



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*« Ah ! ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir.
N'être »*

*L'espace entre deux langues : autotraduction et bilinguisme
d'écriture chez Nancy Huston*

Relatore
Prof.ssa Mirella Piacentini

Mirella Piacentini

Laureanda
Chiara Lorenzon
n° matr.1183217 / LMLCC

Anno Accademico 2019 / 2020

Sommaire

Introduction.....	1
Chapitre 1. Autotraduction et bilinguisme d'écriture	7
1.1 L'autotraduction : critiques et état de l'art.....	7
1.1.1 Pour une classification de l'autotraduction	10
1.2 Le bilinguisme d'écriture	13
1.3 L'autotraduction dans le monde francophone.....	16
Chapitre 2. Nancy Huston entre autotraduction et bilinguisme d'écriture.....	21
2.1 Nancy Huston autour de l'autotraduction	21
2.2 Le bilinguisme chez Nancy Huston	24
2.3 Nancy Huston et le retour aux racines : <i>Plainsong/Cantique des Plaines</i>	27
2.4 Nancy Huston et ses doubles fictionnels : Instruments des ténèbres / Instruments of Darkness	35
2.5 Nancy Huston et l'héritage de Samuel Beckett : <i>Limbes/Limbo</i>	42
Chapitre 3. Analyser l'autotraduction : procédés et stratégies dans les œuvres de Nancy Huston.....	51
3.1 Analyse de l'autotraduction de l'anglais au français : <i>Plainsong/Cantique des Plaines</i>	51
3.1.1 Rythme, sons et musicalité.....	52
3.1.2 Références culturelles	62
3.2 Analyse de l'autotraduction alternée : Instruments of Darkness/Instruments des ténèbres	69
3.2.1 Rythme, sons et musicalité.....	72
3.2.2 Références culturelles	76

3.2.3 Les traces du bilinguisme dans les deux versions.....	78
3.3 Analyse d'une œuvre bilingue : <i>Limbes/Limbo</i>	81
3.3.1 Rythme, sons et musicalité.....	82
3.3.2 Références culturelles	85
3.3.3 Les traces du bilinguisme dans les deux versions et la volonté de ne pas traduire	89
Conclusion.....	93
Riassunto	97
Bibliographie.....	103

Introduction

«Che cosa significa tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. [...] Tradurre significa sempre "limare via" alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, non si dice mai la stessa cosa.»¹

Umberto Eco

Le passage mentionné ci-dessus résume bien le problème qui se dégage au moment où on doit traduire un texte, un message ou une phrase dans une autre langue. Généralement, cette tâche est confiée à des traducteurs, « des messagers courtois et modestes »² qui s'efforcent de reformuler la parole d'autrui. Ce n'est pas par hasard si le verbe latin *traducere* signifie « conduire au-delà », nous renvoyant l'image d'un traducteur qui nous livre un message. Ce message, toutefois, n'est pas forcément pareil à celui de départ, pour des raisons qu'étudie la traductologie, science qui s'occupe des questions et des problématiques inhérentes à la traduction. Pour revenir à l'image du traducteur-messager, on peut affirmer que ce dernier peut être considéré comme une sorte de narrateur, qui raconte pour la deuxième fois et à sa manière un récit qui lui a été confié par autrui. Mais qu'est-ce qui se passe quand l'auteur et le traducteur coïncident ? En effet, il y a des cas, où, un écrivain bilingue décide, pour des raisons différentes, de traduire lui-même ses œuvres : on parle donc d'autotraduction. Bien que le phénomène de l'autotraduction existe probablement depuis l'invention de l'écriture, ce n'est qu'à partir des années soixante-dix qu'il a attiré l'attention des milieux académiques et scientifiques. Il s'agit d'un phénomène encore très débattu, difficile à catégoriser et à définir. Sa nature ambiguë

¹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* (Milano : Bompiani, 2019), Kindle.

« Que signifie traduire ? On aimerait donner cette première réponse rassurante : dire la même chose dans une autre langue [...] Traduire signifie toujours « raboter » quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, on ne dit jamais la même chose. »

² Nous empruntons cette définition à Antonio d'Alfonso, qui ainsi s'exprime au cours de la journée dédiée à l'autotraduction « Parlano gli autori. Autotraduzione letteraria: testimonianze e approcci critici », Université de Udine, 5 décembre 2019.

attire de plus en plus l'attention des spécialistes, qui lui consacrent des recherches spécifiques, des travaux approfondis et des conférences. Dans ce contexte, récemment, au mois de décembre 2019, M. Fabio Regattin et Mme Alessandra Ferraro ont organisé une journée dédiée à l'autotraduction à l'Université de Udine, avec la participation d'autotraducteurs³ et spécialistes en la matière, dont les travaux et recherches figurent aussi dans la bibliographie de ce mémoire. Cette journée a été extrêmement intéressante et stimulante du point de vue de la réflexion critique autour de ce sujet puisqu'elle a donné voix aux écrivains bilingues, qui ont expérimenté pendant leur activité le processus de l'autotraduction et qui ont eu l'occasion de raconter leurs expériences et de partager leur point de vue sur cette pratique. Le fait que les autotraducteurs mêmes se trouvent confrontés à la difficulté de définir leur démarche et leur attitude envers l'autotraduction montre qu'il s'agit d'un phénomène extrêmement subjectif, difficile à comprendre dans sa totalité, qui peut représenter tant un processus douloureux qui accentue une fracture identitaire qu'un outil libérateur et positif. Cet aspect mérite d'être souligné du moment que l'autotraduction est un phénomène répandu mais encore plutôt 'silencieux' et méconnu, chaque cas relevant de conditions différentes et spécifiques. Si l'autotraduction, comme on l'a dit, demeure une pratique difficile à cerner, cela dérive sans aucun doute du fait que la relation auteur-traducteur, définie par la traductologie, est complètement mise en question, du moment que ces deux figures coïncident dans le cas du processus autotraductif. De plus, le concept même de texte original et texte traduit demande à être revu, du moment que, dans l'autotraduction, les deux textes partagent le même statut puisqu'ils jouissent de la même autorité auctoriale. En outre, le bilinguisme d'écriture peut être considéré comme la condition préalable à toute autotraduction, du moment que cette dernière implique la maîtrise d'au moins deux langues. C'est pour cela que les deux phénomènes doivent être analysés dans leur ensemble et ils ne peuvent pas être considérés comme deux concepts à part entière.

Dans ce mémoire, les thèmes de l'autotraduction et du bilinguisme d'écriture sont abordés à travers l'analyse de ces phénomènes chez l'autrice franco-canadienne Nancy Huston. Nous focalisons notre attention, en particulier, sur trois ouvrages :

³ Il s'agit d'écrivains qui se traduisent ou qui ont eu l'occasion de se traduire, mais qui ne se considèrent pas majoritairement comme autotraducteurs. Pourtant, ce sont tous des écrivains bilingues comme Pasquale Verdicchio, Antonio d'Alfonso, Luciana Mariani Chehab et Gilda Piersanti ou trilingues comme Ornella Vorpsi.

Plainsong/Cantique de plaines, Instruments des ténèbres/Instruments of Darkness et Limbes/Limbo. On s'interrogera sur l'emploi de deux langues différentes, à savoir l'anglais et le français, dans la production littéraire de cette autrice, qui traduit presque systématiquement ses œuvres d'une langue à l'autre. Les raisons de ce choix seront analysées tout au long de ce mémoire, qui cherche à définir le processus autotraductif à travers l'analyse thématique et traductologique de ces trois ouvrages de Huston.

Le premier chapitre traitera de l'autotraduction et du bilinguisme d'écriture au sens large. Dans un premier temps on abordera l'état de l'art concernant les études et les théories sur l'autotraduction, tout en définissant aussi les différentes typologies de classification qui ont été proposées par les spécialistes de cette matière. Dans un second temps, le rôle et la définition du bilinguisme d'écriture, élément indispensable pour l'autotraduction, seront explicités, en mentionnant aussi les différents types de bilinguisme. Enfin, l'analyse se concentrera sur le monde francophone et sur les autotraducteurs francophones, en réduisant le champ d'analyse à la typologie d'autotraducteurs dont Nancy Huston fait partie. Dès lors, le premier chapitre résume les fondements théoriques nécessaires pour comprendre le statut et le développement de cette branche spécifique de la traduction, anticipant des caractéristiques qu'on repèrera dans l'analyse du cas de Nancy Huston et des trois ouvrages étudiés.

Le deuxième chapitre abordera la question de l'autotraduction et du bilinguisme d'écriture en examinant le cas spécifique de Nancy Huston. À travers l'analyse de trois ouvrages mentionnés, on tracera son parcours thématique, qui aboutit aux questions d'identité, d'altérité et de dualité dérivant du fait de se trouver dans l'« espace entre deux langues », c'est-à-dire entre l'anglais et le français. C'est ainsi qu'avec l'analyse de *Plainsong/Cantique des plaines*, roman écrit en 1993 en anglais et ensuite traduit en français, on verra un retour aux racines et à la langue d'origine de l'écrivaine – l'anglais – condition préalable pour son initiation à l'autotraduction. Dans un deuxième temps on étudiera les implications de la coexistence de deux langues dans l'esprit de l'autrice et leur transposition littéraire dans le roman *Instruments de ténèbres/Instruments of Darkness*, cas particulier de rédaction bilingue. Dans ce cas, l'alternance entre les langues représente l'ambivalence linguistique mais aussi identitaire de l'autrice. Le dernier texte sera enfin le plus emblématique, au point qu'il peut être considéré comme la synthèse du parcours identitaire, stylistique et thématique de Huston : *Limbes/Limbo - Un hommage*

à *Samuel Beckett* fait du bilinguisme et de la traduction les thèmes et les protagonistes de son œuvre, où l'autrice est confrontée aux questions de l'exile, de la langue et de l'identité qui, comme on le verra dans ce mémoire, accompagnent toujours la production littéraire de Huston. Ce parcours thématique servira à souligner l'évolution progressive de la relation de Huston avec les deux langues qui définissent son identité. En fait, on ne peut pas négliger le fait que le cheminement intérieur de l'élaboration de son identité linguistique et culturelle se reflète inévitablement dans son œuvre, tant au niveau des thèmes abordés qu'au niveau de l'utilisation des deux langues.

Le troisième chapitre nous amènera enfin à nous interroger sur les procédés et les stratégies traductologiques employées par Huston dans l'autotraduction des ouvrages susmentionnés, en relevant des éléments récurrents dans les trois textes. L'analyse de ces éléments est intéressante pour comprendre la démarche créative et traductionnelle de l'autrice. Le caractère descriptif et non prescriptif que se donne désormais l'analyse traductologique se double dans notre étude de la prise en charge du 'pouvoir' auctorial qu'exerce l'autotraducteur'.

En effet, dans le cas de l'autotraduction, traduction et réécriture sont entremêlées. Cet aspect est spécialement visible dans *Limbes/Limbo*, où il est presque impossible de tracer une distinction entre les deux textes, du moment que ces derniers ont été écrits parallèlement et semblent fonctionner seulement ensemble. Qui peut affirmer donc, que, même si les deux versions d'un ouvrage semblent presque identiques, celles-ci ne sont que la réélaboration l'une de l'autre ? En dépit de toute théorie sur la nature de l'autotraduction, il semble que la réponse à cette question peut être donnée seulement par l'autotraducteur en question, selon sa vision du processus même d'autotraduction. Pour cette raison, on verra comment Nancy Huston décrit sa démarche autotraductive, en nous focalisant sur les modalités qu'elle emploie dans la rédaction de ses œuvres dans les deux langues.

Les exemples donnés dans le troisième chapitre nous permettront de repérer les procédés opérés par Huston en formulant des hypothèses susceptibles d'expliquer ses choix traductifs. En particulier, trois éléments seront pris en compte : le rythme et la musicalité, les références culturelles et les traces de la coexistence des deux langues dans la production littéraire de Huston. Tout cela nous amènera enfin à repérer ce qui n'est pas traduit par volonté de l'autrice même, du moment qu'elle se trouve dans « l'effrayant

magma de l'entre-deux langues, là où les mots *ne veulent pas* dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une autre »⁴. C'est sur cette ambivalence que l'analyse de ce mémoire se focalise dès le début, du moment que le processus d'autotraduction se révèle difficile et parfois douloureux, cachant à son intérieur le questionnement même de l'identité linguistique et culturelle de l'autrice, qui ne peut que se trouver dans l'espace entre les deux langues qui la définissent. Cet aspect sera fondamental pour montrer comment l'autrice parvient progressivement à accepter sa double identité, tant du point de vue des thématiques abordées dans ses romans, que du point de vue de l'emploi de ses deux langues, qui arrivent au final à instaurer entre elles un rapport de complémentarité et d'interdépendance.

⁴ Nancy Huston, *Nord Perdu suivi de Douze France* (Arles : Actes Sud, 1999), 13.

Chapitre 1. Autotraduction et bilinguisme d'écriture

1.1 L' autotraduction : critiques et état de l'art

Bien que le phénomène autotransductif existe probablement depuis toujours, en définissant la pratique des auteurs plurilingues de toutes les époques, l'intérêt académique et scientifique vers ce sujet est récent, avec les premières études en matière qui datent des années soixante-dix et quatre-vingt-dix. Depuis une décennie, des initiatives, des articles, des monographies, et des congrès dédiés à l'autotraduction ont commencé à se multiplier, tant en ce qui concerne les études théoriques sur le sujet, qu'en raison du rôle prédominant de la pluralité multiculturelle dans le monde contemporain⁵. En effet, l'autotraduction est à la base de la remise en cause de deux catégories traditionnelles dans le domaine des études littéraires et de la traductologie, à savoir la distinction entre auteur et traducteur qui dans ce cas spécifique coïncident, et le concept même d'original, puisque les deux versions partagent la même autorité, du moment que le traducteur est aussi l'auteur de l'œuvre⁶. De plus, la raison pour laquelle l'autotraduction et la réflexion sur ce thème ont vu une recrudescence dans la dernière décennie est liée à l'évolution du monde contemporain, de plus en plus globalisé, où un phénomène hybride comme celui de l'autotraduction a pu trouver un terrain propice à son affirmation et évolution⁷.

L'autotraduction commence à poser problème à partir de sa définition, formulée par Rainier Grutman en 1998. Dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, il présente le terme « self-translation » comme « the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking »⁸, en soulignant la duplicité du terme autotraduction, en attribuant à cette définition un certain degré d'indétermination et d'ambiguïté. Ce terme renvoie donc au processus de traduction de ses propres œuvres dans un autre idiome et, en même temps, à l'aboutissement de cette tâche, c'est-à-dire le résultat du processus même⁹. Cette ambivalence divise les chercheurs entre ceux qui se focalisent sur le

⁵ Chiara Lusetti, « I self-translation studies: panorama di una disciplina » dans *Momenti di storia dell'autotraduzione*, éd. Gabriella Cartago et Jacopo Ferrari (Milano : LED Edizioni universitarie di lettere economia diritto, 2018), 154.

⁶ Lusetti « I self-translation studies », 154.

⁷ Lusetti « I self-translation studies », 154.

⁸ Rainier Grutman, « Self-translation » dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, éd. Mona Baker et Gabriela Saldanha (London : Routledge, 2009), 257.

⁹ Grutman, « Self-translation », 257.

processus autotraductif en tenant compte du contexte et ceux qui se concentrent sur le résultat, et donc sur le texte, avec une approche textuelle¹⁰. Autour de la recherche sur l'autotraduction se dégage aussi une bipolarisation entre deux différentes approches. D'un côté, le premier point de vue prend en considération le caractère de transfert interlinguistique de l'autotraduction et la définit comme une forme de traduction, qui ne diffère pas d'une traduction allographe¹¹. De l'autre, le deuxième point de vue considère la valeur du préfixe « auto ». Son référent se prête à différentes interprétations, en renvoyant à la fois à la dimension traductive de l'autotraduction selon le terme grec αὐτός (soi-même) où à la dimension auctorale exprimée par les termes latins *auctor* (auteur) et *auctoritas* (autorité)¹². Selon cette dernière interprétation, l'autotraducteur devient traducteur et créateur, puisque le produit du processus autotraductif peut être vu comme une deuxième création de l'auteur même. Compte tenu de tout cela, le phénomène de l'autotraduction a été considéré d'un côté comme un cas privilégié de traduction et de l'autre comme un cas privilégié de réécriture.

La première thèse est soutenue surtout par le groupe de recherche AUTOTRAD et par sa directrice Helena Tanqueiro, qui, tout en soulignant l'indéniable plus grande liberté dont l'autotraducteur jouit par rapport à celle accordée au traducteur allographe, soutiennent que le processus de création de l'autotraducteur est délimité par l'univers de la fiction préétabli dans la première version et qui ne peut pas être bouleversé à moins qu'il perde son statut d'autotraduction pour devenir une nouvelle œuvre¹³.

À cette thèse s'oppose celle soutenue par plusieurs chercheurs et écrivains, notamment Umberto Eco, qui définit la pratique de l'autotraduction comme une inévitable réinvention dans des langues différentes, en soulignant aussi, à propos de son œuvre *Trattato di semiotica generale*, écrite originellement en anglais, la nature créatrice de la version italienne, qui ne doit pas être considérée comme une traduction mais comme une réélaboration¹⁴. Le même point de vue est partagé par Roberto Mulinacci, qui souligne comme l'auctorialité de la traduction affirme le pouvoir absolu de l'auteur sur

¹⁰ Lusetti, « I self-translation studies », 154.

¹¹ Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles » dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, éd. Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (Paris : Classiques Garnier, 2016), 10.

¹² Ferraro et Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire », 10.

¹³ Lusetti, « I self-translation studies », 155.

¹⁴ Umberto Eco, « Come se si scrivessero due libri diversi » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 26-27.

le prototexte, à tel point que l'auteur a le droit de modifier son texte sans être critiqué pour son infidélité à l'original¹⁵. De plus, Bassnett soutient qu'il n'existe pas de bornes entre autotraduction et réécriture, en soulignant que le rapport entre les deux textes est celui d'une réélaboration créative plus ou moins évidente¹⁶.

De sa part, Risset considère l'autotraduction comme une variante avec un statut égal au texte original, étant le texte traduit « a kind of extension, a new stage. A more daring variation on the text in process »¹⁷. D'après cette vision, selon Grutman, la distinction entre texte original et (auto) traduction s'écroule, en donnant lieu à une terminologie flexible par le biais de laquelle les deux textes peuvent être définis comme des « variantes » ou des « versions » qui ont un statut comparable¹⁸.

