

Du vertical à l'horizontal

La traduction anglaise de *La dame qui avait des chaînes aux chevilles*

Jacques Julien

Volume 37, numéro 2, juin 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/003277ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/003277ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Julien, J. (1992). Du vertical à l'horizontal : la traduction anglaise de *La dame qui avait des chaînes aux chevilles*. *Meta*, 37(2), 243–250.
<https://doi.org/10.7202/003277ar>

DU VERTICAL À L'HORIZONTAL

La traduction anglaise de *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*

JACQUES JULIEN
Université de la Saskatchewan, Régina, Canada

La présente étude porte sur la traduction d'œuvres littéraires du français à l'anglais. C'est une étude de cas qui devrait ajouter un document de plus à un dossier déjà très volumineux. Si je devais adopter un point de vue judiciaire (ce qui n'est pas le cas), je dirais de suite qu'il s'agit d'un document incriminant. Personne ne songera à nier la valeur d'une entreprise qui rend accessibles les textes de la littérature québécoise aux lecteurs anglophones. Cependant, comme lecteur indigène du texte original, je conteste l'appréhension qu'on a du corpus à travers des traductions comme celles que j'analyserai. La question que je pose est la suivante : si *Lady with Chains*¹ est bien une traduction de *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*², alors quelle connaissance un lecteur anglophone a-t-il de la littérature québécoise ? Le dossier que je présente ici laisse croire qu'il s'agit d'une connaissance banalisée dans laquelle l'originalité d'écriture est gommée.

LA SÉMIOTIQUE ORIGINALE

Il faut dire que l'œuvre qui m'intéresse représente un cas particulier dans la production de Roch Carrier. Si cette particularité constitue une contrainte pour la traduction, c'est aussi une pierre de touche qui permet d'en sonder la valeur. Ce livre marque en effet un écart dans la production romanesque de l'auteur, écart qui résulte d'un effort profond de renouvellement de l'écriture. Le lecteur des œuvres précédentes du romancier ne peut qu'être frappé par la différence de ton. Il ne fait pas de doute que ce livre de Carrier est extrêmement écrit, construit, ouvragé. On n'y trouve pas une rhétorique du hors-d'œuvre ni l'ornementation rafraîchie d'une thématique ressassée. La stylistique est représentative de la matière de l'histoire, une intrigue mince, certes, mais qui est primordiale par ses ramifications dans la matière du texte.

Le procédé de base de la narration est le paradigme qui agit ici comme diagramme entendu au sens peircéen d'icône. Ce qui est écrit donne à voir ce qui est dit avec cette formalisation et cette distanciation propres au diagramme. Ces qualités de l'écriture la rendent sans doute plus proche de l'écriture poétique que de l'écriture romanesque. Si tel est le cas, il est d'autant plus important que le lecteur qui n'a pas accès à la mécanique primaire du récit soit alerté par des repères dans la traduction qui lui signalent une épaisseur du texte. Or, il apparaîtra précisément que ce sont ces propriétés poétiques de l'écriture qui ne sont pas traduites. Le roman est rendu avant tout comme une histoire et non comme une écriture.

Par la composition, *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles* occuperait donc une position spéciale dans la production de Carrier. La réception critique extrêmement réservée est aussi un témoignage du caractère déroutant de cette œuvre. On peut dire sans exagérer que la critique francophone a tout simplement ignoré *La Dame qui avait des*

chaînes aux chevilles. Roch Carrier ne fait pas partie des chapelles littéraires à diffusion restreinte. Il est plus près de la grande distribution populaire dont Stanké est le patron et le modèle. Carrier est aussi un homme de relations publiques, de communication. Il n'offre plus, pour une instance critique introvertie, ni la nouveauté, ni cette abscondité qui fait saliver les exégètes. Enfin, on ne lui connaît pas de disciple qui puisse claironner en bonne place les mérites de son maître. Bref, c'est le silence qui a enveloppé *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*.

