mot d'un texte, d'un monde, sachant que dans cet univers quelque chose lui appartient, lui ressemble. Cela peut être un pays, une ville, un thème vital (le deuil, la maternité, la mélancolie), cela peut être une manière d'être, une posture devant le monde. Il y a dans ces traductions une rencontre forte et vitale entre le non-dit de l'auteur et le non-dit du traducteur qui sont alors éclairés et mis à jour par la traduction. Il y a là

une idée de palimpseste au sens du mot grec *palimpsestos* qui voulait dire «gratter pour écrire de nouveau». Qui devient qui en traduisant, en étant traduite? Que peut vouloir dire *devenir autre*, via la création, via la traduction?

Cette fois-ci, je crois que nous entrons au cœur d'une fascination qui ne m'a jamais quittée depuis les années 1982 et dont on trouve des traces dans *Journal intime* (1984), dans *Baroque d'aube* (1995), bien évidemment dans *Le désert mauve* (1987) et dans *L'aviva* (1985a), fascination qu'il faut associer à la question de l'identité. Il y a tant de complexité dans la notion d'identité! Il y a bien entendu l'appartenance linguistique, nationale, tribale, sexuelle, raciale, de classe, mais il y a aussi ce que nous appellerons la manière d'être incarné singulièrement dans un système de valeurs collectives. Par exemple, on s'identifie à telle ou telle vedette du cinéma, du sport ou de la politique parce qu'elle semble posséder des traits de caractère que l'on désire pour soi ou que l'on possède déjà à son insu: révolte, courage, force, calme, détachement, etc. Cela dit, l'identité n'est jamais fixe. Tantôt, un aspect de nous parle plus fort ou se fait mieux entendre au niveau de la conscience. La résonance est aussi une façon de comprendre la métaphore qui fait que nous pouvons nous voir et nous imaginer sous des angles différents.

Dans son livre intitulé *Ego-écologie et identité: une approche naturaliste*, Marisa Zavalloni identifie très bien cet effet de reconnaissance et de résonance:

L'effet de résonance serait ainsi responsable du caractère prédéterminé, c'est-à-dire prévisible ou cohérent du discours que l'on tient sur Soi, Autrui et la Société. C'est aussi à travers un effet de résonance que nous répondons à l'environnement et à un discours culturel, artistique, politique en l'inscrivant comme mémoire émotionnelle ou en le rejetant avec ennui, dégoût, ou crainte (Zavalloni, 2007, p. 67).

Tout comme on associe facilement la prose et le récit, je crois que la question de l'autre et du «devenir autre» doit être associée à la traduction, au passage *métamorphorique* de soi qui permet d'entrer dans un tout autre «monde» et surtout d'y circuler librement. Circuler librement et à son propre rythme entre l'autre et soi est un privilège d'écriture. Dans la réalité, celui qui devient autre de corps et d'esprit ne circule pas si

facilement d'un monde à l'autre. Je pense ici à tous ces êtres de réalité (sans-abri, otage, blessé, réfugié, orphelin, prostituée) qui font des allers-retours épuisants entre un moi ancien et un autre de nouvelle vie, un peu comme quelqu'un qui essaierait d'éteindre un feu avec une casserole.

C'est dans la nature de tout écrivain, particulièrement de qui s'adonne au roman, de prendre plaisir à devenir autre, parfois sous prétexte de se trouver / retrouver. Dans le verbe écrire, il y a cette idée de devenir autre en prenant des risques avec la langue et dans une langue. D'autres diront: je voudrais être moi. Je choisis de te traduire parce que je me retrouve dans tes mots.

Je crois que si le «je est un autre» de Rimbaud a eu autant de résonance, c'est qu'il synthétise une possibilité toute naturelle qui témoigne de la partie invisible en nous, soit de ce laboratoire secret où prennent vie nos pensées les plus intimes. La littérature est en fait un des lieux par excellence où la vie invisible se révèle et permet à l'écrivain de se prendre pour un autre, d'être sosie, monstre ou ange si étrange, le temps d'exercer sa liberté de mouvements et de paroles dans l'illusion d'un corps nouveau, empruntant les mots de quelqu'un d'autre. Ce n'est qu'en littérature et au théâtre qu'on peut se composer avec vraisemblance une identité nouvelle. Ce n'est que dans la langue qu'on devient l'espion, le sosie, l'alter ego de ce moi qui nous nourrit ou qui nous asphyxie.