Une autre approche voit l'original se situer dans un espace intermédiaire, dans un troisième texte hybride, qui se situe dans un espace flou entre les textes, les langues et les cultures¹⁹. L'autotraduction ne peut pas donc être considérée comme un original suivi par une traduction, mais comme une œuvre plurielle, hybride et hétérolingue²⁰. Cette dernière caractéristique est empruntée à Grutman, qui définit le terme hétérolinguisme comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »²¹. Par conséquent, ce qui émerge est le fait que chaque autotraduction est une œuvre hétérolingue, composée de plusieurs textes, qui existent dans l'esprit de l'auteur et qui jouissent du même statut. L'original n'est pas à chercher dans l'un des deux textes car il réside dans l'ensemble de tous les deux. À ce propos il faut citer l'expression façonnée par Oustinoff, qui définit comme « aporie de la localisation de l'œuvre » le cas où l'œuvre définitive se trouve « à la fois dans l'original et à la fois dans la traduction »²².

¹⁵ Roberto Mulinacci, « Autotraduzione: illazioni su un termine » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 105-117.

¹⁶ Susan Bassnett, « L'autotraduzione come riscrittura » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 41.

¹⁷ Grutman, « Self-translation », 259.

¹⁸ Grutman, « Self-translation », 259.

¹⁹ Chiara Montini, « Tradurre un testo autotradotto : Mercier et/and/e Camier » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 145.

²⁰ Lusetti, « I self-translation studies », 156.

²¹ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois* (Montréal : Fides, 1997), 34.

²² Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Paris : L'Harmattan, 2001), 244.

Ambiguës se révèlent aussi les bornes de l'autotraduction qui sont constituées, d'un côté par la traduction tout court, qui manque de l'élément auctorial et de l'autre par le texte original directement rédigé dans l'autre langue et privé du caractère traductif²³. En effet, entre la traduction autorisée et l'autotraduction s'étend un territoire intermédiaire vaste et flou où à l'intérieur coexistent différents niveaux de collaboration plus ou moins évidente. Dès lors, il y a des cas de *traduction en collaboration* avec l'auteur et d'*autotraduction assistée*, où les auteurs s'assument la paternité des traductions accomplies avec l'aide des locuteurs natifs²⁴.

1.1.1 Pour une classification de l'autotraduction

Si, d'un côté on a défini la nature mouvante, instable et plurielle de la pratique autotraductive, de l'autre il faut aussi l'insérer dans un cadre de référence spécifique qui est celui de sa classification. Même si les propositions de classification sont plusieurs, l'une des plus convaincantes semble être celle de Michael Oustinoff, qui affirme que le processus autotraductif comporte la production simultanée de deux versions de la même œuvre²⁵. Pour cette raison, Oustinoff refuse la « critique externe », qui vise à analyser les pertes et les compensations produites par l'acte de traduire, en la substituant par une « analyse interne », focalisée sur les variations inévitables qui se créent au moment du passage d'une langue à l'autre²⁶. Ces variations dépendent de différentes raisons, à savoir la volonté auctoriale, les limites objectives liées à l'asymétrie entre les langues, le passage du temps et la réception du texte²⁷.

Oustinoff classe l'autotraduction en trois catégories, ou degrés : naturalisante, décentrée et (ré)créatrice. L'« autotraduction naturalisante » est, selon Oustinoff une pratique extrêmement diffusée, voire prédominante, qui « consiste à plier le texte à traduire aux seules normes de la langue traduisante en éradiquant toute interférence de la

²³ Iris Plack, « Due casi limite dell'autotraduzione : Il castello dei destini incrociati di Calvino e Il Capitale di Marx », *Lingue, Culture, Mediazioni* 1, n. 3, (2016) : 137, 10.7358/lcm-2016-001-plac.

²⁴ Andrea Ceccherelli, « Introduzione » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 13.

²⁵ Laura Sanfelici, « Bilinguismo di scrittura, autotraduzione e traduzione allografa. Studio di un caso inglese-spagnolo », *Lingue e Linguaggi* 18 (2016) : 141, 10.1285/i22390359v18p139.

²⁶ Sanfelici, « Bilinguismo di scrittura », 142.

²⁷ Sanfelici, « Bilinguismo di scrittura », 142.

langue source »²⁸. Au contraire, des traces de la différence entre les deux textes se voient dans l' « autotraduction décentrée », qui conserve des éléments de la langue source et qui s'éloigne des normes de la langue cible, tout en maintenant un lien évident avec un autre texte et une autre culture, en confirmant le caractère transculturel du processus autotraductif²⁹. Enfin, l' « autotraduction (ré)créatrice » concerne une transformation si profonde au niveau de structure narrative que le lien entre les deux textes en résulte affaibli³⁰. En effet, selon Oustinoff, « un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original »³¹.

En ce qui concerne la réception des textes autotraduits dans le public appartenant à la culture et à la langue d'arrivée, la distinction proposée par Dasilva amplifie le débat sur un domaine qui se révèle de plus en plus stratifié. Dasilva introduit donc une dichotomie entre « autotraduction transparente » et « autotraduction opaque ». Avec le terme « autotraduction transparente », il désigne une œuvre qui contient des informations explicites au niveau paratextuel qui préviennent le lecteur qu'il s'agit d'un texte traduit par l'auteur même³². L' « autotraduction opaque », au contraire, ne présente aucun élément qui peut révéler le fait que le texte en question n'est qu'une traduction réalisée par l'auteur d'un texte écrit dans une autre langue³³. Dans ce cas, le récepteur perçoit l'œuvre en tant que version originale et officielle³⁴.

De sa part, Grutman propose deux différents types de classification de l'autotraduction, l'un concernant la hiérarchisation géopolitique des langues et l'autre se référant à l'aspect temporel du processus autotraductif.

En ce qui concerne la première catégorisation, Grutman distingue l'autotraduction entre « horizontale » et « verticale »³⁵. L' « autotraduction horizontale » ou « symétrique » implique l'utilisation de deux langues qui ont le même statut et le même prestige culturel,

²⁸ Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 29.

²⁹ Sanfelici, « Bilinguismo di scrittura », 143.

³⁰ Sanfelici, « Bilinguismo di scrittura », 143.

³¹ Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 33.

³² Xosé Manuel DaSilva, « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques » dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, éd. Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (Paris : Classiques Garnier, 2016), 104.

³³ DaSilva, « L'opacité de l'autotraduction », 104.

³⁴ DaSilva, « L'opacité de l'autotraduction », 104.

³⁵ Rainier Grutman, « Beckett e oltre : autotraduzioni orizzontali e verticali » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 52.

en rendant possible un échange linguistique horizontal et symétrique grâce au « caractère officiel, dominant et central des langues distinctes et autonomes [...] qui sont à leur tour l'organe des systèmes littéraires bien établis »³⁶. Les six langues principales qui rentrent dans cette définition sont, dans l'ordre : l'anglais, le français, l'allemand, le russe, l'italien et l'espagnol. Ce n'est pas un cas que, si on les combine, on obtient l'ensemble linguistique des autotraducteurs les plus populaires et estimés comme Beckett, Huston, Nabokov, Green, Ungaretti et bien d'autres³⁷. Au contraire, l'« autotraduction verticale » ou « asymétrique » met en relation deux langues qui ont un statut tellement inégal qu'il semble impossible que le transfert puisse être considéré comme un échange³⁸. Dans ce cas, les langues ne sont pas des partenaires mais plutôt des interlocuteurs opposés. En effet, la traduction ne constitue pas un pont qui relie deux rives comme dans le cas de l'échange horizontal, mais plutôt une sorte de piste glissante : c'est le cas du rapport entre langues dominantes et dominées, ou autrement dites, langues supranationales et minoritaires³⁹.

D'autre part, si on considère comme critère de classification la distance temporelle entre la production des deux versions du même texte, Grutman définit la différence entre autotraduction « consécutive » et « simultanée ». L'autotraduction « consécutive » est une traduction préparée seulement après l'achèvement ou la publication de l'original, tandis que l'autotraduction « simultanée » est produite quand la première version est encore en progrès⁴⁰.

En dernier lieu, il est aussi intéressant de mettre en relief la définition proposée par Tanqueiro sur un type spécial d'autotraduction, définit « mentale », qui peut être vue comme le degré zéro de l'autotraduction. L'« autotraduction mentale » a lieu surtout dans le cadre des littératures postcoloniales où plusieurs auteurs écrivent directement dans la langue colonisatrice en traduisant mentalement la structure de l'espace fictionnel de leurs textes de leur langue et culture vers une autre langue⁴¹. Il s'agit d'un processus traductif

³⁶ Rainier Grutman, « L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues » dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, éd. Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (Paris : Classiques Garnier, 2016), 50.

³⁷ Grutman, « L'autotraduction », 50.

³⁸ Grutman, « L'autotraduction », 51.

³⁹ Grutman, « Beckett e oltre », 54.

⁴⁰ Grutman, « Self-translation », 259.

⁴¹ Helena Tanqueiro, « L'autotraduction en tant que traduction », *Quaderns: Revista de Traducció*, n.16, (2009): 112.

qui ne présente pas des traces matérielles de sa démarche, vu qu'il a lieu dans l'esprit de l'auteur, mais qui sans doute laisse des marques plus ou moins significatives à l'intérieur de l'œuvre⁴².

À la lumière de tout cet ensemble de théories et approches qui soulignent la complexité de la définition même du concept d'autotraduction, on peut les résumer en soulignant le caractère pluriel et divers de ce phénomène qui constitue un « espace propre »⁴³, qui dérive de son auctorialité et qui représente le lieu privilégié où se présentent d'une façon plus marquée les problèmes liés à la traduction et à l'écriture et, en même temps, au bilinguisme d'écriture.

1.2 Le bilinguisme d'écriture

Il va sans dire que le bilinguisme est la condition *sine qua non* de chaque autotraduction. Le processus autotraductif implique sans doute la maîtrise d'une autre ou d'autres langues outre sa propre langue maternelle. De plus, les autotraducteurs ne doivent pas seulement maîtriser plusieurs langues, mais ils doivent aussi décider de créer dans d'autres langues. En effet, alors que les bilingues passent fréquemment d'une langue à une autre sans être proprement conscients d'être en train de le faire, les écrivains polyglottes et bilingues doivent délibérément décider quelle langue utiliser⁴⁴. Dans ce contexte, un problème lié au bilinguisme d'écriture est sûrement celui de l'interférence, c'est-à-dire la superposition entre deux idiomes, puisque langue et écriture sont inséparables. À cet égard Oustinoff affirme que :

« L'écrivain bilingue, de même que toute autre personne bilingue, est cependant tôt ou tard confronté aux problèmes de l'interférence. Dans le domaine des échanges linguistiques de la vie courante ses retombées sont multiples, mais dans l'ensemble surmontables : chacun aura recours à des stratégies particulières de manière à compenser la distance le séparant d'une maîtrise parfaite de la langue. Mais si dans ces tentatives pour s'exprimer de façon aussi courante, aussi « idiomatique » que possible dans l'autre langue le droit à l'erreur est permis, la marge est infiniment plus étroite dans le domaine de l'écriture. Quel que soit le point de vue adopté, la question de la

⁴² Chiara Lusetti, « Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain : le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa » (Thèse de doctorat, Università degli Studi di Milano/Université de la Maouba, 2016), 29.

⁴³ Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 12.

⁴⁴ Grutman, « Self-translation », 257.

maîtrise de la langue est en effet essentielle. L'écrivain bilingue sera immanquablement mesuré à cette aune. »⁴⁵

Il ne nous reste que nous interroger sur la façon dont une langue peut influencer une autre dans l'écriture, en soulignant que cette analyse ne doit pas se concentrer sur les fautes de langue, mais plutôt remarquer comment une autre langue peut modeler et transformer l'écriture et le style d'un auteur⁴⁶. En effet, l'écrivain bilingue se trouve constamment déchiré entre plus d'une « patrie », entre plus d'une langue et a donc une identité hybride et métisse, construite à partir de plusieurs appartenances culturelles qui donnent vie à des entrelacements linguistiques⁴⁷. Tenant compte que chaque langue a donc une influence inévitable sur l'autre et vice versa, l'écrivain bilingue doit choisir si maintenir une séparation entre les langues qu'il maîtrise ou les mêler⁴⁸. L'écrivain bilingue risque de recourir involontairement à l'interférence quand il n'y a pas d'équivalent réel à une structure ou à un concept étranger, et cet aspect représente l'une de plus grandes limites pour un écrivain bilingue qui vise à sauvegarder la spécificité de chaque langue⁴⁹. Au contraire, les écrivains qui décident délibérément et volontairement de traduire l'intraduisible, façonnent la langue en mélangeant deux langues, en l'utilisant comme moyen de création littéraire⁵⁰. En effet, la contamination volontaire opérée par certains écrivains manifeste la volonté de réaliser un décentrement linguistique pour aboutir à un effet littéraire en amplifiant le champ des formes et des sens possibles en traduisant ce qui ne peut être traduit⁵¹. Pour ces raisons, l'écriture des auteurs bilingues se place « entre les langues », et cela se passe aussi pour la traduction et surtout pour l'autotraduction. En effet, cette zone « au milieu » qui abrite le texte original et sa traduction est une zone où les deux langues et les deux cultures se mélangent et se rapprochent, en donnant vie à une nouvelle culture et à un nouveau langage⁵².

⁴⁵ Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 41-42.

⁴⁶ Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, 44.

⁴⁷ Anastasija Gjurginova, « Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui » dans *Momenti di storia dell'autotraduzione*, éd. Gabriella Cartago et Jacopo Ferrari (Milano : LED Edizioni universitarie di lettere economia diritto, 2018), 97-98.

⁴⁸ Michael Oustinoff, « Le bilinguisme d'écriture » dans *Métamorphoses d'une utopie*, éd. Jean Michel Lacroix et Fulvio Caccia (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1992), 66.

⁴⁹ Oustinoff, « Le bilinguisme d'écriture », 71.

⁵⁰ Oustinoff, « Le bilinguisme d'écriture », 74.

⁵¹ Oustinoff, « Le bilinguisme d'écriture », 66.

⁵² Paolo Bartoloni, « Comparative Cultural Studies and Translation Studies » dans *Companion to Comparative Literature, World Literatures and Comparative Cultural Studies*, éd. Steven Totosy de Zepetnek et Tutun Mukherjee (New Dehli : Foundation Books, 2014), 156.

On peut donc affirmer que les auteurs qui s'auto-traduisent font exister leur œuvre dans deux langues. C'est cela qui les fait devenir des écrivains bilingues, où le fait d'être bilingue n'indique pas une maîtrise absolue et impeccable de deux langues, mais au contraire cela sous-entend un sens plus « opératoire », qui se reflète dans la consécration à la production et à la publication en deux langues⁵³. Dès lors, on peut définir le bilinguisme comme :

« L'aptitude, facultative ou indispensable, de communiquer avec les interlocuteurs de deux mondes (communautés et/ou régions) allophones, au moyen de deux idiomes présentant un taux de différence linguistique tel que la communication entre les deux en est affectée ou même exclue. »⁵⁴

En suivant la même logique, on peut définir le bilinguisme d'écriture comme « l'aptitude, facultative ou indispensable, de communiquer en deux langues d'écriture » à travers la publication de textes littéraires⁵⁵. Cette typologie de communication redoublée rend possible la communication même avec des lecteurs appartenant à deux distinctes communautés linguistiques et son fonctionnement dans deux différents systèmes littéraires⁵⁶. L'auteur sera donc reconnu à l'intérieur de deux diverses littératures. Du moment que l'autotraduction implique l'utilisation de deux langues, on peut affirmer qu'elle peut être considérée comme un cas particulier de bilinguisme d'écriture⁵⁷. Au contraire, on ne peut pas dire l'envers. En effet, un auteur qui écrit et publie dans plusieurs langues, n'est pas nécessairement un autotraducteur, même s'il sera, tôt ou tard, confronté au questionnement concernant la décision entre s'autotraduire et confier la traduction de son travail à d'autres⁵⁸.

Dans la même mesure pour laquelle on peut reconnaître de différentes catégories d'autotraduction, il est aussi possible de distinguer, grâce à Grutman, entre deux différents types de bilinguisme d'écriture, qui peut être « exogène » ou « endogène ». En ce qui concerne la première catégorie, ici y figurent des écrivains qui ont acquis une autre langue en raison d'un « passage de frontière », que ce soit linguistique, culturel ou

⁵³ Rainier Grutman, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n. 6 (2015) : 7.

⁵⁴ Maurice Van Overbeke, *Introduction au problème du bilinguisme* (Bruxelles : Labor, 1972), 129.

⁵⁵ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 8.

⁵⁶ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 8.

⁵⁷ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 8.

⁵⁸ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 8.

national, réel ou symbolique⁵⁹. Ces passeurs de langue se sont trouvés à abandonner leur communauté d'origine pour de différentes raisons et à s'intégrer à celle d'accueil. Leur bilinguisme sert donc à rendre possible la communication à l'extérieur du contexte original et peut donc être défini « exogène »⁶⁰. Il s'agit donc d'un bilinguisme individuel, qui tire les écrivains appartenant à cette catégorie entre l'émerveillement pour la découverte d'une autre langue et le désespoir causé par son vain apprivoisement⁶¹. Cela ne touche pas les écrivains bilingues « endogènes », qui sont depuis toujours confrontés à la diversité linguistique, ayant grandi et vécu dans une réalité où deux ou plusieurs langues coexistent⁶². Il s'agit donc d'un bilinguisme social, du moment que cela dépend directement d'une société marquée par une interaction préexistante et continue entre des langues⁶³. Pour conclure, quelle que soit la catégorie d'appartenance des écrivains ou leur attitude vers l'autre langue, la notion qu'il faut retenir est celle formulée par Grutman, c'est-à-dire que, en ce qui concerne le domaine littéraire, le bilinguisme est la capacité d'un individu de communiquer en deux langues à l'intérieur de deux différentes communautés linguistiques.

1.3 L'autotraduction dans le monde francophone

L'autotraduction est sans doute un phénomène vaste qui a une dimension globale et une importance géographique, historique, socioculturelle et littéraire très significative. La pratique de l'autotraduction en effet est témoinnée à partir du Moyen Âge. En effet, en Europe, la circulation des traités médicaux, scientifiques et artistiques était possible grâce aux autotraductions⁶⁴. Si l'on remonte à l'époque de la Renaissance, une pratique très commune et diffusée chez les humanistes était celle de « verser », c'est-à-dire de transposer leurs ouvrages du latin à leur langue vernaculaire⁶⁵. Successivement, cette pratique se révèle prépondérante pendant le XXe siècle, principalement pour trois motifs.

⁵⁹ Rainier Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, éd. Axel Gasquet et Modesta Suárez (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004), 35.

⁶⁰ Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics », 36.

⁶¹ Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics », 36.

⁶² Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics », 40.

⁶³ Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics », 40.

⁶⁴ Paola Puccini, « Avant-propos. Pour une cartographie de l'autotraduction », *Inter-francophonies*, n. 6, (2015) : II.