La critique de langue anglaise s'est montrée un peu plus intéressée. Carrier est bien connu des anglophones. Depuis *La Guerre, yes sir* !³, ses œuvres sont systématiquement traduites par Sheila Fischman et publiées par la maison Anansi. Malgré leur bonne volonté et une certaine sympathie, on sent que les critiques de *Lady with chains* sont réservés quand ils ne sont pas franchement négatifs. On⁴ se réfère à la réputation de Carrier comme conteur, mais cela n'est pas suffisant, dit-on, pour expliquer les longueurs de l'histoire, les redites et la fin banale.

MÉTHODOLOGIE

Pour aller plus avant, il faut donc s'en remettre aux deux versions du roman qui sont disponibles sur le marché. Ma démarche sera de départager les deux livres par leur apparence la plus externe, de dégager les grandes structures du roman, puis d'opérer des prélèvements dans les articulations stratégiques du récit. Partant de la version française, je résumerai donc l'histoire et je mettrai à jour la charpente du récit, je montrerai la projection de l'une sur l'autre, puis je m'engagerai dans une étude comparée des deux versions, depuis les contresens les plus flagrants jusqu'à une étude de détails plus fine et plus nuancée.

LES OBJETS PHYSIQUES

Il faut d'abord brièvement passer en revue les marques les plus extérieures, physiques, qui identifient ces deux objets que sont les livres. La présentation matérielle en est très différente et fait apparaître des choix éditoriaux qui renvoient aux positions des éditeurs Stanké et Anansi dans le marché du livre.

En français, la couverture du livre reproduit une toile de Bernard Modeste où est peint, en couleurs, un personnage féminin songeur qui pourrait être la Dame ou Virginie. Le titre, très long, et le nom de l'auteur occupent le tiers de la page couverture. Au dos du livre, on cite quelques lignes d'un discours de Victor, extraites du chapitre 2 :

Le printemps est une grande mise au monde, Virginie ; le cœur de la vie recommence à battre. C'est la vie qu'il faut choisir. Le silence, c'est pas la vie. Un nid dans un arbre, où y a du silence, c'est pas un nid où y a de la vie. Si y a du silence dans la rivière, c'est qu'elle est figée dans la glace. Virginie, laisse pas ton cœur dans la glace [...] dis un seul mot, et cette tristesse va fondre comme la neige en avril [...] (p. 14).

En anglais, la couverture est en noir, rouge et blanc. Le titre a été abrégé en *Lady with chains*, une manipulation qui indique le mouvement de la version anglaise : normaliser le travail d'écriture entrepris par Carrier. L'illustration consiste en un dessin simple, primaire, qui souligne dans le titre le mot *chains*.

Au dos, le lecteur peut lire cette fois un résumé de l'histoire dont on accentue le côté criminel, c'est-à-dire l'empoisonnement de Victor par Virginie. Le vocabulaire,

accrocheur, est celui des romans populaires : *grace and power, who plots the murder, brewing a poison, witch, devastating conclusion, terrifying obsessions, compelling novel*.

Une photo de l'auteur et de la traductrice, avec une note sur chacun, complète le dossier. On signale la production de Carrier par *La Guerre, yes sir!* et *The Hockey Sweater*, «*such popular books*». On dit de la traductrice qu'elle a traduit plus de 25 romans québécois et on mentionne les consécutions de son travail.

Voilà ce qu'indique un examen sommaire de la surface du roman. Pour le moment, je laisserai en plan ces données physiques pour les reprendre tantôt en conclusion. Retenons simplement de ce premier regard une traduction très visible, organisée et cohérente du produit dans le passage d'une édition à l'autre.

GRANDES ARTICULATIONS

Faisons un pas de plus vers le cœur du récit. Dans les deux versions, le roman comporte 31 chapitres dont la séquence est irrégulière. Certains se suivent logiquement et chronologiquement, d'autres sont enchâssés, d'autres s'organisent en diptyques fondés sur les nombreuses dualités du roman telles que le passé et le présent, la Dame et Virginie, la mer et la forêt, la parole et le silence. La construction est souvent polyphonique : plusieurs voix s'y font entendre en solitaire ou s'y répondent de loin. La section du procès est la plus longue et va du chapitre 24 au chapitre 31. Elle se lit en fait comme un appendice autonome dans lequel l'histoire s'accélère vers une fin *heureuse*. Ainsi que le suggère son résumé, la version anglaise fera de cet appendice policier le modèle générateur de toute l'œuvre.