Cela dit, il est certain que la question de l'autre, je la pose essentiellement dans le cadre de la langue. Tout comme en 1984, j'écrivais dans *Journal intime*:

[...] Être traduite [...] c'est avoir à s'interroger sur cette autre que je pourrais être si je pensais en anglais, en italien ou en toute autre langue. Quelle loi, quelle morale, quel paysage, quel tableau me viendraient donc alors à l'esprit? Et qui serais-je dans chacune de ces langues? [...]
(Brossard, 1984, p. 22-23)

Je dirai, vingt-cinq ans plus tard, dans *La capture du sombre*:

[...] J'ai mis de la distance entre ma langue maternelle et la réalité. J'essaie vaillamment d'imaginer comment les plaisirs et les joies, les peurs et les frayeurs se construisent dans une langue pas du tout familière [...]

[...] Qui suis-je en train de devenir dans l'autre langue?
 Qui traduit quoi dans l'alternance de l'ombre des mots
 et de l'infini recommencé du désir? (Brossard, 2007a,
 p. 6, 51)

Pour revenir maintenant sur la partie invisible de la langue et les liens qu'il faut établir entre elle et notre rapport à la langue, la partie invisible est peut-être ce qu'il y a de plus vivant en nous, et je ne crois pas qu'on puisse la confondre avec l'inconscient, car cette partie invisible est consciente, participe de nos décisions et organise constamment nos actions. Notre intelligence du monde se cache dans la partie invisible de nos pensées, notre identité s'y love. Et cette partie invisible est une narration submergée.

Une partie de la vie et de nos vies est invisible, secrète, douloureuse, heureuse, imaginée pour le plaisir ou inventée par nécessité compensatoire. C'est la partie désirante, rêveuse qui en chacun de nous alimente le potentiel de renouveau du contrat social. C'est là que l'imprévu, l'impossible, l'inattendu mijotent notre avenir singulier et collectif. C'est d'abord dans cette partie invisible que se préparent les projets qui deviendront art, science, architecture, révolution ou desseins terrifiants de petites et grandes dominations. Chaque individu a sa partie secrète, et il en est de même pour chaque collectivité. Les sociétés ont aussi des blessures: la tuerie de Polytechnique, toutes les guerres, tous les grands deuils collectifs font partie de nos blessures. À chaque génération, la partie invisible de la vie collective se modifie, la plupart du temps légèrement, parfois radicalement comme ce fut le cas avec la Révolution tranquille du Québec des années soixante et celle du féminisme des années soixante-dix. Chaque génération doit trouver sa version, réapprendre ce que c'est qu'aimer, partager, se défendre, apprendre à apprendre.

Il est évident qu'une partie de la littérature consiste à faire émerger cette partie invisible et secrète qui, de tout temps, a constitué le terrain singulier du récit que chacun porte en soi et qui, en ce qui concerne les femmes, a souvent été faite de culpabilité et de désespoir. En fait, la littérature nous révèle souvent la partie invisible qui cherche plus que tout à faire triompher la vie malgré les blessures de la domination, de l'exil, du mépris, de la souffrance infligée, etc. La partie invisible, c'est ce que nous pourrions appeler *Une histoire inventée* pour employer le titre d'un film du cinéaste Marc-André Forcier. Et

c'est cette partie inventée qui est l'objet de la littérature et de la traduction littéraire.