⁶⁵ Ferraro et Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire », 7.

En premier lieu, fondamental est l'impact que le traité de paix nommé « Les Quatorze points » du président américain Wilson a exercé sur les minorités et sur leur prise de conscience linguistique au lendemain du premier conflit mondial. Ce phénomène s'est fait sentir surtout dans le contexte européen, dans les territoires de l'ancien Empire austro-hongrois, en Espagne et en Belgique⁶⁶. En second lieu, il faut aussi mettre l'accent tant sur le croissant nombre d'exilés en raison des conflits politiques du siècle que sur les larges migrations qui ont eu lieu à cause des raisons économiques et sociales. En dernier lieu, le phénomène de la décolonisation a sans doute fait naître aussi un terrain fertile pour l'autotraduction⁶⁷. On voit donc comment le phénomène de l'autotraduction est inséré dans des contextes d'immigration et de diglossie qui remontent à l'époque coloniale où cela est plutôt lié à la gestion du statut linguistique d'une nation, en montrant les différentes dynamiques entre langues dominantes/conquérantes et langues dominées/soumises⁶⁸. Même si le phénomène de l'autotraduction a une dimension globale, ce mémoire va se focaliser sur l'espace francophone, où, dans la majorité des cas, la direction préférée par les auteurs francophones est celle qui passe de la langue maternelle au français⁶⁹. À cet égard, il faut spécifier que le terme « francophone » doit être pris au sens large, lorsque la caractéristique la plus marquante des autotraducteurs qui utilisent la langue française, comme langue source ou cible, serait de ne pas être francophones au sens strict, mais de correspondre à ceux qui parlent « habituellement le français, au moins dans certaines circonstances de la communication, comme langue première ou seconde »⁷⁰. En effet, la plupart des autotraducteurs francophones ont appris la langue française à l'extérieur du sein de la famille, dans des contextes scolaires ou de travail⁷¹. Cela peut être appliqué tant à ceux qui se sont traduits à partir de leur langue d'origine en français qu'à ceux qui ont entrepris leur parcours littéraire en français pour se traduire par la suite dans leur langue maternelle⁷². Dans les deux cas, il est évident que l'autotraduction suit la trajectoire de l'apprentissage des langues plus que celle de la démarche traductionnelle⁷³. À ce propos Grutman affirme que :

⁶⁶ Ferraro et Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire », 7.

⁶⁷ Ferraro et Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire », 7.

⁶⁸ Puccini, « Avant-propos », II.

⁶⁹ Puccini, « Avant-propos », VI.

⁷⁰ Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

⁷¹ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 4.

⁷² Grutman, « Francophonie et autotraduction », 4.

⁷³ Puccini, « Avant-propos », VI.

« Les autotraducteurs « francophones » (au sens large désormais commun), quant à eux, ne se traduisent nullement du français mais en français, langue qui n'est donc pas le point de départ mais le point d'arrivée, le point de chute, de leur démarche. Dans l'espace francophone à tout le moins, l'autotraduction opère en sens inverse, à contre-courant du trafic des traductions « normales » (c.-à-d. allographes). Plutôt qu'un mouvement centrifuge (du centre de la galaxie linguistique vers ses banlieues et périphéries) et descendant, par le biais d'une infratraduction (d'amont en aval, de la langue plus dotée de capital symbolique à celle qui en a moins), on observe une forme centripète de supratraduction qui va d'une langue (maternelle) perçue comme moins centrale et moins prestigieuse vers une langue (apprise), le français, qui occupe une position plus centrale. »⁷⁴

Pour mieux comprendre la raison pour laquelle les écrivains francophones préfèrent se traduire vers le français plutôt que du français il faut tout d'abord considérer les causes, qui peuvent être personnelles, esthétiques, sociales ou politiques, pour lesquelles ils ont assimilé cet idiome. Il faut donc remonter au XXe siècle, où le prestige de la langue française, dérivant de la fascination exercée par la nation et sa capitale, a engendré diverses formes d'influence socioculturelle, en poussant les écrivains à se diriger vers la Ville Lumière⁷⁵. À suivre, les bouleversements politiques et socio-économiques cités auparavant, à savoir la fin des régimes totalitaires, la décolonisation, et les migrations ont « déplacé des cohortes entières d'écrivains potentiels (et parfois confirmés), dont le bagage était notamment linguistique et littéraire »⁷⁶. À cet égard, il faut tracer une distinction entre deux catégories d'autotraducteurs dans l'univers francophone que Grutman propose d'identifier à travers des termes empruntés à l'ornithologie, où l'on distingue les oiseaux sédentaires des oiseaux migrateurs⁷⁷. La même logique s'applique donc aux autotraducteurs qui sont définis « sédentaires » ou « migrateurs ». En ce qui concerne les écrivains appartenant à la première catégorie, Grutman souligne qu'ils « ne sont pas déplacés, n'ont pas changé de pays, n'ont pas dû partir à la recherche de l'altérité linguistique, car celle-ci les attendait pour ainsi dire au seuil de leur maison »⁷⁸. C'est-à-dire que ces auteurs ont été exposés depuis toujours à l'influence simultanée de deux langues qui constituent du point de vue sociolinguistique leur communauté d'origine. C'est le cas des écrivains belges, alsaciens et appartenant aux anciennes colonies françaises ou aux DOM-TOM⁷⁹. Quant aux « autotraducteurs migrateurs », cette

⁷⁴ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 6.

⁷⁵ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 9.

⁷⁶ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 9.

⁷⁷ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 10.

⁷⁸ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 12.

⁷⁹ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 14-16.

catégorie regroupe les écrivains qui ont appris le français après avoir changé de pays, en raison d'un exil, d'un auto-exil ou d'une migration collective ou à la suite d'un intérêt vers la langue et la culture française déjà mûr dans le pays d'origine⁸⁰. Grutman insiste sur le fait que le terme « migrants » sert à souligner « l'importance du déplacement physique, de la translation spatiale, qui a souvent joué un rôle de catalyseur, que ce soit pour l'écriture directe en français ou pour l'autotraduction »⁸¹. Dans cette catégorie, Grutman fait figurer, notamment, Samuel Beckett, qui s'est systématiquement traduit au cours des années, et aussi d'autres auteurs francophones qui opèrent de façon aussi méthodique comme Vassilis Alexakis, Anne Weber et Raymond Federman. C'est aussi et surtout le cas de l'écrivaine franco-canadienne Nancy Huston, à laquelle le chapitre suivant est consacré.

⁸⁰ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 17.

⁸¹ Grutman, « Francophonie et autotraduction », 17.

Chapitre 2. Nancy Huston entre autotraduction et bilinguisme d'écriture

2.1 Nancy Huston autour de l'autotraduction

Nancy Louise Huston est une romancière et essayiste née le 16 septembre 1953 à Calgary, dans l'Alberta, province anglophone du Canada. À partir de 1973 elle s'installe à Paris où elle fait son début comme écrivaine, en choisissant la langue acquise, le français, pour composer ses œuvres. Déchirée entre deux langues, l'anglais et le français, respectivement sa langue d'origine et sa langue d'adoption, le choix de Huston d'écrire l'autre langue comme langue d'écriture peut être vu comme un moyen pour se détacher de la sphère affective et de faire émerger plutôt la sphère cognitive⁸². Bilingue tardive, Nancy Huston utilise le français comme moyen d'émancipation, en construisant un espace de liberté créative et déracinée inexistant dans la langue maternelle⁸³. Son translinguisme dérive de son déménagement dans la Ville Lumière, qui attire l'autrice pour des raisons politiques et socioculturelles mais aussi pour la suprématie intellectuelle du français de la capitale sur l'anglais de la province canadienne⁸⁴. Les raisons à la base de son choix d'écrire dans sa langue d'adoption sont plusieurs et concernent tant sa sphère personnelle que la dimension socioculturelle où elle se trouve insérée. La première raison pour laquelle elle a abandonné l'anglais correspond au mépris que cette langue lui suscite. C'est la langue de sa mère, coupable de l'avoir abandonnée quand elle était toute petite. L'abandon de l'anglais est donc symbolique et représente l'acte de se délivrer de sa mère et de son passé⁸⁵. Par conséquent, l'écriture dans une autre langue, dans ce cas le français, est vue comme un détachement nécessaire qui représente en même temps une sorte de renaissance⁸⁶. Après son début dans le panorama littéraire en langue française en 1981, Huston comprend que l'emploi du français cachait le risque de se transformer en une imitation de l'étranger aseptique et controuée⁸⁷. Pour conjurer ce risque, en 1993 elle

⁸² Marta Dvořák, « Introduction » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Jane Koustas (Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), X.

⁸³ Valeria Sperti, « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », *Revue italienne d'études françaises*, n. 7 (2017) : 7, 10.4000/rief.1573.

⁸⁴ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 8.

⁸⁵ Pascale Sardin, « Écriture féminine et autotraduction. Entre occasion délicieuse, mort et jouissance », dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, éd. Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (Paris : Classiques Garnier, 2016), 197.

⁸⁶ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 197.

⁸⁷ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 8.

écrit *Plainsong* en anglais, autotraduit simultanément en français avec le titre *Cantique des plaines*. Dans ce roman sur l'histoire du Canada, le retour à la langue de ses origines et de son enfance pose les bases pour une réflexion sur l'autotraduction et le bilinguisme d'écriture d'un point de vue herméneutique. L'autotraduction simultanée est considérée comme une tâche pénible mais essentielle où les deux versions sont constamment en contact en dialoguant entre eux et où les variations — de style, de rythme, de ton — sont présentes tant à l'intérieur de l'original qu'à l'intérieur de la version traduite⁸⁸. Cependant, dans le cas spécifique de *Plainsong*, Huston est confrontée au problème de publier le roman aux maisons d'édition nord-américaines, du moment que trouver une voix et un espace dans le paysage littéraire anglo-américain et québécois semble une œuvre moins aisée comparée à son statut d'écrivaine renommée et consacrée par la critique et les lecteurs français⁸⁹. La pratique autotraductive se configure donc aussi comme une barrière de défense contre ceux qui ne la considèrent ni francophone, ni québécoise et vise à apaiser le tourment causé par son ambiguïté linguistique⁹⁰. Au-delà de ces raisons personnelles et socioculturelles qui ont poussé Huston à s'autotraduire, elle insiste aussi sur le fait que l'autotraduction de ses textes lui permet d'améliorer le texte même, « de passer la première version par les fourches caudines de la traduction pour en éliminer les scories »⁹¹. Même s'il s'agit d'une « expérience fastidieuse et frustrante »⁹², cela lui donne une sorte de contentement égotique réparateur. À cet égard, le bilinguisme d'écriture comble une blessure narcissique qui remonte à la période de son enfance⁹³. Cette réconciliation, cette réparation se réalise à travers la quête et l'élaboration d'une interlangue située entre l'anglais et le français. Par conséquent, il est possible de repérer des interférences dans ses autotraductions de l'anglais au français, tout en laissant des traces de la langue maternelle dans les versions françaises⁹⁴.

Toutefois, la recherche de sa propre interlangue n'est pas suffisante à motiver les choix stylistiques et esthétiques de l'autrice. D'une importance majeure sont le rythme, les

⁸⁸ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 8.

⁸⁹ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 197.

⁹⁰ Valeria Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston », *Tradução em Revista*, n. 16 (2014) : 72, 10.17771/PUCRio.TradRev.23240.

⁹¹ Nancy Huston, « Traduttore non è traditore » dans *Pour une littérature-monde*, éd. Michel Le Bris, Jean Rouaud (Paris : Gallimard, 2007), 157.

⁹² Huston, « Traduttore non è traditore », 158.

⁹³ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 198.

⁹⁴ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 199

sonorités et les phonèmes de ses textes et c'est n'est pas un cas si les versions anglaises et françaises sont le résultat d'un travail incroyablement scrupuleux sur la musicalité et la matière sonore du contenu, en soulignant la prééminence du signifiant sur le signifié⁹⁵. Nancy Huston joue donc avec aisance et irrévérence des deux langues d'écriture pour les édulcorer ou, au contraire, les altérer⁹⁶.

C'est donc à partir des années quatre-vingt-dix que la création littéraire de Huston commence à se caractériser par un rapport très complexe et ambigu entre les deux langues, qui sont en constante négociation⁹⁷. La *rassurante étrangeté* du français qui lui assure le mimétisme de l'étranger est destinée à devenir une *étrangeté*, qui indique la gêne occasionnée par la double distanciation à travers l'écriture et la langue étrangère⁹⁸. Si d'un côté la différence linguistique et culturelle entre le pays d'origine et le pays d'adoption lui donne les moyens et les raisons pour écrire, de l'autre la langue maternelle est considérée comme un muscle atrophié, qui nécessite d'une sorte de réhabilitation⁹⁹. Le français, qui ne peut qu'être inauthentique en raison de son acquisition tardive, lui a donné une « immunité » initiale, mais il doit être dépassé pour faire progresser l'écriture narrative au-delà de l'imitation, de l'artifice¹⁰⁰.

C'est avec le roman *Instruments des ténèbres* qu'on assiste à une réconciliation de l'autrice avec le français. Il s'agit d'un cas particulier de rédaction bilingue, du moment que Huston avait initialement écrit le roman en alternant l'anglais, pour la rédaction du journal intime de l'une des deux protagonistes, et le français, utilisé dans la narration du roman historique consacré à l'autre figure féminine de l'œuvre¹⁰¹. Successivement traduit pour en permettre la publication monolingue tant en français (1996) qu'en anglais (1997), il s'agit de la première expérience d'écriture bilingue de l'autrice. Dans ce cas, l'alternance linguistique révèle une ambiguïté linguistique mais aussi identitaire, vu les nombreuses consonances autobiographiques avec la vie de l'autrice même¹⁰². Par conséquent, la normalisation des rapports entre anglais et français facilite le processus

⁹⁵ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 200.

⁹⁶ Sardin, « Écriture féminine et autotraduction », 203.

⁹⁷ Valeria Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston » dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposi et Monica Perotto (Bologna : Bononia University Press, 2013), 382.

⁹⁸ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 383.

⁹⁹ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 383.

¹⁰⁰ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 383.

¹⁰¹ Sperti, « Autotraduction et figures de dédoublement », 74.

¹⁰² Sperti, « Autotraduction et figures de dédoublement », 74.

autotraductif de l'autrice. Cette normalisation dérive de la reconnaissance d'une identité avec une origine faible et de la diglossie littéraire forgée par des différences que l'autotraduction cherche à unifier en jouant son rôle de médiatrice¹⁰³. À l'intérieur de cette tension entre la prolifération de soi-même et la projection vers une composition unitaire s'instaure un processus translinguistique fatigant mais indispensable¹⁰⁴. Dans un premier moment donc, l'étrangéité est une condition nécessaire qui tourne autour de la langue maternelle avec laquelle l'autrice est en conflit, mais, à partir du moment où l'anglais et le français deviennent deux instruments qui jouissent du même statut, l'étrangéité ne disparaît pas mais elle se déplace aux limites de la créativité, dans le domaine de l'élaboration narrative qui imbrique la dimension personnelle et intime¹⁰⁵. L'autotraduction devient donc une importante stimulation intellectuelle qui est nourrie par les contrastes, par les limbes, c'est-à-dire un lieu entre les deux langues, suspendu entre une poussée vers l'unification et l'écart qui laisse entrevoir la distance et la différence entre les deux réalités linguistiques et culturelles¹⁰⁶. Cet « in-between » linguistique est présenté idéologiquement et graphiquement dans la publication bilingue de *Limbes/Limbo*, où les textes anglais et français sont publiés en regard. Ces versions contribuent donc à définir l'autotraduction comme un processus unifiant, apaisant dans sa structure parallèle et en même temps caractérisée par un dynamisme créé par ses différences¹⁰⁷. Dès lors, cette représentation du double s'oppose à une vision binaire et antinomique où une langue est subordonnée ou exclue par l'autre dans la pratique créative, du moment que les éléments d'appartenance et d'identité dérivent des échos et des amalgames entre deux cultures et deux langues diverses¹⁰⁸.

2.2 Le bilinguisme chez Nancy Huston

L'« in-between » linguistique renvoie sans doute au concept de bilinguisme. Chez Huston, comme on l'a vu précédemment, le bilinguisme anglais-français constitue sans doute une sorte de stimulation intellectuelle. Selon l'autrice, les bilingues disposent de

¹⁰³ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 388.

¹⁰⁴ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 388.

¹⁰⁵ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 391.

¹⁰⁶ Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », 391.

¹⁰⁷ Sperti, « Autotraduction et figures de dédoublement », 72.

¹⁰⁸ Sperti, « Autotraduction et figures de dédoublement », 73.

« deux imaginaires, deux styles et deux façons différentes de rêver, de vivre, deux repères linguistiques auxquels ils s'identifient »¹⁰⁹. Si on veut comparer la classification de Grutman à propos des deux typologies différentes de bilinguisme avec celle proposée par Huston, on observe qu'elle divise les sujets bilingues en deux catégories : les « vrais bilingues » et les « faux bilingues ». En ce qui concerne la première catégorie, ses membres sont ceux qui pour des motifs variés – personnels, géographiques ou sociopolitiques – se trouvent dès l'enfance à être confrontés à la maîtrise de deux idiomes et sont en mesure de passer d'une langue à l'autre sans effort¹¹⁰. Cependant, ces deux langues occupent des positions asymétriques dans l'esprit de ces sujets, qui montrent une tendance de ressentiment vers la langue imposée par le pouvoir, le travail ou le système scolaire et d'affection pour la langue liée plutôt à la sphère intime et familiale¹¹¹. Les « faux bilingues », au contraire, sont toujours confrontés à la difficulté d'évoquer directement et distinctement des mots dans l'une ou l'autre langue, puisque ces derniers se chevauchent et se mêlent. Selon Huston, ces mots « refusent [...] que ce soit dans la langue maternelle ou dans l'adoptive, de faire le trajet du cerveau jusqu'[aux] lèvres »¹¹². De plus, elle affirme que ce sont des mots qu'elle ne trouve jamais au moment où elle en a besoin¹¹³. Dans ce sens, l'autrice, elle-même fautive bilingue, affirme :

« Depuis longtemps, je rêve, je fais l'amour, écris, fantasme, et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables : comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau [...] elles sont distinctes, hiérarchisées, d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. »¹¹⁴

Elle se rend compte donc de la difficulté pour un bilingue de maîtriser toutes les nuances de la langue acquise, qui de sa part ne fait que diminuer la compétence linguistique dans la langue d'origine¹¹⁵. Cette gêne causée par le passage d'une langue à l'autre lui pose problème du moment qu'elle voudrait être capable de faire un choix définitif entre les deux, mais elle doit enfin accepter le fait d'être « handicapped in both,

¹⁰⁹ Aliteea-Bianca Turtureanu, « Translinguisme et transculture dans l'oeuvre de Nancy Huston. » (Thèse de doctorat, Universitatea „Babes-Bolyai” Cluj-Napoca, 2012), 53.