Mise à part cette singularité de la fin, l'ordre des chapitres est secondaire et s'organise en fonction de l'épaisseur de l'histoire qui, elle, est capitale.

On peut y distinguer trois paliers.

Au plus profond, il y a la mémoire enfantine de Virginie où s'est enfouie cette histoire de la Dame. Dans ces profondeurs lointaines, inconscientes, le récit est toujours actif et veut affleurer en surface.

La zone intermédiaire est celle du passé qui est d'abord un passé lointain, celui de Virginie et de Victor amoureux. Puis le passé proche de la nuit du grand malheur où la négligence de Victor a causé la perte de l'enfant. Cet accident refofle Virginie dans le mutisme, dans les fabulations de sa mémoire et déclenche chez elle l'obsession du meurtre de celui qu'elle ne connaît plus maintenant que comme CET homme.

Enfin, le présent est le temps de l'action racontée par l'auteur. Dans ce présent s'insèrent les discours de Victor, tout orientés vers le futur. C'est ce futur qui clôt le livre avec la naissance de l'enfant et la délivrance de la mémoire obsessionnelle.

Si un diagramme devait illustrer le mouvement du récit à travers ces épaisseurs, il faudrait le dessiner en dents de scie, fortement marqué par des pointes aux couches extrêmes du présent et de la mémoire enfantine. Cette architecture apparaît dès le début alors que l'ouverture du récit au premier chapitre se situe à ce niveau profond tandis que le deuxième nous porte déjà à l'autre pôle. Ce mouvement sera constant, avec des pauses ou des plages aux niveaux intermédiaires. À partir du chapitre 21 et jusqu'à la fin, le passé disparaît et il ne reste plus que les grands écarts du récit entre la mémoire, le présent et la finale au futur.

C'est sur ce mouvement vertical, permanent et vital dans le livre, que s'articule toute la charpente de l'écriture de Carrier dans *La Dame qui avait des chaînes...* Cette tendance profonde sera illustrée, confirmée et amplifiée en surface par les procédés de l'écriture diagrammatique. L'insensibilité de la traduction anglaise à ce mouvement en

constitue le contresens global puisque l'histoire est alors traduite à contre-courant de la narration.

Pour conclure cette section sur le découpage du récit, je dirai enfin que certains chapitres jouent le rôle d'embrayeurs du récit. C'est là que s'opèrent les interpénétrations temporelles, que la charge des symboles qui se répondent est la plus forte. C'est là aussi que les actions se surimposent. Il faut citer en particulier les chapitres 1, 6, 12, 16, 19. Aussi mon analyse comparée des versions se fondera-t-elle sur ces piliers du récit.

Commençons alors par voir quelques faiblesses majeures de la version anglaise, en allant des plus flagrantes, celles qui portent sur le sens même, vers d'autres qui sont moins assurées mais néanmoins conformes aux choix initiaux. Je retiens évidemment quelques spécimens qui représentent une tendance qu'une longue liste pourrait illustrer.

D'abord un contresens que provoque la rupture de la chaîne négative renversée en impératif :

mais il ne faut pas s'accrocher à la mort, la retenir, l'empêcher de passer son chemin (14).
but you mustn't cling to death: hold it back, don't let it go on its way (15)

et puis une autre transformation semblable, alors que ce raisonnement de Victor :

Le silence, Virginie, c'est la mort. L'hiver n'a pas de voix : l'hiver est le silence, l'hiver est la mort (13).

est privé de sa conclusion :

Silence is death, Virginie. Winter has no voice: winter is silence (15).