3. L'approche ludique permissive

Tout texte nous dit subliminalement comment il veut être lu et il produit des effets certains que nous ne pouvons pas toujours identifier rationnellement mais dont la portée est réelle. Un texte dit s'il veut être utilisé pour le plaisir, pour la réflexion, pour l'émotion. Il dit, je suis doux, je suis violent, apprenez à me connaître. Soyez libre de me transformer, soyez virtuoses à votre tour. Le texte qui en général déclenche une approche ludique permissive se présente souvent comme un terrain propice au *jeu de mots*, une sorte de cube Rubick. Il dit: j'existe pour être monté, démonté, reconstruit. Il s'offre comme un casse-tête original prêt à s'ouvrir au lecteur qui voudrait s'immiscer avec jubilation dans sa structure. Il invite les joueurs à se présenter. C'est ce que fit la poète Caroline Bergvall avec sa traduction de *Typhon dru* (Brossard, 1997). C'est ce qui fit Fred Wah avec sa transformation de mon poème «Si Sismal» (Wah, 1992). C'est ce que firent Daphne Marlatt avec la traduction de *Mauve* (1985) et, plus récemment, Anne-Marie Wheeler avec *Aviva* (2008). *L'aviva* était déjà une fantaisie de traduction annonciatrice du *Désert mauve*. Plus près de nous, je pense aussi aux traductions de Jennifer Moxley dans *Selections: the Poetry of Nicole Brossard* (Brossard, 2010). Dans le cas de Fred Wah et de Daphne Marlatt, nous avons affaire à deux poètes de la modernité qui connaissaient très peu le français; il s'agissait donc d'une complicité littéraire, et tout était permis, tout était possible. Dans le cas des trois autres traductions, deux des traductrices sont poètes, l'autre est professeure et théoricienne de la traduction; chacune connaît très bien le français, ce qui leur permet de rester dans le cadre d'une traduction tout en titillant les mots et le sous-texte. Par exemple, dans sa traduction des poèmes de *La partie pour le tout* (1975), Jennifer Moxley accentue la dimension érotique de ces textes. En fait, dans ces traductions, on peut dire que les traductrices jouent avec le feu parce qu'elles savent que l'auteure, qui dans l'écriture a fait preuve de ludisme, acceptera probablement l'enjeu du jeu. Cela dit, il me semble ici important de faire remarquer que, dans deux cas, il s'agissait de *Chapbooks* et, dans le troisième, d'une traduction de quelques pages dans le cadre d'une anthologie. Dans aucun de ces trois

cas, il ne s'est agi d'un recueil au sens habituel du terme. Est-ce à dire que ce genre de traduction risquée vaut dans la mesure où le jeu est circonscrit, un peu comme on accepte des écarts de conduite pendant les grandes fêtes que chaque société s'offre pour célébrer le Nouvel An? C'est la première fois que je pose la question d'une limite au jeu de traduction. C'est pourquoi j'aborderai maintenant une quatrième forme de traduction que j'appellerai *approche interactive*.

4. L'approche interactive responsable

On pourrait réagir en affirmant que toute traduction est interactive, surtout lorsqu'on a accès à l'auteur ou quand, dans une deuxième ou une troisième traduction d'un texte classique, on peut converser avec la première traduction, même si celle-ci date de cinquante ou cent ans. Je dirais que toute traduction me semble dialogique. Je garde l'expression «traduction interactive» pour signaler un va-et-vient constant de la langue de départ à la langue d'arrivée. Un va-et-vient entre les dictionnaires, les références, les particularités de chacune des langues. Je pense ici à quelques poèmes traduits par Robert Majzels et Erin Mouré (Brossard, 2000, 2007b) dont les références passent aussi par d'autres langues, d'autres saveurs que celles de l'anglais ou du français. J'emploierai l'expression «*approche interactive responsable*» quand la traduction est faite par un traducteur et je garderai l'expression «*approche interactive libre*» quand la traduction est faite par l'auteure elle-même. Dans les deux cas cependant, je dirai que *le dialogue* est un mode de traitement qui permet de «traduire l'écriture» et non seulement le texte. Friedrich Schleiermacher, le philosophe et traducteur allemand du XVIII^e siècle, avait distingué trois éléments dans la traduction: l'herméneutique, la dialectique et l'éthique, et j'aime tout particulièrement ces dimensions, surtout si on les traduit par lire, étudier et comprendre un texte, dialoguer et questionner la valeur et le sens.

Aussi, lorsque je fais référence au dialogue et à une approche interactive responsable, je veux mettre en évidence la rencontre des parcours: celui de l'auteur qui a mené le texte jusqu'à sa version finale et celui du traducteur qui entend retrouver son chemin quels que soient les labyrinthes sémantiques, grammaticaux ou syntaxiques rencontrés. En somme, quelles que soient les tentations de fuite en avant, les

engouements ou les emballlements, qui traduit devra dialoguer, négocier et circonscrire son champ d'action dans le champ offert par la machine à virtualité qui, elle, est sans fin. Ce qui, bien sûr, n'exclut pas pour autant la notion de versions.

Tout comme dans un manuscrit de création, on peut trouver plusieurs versions; il en est de même, je présume, pour la traduction. Qu'est-ce que «la version»? S'agit-il d'un recommencement chaque fois plus affiné ou d'un recommencement obligé à partir d'un faux pas, d'un faux départ, d'une mauvaise octave? Je suis toujours fascinée par la variété des lectures que nous pouvons faire d'un texte, tout particulièrement en poésie. Comment l'acceptation ou le rejet se fait selon la fatigue, la résistance, l'ouverture d'esprit du moment. Car, même si le texte dit comment il veut être lu, il n'en demeure pas moins que c'est d'abord l'«attention» que nous lui portons qui lui donne son volume, son relief.