¹¹⁰ Huston, *Nord Perdu*, 53.

¹¹¹ Huston, *Nord Perdu*, 53.

¹¹² Huston, *Nord Perdu*, 54.

¹¹³ Huston, *Nord Perdu*, 54.

¹¹⁴ Huston, *Nord Perdu*, 60-61.

¹¹⁵ Turtureanu, « Translinguisme et transculture », 53-54.

not happy, not satisfied » en ajoutant aussi « because if you have got two languages, you haven't really got any at all »¹¹⁶. Cette fluctuation continue entre les deux langues l'emmène à la conclusion d'avoir besoin de sa propre langue, une sorte de troisième langue :

« J'écris tantôt en français, tantôt en anglais mais, quelle que soit la langue que je choisis pour écrire un texte particulier, j'ai besoin [...] *de me forger une langue à moi*. Quelle est-elle ? Elle est située maintenant, je crois, quelque part entre l'anglais et le français, c'est-à-dire que – sans y réfléchir, sans le faire exprès –, je cherche à préserver en français ce que j'aime de l'anglais (son ouverture, son économie, son insolence) et en anglais ce que j'aime du français (sa précision, sa sensualité, son élégance). »¹¹⁷

Cette sorte de lutte pour affirmer son existence même en deux langues différentes peut être résumée par un parallèle fascinant et très évocateur proposé par Huston même, qui compare sa situation avec celle d'un enfant qui, à l'occasion du divorce imminent de ses parents, se trouve constamment à chercher à jouer le rôle de médiateur dans le conflit entre son père et sa mère :

« Trying to explain mummy to daddy and daddy to mummy, listen you guys, it may not sound like it but in fact you're saying exactly the same thing, listen listen, you're compatible, stay together, don't break up, don't fly apart, don't destroy us all by destroying your marriage, [...] why such a deep rift between anglophones and francophones, the important things are the same in all our lives, aren't they? »¹¹⁸

La métaphore du divorce se révèle aussi intéressante si l'on réfléchit sur le thème de la division, et dans le cas de Huston, sur la division dérivante de l'exile. Quant à Huston, il s'agit d'un exil recherché, d'un abandon volontaire de ses origines et de son enfance. C'est un exil qui lui permet de rester dans un entre-deux qui devient un lieu de liberté¹¹⁹. Huston même se compte parmi les écrivains « divisés » ou « exilés », qui sont influencés à la fois par la première culture et par la seconde, en subissant la fascination des caractéristiques particulières du pays étranger, tout en se tenant à l'écart en même temps¹²⁰. Huston souligne la richesse des exilés qui ont des « identités accumulées et

¹¹⁶ Nancy Huston, « Interview publique », Université de Toronto, Victoria College, 24 février, 2003.

¹¹⁷ Nancy Huston, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003* (Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, 2004), 38-39.

¹¹⁸ Nancy Huston, « Communication personnelle », cité dans Susan Bassnett, « L'autotraduzione come riscrittura » Dans *Autotraduzione e riscrittura*, éd. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto (Bologna: Bononia University Press, 2013), 33.

¹¹⁹ Christine Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Jane Koustas (Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), 40.

¹²⁰ Turuteanu, « Translinguisme et transculture », 56.

contradictoires »¹²¹, qui sont confrontés à une friction entre eux-mêmes et la société où ils se sont installés¹²². À cet égard, Huston insiste sur cette fracture qui permet la « non-coïncidence avec soi-même »¹²³ et rend possible la création d'un espace indispensable à l'écriture, qui est de fait le monde, ou mieux, la seule nation à laquelle l'autrice appartient¹²⁴. Dès lors, à travers le « jeu » de l'écriture, du processus créatif, les éléments fictionnels et les éléments biographiques se mêlent et se chevauchent, en permettant à l'autrice de se réinventer constamment et de multiplier son identité à l'infini¹²⁵. Cela est donc le pouvoir libérateur de la création littéraire, comme l'affirme Huston :

« Le roman, qu'on en lise ou qu'on en écrive, nous rappelle cette liberté... et son importance extrême. Il s'agit de la liberté : celle de ne pas se contenter d'une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance. »¹²⁶

Tout en restant dans le domaine du bilinguisme, il faut ajouter aussi l'identité linguistique à celles déjà citées par l'autrice même, du moment que le bilinguisme est la source primaire de la création de Huston qui représente, comme on a vu, une quête identitaire. À cet égard, l'autotraduction est donc le moyen à travers lequel Huston cherche à faire coexister et réconcilier ses deux réalités linguistiques et culturelles en acceptant au final la richesse dérivante de se trouver *entre-deux langues*.

2.3 Nancy Huston et le retour aux racines : *Plainsong/Cantique des Plaines*

Tout d'abord, il faut souligner que, Nancy Huston, bilingue individuelle et écrivaine migratrice, est au début de sa carrière monolingue. Ses premiers romans sont en effet écrits en français, la langue étrangère qui lui donne la possibilité de trouver sa voix :

« Ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi - ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style -, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma 'venue à l'écriture' est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais étrangère, elle est suffisamment étrange pour stimuler ma curiosité. »¹²⁷

¹²¹ Huston, *Nord Perdu*, 18.

¹²² Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture », 41.

¹²³ Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture », 41.

¹²⁴ Turuteanu, « Translinguisme et transculture », 57.

¹²⁵ Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture », 47.

¹²⁶ Huston, *Nord Perdu*, 105.

¹²⁷ Nancy Huston et Leila Sebbar, *Lettres parisiennes – Autopsie de l'exile* (Paris : Bernard Barrault, 1986), 16.

Dès lors, le français se révèle une langue « doublement libératrice », du moment qu'elle permet à Huston de se détacher tant de sa langue d'origine que de son passé et cette distanciation de soi-même lui permet d'aboutir à la création de ses œuvres¹²⁸.

Cependant, le choix d'utiliser l'anglais comme langue de rédaction est plutôt tardif, avec la publication de *Plainsong* en 1993. C'est donc à partir des années quatre-vingt-dix que le rapport entre les deux langues se fait complexe et ambigu, où le choix de la langue dérive d'une nécessité poussée par des questions identitaires, du moment que Huston commence à se sentir mal à l'aise dans toutes les deux langues¹²⁹ et cherche à trouver une possible résolution au conflit où elle se trouve tiraillée entre son passé et son présent, entre l'anglais et le français. L'autrice révèle avoir rédigé le roman en anglais à Paris, en soulignant l'importance et le besoin de la distance physique entre langue et lieu d'écriture, qui devient de fait un lieu mental où l'étrangéité de l'autrice, élément fondamental pour la création littéraire, se fait possible et concrète¹³⁰.

La rédaction de *Plainsong* peut être considérée comme un tribut qui cache de la nostalgie vers une langue abandonnée depuis longtemps et, en même temps, vers une patrie considérée, jusqu'à ce moment-là, comme une terre dépourvue d'histoire par l'autrice même¹³¹. Comme l'affirme Huston :

« Avec ce livre [Plainsong], mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais. »¹³²

Les retrouvailles de Huston avec sa langue maternelle se révèlent donc un retour involontaire à ses origines¹³³, qu'elle retrouve à travers la récupération tant de la langue que de ses origines liées à son pays natal¹³⁴. Le titre même du roman fait référence à la mémoire de sa terre d'origine et acquiert une connotation polysémique¹³⁵ et à la fois ambivalente. En effet, *Plainsong* peut faire référence soit à un paysage qui est « plain »,

¹²⁸ Christine Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston. », *TTR* 9, n. 1 (1996) : 215, <https://doi.org/10.7202/037245ar>.

¹²⁹ Bassnett, « L'autotraduzione come riscrittura », 33.

¹³⁰ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

¹³¹ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

¹³² Danielle Laurin, « Source sure : interview à Nancy Huston », *Voir*, Septembre 1993.

¹³³ Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture », 45.

¹³⁴ Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 217.

¹³⁵ Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 217.

c'est-à-dire plat et vide, soit à un paysage qui est digne des chants et chansons, une terre riche et belle¹³⁶. Outre cette connotation double et opposée, le terme *Plainsong* renvoie aussi à un genre musical sacré médiéval, en français « plain-chant », qui, selon les critiques, peut être vu comme un jeu des mots se référant à la répression chrétienne des indigènes qui a eu lieu, dans le cas spécifique de ce roman, pendant la période de la colonisation du Canada¹³⁷. Ce jeu des mots qui rend obscure et floue la signification et la valeur connotative du titre met en évidence une volonté de distanciation et en même temps de réappropriation des origines qui va se développer tout au long du récit. En effet, ce n'est pas la première fois que Huston révèle ses sentiments ambigus et conflictuels envers son pays d'origine. Dans *Lettres Parisiennes*, un échange de lettres avec l'autrice franco-algérienne Leïla Sebbar, publié en 1986, elle écrit que retourner au Canada « c'est rencontrer l'Ambivalence en personne » du moment qu'elle perçoit son pays natal comme un pays étranger, où elle affirme : « j'éprouve la sensation troublante, comme dans un rêve, que tout m'y est absolument familier et en même temps légèrement déplacé »¹³⁸.

En ce qui concerne *Plainsong*, Paula, la narratrice du roman, raconte et reconstruit la vie de son grand-père Paddon, grâce à un manuscrit inachevé de ce dernier qu'elle hérite après sa mort. La narration est à la seconde personne, avec la narratrice qui s'adresse constamment à son grand-père, et cela peut être vu comme une confrontation directe de l'autrice même avec sa mémoire historique et géographique de l'Alberta, sa province natale¹³⁹. Le roman suit la vie de Paddon, tout en soulignant les vicissitudes les plus importantes du Canada tout au long du XXe siècle, à partir des adversités affrontées par les colons, en passant par la Grande Guerre et la Dépression, pour parvenir au grand boom des années cinquante. Le récit raconté par Paula ne reconstruit pas seulement l'histoire de son grand-père, mais celle d'une communauté entière, d'un pays dans toutes ses nuances et montre les effets de l'écoulement du temps et de l'influence du climat et de la conformation géographique de la province canadienne sur la constitution d'une culture prédominante et coercitive et sur les expériences de vie de ceux qui la transmettent, la

¹³⁶ Frank Davey, « Big, Bad, and Little Known: The Anglophone-Canadian Nancy Huston. » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Koustas Jane (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), 4.

¹³⁷ Davey, « Big, Bad and Little Known », 3.

¹³⁸ Huston et Sebbar, *Lettres parisiennes*, 25.

¹³⁹ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

négocient ou l'endurent¹⁴⁰. Le rencontre et l'entrelacement entre de différentes cultures et langues, celle des Européens et des autochtones, devient pour la première fois un sujet dans la production littéraire de Huston¹⁴¹. Encore une fois, cette thématique peut être vue comme une métaphore pour traiter de la problématique de l'unification entre ses deux identités, perçues parfois comme distantes et discordes.

Cependant, la réception du roman au Canada se révèle plutôt froide, et cela gêne l'autrice qui affirme : « It was as if the prodigal son had come home and his father said to him "Go fuck yourself". I, of course, had imagined something quite different »¹⁴². Les difficultés auxquelles Huston se trouve à faire face avec la publication en anglais de son roman sont à la base d'un long travail de révision qui ne peut pas être délié du processus autotransductif. C'est pour cela que *Cantique des plaines*, la version française du roman, est publiée la même année, en reliant la carrière d'écrivaine de Huston à l'autotraduction¹⁴³. La controverse liée à la sortie du livre dans le marché littéraire de l'Amérique du Nord est couronnée par l'assignation du Prix du Gouverneur Général à *Cantique des plaines* dans la section francophone, tandis que la version anglaise demeure complètement ignorée par les juges du prestigieux Prix¹⁴⁴. La victoire du prix crée un scandale parmi quelques journalistes et éditeurs du Québec, du moment que, selon ces derniers, il s'agissait d'une œuvre traduite en français dans un second moment et donc dépourvue de son statut d'*unicum*¹⁴⁵. De plus, étant l'original écrit en langue anglaise, cela était perçu comme un ultérieur affront à l'égard du peuple québécois, vu que la langue anglaise joue depuis toujours un rôle d'antagoniste dans l'imaginaire de la province francophone du Canada¹⁴⁶. Aux critiques qui lui avaient contesté la victoire du Prix, Huston répond que la traduction d'une langue à l'autre est tout à fait une récréation littéraire et pas une simple traduction faite a posteriori. Ce processus est décrit par l'autrice même comme « assez fastidieux, [...] très long, c'était un peu comme trainer

¹⁴⁰ Claudine Potvin, « Inventer l'histoire : la plaine revisited. » *Francophonies d'Amérique*, n. 7 (1997): 10, <https://doi.org/10.7202/1004741ar>.

¹⁴¹ Giorgia Falceri, « Nancy Huston in Self translation. An Aesthetics of Redoublement » (Thèse de doctorat, Università degli Studi di Trento, 2016), 88.

¹⁴² Davey, « Big, Bad and Little Known », 3.

¹⁴³ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

¹⁴⁴ Davey, « Big, Bad and Little Known », 3.

¹⁴⁵ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

¹⁴⁶ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 385.

des pierres »¹⁴⁷, mais il se révèle préalable pour sa démarche littéraire. Dès lors, pour réagir « aux malentendus rocambolesques »¹⁴⁸ dérivant de l'assignation du Prix, entre 1993 et 2007, l'autrice publie plusieurs essais où elle écrit et justifie ses réflexions sur le problème identitaire, le bilinguisme, et l'autotraduction¹⁴⁹. Dans ces écrits, le fait de se définir à plusieurs reprises « canadienne et française », de s'adresser à ses détracteurs en les définissant comme des « ennemis » et l'acte même de prendre conscience de ne pas être considérée en tant qu'écrivaine francophone au Québec, montrent comment la constante explicitation de sa démarche autotraductive parallèle est liée à la publication de *Cantique des Plaines* et aux polémiques émergées après l'assignation du Prix¹⁵⁰. Tout cela se déroule dans une phase d'une importance cruciale pour l'autrice, qui avait la nécessité de s'affirmer en tant qu'écrivaine naturelle de langue anglaise, avec le désir d'être publiée et d'être reconnue dans le marché littéraire anglophone¹⁵¹. Cette urgence représente en même temps le besoin de se servir du processus autotraductif pour dépasser la détresse occasionnée par l'ambiguïté linguistique et culturelle qui dérive du fait d'être bilingue¹⁵². Dès lors, ce qui émerge du cas de *Cantique* est la position défensive de Huston vers sa conception de la démarche autotraductive, où le passage de l'anglais au français n'est qu'un entrelacement avec l'original, faisant de la version française un texte qui jouit du même statut du texte anglais, qui ne doit donc pas être considéré comme un texte mineur et inauthentique par rapport à l'original¹⁵³.

Cantique des Plaines est sans doute un roman qui traite du retour aux racines de Huston, et surtout à la période de son enfance, qui est inévitablement liée à l'emploi de la langue anglaise. L'abandon de l'anglais correspond à l'abandon de sa terre maternelle, lieu de souffrance et désespoir causé par l'abandon de sa mère quand Huston avait seulement six ans. L'Alberta représente donc un lieu qui fait émerger des mémoires douloureuses et la création d'une nouvelle identité se révèle un stratagème efficace pour se détacher d'un passé et d'une identité qui ne lui appartient plus. À travers le français,

¹⁴⁷ Nancy Huston, « Interview de Nancy Huston », interviewer par Christine Klein-Lataud, Société Radio Canada, 16 novembre, 1993.

¹⁴⁸ Huston, « Traduttore non è traditore », 157.

¹⁴⁹ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 386.

¹⁵⁰ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 387.

¹⁵¹ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 387.

¹⁵² Sperti, « L'ambiguità linguistica », 387.

¹⁵³ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 387.

l'autrice est en mesure de réaliser une première transformation, où elle se trouve fascinée par le pays d'adoption et refuse ses origines, dont elle a souvent honte¹⁵⁴. En effet, dans *Lettres Parisiennes*, Huston affirme se sentir asphyxiée par sa langue et son pays d'origine :

« Tout en elles m'étouffe, toutes les nuances de niaiserie depuis les prévisions météorologiques à la radio jusqu'aux conversations dans la rue. Je comprends trop bien, ça me colle à la peau : c'est moi - le moi que j'ai fui -, ce sont toutes les platitudes de mon enfance dans les Prairies plates, les mêmes inanités religieuses, les mêmes chansons débiles - et je panique. Là, pour le coup, j'ai le mal du pays, mais comme on dit le mal de mer : mon pays me donne la nausée. »¹⁵⁵

De plus, toujours dans *Lettres Parisiennes*, Huston affirme que même si le français lui a donné l'opportunité de développer sa démarche créative, à travers la distance et le détachement nécessaires à l'écriture, elle a des doutes concernant son choix, comme si en renonçant à sa langue maternelle elle se trouvait à renoncer aussi à sa vraie essence¹⁵⁶. En même temps, elle raconte d'un cauchemar fréquent qui la tourmente :

« Peu à peu je commence à faire des fautes de grammaire. Mon vocabulaire s'amenuise. Mon accent devient épais à couper au couteau. Mon « vrai moi » transparait de plus en plus à travers le masque du « moi » français. Et l'on me condamne à retourner en Alberta. Il s'agit d'une condamnation. Rentrez chez vous, vous n'avez rien à faire ici, vous ne parlez même pas la langue. Toutes ces années n'ont été qu'une immense duperie. Maintenant c'est terminé. On vous a découverte. Retournez à Calgary et n'en repartez plus jamais. Assumez votre destinée. Renoncez à vos ambitions grotesques. Soyez la petite prof de secondaire que vous auriez dû devenir ... »¹⁵⁷

Au moment de la rédaction du roman, l'écrivaine se trouve dans une phase où son exil, son déplacement en France est encore tourmenté par le passé. Elle est déchirée entre deux mondes, entre deux identités qui ont du mal à trouver la même place dans l'esprit de l'autrice même.

Le retour dans le pays de ses origines, l'Alberta, montre la complexité et l'ambivalence de la tentative de l'écrivaine de se rapprocher à son passé et à ses origines mais, en même temps, d'opérer une certaine distanciation de ce monde à travers des techniques de spatialisation. Dans le roman, la pratique et la recherche identitaire de l'autrice peuvent être retracés dans les traits ambivalents et paradoxaux liés tant à la position du sujet dans

¹⁵⁴ Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des Plaines*. » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Jane Koustas (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), 64.

¹⁵⁵ Huston et Sebban, *Lettres parisiennes*, 25-26.

¹⁵⁶ Davey, « Big, Bad and Little Known », 16.