Ensuite, on trouve plus fréquemment une certaine réduction du sens obtenue soit par amputation du texte, comme la triple apparition de «je te vois» dans le passage suivant :

Virginie, tu sais, moé je te vois,
 je te vois tous les jours,
 je te vois plusieurs fois par jour... (15)

qui se ramène ici à :

You know, Virginie, I see you every day, several times a day (...) (16)

soit par variante lexicale qui abolit l'insistance comme dans l'exemple suivant :

Une **pointe**⁵ de regret s'enfonça dans son front, mais elle s'appliqua à sa broderie : ce **point** de fée demandait une grande attention (...) (40)

A touch of regret pricked at her forehead, but she applied herself to her embroidery: this fairy stitch required a good deal of concentration (...) (41)

et encore plus clairement :

(...) une petite bête en train de se laisser **descendre** dans la mort. Moé, si je savais que tu **descends** dans un puits très profond d'où tu pourras pas revenir, je te laisserais pas **descendre** seule, Virginie, je **descendrais** avec toé (15-16).

(...) *A little animal that's letting itself slip into death. If I knew you were dropping into a very deep well that you couldn't get out of, I wouldn't let you go down alone, Virginie, I'd go with you (...)* (16-17).

De ces quelques exemples, il ressort que, mis à part le premier contresens cité, la version anglaise reste imperméable à l'écriture originale dont l'effet est détruit par

l'enrayage du mécanisme de la répétition, banalisé par le recours aux procédés classiques de la variation.

APPAREIL SYMBOLIQUE

Ce mouvement vertical de l'histoire dont j'ai parlé comme étant la clé de *La Dame qui avait des chaînes...* se retrouve dans l'appareil symbolique. Tout un réseau de symboles explicite et renforce cette identification entre la Dame légendaire et Virginie.

La verticalité trouve une première illustration dans le cadre même où évoluent les deux femmes. La Dame voyage par bateau. Les mâts du navire se dressent vers le ciel. Pour Virginie, ce sont les hauts troncs des épinettes dans la forêt qui sont les mâts. La forêt ou la neige est la mer. Sa maison, puis le traîneau sont comme le bateau.

Si les mâts et les arbres percent le ciel et illustrent la hauteur, l'autre extrémité s'enfonce dans les profondeurs du cachot. La Dame y est jetée et Virginie aussi descend dans le fond d'une cave.

À ce mouvement fondamental de la verticalité s'en rattache un autre dont on ne peut le séparer. Il s'agit de la circularité comme réalité physique de l'encerclement et comme réalité psychologique de la jonglerie intérieure de Virginie.

L'image la plus prégnante dans ce réseau est celle des chaînes et elle n'est pas limitée à l'instrument de justice. Elle est extensive à toutes les formes de contrainte circulaires : anneaux de la chaîne, anneau de fiançailles, bras autour de la taille, corde de la potence. Elle se raffine à toute figure circulaire soit artisanale, comme le cerceau de broderie, les mailles du tissage, soit corporelles, comme la bouche qui hurle de terreur, la gueule menaçante de l'ours et ses yeux injectés de sang.

De cette jonction du vertical et du circulaire résulte la spirale qui serait alors la figure à la fois du drame de Virginie et de l'écriture du récit. Cette nouvelle dimension introduit dans le schéma initial le facteur *vitesse* qui est ici un ralentissement de l'action, une hésitation et un piétinement sur place conformes à la réalité du discours intérieur de Virginie fait d'hésitations, de reprises, d'obsessions et d'associations d'idées.

Ce système cohérent est fondé sur des structures syntaxiques et lexicales fermes qui sont toutes des réalisations de la base *répétition*. L'invariabilité fonde une lecture univoque où se noue l'identification Dame — Virginie, passé et présent.

La version anglaise délaisse la répétition pour la variation. Une syntaxe et un lexique plus variés débranchent les circuits symboliques et affaiblissent la surimposition des histoires. Toutefois, à elles seules, des variantes lexicales inévitables et la modification de sonorités d'une langue à l'autre n'empêcheraient pas le lecteur de saisir l'organisation du réseau global. Mais la version anglaise progresse dans la déstructuration du texte à un autre niveau d'expression dont l'évacuation empêche le lexique de trouver sa voie (*voix*) vers la surface. Il s'agit de l'organisation syntaxique.