5. L'approche interactive libre: une écriture de réécriture

Il arrive souvent qu'on me demande des poèmes pour des revues de langue anglaise. Deux possibilités s'offrent alors à moi: écrire en français et faire traduire en anglais ou écrire en anglais directement. Récemment, je me suis retrouvée devant ce choix. Mais au lieu d'écrire un nouveau poème, j'ai retravaillé quelques poèmes en friche dans mes manuscrits. Puis, j'ai décidé de les traduire. Le premier, intitulé «Le dedans de quelqu'un», devient «The Inner life». Le second, intitulé «Sans récit», devient «Without a narrative». Vous dire le plaisir, l'incommensurable plaisir que j'ai eu à réécrire et à traduire ces textes! Pourquoi ce plaisir m'a-t-il semblé aller au delà du bon plaisir de traduction?

Je crois que l'inachèvement des textes originaux et une amorce prématurée de leur traduction ont peut-être déclenché un processus nouveau d'écriture, car dès lors, un dialogue s'est engagé entre l'anglais et le français, et me voilà soudain en train d'aménager le texte français afin qu'il puisse s'adapter à la traduction. Ou encore me voici décidée à ne rien changer du beau rythme français, et cela, même s'il vaudrait mieux le faire afin d'obtenir une meilleure adéquation de sens entre le texte français et le texte anglais. C'est alors que les deux textes sont devenus des organismes vivants, tantôt s'accordant

parfaitement, tantôt vivant chacun à son propre rythme. Sorte d'improvisation de création et de traduction. Dialogue souple, très souple: je change, je modifie quand ça me convient, là où je veux. La traduction devient ici véritable création, jeu de langue interactif.

Dans le cas que nous venons de voir, il y a manifestement une *réécriture* qui se fait grâce à la traduction qui commande à son tour des corrections dans la langue d'origine parce qu'elles améliorent le texte ou parce qu'elles conviennent mieux au style de l'auteur.

Mais peut-on associer traduction et réécriture? Pour ma part, je crois que oui. Je pense ici à quelques travaux de des étudiantes m'ont remis à l'occasion d'un cours de création littéraire. J'étais sous le choc, car je comprenais à peine leur français. Il me fallait deviner ce qu'elles avaient voulu dire, et ma correction consistait essentiellement à réécrire leur texte. De lectrice, je devenais traductrice, car leur usage de la langue française me rendait celle-ci étrangère. En effet, c'était toute la structure de pensée qui était désorganisée à un point tel qu'il fallait réécrire pour comprendre. Or, en réécrivant certains passages, je me suis rendu compte que je touchais parfois un point critique où je risquais de tomber dans l'interprétation, dans la fabulation. Et bien sûr, il n'était pas question de penser ou de dire pour l'étudiante, c'est-à-dire d'intervenir dans la logique de son monde intérieur. Je ne devais intervenir que dans la logique de la langue. Et la question qui se pose est bien évidemment de savoir où est la ligne de démarcation.

LE BERCEMENT DE LA LANGUE

Je terminerai sur ce qui me semble être l'essentiel pour notre propos: la langue et la question du sens. On dit «langue française», on dit «francophonie», on dit «langue maternelle», on dit «ce n'est pas ma langue», on dit «je me souviens», on dit «je t'aime», on le redit. Tout peut arriver dans une langue: le présent, le futur, la guerre, l'amitié, voire un enfant qui tracera son chemin entre les mots d'une langue dite maternelle. Pourquoi suis-je si émue à propos de la langue comme ce jour où on m'a fait entendre le DVD de la troupe française de théâtre nommée *Le poème harmonique*? Cette troupe se consacre à reproduire le plus exactement possible les pièces de Molière telles qu'elles ont dû

être jouées: éclairage, musique, mise en scène et surtout langue du XVII^e siècle où l'on prononçait chaque syllabe, chaque «s», et où l'on roulait tant que se peut les «r». En quelques secondes, les ancêtres sont apparus. L'émotion s'est infiltrée, forte, entre ce que je connais de tout temps de l'histoire québécoise et ce que je sais de la France et de sa littérature.