¹⁵⁷ Huston, *Lettres Parisiennes*, 181.

la rédaction du récit qu'à l'endroit spatial qui contourne l'histoire¹⁵⁸. La première stratégie voit donc une séparation entre l'espace de l'énonciation et l'espace de l'énoncé¹⁵⁹. En effet, la narratrice, Paula, la première personne, voire le sujet (« je ») du récit, se trouve à Montréal, tandis que Paddon, le destinataire, l'objet auquel elle s'adresse (« tu ») a passé toute sa vie en Alberta¹⁶⁰. Ce dernier est la personnification de l'ensemble des événements historiques de la province du dernier siècle et, en même temps, il peut être vu comme une sorte d'alter ego de l'écrivaine, représentant la période de son enfance, mais aussi une sorte de projection future de ce qu'elle serait devenue en restant en Alberta¹⁶¹. Les deux subjectivités se trouvent séparées par un espace interliminaire qui laisse entrevoir l'impossibilité d'une assimilation entre les deux parties et le manque d'une pleine reconnaissance identitaire de la narratrice et, bien évidemment, de l'écrivaine même¹⁶². En effet, même si Paula réfléchit sur l'amour de Paddon pour sa terre, qui contemple la froideur et l'austérité plate des plaines albertaines, elle n'arrive pas à comprendre complètement ce sentiment si profond¹⁶³. Cette incompréhension lui rend difficile son rapport avec le « tu », son passé, sans lequel, toutefois, elle ne serait pas en mesure de subsister¹⁶⁴. Cette distanciation émotionnelle est sans doute problématique et cela ne se réalise pas seulement à travers la mise à distance entre le « je » et le « tu » du récit¹⁶⁵. C'est pour cela que la deuxième technique de spatialisation opérée par Huston concerne la représentation de la province albertaine. En effet, dans ce roman de retour aux origines, où les mémoires et les émotions remontant à l'enfance sont récupérées dans leur essence originale, la violence est un sentiment qui se montre dans de différentes formes tout au long du récit¹⁶⁶ et qui sert à décrire tant les personnages que les lieux que ces derniers habitent. Que ce soit le rapport conflictuel entre un Dieu persécuteur et les habitants de l'Alberta ou entre Blancs et Indiens, juste pour en citer des exemples, Huston donne l'image d'un lieu dysphorique, caractérisé par une monotonie triste et plate et par de mécanismes qui sont toujours les mêmes¹⁶⁷. De plus, ce n'est pas un hasard si l'autrice

¹⁵⁸ Sing, « Stratégies de spatialisation », 65.

¹⁵⁹ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶⁰ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶¹ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶² Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶³ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶⁴ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶⁵ Sing, « Stratégies de spatialisation », 66.

¹⁶⁶ Sing, « Stratégies de spatialisation », 67.

¹⁶⁷ Sing, « Stratégies de spatialisation », 67.

fait le choix de situer le récit dans la ville bilingue de Montréal et la province anglophone d'où elle vient, en marquant certainement ce roman comme une sorte de recouvrement de ses origines, tout en maintenant la présence de son caractère bilingue, représenté à travers le choix de Montréal comme espace physique qui devient un lieu métaphorique représentant sa dualité linguistique. Cette structure binaire se reflète aussi dans les mémoires laissés par le vieux Paddon, qui reflète les pensées de l'autrice même¹⁶⁸. La création d'une fiction à travers les mots de l'autre devient donc une représentation d'une dualité qui s'entrelace avec la présence dans le texte même du dédoublement linguistique qui est rendu explicite à travers le processus de l'autotraduction¹⁶⁹.

Sans doute, il est possible de repérer des ambivalences et des ambiguïtés textuelles dans ce roman. En effet, si d'un côté Huston démontre la nécessité de se réapproprier de sa langue et sa culture d'origine à travers le retour en Alberta, de l'autre on assiste à une inévitable distanciation de cet endroit¹⁷⁰. Dans ce contexte de rupture il fait aussi relever un caractère de nouveauté introduit par le retour à l'anglais, où l'autotraduction peut être donc vue comme un procès d'inauguration, selon lequel le futur représente une sorte de (re)naissance¹⁷¹. Dans ce contexte, on peut affirmer que la production littéraire de Nancy Huston se focalise sur une sorte de créativité qui a une fonction réparatrice, pour chercher à transformer le passé et à créer un autre monde, une nouvelle réalité à partir de ce qui a été¹⁷².

Même s'il est clair que, d'un côté, au moment de la rédaction de *Cantique des Plaines* l'autrice n'a pas encore complètement accepté la double nature de son identité et cherche à élaborer ses souvenirs infantiles et les traumatismes qui en dérivent, de l'autre on peut affirmer que c'est à partir de ce roman que l'autrice commence un processus de réconciliation entre ses deux langues et ses deux identités à travers l'émergence de l'autotraduction des deux versions du roman. C'est ainsi que la pratique de l'autotraduction par l'autrice révèle une vision herméneutique¹⁷³ de la traduction même à travers laquelle, selon Huston, l'auteur : « écrit pour agrandir le monde, pour en repousser

¹⁶⁸ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 70.

¹⁶⁹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 70.

¹⁷⁰ Sing, « Stratégies de spatialisation », 71.

¹⁷¹ Paola Puccini, « La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction. », dans *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, éd. Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (Paris : Classiques Garnier, 2016), 75.

¹⁷² Sing, « Stratégies de spatialisation », 70-71.

¹⁷³ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 8.

les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable. Ce faisant l'écrivain traduit. Ce n'est jamais chose facile. On fait ce qu'on *peut*. »¹⁷⁴

2.4 Nancy Huston et ses doubles fictionnels : Instruments des ténèbres / Instruments of Darkness

Dans le parcours de réconciliation entre anglais et français chez Huston, il est important de mentionner le roman *Instruments des ténèbres*, publié en français en 1996 et en anglais en 1997. La version française consacre Huston comme écrivaine française, en lui attribuant le Prix du Livre Inter¹⁷⁵. Le roman consiste en l'alternance de l'histoire de deux femmes appartenant à deux époques et à deux contextes géographiques différents : Nadia, qui réside à Manhattan dans les années soixante et se dédie à la rédaction d'un journal intime où elle raconte ses difficultés liées à la procréation, et Barbe, une jeune femme accusée de sorcellerie dans la France de Louis XIV, dont les péripéties sont racontées dans un roman historique rédigé par Nadia même, qui en reconstruit l'histoire¹⁷⁶. Pendant que Nadia se dédie à la reconstruction et à la récupération de la vie de Barbe Durand - condamnée à mort pour avoir caché sa grossesse et pour l'infanticide de son bébé, fruit des abus de son maître – elle confie à son journal ses mémoires remontant à son enfance vécue dans une famille catholique ravagée par l'alcoolisme de son père et la dépression de sa mère, dont la carrière de violoniste a été ruinée à cause de son mariage. Outre l'alternance temporelle et spatiale entre les deux récits, l'autrice affirme avoir écrit la partie consacrée au journal intime de Nadia en anglais, tout en passant au français en ce qui concerne la rédaction du roman où Barbe est la protagoniste : « J'ai composé l'histoire alternée de deux femmes en passant de l'anglais au français, chapitre après chapitre. Tous les jours, je me reposai d'une langue sur l'autre et y puisai un regain d'énergie »¹⁷⁷. Il s'agit donc d'une première tentative de rédaction bilingue, qui se construit à partir des deux composantes hétérolinguistes du récit¹⁷⁸. Cependant, même

¹⁷⁴ Huston, « Traduttore non è traditore », 153-154.

¹⁷⁵ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 388.

¹⁷⁶ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 73.

¹⁷⁷ Michèle Gazier, Martine Laval et Emmanuelle Bouchez, « Français dans le texte », *Télérama*, dernier accès le 7 janvier, 2020, <https://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>.

¹⁷⁸ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

si on vient d'affirmer qu'*Instruments des ténèbres* est tout à fait une première expérience de rédaction bilingue opérée par l'autrice, cette version se composant de l'alternance, chapitre après chapitre, des deux langues n'a jamais été publiée. En effet, Nancy Huston se voit obligée à traduire en français le journal intime de Nadia et en anglais le roman historique sur Barbe, suite au refus de son éditeur français d'en publier une version bilingue¹⁷⁹. C'est pour cette raison qu'on peut compter de deux versions monolingues, l'une en français et l'autre en anglais, faisant de ce roman la première œuvre où on assiste à la coexistence d'un travail tant de rédaction que d'autotraduction dans le même texte.

Cela va sans dire que l'alternance linguistique ne peut que représenter aussi l'ambiguïté linguistique qui caractérise l'identité et la production littéraire de l'autrice. De plus, dans le texte il y a des éléments qui contribuent à la configuration du double qui révèlent des parallélismes avec des références clairement autobiographiques¹⁸⁰, qui, comme on a vu dans *Cantique des plaines*, encore une fois résonnent à l'intérieur de la fiction. Le premier élément est lié au thème de la jumeauté. Effectivement, Barbe a un frère jumeau, Barnabé, et leur naissance marque la séparation entre l'élément féminin et l'élément masculin¹⁸¹. Cette scission peut être vue comme la séparation des deux langues, qui s'alternent continûment dans le roman¹⁸². Nadia aussi a un frère jumeau, mort à la naissance, qui dans le journal intime se transforme en daimôn, double de la narratrice qui sert d'intermédiaire et de guide jusqu'au moment où Nadia réussit à récupérer son identité d'écrivaine¹⁸³. Le second élément fait référence au journal intime de Nadia, une femme qui est mal dans sa peau, comme sans doute l'écrivaine même, toujours déchirée entre deux cultures et deux langues. Ce n'est pas un cas si ce journal s'intitule *Scordatura*, une technique musicale où les instruments à cordes sont accordés d'une manière différente de celle canonique pour en obtenir un effet inusuel et original¹⁸⁴. Dans ce cas, cela pourrait être interprété comme une métaphore faisant référence à la dissonance littéraire et linguistique qui est causée par l'alternance entre les deux langues, qui se réalise aussi à travers l'alternance entre la première personne, celle de Nadia, et la troisième personne

¹⁷⁹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁸⁰ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁸¹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁸² Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁸³ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

¹⁸⁴ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

incarnée par le personnage de Barbe¹⁸⁵. Le *Carnet Scordatura* constitue le titre de la partie du roman où Nadia est la protagoniste et narratrice, où elle établit une relation avec ce terme musical en arrivant à se considérer elle-même comme un « instrument désaccordé »¹⁸⁶. Mais ces considérations ne sont pas suffisantes à définir le choix de Huston concernant le titre du *Carnet* car, une autre fois, on est confronté avec un autre élément d'ambiguïté : le terme *scordatura* renvoie aussi au verbe italien *scordare*, qui a une double signification. En effet, ce verbe, au-delà de faire référence au contraire d'accorder, révèle une autre nuance liée à l'oubli :

« “Me voilà. L'instrument désaccordé, c'est moi.” Au fond je l'avais toujours su. Les gens avaient beau me frôler, me triturer et me tirer dans tous les sens, ils n'arrivaient jamais à faire sortir de moi le son qu'ils désiraient. Des couics et des couacs. Je ne fonctionne pas comme les autres. Depuis quand ? Je me poserai cette question une autre fois. Peut-être. Scordare signifie aussi, d'après mon dictionnaire italien, oublier. »¹⁸⁷

Nadia souligne sa nécessité d'oublier, de rejeter son passé caractérisé par sa discordance et dissonance identitaire pour parvenir à la création d'une nouvelle vie à travers l'histoire de Barbe¹⁸⁸. Ce n'est donc pas un cas si le roman consacré à l'histoire de cette dernière prend le nom de *Sonate de la Résurrection*, renvoyant à une composition baroque d'Heinrich Biber qui recourt à la *scordatura* dans son exécution et qui souligne les liens et les entrelacements qui récurrent à l'intérieur du récit entre les deux différentes parties et qui nous laissent entrevoir, dans un sens plus large, une sorte de parallélisme entre littérature et musique¹⁸⁹. En effet, la musicalité joue le rôle de fil rouge entre les deux parties du récit, en construisant et déconstruisant les thématiques et les personnages en les faisant fonctionner d'une façon synchronique¹⁹⁰. Comme Paillot l'affirme, « la musique est donc la clef de voûte d'un système de correspondances qui efface les frontières entre temps, espace, codes et conventions littéraires comme la rupture des accords classiques de Biber »¹⁹¹. Dès lors, Huston, à travers l'écriture, fait correspondre

¹⁸⁵ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁸⁶ Nancy Huston, *Instruments des ténèbres* (Arles: Actes Sud, 1996), 29.

¹⁸⁷ Huston, *Instruments des ténèbres*, 29.

¹⁸⁸ Lise Gaboury-Diallo, « L'altérité assumée dans La virevolte et Instruments des ténèbres de Nancy Huston. » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Koustas Jane (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), 54.

¹⁸⁹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

¹⁹⁰ Patricia-Léa Paillot, « Cacophonie corporelle dans Instruments of Darkness de Nancy Huston. » dans *Vision-Division*, éd. Marta Dvořák et Koustas Jane (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004), 126.

¹⁹¹ Paillot, « Cacophonie corporelle », 126-127.

le processus de création du roman à la technique musicale utilisée par Biber en établissant un lien entre la dissonance stylistique musicale et la dissonance identitaire présente dans son roman¹⁹².

Comme dans *Cantique des plaines*, on assiste à la réappropriation de la langue anglaise pour rédiger une partie du récit comme moyen pour se distancier du réel, tout en rendant fictionnelle l'expérience autobiographique du dédoublement identitaire. Dans le *Carnet Scordatura*, Nadia affirme :

« Moi aussi j'ai besoin du dédoublement, de la duplicité. Pas de visions sans division. Je ne cesse de comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. Anglais, français. Oui je suis éprise de tout ce qui est français. »¹⁹³

Cette œuvre désigne donc la réconciliation de Huston avec le français, sans doute liée aussi à la lecture entre 1993 et 1995 des œuvres de Romain Gary, partageant avec elle la condition d'être un étranger qui se trouve à rédiger ses œuvres dans la langue d'adoption¹⁹⁴. En effet, la fratrie littéraire qui la lie à cet auteur concerne surtout les thèmes du bilinguisme d'adoption et de l'autotraduction. La « normalisation » des rapports entre anglais et français rend plus aisé le processus autotraductif, à travers lequel l'autrice cherche à résoudre les différences de la diglossie littéraire, tout en cherchant à les unifier après avoir reconnu son identité inévitablement divisée¹⁹⁵. Pour cette raison, la tension perpétuelle entre l'affirmation de soi-même et la projection vers une composition unitaire donne lieu à un processus translinguistique qui se révèle fatigant mais en même temps nécessaire¹⁹⁶. Dans ce contexte, le *Carnet* peut être considéré comme le double fictionnel du travail rédactionnel de l'autrice, qui donne la possibilité au lecteur d'entrer dans son processus créatif et traductif¹⁹⁷.

La question identitaire se révèle aussi une thématique importante à l'intérieur du roman. La narratrice, Nadia, décide d'enlever de son prénom la lettre « I », où, si on la considère du point de vue linguistique de l'anglais, cette lettre correspond aussi au prénom personnel qui définit le sujet doté d'une identité personnelle¹⁹⁸. Dès lors, de Nadia

¹⁹² Paillot, « Cacophonie corporelle », 126.

¹⁹³ Huston, *Instruments des ténèbres*, 26.

¹⁹⁴ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 388.

¹⁹⁵ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 388.

¹⁹⁶ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 388.

¹⁹⁷ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

¹⁹⁸ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

on passe à « Nada », et cela crée un jeu de mots soulignant la nullité incarnée par ce prénom, qui correspond au néant : « Nada. L'anéantissement. La page blanche. C'est alors que je changeai de nom »¹⁹⁹. Il est important de souligner le fait que la narratrice va récupérer enfin sa lettre identitaire et, par conséquent, son identité même, seulement après avoir achevé la rédaction du roman²⁰⁰, et cet aspect sera analysé plus tard à l'intérieur de cette section.

Si on insiste sur les jeux de mots, on peut aussi noter que les deux premières lettres qui composent le prénom de Nadia, NA, une fois incorporées au prénom Barbe, composent le nom du jumeau de cette dernière, Barnabé. En même temps, NA sont les premiers deux lettres qui composent aussi le prénom de Nancy Huston²⁰¹. Le parallélisme entre Nadia et Nancy Huston est inévitablement clair. Toutes les deux partent en Europe pour recommencer et se créer une nouvelle identité, et le processus de rédaction se révèle d'une importance fondamentale pour la définition identitaire tant de Nancy Huston que de Nadia²⁰². Dès lors, ce qui est fondamental pour l'autrice, et son double fictionnel, Nadia, est le processus créatif à travers l'imagination car « du néant, surgit une image parfaitement claire »²⁰³.

Dans ce roman, un autre parallélisme se crée entre le thème de la procréation et le processus de création bilingue²⁰⁴. En effet, dans *Instruments des ténèbres*, l'autrice touche le thème de la naissance, qui rend possible de tracer un lien entre la création littéraire, la récréation de soi et la procréation. Sans doute, dans *Instruments des ténèbres*, le thème de la récréation de soi est lié à celui de la création. Nadia récupère, pas à pas, en comprenant sa place dans le monde, son identité grâce à son daimôn, une sorte de muse qui se révèle être son jumeau mort-né qui s'appelle Nathan, qu'elle appelle Nothin' en anglais²⁰⁵ : encore une fois, on assiste à la présence d'une référence au néant, au vide. Mais ce vide est en même temps rempli par la présence de l'Autre, de son daimôn, qu'elle décrit ainsi :

« [...] ma muse, mon beau daimôn invisible, la voix désincarnée qui me donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales. [...] Mon daimôn à moi est homme

¹⁹⁹ Huston, *Instruments des ténèbres*, 312.

²⁰⁰ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

²⁰¹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

²⁰² Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 77.

²⁰³ Huston, *Instruments des ténèbres*, 17.

²⁰⁴ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 74.

²⁰⁵ Diallo, « L'altérité assumée », 53.

mais un homme sans corps : le seul homme qui ne m'ait jamais déçue, le seul en qui j'aie complètement confiance. »²⁰⁶

En effet, le daimôn semble jouer un rôle bizarre dans le récit, car il semble attirer la narratrice vers les ténèbres plutôt que la stimuler d'une façon positive²⁰⁷ pendant la création de la *Sonate de la Résurrection*. Le daimôn se présente donc comme une figure qui incarne le contraire de Dieu, mais son inspiration diabolique est précieuse pour Nadia, qui arrive à renier la procréation et à se réjouir de la fausseté comme résultat de la haine éprouvée envers sa vie malheureuse²⁰⁸.