SYNTAXE

Le procédé qui engendre les autres, ici, c'est le paradigme, la liste, qui apparaît sous plusieurs formes. Sa caractéristique visuelle est encore celle d'une disposition verticale. Le lecteur ne déchiffre pas de gauche à droite, mais de haut en bas. Comme mode d'exposition, c'est une forme première de la concaténation qui est proprement une chaîne langagière. De plus, ce mouvement, d'un point de vue psychologique, est aussi celui de la réflexion, de l'hésitation, de la formulation méditative et hallucinante. Le

paradigme est à la charnière du monde intérieur de Virginie et de son expression littéraire iconique.

Dans le texte, le paradigme apparaît sous les formes suivantes : enchaînement, reprise, augmentation, réitération du temps des verbes, close par une rupture. Ordinairement, comme dans l'exemple suivant, la séquence est rompue en passant du français à l'anglais :

Les deux jeunes moines **revêtirent** des manteaux
par-dessus la soutane,
chaussèrent des bottes,
enfilèrent des bonnets de fourrure,
allumèrent des fanaux,
attachèrent à leur ceinture un couteau,
prirèrent des fusils (105).

devient :

*The two young monks **slipped** coats over their soutanes,
pulled on boots and fur hats,
lit torches,
tied knives to their belts
and
took up rifles (103).*

Prenons un dernier exemple dans ce moment de la narration où Virginie court se confesser au moine. À partir de la confession jusqu'au procès, il y a un motif qui revient toujours, fermé aux extrémités par la paire invariable : *tout-vite*. Ce segment, dans la partie finale du roman, est un accélérateur de l'histoire. La vitesse en est donnée par les trois variantes de temps de «aller» : *va, ira, pouvait aller* et par l'alternance des indicateurs d'intensité : *très, trop, beaucoup trop, plus*. Sur onze apparitions, la traduction flanche quatre fois, dont trois fois sur les éléments majeurs : *tout-vite*.

Tout va très vite	<i>Everything goes very quickly</i>
tout ira très vite	<i>everything will go very quickly now</i>
tout ira vite maintenant	<i>everything will go quickly now</i>
tout va trop vite	<i>everything is going too quickly</i>
tout va trop vite	<i>everything is going too fast</i>
tout ira vite maintenant	<i>everything will go quickly now</i>
tout ira trop vite	<i>everything will go too quickly</i>
tout ira beaucoup trop vite	<i>everything will go much too quickly</i>
ah ! si tout pouvait aller plus vite	<i>ah ! if everything could go faster</i>
ah ! si tout pouvait aller plus vite	<i>ah ! if only things could go more quickly</i>
tout ira beaucoup trop vite maintenant.	<i>everything will go far too quickly now.</i>

Une comparaison isolée des deux listes ne dirait pas grand-chose. Comme pour les autres éléments de l'analyse, elle est significative quand on la rattache à une radiographie globale qui montre l'affaiblissement des structures.

DÉICTIQUES

À fleur de surface, le texte présente une autre réalisation de l'écriture paradigmatique. Il s'agit des déictiques qui sont la classe la plus active dans tout le livre. Ce seront les articles définis, les possessifs et surtout les démonstratifs, utilisés en masse et constamment. Ils constituent les chevilles apparentes grâce auxquelles les listes

s'agencent. Dans ce contexte, les articles indéfinis servent alors de contraste, de moment de répit.

Et c'est ici qu'éclate la différence majeure entre les deux versions. Comme système, ces déictiques ne passent pas dans le texte anglais. Ils y sont saupoudrés selon des impératifs stylistiques qui méconnaissent totalement le procédé le plus typique de l'écriture de Carrier.

Le cas le plus important est l'utilisation qu'en fait Virginie. Depuis la nuit du grand malheur, elle ne parle plus que de CET homme, et le démonstratif nous montre toute la distance qu'elle veut établir entre elle et lui. Dès le début du livre, une phrase-clé pose l'équivalence entre cette appellation et le mutisme comme volonté d'éloignement.