Émotions oui, questions, bien évidemment. De quoi me dépouille-t-on lorsqu'on prend racine chez moi dans une autre langue? Que veut-on m'interdire en rendant ce «e», indice du féminin, muet, cachant ainsi derrière le masculin des millions de femmes et, conséquemment, une partie de la réalité? Pourquoi veut-on me faire croire qu'une cuisinière est «un fourneau de cuisine servant à chauffer et à cuire les aliments» et qu'une traductrice est «une machine à traduire» et qu'elle peut être dite «traductrice de poche». À quoi ressemblent le cœur et le contour de ma langue? Quel rôle l'histoire joue-t-elle dans les peurs et les joies qui rôdent dans ma langue?

Tous les jours, nous sortons avec deux dimensions de notre être: notre corps et notre langue, qu'elle soit maternelle ou seconde. Chacun vit en pensées dans sa langue d'une manière personnelle, un peu comme chacun fait dans sa chambre ce qui lui plaît: dort, pleure, se caresse, lit, dessine, se parfume, s'observe dans le miroir. Chacun vit en société dans une histoire de langues croisées. Chacun traduit au meilleur de sa connaissance.

Les langues s'infiltrèrent en nous avec des odeurs, des silences, des bruits, des visages. Elles sont visages et paysages. Beauté, tourment, *folienarchie* comme la langue d'Antonin Artaud ou exploréenne comme celle de Claude Gauvreau. Oui, je lis beaucoup en traduction. Nom et prénom: Ivanovitch Dostoïevski, Emily Dickinson, Ovide, Sappho, Sandor Marai, Dante Alighieri, Ivo Andric, Djuna Barnes, Antonio Tabucchi. Les langues détachent des pans d'imaginaire et de civilisation pour que nous soyons imbibées de leur saveur, que nous nous émerveillions de leur abîme et de leur contour. Oui, je sais aussi que le contour des langues varie selon qu'on les parle de la marge, de la périphérie ou du centre. Elles vieillissent et rajeunissent selon les technologies qui transforment notre rapport au temps et à l'espace, au corps et à la mort, elles se lovent partout dans nos vieilles cellules humanistes encore parfumées de mélancolie

et d'espoir. Oui, je sais que nous en reparlerons, l'oreille collée à l'idée que le sens se transforme constamment parce que nous y mêlons nos rêves et notre fascinante capacité de partage et de rencontre.

BIBLIOGRAPHIE

- BROSSARD, Nicole (1975) *La partie pour le tout*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 76 p.
- _____ (1980) *Amantes*, Montréal, Quinze, 109 p.
- _____ (1984) *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 94 p.
- _____ (1985a) *L'aviva*, Montréal, NBJ, 24 p.
- _____ (1985b) *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 154 p.
- _____ (1985c) *Mauve*, Montréal, NBJ / Vancouver, Writing, 19 p. [édition bilingue; traduction de Daphne Marlatt]
- _____ (1987) *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 220 p.
- _____ (1995) *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, 260 p.
- _____ (1997) *Typhon dru*, London, Reality Street Editions, 48 p. [édition bilingue; traduction de Caroline Bergvall]
- _____ (2000) *Installations: with and without pronouns*, Winnipeg, J. Gordon Shillingford / Muses' Company, 128 p. [traduction d'Erin Mouré et de Robert Majzels]
- _____ (2003) *Museum of Bone and Water*, Toronto, Coach House Books, 81 p. [traduction de Robert Majzels et d'Erin Mouré]
- _____ (2007a) *La capture du sombre*, Montréal, Leméac, 142 p.
- _____ (2007b) *Notebook of Roses and Civilization*, Toronto, Anansi, 120 p. [traduction de Robert Majzels et d'Erin Mouré]
- _____ (2008) *Aviva*, Vancouver, Nomados, 47 p. [traduction d'Anne-Marie Wheeler]
- _____ (2010) *Selections: the Poetry of Nicole Brossard*, Berkeley, University of California Press, 238 p. [poèmes choisis par Nicole Brossard, traduction et introduction de Jennifer Moxley]
- CÓRDOBA SERRANO, María Sierra (2005) «Nicole Brossard traduite en Espagne: re-belle et infidèle?», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 18, n° 1, p. 91-126.

SEMPBRUN, Jorge (1994) *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 318 p.

WAH, Fred (1992) «If Yes Seismal», *Absinthe*, vol. 5, n° 1, p. 38.

ZAVALLONI, Marisa (2007) *Ego-écologie et identité: une approche naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 208 p.