En ce qui concerne la procréation, dans le roman, les personnages féminins se reflètent dans l'Autre, celui-ci étant une extension de soi qui donne origine à un questionnement identitaire²⁰⁹. Les deux femmes, même avec des parcours différents, se trouvent confrontées à la maternité qui, au final, elles rejettent, étant le seul moyen pour leur renaissance²¹⁰. En effet, de sa part, Nadia, refuse de devenir mère et se fait avorter, tandis que Barbe cherche tout d'abord à avorter sans succès et puis enterre le bébé qui vient de naître. Barbe, aux yeux des membres de son village, incarne le Mal, et elle est accusée de sorcellerie et de meurtre²¹¹. Barbe peut être vue comme un alter ego de Nadia appartenant au présent, tandis que le daimôn représente son passé. Tant Nadia que Barbe refusent d'être imbriquées dans une identité qui les relie seulement au rôle de Mère²¹², en se transformant en l'Autre en face de la société, mais malgré cela elles s'acceptent dans leur intégralité, à travers un processus de réinvention d'elles-mêmes grâce au daimôn, au Mal qui donne la possibilité d'instaurer un nouveau type de création²¹³. Dès lors, la recherche identitaire de Nada s'exprime à travers l'écriture, qui lui permet d'explorer l'univers de l'inconscient où l'inspiration et la poussée créatrice dérivent directement des personnifications extrêmes de l'altérité, c'est-à-dire dans ce cas les figures de la sorcière ou du Mal incarné²¹⁴. Surtout, l'altérité représentée par le personnage de Barbe

²⁰⁶ Huston, *Instruments des ténèbres*, 15.

²⁰⁷ Danielle Schaub, « "Negation, Annihilation and Nothingness": Risks and Recovery from Parental Loss and Abandonment in Nancy Huston's *Instruments of Darkness*. » *International Journal of Canadian Studies*, n.45-46 (2012) : 511, <https://doi.org/10.7202/1009917ar>.

²⁰⁸ Schaub, « "Negation, Annihilation and Nothingness" », 511.

²⁰⁹ Diallo, « L'altérité assumée », 51.

²¹⁰ Diallo, « L'altérité assumée », 55.

²¹¹ Diallo, « L'altérité assumée », 54.

²¹² Diallo, « L'altérité assumée », 55.

²¹³ Diallo, « L'altérité assumée », 57.

²¹⁴ Diallo, « L'altérité assumée », 56.

peut être considérée la plus indéchiffrable et complexe, du moment que son destin, déjà décidé par ceux qui la condamnent, est complètement renversé par l'intervention créatrice de Nada, qui surprend le lecteur et aussi son « ange gardien », le daimôn, en prenant contrôle de l'histoire²¹⁵. En effet, la narratrice change le cours prédestiné des événements, elle donne à Barbe une possibilité en l'épargnant d'un destin déjà écrit, tout en témoignant une autre fois la subversion et le rejet de toute imbrication pour parvenir à une pleine réinvention de soi-même. Cette récréation se fait aussi au détriment des contreparties masculines des deux protagonistes²¹⁶. Barbe échappe à sa mort grâce au sacrifice de son frère jumeau, qui prend la place de sa sœur pour la sauver, tandis que Nadia arrive à se délivrer de l'influence de son daimôn à travers la sublimation de ses expériences dans la *Sonate de la Résurrection*²¹⁷. Nadia même explique à son daimôn les raisons qui l'amènent à rédiger son roman :

« Oui mais ce roman-ci Nada. Et en ce moment. Pourquoi ? Je crois que c'est parce que j'ai besoin, là, maintenant, à l'âge que j'ai, plus que le "milieu du chemin", de confronter la mort de mon frère jumeau et la catastrophe du mariage de mes parents. »²¹⁸

Et, au final, elle parvient à se délivrer de ses traumatismes, de son passé et de son daimôn :

« Enfin, grâce à la Sonate de la Résurrection, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face – oh ça fait mal ! Ça fait vraiment mal ! quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! – et être moi-même. Tantôt seule tantôt avec d'autres, que ces autres soient réels ou imaginaires, vivants ou morts... [...] Daimôn, vous ne le voyez pas ? Jamais vous l'emporterez. Toute résolution de désespérer est annulée en un clin d'œil par le visage d'un enfant, le sourire d'une amie, la beauté d'un poème, d'un tableau ou d'une fleur... »²¹⁹

Dès lors, la renaissance de Nada a lieu à travers l'écriture, en faisant de Barbe une héroïne invraisemblable et pure, victime des conspirations divines²²⁰. La narratrice va donc contre toute raison et toute logique, elle cherche les ténèbres pour arriver à les chasser au final, puisqu'elle soutient que les êtres humains « chérissent les ombres : car ce sont elles qui leur permettent de voyager dans le temps et dans l'espace »²²¹.

²¹⁵ Diallo, « L'altérité assumée », 55.

²¹⁶ Falceri, « Nancy Huston in Self translation », 144.

²¹⁷ Falceri, « Nancy Huston in Self translation », 145.

²¹⁸ Huston, *Instruments des ténèbres*, 28.

²¹⁹ Huston, *Instruments des ténèbres*, 342-343.

²²⁰ Diallo, « L'altérité assumée », 56.

²²¹ Huston, *Instruments des ténèbres*, 168.

L'art de l'écriture donne la possibilité à Nada de s'élever au-dessous de tout, où elle peut se sentir vivre en s'opposant à sa situation de départ, en ajoutant que les autres n'ont aucune idée « de ce que c'[est] de tirer des choses de ses propres entrailles, des ténèbres fourmillantes de l'inconscient »²²². L'écriture, et surtout l'écriture qui se sert en même temps de ses deux langues, acquiert une valeur thérapeutique tant pour Nadia que pour Nancy Huston : c'est ainsi que le *Carnet* assume le même rôle que la technique de la *scordatura* joue en musique, en déplaçant et déstructurant les conflits intérieurs de la narratrice pour parvenir à la recombinaison des différentes instances qui la définissent, comme bien évidemment, son identité bilingue²²³. Dès lors, les diverses représentations du dédoublement à l'intérieur du roman soulignent l'astuce de Huston d'insérer dans la fiction et ses personnages ses propres angoisses, ses propres pensées et ses propres doubles linguistiques et identitaires²²⁴.

2.5 Nancy Huston et l'héritage de Samuel Beckett : *Limbes/Limbo*

Le rêve de Huston de publier en édition bilingue, comme elle avait cherché à faire avec *Instruments des Ténèbres*, se concrétise finalement avec la publication, en 1998 en France et en 2000 au Canada, d'un petit livre dédié à Samuel Beckett, intitulé *Limbes/Limbo : Un hommage à Samuel Beckett*. Ce titre fait référence à la stimulation intellectuelle représentée par l'acte de s'autotraduire, qui se nourrit des contrastes, ou mieux, des limbes qui représentent un lieu entre les deux langues, caractérisé par une continue poussée vers l'unification et en même temps, par une sorte d'écart qui laisse entrevoir la distance entre ces deux différents mondes linguistiques et culturels²²⁵. Nancy Huston recourt au monologue bilingue où le narrateur adresse ses réflexions à soi-même, au lecteur et bien évidemment à Samuel Beckett, dont le style est imité tout au long du texte, outre la présence des références aux œuvres et aux personnages de ce dernier²²⁶. *Limbes/Limbo* est un livre dont l'appartenance à un genre défini est difficile d'être cernée et qui peut

²²² Huston, *Instruments des ténèbres*, 149.

²²³ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 75.

²²⁴ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 78.

²²⁵ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 391.

²²⁶ Jane Elisabeth Wilhelm, « Autour de *Limbes/Limbo* : un hommage à Samuel Beckett de Nancy Huston. » *Palimpsestes*, n. 18 (2006) : 60, 10.4000/palimpsestes.547.

donc être considéré comme une invention narrative de l'autrice²²⁷. Effectivement, à travers un processus de transformation et de pastiche, qui imite et fait une parodie du système littéraire de Beckett, Huston vise à revendiquer le statut ambigu de l'in-between linguistique²²⁸. Huston affirme que « if there are two languages, there are any number of languages and – worse – the gaping gaps between the words/ s'il y a deux langues, il y a une infinité de langues et, bien pire, mal pire, des béates béances entre les mots »²²⁹. Ces béances, c'est-à-dire la distance entre les deux langues qui est symboliquement représentée à travers l'espace blanc entre les deux versions, font comprendre à Huston que : « it's time to face the music. Stand on your own two feet/ Faut apprendre à faire face. Se tenir sur ses deux jambes »²³⁰. Les jambes auxquelles il faut se tenir peuvent représenter métaphoriquement l'anglais et le français²³¹ et donc on arrive à la conscience de la part de l'autrice qu'il faut saisir ces limbes, cette double connotation linguistique et identitaire. Les deux versions, qui sont publiées en regard, constituent la représentation typographique et visuelle de l'autotraduction qui se révèle un processus littéraire unifiant à travers sa présentation parallèle, mais qui en même temps révèle du dynamisme grâce à ses différences²³², en déstructurant complètement l'idée canonique de l'existence d'un original, une version authentique par rapport à une autre version secondaire et mineure. En effet, la composition hustonienne ne vise pas à la représentation et à la création à travers l'antinomie entre les deux langues, où l'une prévaut sur l'autre pendant la pratique créatrice, du moment que les appartenances identitaires, culturelles et linguistiques dérivent des « contaminations » entre ces langues et cultures diverses²³³. Pour cette raison, cette œuvre écrite parallèlement en anglais et en français, avec aussi des recours à des mots d'autres langues comme, par exemple le latin, l'espagnol ou le germanique, fait en sorte qu'il est difficile de l'identifier en tant que composition originale ou comme traduction²³⁴. Dès lors, du moment que les deux textes ont été publiés l'une en face

²²⁷ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 391.

²²⁸ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 72.

²²⁹ Nancy Huston, *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett* (Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac, 2000), 24-27.

²³⁰ Huston, *Limbes/Limbo*, 30-31.

²³¹ Sperti, « L'ambiguità linguistica », 391.

²³² Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 72.

²³³ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 73.

²³⁴ Sandra Regina Goulart Almeida et Julia de Vasconcelos Magalhães Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston: a poetics of self-translation. » *Ilha do Desterro* 70, n. 1 (2017) : 107, <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n1p103>.

l'autre, on ne peut pas parler d'une version originale et d'une traduction mais plutôt d'un texte bilingue simultané. En effet, les deux versions créent une double lecture, ou mieux, une signification combinée, qui a une importance bien plus significative par rapport à chaque signification qui est contenue individuellement dans chacun des deux textes²³⁵.

Comme Nancy Huston l'affirme :

« Le texte original est un micmac innommable, ce n'est pas compréhensible pour des gens qui ne sont pas bilingues. Et ensuite, mon but était d'écrire quelque chose d'intraduisible, comme Beckett avait dit 'innommable'. Moi, je voulais écrire l'"intraduisible". Et évidemment, la première chose ensuite, puisque je suis très attachée à la transgression des tabous, je me suis mise à le traduire dans les deux directions »²³⁶

C'est-à-dire que seulement la lecture complémentaire et parallèle de l'œuvre, dans l'une et l'autre langue permet au lecteur d'en soutirer toutes les nuances qui en sont cachées. Il est donc évident que la pratique de passage d'une version à l'autre faite par le lecteur démontre que toutes les deux langues constituent la voix expressive de Huston²³⁷. Elle écrit dans cet espace interstitiel, les limbes, où le texte devient la matérialisation de son esprit qui n'est ni entièrement anglais ni entièrement français²³⁸. Comme Christine Klein-Lataud l'affirme :

« On peut remarquer que *Limbes/Limbo*, le seul texte de Nancy Huston publié en édition bilingue, est justement un abandon à un flux verbal qui laisse jouer les mots au hasard des associations phonétiques, des clichés, des références culturelles propres à chaque langue, au plus près de l'écriture automatique. Comme si le sujet s'était évanoui, comme s'il n'y avait plus de parole, rien que la langue charriant son non-sens. Alors que les versions française et anglaise de ses romans sont très proches l'une de l'autre, *Limbes/Limbo* nous impose des dérives différentes, avec pour caractéristique commune de nous faire tourner en rond dans un tourbillon verbal sans fin. »²³⁹

Ce « démantèlement des mécanismes ordinaires du langage »²⁴⁰ et le dédoublement, la duplicité causée par la présence de deux différents idiomes fait en sorte que ce texte acquiert le statut d'autobiographème, où au final l'infidélité inéluctable qui dérive de la traduction est acceptée par l'écrivaine²⁴¹. Un autre point de réflexion qui est intéressant

²³⁵ Nicola Danby, « The space between: self-translator Nancy Huston's *Limbes/Limbo*. » *La Linguistique*, n. 40 (2004) : 84, <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2004-1-page-83.htm>.

²³⁶ Nancy Huston, « Déracinement du savoir. » dans *Au coeur des textes. L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes: témoignages et traces manuscrites*, éd. Irene Fenoglio (Louvain la Neuve: Academia-Bruylant, 2005), 47.

²³⁷ Danby, « The space between », 86.

²³⁸ Danby, « The space between », 86.

²³⁹ Klein-Lataud, « Langue et lieu d'écriture », 44-45.

²⁴⁰ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 73.

²⁴¹ Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement », 73.

d'analyser est le choix du titre, présenté avec le titre français suivi par le titre anglais. Cependant, le texte anglais *Limbo* est publié à la gauche, faisant penser au lecteur que la version anglaise est celle originale tandis que la version française n'en est que la traduction²⁴². Mais, comme on a vu précédemment, on ne peut pas établir avec sûreté s'il y a ou pas une version originale et le caractère paradoxal de ce choix d'invertir l'ordre linguistique du titre et du texte n'est toujours pas résolu²⁴³.

L'autotraduction occupe une place très importante dans les œuvres de Huston et Beckett, auquel l'autrice se sent strictement liée dans le processus créatif, en affirmant que :

« Je le vois comme un frère en dépression. Un grand-père en fait, mais en littérature la consanguinité est immédiate, l'écart temporel n'existe pas. Je le lis, il est là avec moi, en moi. »²⁴⁴

Bien que, dans *Limbes/Limbo*, Huston fait référence à Beckett avec un ton ironique et joueur, il est important de souligner que la fratrie littéraire qu'elle ressent avec l'écrivain se reflète dans l'emploi des mêmes techniques utilisées par le célèbre écrivain irlandais dans le processus à la fois douloureux de rédiger deux versions de la même œuvre²⁴⁵. Huston même affirme :

« Do I take the same liberties with the French language as I do in English? No idea. Don't want to know. Want out of this dead end. . . .Yes, to tell the truth I'm going through a sort of crisis just now. The theme song is "I can't go on like this". Writing two versions of each book. Dying of boredom. Translating sentence after sentence after sentence, who else has endured this tedium? Beckett, but his books were usually shorter God, how I long to say Okay, folks, enough of all this shtick. From now on, I'm gonna write all my books in... and choose one of the languages. But which one? »²⁴⁶

Dans cette affirmation, l'écrivaine souligne sa proximité à Beckett en ce qui concerne le processus de l'autotraduction mais aussi en ce qui concerne la crise intérieure reprise par la phrase « I can't go on like this », une claire référence à un passage très connu du roman *L'Innommable* de Beckett : « you must go on, I can't go on, I'll go on/ Il faut continuer, je vais continuer », où l'impasse est accentuée dans la version anglaise à travers l'addiction de l'expression « I can't go on »²⁴⁷. Cette crise dérive de l'expérience

²⁴² Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 107.

²⁴³ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 107.

²⁴⁴ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, (Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, 2004), 71.

²⁴⁵ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 105.

²⁴⁶ Huston, « Interview publique ».

²⁴⁷ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 105.

paradoxe du bilinguisme et de l'écriture dans une langue étrangère, qui peut être métaphoriquement associée, tant pour Huston que pour Beckett à la condition d'exilés et qui a sans doute un grand impact sur la production littéraire des deux écrivains²⁴⁸. De plus, la construction d'une identité qui est instable à cause de sa constitution dans l'espace entre deux langues est strictement liée au processus même de la traduction tant chez Beckett que chez Huston²⁴⁹. Ce n'est pas un cas si Beckett a choisi d'utiliser tant la langue anglaise que la langue française, sans renoncer ni à l'une ni à l'autre, pour subvertir toutes les deux, comme ce n'est pas un cas si Huston récupère l'écriture dans une langue étrangère comme véritable acte littéraire²⁵⁰ et identitaire.

On peut affirmer que le choix de Beckett d'écrire en français et son processus systématique d'autotraduction relèvent sans doute un but stylistique et, dans un sens plus large, un projet littéraire qui comprend presque toutes ses œuvres²⁵¹. Huston, en suivant le même parcours, se fait témoin de la même expérience et donne vie à une littérature qui sort de l'imposition d'une langue maternelle à travers la publication bilingue de ses œuvres, choix qui était sans doute l'une des intentions de Beckett²⁵² et que l'écrivaine a pu réaliser enfin à travers la publication de *Limbes/Limbo*. Sans doute, pour Beckett, le choix d'utiliser le français comme langue de rédaction lui donne la possibilité de se détacher de son pays natal, de son enfance et de son passé, tout en se dédiant à la quête et à l'élaboration de son rapport troublé avec sa mère, à travers l'introduction de figures de dédoublement tant en ce qui concerne la narration qu'en ce qui concerne l'identité de ses personnages²⁵³. Ces aspects ne sont pas cités par hasard, au contraire, il faut souligner qu'il est possible de tracer un lien avec ce qui a été précédemment affirmé sur Huston - c'est-à-dire son rapport avec son passé et les causes de sa prédilection du français dans le processus de création - qui sera ultérieurement explicité successivement à l'intérieur de cette section. De plus, tous les deux partagent l'idée de l'autotraduction comme processus de réécriture et récréation à travers la constitution d'une nouvelle identité²⁵⁴, en révélant

²⁴⁸ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 105.

²⁴⁹ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 105.

²⁵⁰ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 105.

²⁵¹ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 106.

²⁵² Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 106.

²⁵³ Turtureau, « Translinguisme et transculture », 60-61.

²⁵⁴ Turtureau, « Translinguisme et transculture », 93.

encore une fois le strict rapport qui lie la création littéraire à un processus de redécouverte et redéfinition de soi-même.