Elle se tait. Cet homme est un inconnu désormais (15).

est faiblement rendu par :

[...] ⁶ *Henceforth that man is a stranger* (16).

Est-ce par simple négligence que la traduction reconnaît le démonstratif mais omet la première partie de la phrase qui en fonde la logique ? Ou est-ce parce que cette dualité n'est pas lue ? Il s'agit pourtant de la ramification en surface du mécanisme de base dont j'ai déjà abondamment parlé. Le démonstratif et le possessif délimitent alors deux champs, traduisent deux états. C'est seulement dans l'angoisse de la mort et de la tempête, lorsque la crise arrache Virginie à la spirale du rêve que le démonstratif cède au possessif. CET homme devient alors SON homme. En passant à l'anglais, si le système des déictiques est rompu, c'est qu'on l'a lu comme une maladresse d'écriture qu'il faut corriger. La traduction se veut alors méliorative. Ou bien on ne voit pas l'intérêt et la nécessité de rendre en surface le grand mouvement de l'histoire. Et c'est alors un choix esthétique réservé à l'auteur.

CONCLUSION

La Dame qui avait des chaînes aux chevilles marque une étape dans l'écriture de Roch Carrier. C'est un livre difficile, déroutant à plusieurs points de vue. J'en ai retenu surtout l'invention de l'écriture fondée sur le cœur de l'histoire et remarquablement organisée jusqu'aux articulations les plus fines. Avec le travail de la traduction, cette sémiotique originale du livre est ou bien non lue, ou bien bloquée. Elle est ensuite remplacée par la sémiotique de la version qui est celle du roman d'action conventionnel dont la stylistique se marque par la nécessité de varier le lexique et la syntaxe pour garder l'histoire en mouvement et le lecteur... éveillé. Ici, cette stylistique entre en conflit ouvert avec celle, originale et exploratoire, de l'auteur qui privilégie la répétition, le paradigme, l'accumulation des formules engendrées par le foyer du récit. D'une écriture verticale, on passe à une écriture horizontale, linéaire et banale. Comme l'ont suggéré mes observations initiales, la mise en marché pourra alors vendre *Lady with Chains* comme une histoire qui s'ajoute à la longue liste du conteur prolifique Roch Carrier. Et dépourvue des qualités du récit, c'est une histoire qui ne serait pas l'une de ses meilleures.

Il faut ajouter aussi quelques questions supplémentaires qui élargissent le débat et soulagent la traductrice de porter tout l'odieux de la critique. D'une sémiotique, passons donc à une sociologie de la littérature. Quelle est ici la politique éditoriale de la maison Anansi ? Comment s'opèrent et se justifient les choix de la version ? À quelle sorte de consensus (s'il y en a un) arrivent l'auteur, le traducteur et l'éditeur ? Peut-on trouver quelque part trace de ces ententes sous forme d'indices fournis aux lecteurs ? Sinon,

comment ceux-ci peuvent-ils se rendre compte du travail créateur et du renouvellement d'un auteur ? Quand celui-ci est populaire et que toute son œuvre est traduite, ne se développerait-il pas une sorte de *koinè*, de langue normale ou normalisée ? Carrier peut-il écrire autre chose que du Carrier ? Alors que *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles* témoignait d'une véritable tentative de renouvellement, les lecteurs anglophones ne connaissent encore qu'un Carrier standard, conforme à *La Guerre, yes sir !* La traduction figerait-elle l'œuvre et l'auteur ?

Notes

1. *Lady with Chains. A novel by Roch Carrier*, translated by Sheila Fischman. Toronto, Anansi, 1984.
2. CARRIER, Roch (1981) : *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*, Montréal, Stanké.
3. Traduit en 1970.
4. Voir par exemple Hilda L. Thomas : *Canadian Literature*, Fall 1986, n° 106, pp. 128-130, et John Mills : *The Fiddlehead*, Fall 1985, pp. 86-87.
5. Les soulignés sont de moi.
6. Non traduit.