Toutefois, une différence peut être retracée entre les productions de Huston et Beckett en ce qui concerne la centralité et le rôle de l'autotraduction chez l'une et l'autre. Si d'un côté, Beckett était plus intéressé et se concentrait davantage sur la manipulation de la langue, en créant de nouvelles formes d'expression, de l'autre Huston fait de l'autotraduction un thème central qui insiste sur l'écriture de soi-même et qui devient donc une question identitaire plutôt que stylistique²⁵⁵. De plus, si on pense à l'élan nihiliste de l'irlandais Beckett qui arrive à épuiser et écharner le concept même d'écriture, on voit que cela a peu en commun avec la poussée créatrice de Huston²⁵⁶. En voulant utiliser les mots de Huston, on peut affirmer que, pour certains aspects, les deux sont « proche[s]... comme le Petit Chaperon est proche du loup »²⁵⁷. En effet, Huston, écrivaine féministe, ne peut que reprocher le nihilisme et la misogynie de son père littéraire, mais cela ne l'empêche pas de lui pardonner quand même²⁵⁸. Cependant, il est important de mettre en évidence le fait que tous les deux partagent le statut d'écrivains migratoires et des bilingues individuels, puisque Beckett s'auto-exile en France et prend les distances de sa langue maternelle en anticipant ce que Huston va aussi traverser, c'est-à-dire l'in-between linguistique et culturel, où ni l'anglais ni le français ne représentent une zone de confort pour elle²⁵⁹. Sans doute, l'expérience d'exil vécue comme rupture et dédoublement constitue un lien entre les deux écrivains, qui abandonnent leur langue maternelle, à la suite de la Seconde Guerre mondiale en ce qui concerne Beckett, et après le déplacement à Paris de Huston²⁶⁰. La nécessité de prendre les distances de sa langue maternelle est ainsi explicitée par l'écrivaine :

« N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger ? Vivre en France, pour moi, c'était choisir d'« étrangéïser » toutes mes habitudes [...]. Écrire en français, c'était donc un double éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en

²⁵⁵ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 106.

²⁵⁶ Pascal Sardin-Damestoy, « Samuel Beckett / Nancy Huston ou le bilinguisme de malentendus en contrefaçons : deux expériences similaires ? » dans *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, éd. Alex Gasquet et Modesta Suárez (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004), 257.

²⁵⁷ Huston, *Limbes/Limbo*, 9.

²⁵⁸ Falceri, « Nancy Huston in Self translation », 160.

²⁵⁹ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 106.

²⁶⁰ Sardin-Damestoy, « Samuel Beckett / Nancy Huston », 260.

français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées deux fois étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune prise. »²⁶¹

Huston rappelle constamment le fait de se sentir étrangère, et la détresse qui en dérive et cette figure apparaît aussi dans un passage de *Limbes/Limbo*:

« Un étranger ? Échoué sur la grève, vêtu d'un pardessus taché, les vagues venant lui lécher les chaussures, et puis le vent qui se lève, le frappe et le soufflette, lui lance du sable dans les yeux... ses yeux se remplissent d'eau, il pleure »²⁶²

À travers l'hommage à Beckett, Huston démontre qu'elle est consciente du projet de son mentor et en même temps de l'effet que l'autotraduction, qu'elle explore continûment dans sa production littéraire, est en mesure de produire dans le texte²⁶³. Comme on l'a vu, dans *Limbes/Limbo*, à travers la pratique de l'autotraduction, Huston explicite le thème d'une identité qui se construit entre deux langues²⁶⁴, en faisant de ce texte une synthèse de la recherche identitaire et littéraire de l'autrice même.

Le bilinguisme d'écriture et la traduction deviennent des thèmes à part entière dans *Limbes/Limbo* et, de la même manière, Beckett même devient un personnage de l'œuvre²⁶⁵. Cette technique fait comprendre au lecteur l'ironie et les références qui sont présentes dans l'œuvre, où un personnage bilingue cherche à définir soi-même dans deux langues à travers la création d'une histoire qui au final se révèle un échec²⁶⁶. Le narrateur affirme : « I have found my own language at last, a language comprehensible to myself alone/ J'ai enfin trouvé ma propre langue, c'est-à-dire une langue compréhensible pour moi seul »²⁶⁷. Étant le bilinguisme l'un des thèmes de l'œuvre, il est clair que le texte fonctionne entre les deux langues, ou plus proprement, dans l'espace qui se crée entre les deux langues et qui reste une dimension privée et difficile à cerner. Chez Huston, l'autotraduction ou la création parallèle « peuvent alors apparaître comme une façon de transcender le clivage, de réconcilier les deux moitiés de l'être intérieurement déchiré en faisant cohabiter harmonieusement les deux langues »²⁶⁸. La pratique de Huston d'unifier cet espace entre les deux langues, tout en acceptant les limbes comme des sources

²⁶¹ Huston et Sebban, *Lettres parisiennes*, 196-197.

²⁶² Huston, *Limbes/Limbo*, 19.

²⁶³ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 106.

²⁶⁴ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 107.

²⁶⁵ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 107.

²⁶⁶ Almeida et Veras, « From Samuel Beckett to Nancy Huston », 107.

²⁶⁷ Huston, *Limbes/Limbo*, 30-31.

²⁶⁸ Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 228.

d'inspiration et de créativité, nous donne l'épreuve écrite de sa tentative de faire communiquer les deux parties qui composent son être, anglais et français, à travers le démantèlement des barrières linguistiques achevé grâce à la composition simultanée bilingue²⁶⁹. Cette apparente division ne constitue pas un obstacle pour l'autrice, mais plutôt un monde à explorer pour en tirer son style particulier et inimitable²⁷⁰, qui se nourrit des différences et des dissonances linguistiques et identitaires pour parvenir à leur coexistence. Dès lors, chez l'autrice se déploie une nouvelle conscience : « Je suis celui qui est, et ça fait deux »²⁷¹.

²⁶⁹ Danby, « The space between », 96.

²⁷⁰ Danby, « The space between », 96.

²⁷¹ Huston, *Limbes/Limbo*, 55.

Chapitre 3. Analyser l'autotraduction : procédés et stratégies dans les œuvres de Nancy Huston

3.1 Analyse de l'autotraduction de l'anglais au français : *Plainsong/Cantique des plaines*

Plainsong/Cantique des plaines est le roman qui traite du retour aux racines de l'autrice et qui marque la récupération de l'anglais de la part de cette dernière. Ce texte est intéressant du point de vue de l'analyse traductologique du moment qu'il s'agit d'un des rares cas où la rédaction a été réalisée originairement en anglais et dans un second temps en français. Bien que les deux versions puissent être considérées plutôt parallèles du point de vue de la traduction, on peut retracer quand même des différences assez significatives. Tout d'abord, en comparant les épigraphes des deux romans, on constate que, dans les deux versions, elles sont en anglais, mais la citation n'est pas la même. La version anglaise présente une citation tirée de la nouvelle *Good Country People* par Flannery O'Connor (« Then you ain't saved ? »), tandis que dans la version française cette citation est substituée par une phrase tirée d'une chanson des Beatles (« No one you can save that can't be saved »). Ce changement pourrait s'expliquer par le choix de Huston d'utiliser une référence plus immédiate pour le lectorat français, les Beatles étant universellement connus, ou du moins plus connus que l'écrivaine américaine O'Connor²⁷². En réalité, il s'agit d'un choix qui cache aussi des raisons juridiques, du moment que Huston n'a pas obtenu les droits pour publier la citation des Beatles dans la version anglaise²⁷³. Outre cette différence, qui n'est pas strictement d'ordre linguistique et traductionnel, on peut noter, dans le passage d'une version à l'autre, un cas de suppression d'un passage. Plus précisément, l'autrice omet le passage suivant, où l'évocation de l'anniversaire de la Confédération canadienne est l'occasion pour comparer les autochtones du Canada au peuple algérien, indépendant de la France depuis 1962.

« The only summer I missed was '67 because Ruthie decided it was more important to be out East that year to celebrate the hundredth anniversary of Confederation, so instead of staying with you I stayed with Pearl and Amber's cousins in Montréal, took the

²⁷² Klein- Lataud, "Les voix parallèles", 222.

²⁷³ Klein- Lataud, "Les voix parallèles", 222.

sophisticated French subway all the way to Ile Ste-Hélène and saw the Centennial Exposition and World's Fair, visiting pavilions and riding the mini-train and watching batons twirl and trumpets glitter and fireworks explode until my head swam. In the midst of all this excitement you sent Ruthie a dry little note pointing out that only recently the French had gotten kicked out of Algeria on their asses after settling there a hundred years before, taken over the country and its government, claimed it as their own and built it in their image, and wondering if it might not be dangerous for Canadians to indulge in premature rejoicing about their victory over the natives of this land. I remember that note because Ruthie was shaken as she read it, I watched her face turn from pink to white to grey and it was the only time she ever criticized you in front of me - Sometimes it really does seem, she said with a slight tight sigh, that he takes pleasure in spoiling other people's fun, bringing them down to his level of hopelessness and gloom. But maybe you were just missing me Paddon, maybe what you were really bitter about was my absence? »²⁷⁴

Ce passage, qui ne figure pas dans la version française est plutôt provocateur et il n'est pas clair si cette suppression dépend d'une décision de l'auteurice ou plutôt des éditeurs, qui pourraient avoir décidé de l'omettre à cause de possibles réactions négatives de la part du public français²⁷⁵. On peut aussi faire l'hypothèse que cette suppression dépend du fait que le Québec joue un rôle ambigu à l'intérieur de la Confédération. Huston pourrait ainsi avoir voulu montrer une certaine sensibilité envers cette situation en omettant le passage²⁷⁶. Pourtant, cette hypothèse semble moins convaincante, du moment que, comme on le verra dans la suite, l'auteurice a affirmé à plusieurs reprises n'avoir pas pensé à un public québécois au moment de la rédaction de la version française.

3.1.1 Rythme, sons et musicalité

« Ce paradigme secret, aberrant peut-être, me forme et me déforme depuis un quart de siècle. L'anglais et le piano : instruments maternels, émotifs, romantiques, manipulatifs, sentimentaux, grossiers où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable. Le français et le clavecin : instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, plus monocorde, discrète et raffinée. Jamais d'explosion, jamais de surprise violente en français, ni au clavecin. »²⁷⁷

Le parallélisme entre langues et instruments musicaux fait par Huston nous plonge directement dans la question de la musicalité, élément incontournable dans toute la production littéraire de Huston. On voit donc que les deux langues sont utilisées de deux façons différentes, du moment que, bien évidemment, elles résonnent d'une façon

²⁷⁴ Huston, *Plainsong* (HarperPerennial : New York, 1994), 197-198.

²⁷⁵ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 91.

²⁷⁶ André Trottier, « De Plainsong à Cantique des plaines : sur l'émergence d'une singularité d'écriture dans le processus d'autotraduction dite décentrée » (Mémoire, Université Laval, 2007), 71.

²⁷⁷ Huston, *Nord Perdu*, 64-65.

différente. Cependant, ce qu'on va remarquer dans ce paragraphe est l'attention et la recherche scrupuleuse de l'autrice à sauvegarder et à respecter le rythme, la fluidité et l'ensemble des sons dans les deux versions.

Une première analyse à cet égard doit être faite en comparant les incipit des deux versions :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
1) And here is how I visualize the moment of your death: <u>a falling away a draining and receding and lightening and melting and sliding</u> of the world like <u>the gradual disappearance</u> of snow in the forest [...] (p. 1)	Et voici comment je m'imagine ton agonie : <u>le monde se met à tomber lentement à s'écouler à s'éloigner à s'alléger à fondre et à couler</u> , comme lorsque la neige <u>s'en va tout doucement</u> de la foret [...] (p. 5)

Dès la première phrase, on peut remarquer des différences entre les deux versions qui nous font réfléchir sur la nécessité d'opérer certaines astuces syntaxiques en français pour rendre le même effet rythmique qu'on peut apprécier dans la version anglaise. En effet, si dans la version anglaise les verbes (« a falling away a draining and receding and lightening and melting and sliding ») sont des infinitifs substantivés, en français l'autrice renverse la phrase, en faisant devenir « le monde » le substantif qui régit les verbes. Quant à la ponctuation, on remarquera que les verbes ne sont pas séparés par des virgules, exactement comme dans la version anglaise. Il faut quand même remarquer que, dans la version française, les conjonctions ont été éliminées, possiblement pour permettre une meilleure fluidité du texte. De plus, on assiste à un déplacement de l'ordre des premiers trois verbes en français, qui sont à la fois invertis ou supprimés. C'est le cas des verbes « falling away » (« s'éloigner ») et « draining » (« s'écouler »), qui sont invertis dans la version française, où en même temps on assiste à la suppression du verbe « receding » (« s'écouler ») qui aurait été une répétition redondante du verbe cité juste auparavant. Dans ce passage, on remarquera aussi que le syntagme nominal « gradual disappearance » est rendu en français par un syntagme verbal (« s'en va tout doucement »). Le choix du substantif dans la version anglaise est tout à fait moins poétique par rapport au lyrisme

du français qui évoque un doux départ correspondant à la mort de Paddon²⁷⁸. Un autre exemple de cette attention vers l'emploi des termes dans la langue française est représenté par le mot « death », « mort » en français, qui pourtant est traduit par « agonie ». Cela fait glisser légèrement le sens du terme, du moment que, si avec le terme « mort » on pense à la condition de n'être plus vivant, le terme « agonie » se réfère plutôt au progressif affaiblissement des fonctions vitales qui amène au final à la mort. Ces deux derniers exemples nous donnent encore une fois l'épreuve que Huston calibre le choix de chaque mot pour en obtenir un ensemble des sons qui soient en accord parfait avec la situation qu'elle décrit, que ce soit en anglais ou en français, en créant une sorte de mélodie repérable tout au long du récit.

Le passage suivant nous offre un exemple de l'un des procédés utilisés par Huston dans le passage de l'anglais vers le français :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
2) [...] or like <u>colours slowly spilling</u> outside the frame and leaving nothing on the canvas [...] (p. 1)	[...] ou <u>comme une peinture dont les formes glisseraient peu à peu</u> hors du cadre pour ne rien laisser sur la toile [...] (p. 5)

Dans ce cas particulier, on peut affirmer qu'il s'agit d'une dilution, où le correspondant se caractérise « par un nombre de signifiants supérieur à celui de la LD »²⁷⁹, qui sert à mieux rendre l'image métaphorique de la progressive disparition de Paddon. Quant au rythme, on peut constater qu'il est maintenu tant en anglais qu'en français dans les deux passages (1 et 2) qu'on vient d'analyser. La suppression de la ponctuation contribue à sauvegarder la rapidité de la version anglaise.

C'est aussi le cas d'un autre passage :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
3) It was a world of <u>solitude, unspeakable solitude</u> and fear and hardship [...] their	C'était un <u>monde de solitude indicible, un monde de frayeur et de difficulté</u> [...] leurs

²⁷⁸ Trottier, « De Plainsong à Cantique des Plaines », 55.

²⁷⁹ Jean Delisle, *La traduction raisonnée* (Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997), 28.

vocabulary and behaviour whittled down to bare necessities, <u>food clothing work money money work clothing food</u> [...] (p. 15)	gestes et leurs paroles étant réduits au strict minimum, <u>se nourrir s’habiller travailler gagner de l’argent l’argent le travail les habits la nourriture</u> [...] (p. 21)
--	--

Tout d’abord, on peut remarquer que dans la version anglaise le mot « solitude » apparaît deux fois et est donc mis en relief à travers cette répétition. Au contraire, la version française supprime cette répétition mais en même temps met l’accent sur le mot « monde » qui est repris deux fois. Ce choix semble permettre au texte de gagner en fluidité : une traduction littérale n’aurait pas eu le même effet. Dans ce cas, le rythme de l’anglais marqué par des polysyndètes (« unspeakable solitude *and* fear *and* hardship ») – qui contribuent à ralentir et accentuer le rythme de la phrase – diffère du rythme du français, qui se révèle moins marqué, même s’il faut souligner que chacune des deux versions fonctionne parfaitement. Ce n’est pas le cas pour la phrase suivante, où dans la version anglaise une construction renvoyant à une sorte de chiasme (« food clothing work money money work clothing food ») a pour effet d’accélérer le rythme grâce à la suppression de la ponctuation. Cette figure particulière qui renvoie à l’idée du reflet d’un miroir, où les mots sont répétés dans l’ordre envers, n’est pas tout à fait respectée dans la version française, qui utilise en premier lieu des verbes (« se nourrir s’habiller travailler gagner de l’argent ») et complète la figure en utilisant des substantifs, comme dans la version anglaise, dans la deuxième partie du passage (« l’argent le travail les habits la nourriture »). Il s’agit d’une typologie de transposition où l’auteur recourt à une formulation plus étendue en français, par changement de catégorie grammaticale, sans toutefois obtenir le même effet de symétrie que l’on relève en anglais.

Pour ce qui est du rythme, un autre passage nous paraît significatif :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
4) How can they even breathe let alone worship in the midst of ail that <u>junk</u> , you wondered, grimacing at the proliferation of candles and flowers and sequined flags and the libations of white flour and fried	Comment peuvent-ils respirer, sans parler de faire leurs dévotions, au milieu de tout ce <u>fatras</u> ? te demandais-tu, grimaçant devant la prolifération de bougies et de fleurs et de drapeaux à paillettes, les

<p>corn and liqueur - <u>junk, junk, junk</u> - recoiling from the images of carnival, the jiggling jumbled crowds of black bodies topped with towering headdresses and masks of fur and feather, paint and glitter - <u>junk, junk, junk</u> -as you watched them dance, though the photographs were still and the room silent but for the tiny excited titters emitted by your mother's friends [...] (p. 153)</p>	<p>libations de farine blanche et de maïs grillé et de liqueur - <u>fatras, tout ça</u> - reculant devant les images de carnaval, la foule compacte de corps noirs suants et sinueux portant des coiffes géantes ornées de fourrure et de plumes, des masques peints piqués de pierres scintillantes - <u>fatras, fatras</u> - et, tandis que tu les regardais danser, bien que les photos fussent immobiles et la pièce silencieuse hormis les gloussements titillés des amies de ta mère [...] (p. 171)</p>
--	---

On remarque que dans ce cas, pour garder la même fluidité rythmique, l’auteurice a dû opérer des modifications pour rendre le texte plus adéquat aux normes syntactiques du français. C’est par exemple le cas de l’explicitation du point interrogatif dans la version française (« au milieu de tout ce fatras ? »), qui est au contraire omis dans le texte anglais. Quant au reste de la traduction, qui se révèle plutôt littérale, on souligne le choix de traduction du terme « junk » qui est traduit par son équivalent français « fatras » mais qui n’est pas présenté de la même façon dans les deux textes. C’est-à-dire que, si dans la version anglaise le terme « junk » recourt en suivant un certain schéma (« junk » ; « junk, junk, junk » ; « junk, junk, junk »), on voit que dans la version française cette structure n’est pas respectée (« fatras » ; « fatras, tout ça » ; « fatras, fatras »). On peut donc affirmer que la non-correspondance entre les deux versions en ce qui concerne le terme susmentionné dérive encore une fois de la nécessité de préserver un certain rythme à l’intérieur du récit.

Dans ce passage, il est intéressant d’observer le sémantisme des mots renvoyant à la musique :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
5) When I was eight you took an atlas down from the shelf, opened it to the map	Quand j’avais huit ans, tu as pris un atlas sur l’étagère du haut et, l’ouvrant à la carte

of Alberta and taught me to hear the different <u>melodies playing</u> in the names of your world, a structure which had been shakily erected on three unequal columns. (p. 6)	de l'Alberta, tu m'as enseigné les différentes <u>voix qui chantaient</u> dans les noms de ton pays, cet édifice bancal qu'on avait échafaudé sur trois piliers inégaux. (p. 11)
--	--

Comme on le voit, « melodies » est traduit par « voix », qui n'est pas l'équivalent direct du terme anglais. Toutefois, l'évocation de la musique demeure inaltérée grâce au choix du verbe « chanter ».

L'attention aux aspects rythmiques et prosodiques a pour conséquence, bien évidemment, un éloignement du texte 'source'.

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
6) [...] have a drink. Have a drink. Have another drink. All right, see? Hit the gutter. <i>Oh give me a home where the buffalo roam</i> [...] (p. 50)	[...] tiens bois un coup. Bois <u>encore</u> un coup. Encore un petit coup. Vous voyez bien comme tout va bien ! Et maintenant, la guitare ! <i>Oh give me a home Where the buffalo roam</i> [...] (p. 58)

En ce qui concerne le passage (6), on peut immédiatement remarquer que dans la version française l'autrice souligne d'une façon plus marquée les impératifs en traduisant « have a drink » par « bois encore un coup ». De plus, on voit aussi l'utilisation du procédé de l'étoffement – c'est-à-dire l'utilisation dans le texte d'arrivée d'un plus grand nombre de mots par rapport au texte original²⁸⁰ – dans la traduction de « All right, see ? » qui en français devient « Vous voyez bien comme tout va bien ! ». Outre ces précisions, il est intéressant d'analyser l'expression « Hit the gutter » qui est traduite par « Et maintenant, la guitare ». Bien qu'ils puissent entrer dans un rapport de paronymie interlinguistique, « gutter » et « guitare » ont bien évidemment des sens complètement différents²⁸¹. Cependant, leurs deux significations sont parfaitement alignées avec les textes, du moment que « Hit the gutter » reprend d'une façon parodique la chanson *Hit the road*,

²⁸⁰ Delisle, *La traduction raisonnée*, 29.

²⁸¹ Klein- Lataud, « Les voix parallèles », 226.

qui recourt à plusieurs reprises à l'intérieur du récit, et « guitare », dans la version française, introduit d'une façon logique la chanson qui suit²⁸². On le voit, dans ce passage Huston exerce son autorité littéraire, optant pour une version plus libre et moins fidèle à l'originale.

En ce qui concerne le reste du texte, les deux versions présentent des différences en termes de gestion des références²⁸³. C'est ainsi que dans le texte anglais, les chansons et les hymnes forment, dans le texte, un ensemble linguistique et thématique, tandis que le texte français les présente parfois dans leurs versions originales anglaises, pour ensuite fournir une traduction en français²⁸⁴. Ce choix rend le texte d'arrivée moins fluide, avec pour effet de couper le flux discursif, comme on peut le voir dans l'exemple qui suit :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
7) I been workin' on the railroad All the livelong <u>day</u> I been workin' on the railroad Just to pass the time <u>away</u> ... (p. 47)	I been workin' on the railroad, All the livelong day I been workin' on the railroad Just to pass the time away... Je travaille au chemin de fer, toute la sale <u>journée</u> , Je travaille au chemin de fer, Juste pour voir le temps <u>passer</u> ... (p. 55)

Cependant, il faut souligner que, même si la fluidité du récit en français est altérée à cause de l'introduction du texte en anglais, Huston parvient à maintenir la même sonorité à certains endroits de la traduction française de la chanson, comme le montrent les mots soulignés (« day », « away » / « journée », « passer »). Malgré ces tentatives de retravailler le texte source agissant sur la phonétique et la ponctuation pour tenter de garder la musicalité du passage, tout en respectant la syntaxe française²⁸⁵, l'autrice n'arrive pas à maintenir dans la version française le rythme de la chanson, qui est inévitablement perdu.

Dans le passage qui suit, l'autrice opte pour une autre stratégie :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>

²⁸² Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 226.

²⁸³ Klein- Lataud, « Les voix parallèles », 222

²⁸⁴ Klein- Lataud, « Les voix parallèles », 223

²⁸⁵ Turtureau, « Translinguisme et transculture », 112.

<p>8) Oh... I remember too how much you despised that song <i>This Land Is Your Land</i>, how you refused to allow it to be sung within your earshot. The time I came home from summer camp with those words on my lips was the one and only time you aimed your ire at me - such beautiful words I thought - we'd been singing them in harmony night after night around the campfire then all the way back to Calgary on the bus - <i>As I was walking that ribbon of highway I saw above me that endless sky-way I saw below me that golden valley This land was made for you and me [...]</i> (p. 8)</p>	<p>Ah!... je me souviens aussi comme tu détestais la chanson <i>Cette contrée est à toi</i>, comme tu refusais qu'on la chante en ta présence ; le jour où je suis rentrée de colonie avec ces paroles sur les lèvres a été le seul jour où tu as braqué ton courroux contre moi. De si belles paroles, pourtant, pensais-je : on les avait chantées à plusieurs voix, chaque soir autour du feu de camp et ensuite dans le car qui nous ramenait à Calgary - <i>Par-dessus ce ruban de route Je vois à l'infini la céleste voûte A mes pieds la vallée dorée Pour toi, pour moi, Dieu fit cette contrée [...]</i> (p. 12)</p>
---	--

Comme on peut le voir, l'auteurice fournit directement la version française du texte original, un passage d'une chanson de l'américain Woodie Guthrie, *This Land is Your Land*. L'auteurice traduit le titre par « Cette contrée est à toi ». Il est important de souligner que « land », en français « terre », est traduit par « contrée », qui signifie plutôt « région » et qui donc renvoie automatiquement à la région albertaine. C'est un cas d'équivalence indirecte et plus proprement il s'agit d'une modulation, qui amplifie légèrement le sens du terme. Cependant, Huston cherche toujours à rendre les rimes de la chanson dans la traduction française, même si, ce faisant, elle ne respecte pas les règles de la versification française²⁸⁶. Dans les poèmes et les chansons françaises, en effet, il y a généralement une alternance entre des rimes féminines, qui terminent avec une e muette ou non accentuée, et des rimes masculines qui terminent avec une syllabe accentuée²⁸⁷. Toutefois, dans ce cas, les deux couples de rimes sont féminins (route/voûte, dorée/contrée)²⁸⁸. Ce choix dérive probablement du fait que, même si le rythme de la chanson anglaise est

²⁸⁶ Nancy Senior, « Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong / Cantique des plaines », *Meta* 46, n. 4 (décembre 2001) : 680, <https://doi.org/10.7202/004090ar>.

²⁸⁷ Senior, « Whose song, whose land? », 680.

²⁸⁸ Senior, « Whose song, whose land? », 680.

inévitablement perdu dans la version française, l'autrice cherche à rendre le texte français le plus musical possible en jouant, dans ce cas spécifique, avec les rimes et en général avec le potentiel que la langue française lui offre pour garder la fluidité et l'authenticité musicale du texte de départ. Quant à la syntaxe, tant dans ce passage que dans le reste du roman, les deux versions s'apparentent et sont caractérisées par de longues phrases complexes et emmêlées, qui donnent l'impression de continuer à l'infini juste comme les prairies et comme l'histoire des êtres humains décrits dans le récit²⁸⁹. Ce n'est pas un choix fortuit, du moment que, même la syntaxe joue un rôle déterminant dans la composition du rythme et de la musicalité du texte et nous plonge dans la lecture des phrases longues et fluides. Cette caractéristique est maintenue dans la version française, où des modifications sont effectuées pour maintenir la cohérence avec le registre musical et les effets sonores de la langue cible.

Un passage qui exemplifie l'emploi et la recherche du rythme et les procédés de traduction de l'anglais vers le français par l'autrice est le suivant :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
9) John Sterling had never before held the body of a great lady against his own. His first wife Lizzy had been the mangy scroungy daughter of a prostitute; he and his brother Jake had hired her to cook for the farmhands and he had knocked her up out of thoughtlessness and married her out of guilt - who would have dreamed that after so much tragedy, after that god-awful mess of his gasping wife and his mangled son, he would one day discover <i>this?</i> - a tall soft-blue woman smiling at him as he took her in his arms, then spinning round the room with him beneath the sparkling chandeliers <u>as the orchestra waltzed them</u>	John Sterling n'avait jamais serré contre son corps le corps d'une grande dame. Sa première femme Lizzy avait été la fille miteuse et piteuse d'une prostituée ; lui et son frère Jake l'avaient embauchée pour faire la cuisine à la ferme et il l'avait engrossée par mégarde et épousée par culpabilité ; qui eût pu imaginer qu'après une telle tragédie, après l'horreur indicible de sa femme ahanante et de son fils déchiqueté, il découvrirait un jour <i>cela</i> - une grande femme douce et bleue qui lui sourit lorsqu'il la prend dans ses bras, puis danse avec lui sous les lustres scintillants <u>un quadrille et une square-dance, une</u>

²⁸⁹ Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 224.

<p>towards a shimmering mirage of new horizons, then glancing sweetly through her eyelashes at him as he poured her a glass of sparkling Champagne that frothed over and down into the frothy lace of her sleeve, then blushing as he dared to kiss her longer than the resounding smacks being exchanged left and right to celebrate the birth of the <u>Twentieth Goddamn Century, Can You Believe It?</u> then growing visibly tipsy and drowsy as he filled her glass and danced with her again, filled her glass and danced with her again [...] (pp. 225-226)</p>	<p>polka et un two-step et une valse, encore une valse, avançant avec lui vers le mirage de nouveaux horizons que fait miroiter l'orchestre, puis lui jette des regards timides à travers ses cils tandis qu'il lui sert un verre de Champagne, dont la mousse déborde pour se glisser dans la dentelle mousseuse de sa manche, puis rougit délicieusement quand il plante sur ses lèvres un baiser plus long que ceux qui claquent à droite et à gauche pour célébrer la naissance du <u>Vingtième Siècle, Est-ce foutrement croyable ?</u> puis devient légèrement ivre et somnolente alors que, enhardi par l'alcool, il remplit son verre et danse avec elle, remplit son verre et danse avec elle... [...] (pp. 249-250)</p>
---	---

En premier lieu, on peut constater que dans la première partie du passage les textes ne diffèrent que pour l'élimination dans la version française du point d'interrogation (« il découvrirait un jour *cela* »). Dans la traduction du passage « as the orchestra waltzed them towards a shimmering mirage of new horizons », on relève des changements qui le rendent plus élaboré en français. En effet, la version française « un quadrille et une square-dance, une polka et un two-step et une valse, encore une valse, avançant avec lui vers le mirage de nouveaux horizons que fait miroiter l'orchestre » est un cas particulier d'explicitation, qui amplifie le texte ajoutant des informations qui rendent le texte français plus détaillé. Il s'agit probablement d'un choix qui vise à rendre l'effet visuel et sonore de la situation décrite, nécessitant d'une ultérieure explicitation dans la version française, qui arrive à en gagner en musicalité et fluidité. Une autre remarque intéressante est liée à l'apparente divergence entre les registres en ce qui concerne la traduction de l'expression « Can You Believe It? », qui est traduite en français par « Est-ce foutrement croyable ? ». En effet, si on analyse seulement ce morceau de phrase, la version française semble être

beaucoup plus vulgaire et familière que la version anglaise. Cependant, dans la version anglaise, cet élément vulgaire est présent dans « the Twentieth Goddamn Century ». Dès lors, on peut supposer que l’auteurice a fait glisser l’élément argotique d’une section à une autre à travers un procédé de compensation, visant à garder la cohérence stylistique et sémantique de ce passage, mais aussi et surtout le rythme et la fluidité du texte, qui n’aurait pas eu la même aisance si l’auteurice avait opté pour une traduction littérale de « the Twentieth Goddam Century ».

On peut conclure l’analyse de cette section dédiée au rythme et à la musicalité du texte en donnant la parole à l’auteurice même, qui résume ses choix créatifs et traductionnels dans le passage suivant :

« Chaque roman a sa musique spécifique. [...] *Cantique des plaines* a été suscité par une voix intérieure, tendre et ironique à la fois, disant « Come on, Paddon, tell us how it was. » Ce fut là le déclic décisif ; même si je ne savais pas encore qui parlait, je savais que l’histoire de cet homme raté serait racontée à la deuxième personne ; et ce choix grammatical fit jaillir une sorte de chant fervent intarissable, lié aussi à l’image des plaines, à l’idée d’infinité évoqué par les plaines, mimétisme donc de cette immensité géographique dans la syntaxe, dans le souffle même du texte, retrouvailles avec la racine du mot *inspiration* – oui, ça soufflait, se chantait et se dévidait, s’ajoutant et s’accumulant – et toujours j’ai adoré lire ce livre à haute voix, en anglais comme en français. »²⁹⁰

3.1.2 Références culturelles

Dans le paragraphe précédent, le problème de la transposition des références culturelles a été introduit, en analysant ce sujet du point de vue de la musicalité et du rythme des deux versions. Cependant, cette section va analyser cet aspect récurrent dans le roman du point de vue des adaptations faites par l’auteurice pour rapprocher le texte de son lectorat, plus précisément d’un lectorat français qui possiblement ne connaît pas parfaitement les us et coutumes des habitants du Nord-Amérique.

Dans le passage suivant, on remarquera que la chanson *Sixteen Tons* de Merle Travis est traduite en français et adaptée à l’audience francophone :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
------------------	-----------------------------

²⁹⁰ Huston, *Âmes et corps*, 40-41.

10) <i>You haul sixteen tons, and what do you get? Another day older and deeper in debt</i> (pp. 29-30)	<i>You haul sixteen tons, and what do you get ? Another day older and deeper in debt... Tu pioches seize tonnes, et où est-ce que t'en es ? Plus vieux d'un jour et plus endetté</i> (p. 36)
---	--

Le verbe « to haul » pourrait avoir été traduit par les verbes « porter », « traîner » ou « tirer », tandis que l'auteurice décide d'utiliser le verbe « piocher », qui signifie plutôt « creuser le sol » pour mieux évoquer le contexte de la chanson qui fait référence aux mineurs et l'introduire à un public français qui n'en connaît pas forcément les paroles²⁹¹. Cependant, dans un autre passage (11) où cette chanson est évoquée à nouveau, dans la version française le verbe « piocher » ne s'adapte pas au contexte où il est inséré et il est donc substitué par le verbe « tirer » :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
11) <i>You haul sixteen tons, and what do you get – Now those sixteen ton were hanging around your neck – haul, Paddon – you walked down Eighth Avenue – Haul, man – past the soup kitchens and the beggars, the rusting cars – Haul! [...]</i> (pp. 114-115)	<i>You haul sixteen ton, and what do you get – désormais tu les avais accrochées autour du cou, oui, les seize tonnes – Tire, Paddon – tu descendais la Neuvième Avenue – Tire, mac – passant devant les soupes populaires et les mendiants, les voitures rouillées – Tire ! [...]</i> (p. 130)

Dans le passage suivant, Huston traduit une comptine anglaise :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
12) <i>Your father sang a song that started out the same way – Early in the mornin' when the sun is risin' See the little engines all in a row See the little driver pull the little lever Choo-Choo-Choo and away we</i>	<i>Ton père chantait une chanson qui commençait de la même façon – Dès la première heure, quand le soleil se lève Vois les petits wagons tout bien alignés Vois le petit cheminot tirer sur la poignée</i>

²⁹¹ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 90.

<p><i>go Down by the Bay Where the watermelons grow Back to my home I shall not go For if I do My mother will say Did you ever see a cow with a green eyebrow Down by the Bay? [...] (p. 17)</i></p>	<p>Et hop on s'en va tchou-tchou-tchou-gai Jusqu'au bord de la baie OÙ y a d'bons melons Mais à la maison Je n'veux pas rentrer Car maman m'dirait T'as d'jà vu une vache Avec une moustache Au bord de la baie ? [...] (p.23)</p>
--	--

Comme on le voit, Huston a traduit littéralement la comptine anglaise *Down by the Bay*²⁹². Cette comptine, immédiatement reconnaissable pour des lecteurs anglophones, n'appartient pas à l'univers culturel des lecteurs français. Alors qu'un lecteur anglophone saisit sans problème cette référence²⁹³, les lecteurs canadiens-français devraient opérer une traduction anglaise du texte « Au bord d'la Baie » pour en repérer la musicalité, perdue en français²⁹⁴. Voilà qu'un problème à double tranchant se pose dans la transposition en français d'une référence chargée d'un sens culturel et personnel qui ne peut pas être compris par le lectorat français et qui, en même temps, perturbe la lecture du public canadien-français.

En bref, en ce qui concerne l'emploi des chansons dans le récit, on peut affirmer que chez le lectorat anglophone ces dernières renvoient à des coutumes et des traditions enracinées dans leur culture, tandis qu'en ce qui concerne les lecteurs français, ceux-ci se trouvent confrontés plutôt à des références culturelles méconnues²⁹⁵.

Le traitement réservé à la chanson *Hit the road Jack* par Percy Mayfield pourrait nous faire songer à une sorte d'incrémentalisation²⁹⁶ du référent culturel, au sens que le référent subit une expansion pour que le lecteur puisse le saisir plus aisément :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
<p>13) I could not, would not attend your funeral, I preferred to sit here all these miles away and close my eyes and try to</p>	<p>Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement ; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à</p>

²⁹² Gilles Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston » *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 19, n. 1 (2007) : 95, 10.7202/019335ar.

²⁹³ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 95.

²⁹⁴ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 95.

²⁹⁵ Trottier, « De Plainsong à Cantique des Plaines », 69.

²⁹⁶ Claude Demanuelli et Jean Demanuelli, *Lire et traduire. Anglais-français* (Paris : Masson, 1991), 91.

see... <i>Hit the road Jack</i> ... Yes my darling Grandad after all these years [...] (p. 1)	tout voir - <i>Hit the road Jack, and don't you come back no more no more Hit the road, Jack, and don't you come back no more...</i> Oui mon cher Papie, après tout ce temps [...] (pp. 5-6)
---	---

Dans ce passage, on peut remarquer que dans la version anglaise l'auteur cite seulement le titre de la chanson, du moment que l'allusion à la célèbre chanson n'a pas besoin d'être ultérieurement explicitée, tandis que dans la version française elle cite des strophes de la chanson : ce choix pourrait s'expliquer par la volonté de Huston de rendre ce référent plus immédiatement reconnaissable pour le lectorat français. Dans ce sens donc, une perspective orientée au lecteur semble être une priorité pour Huston²⁹⁷, comme on peut aussi l'affirmer pour les passages précédents, où elle a opté pour la traduction des chansons appartenant à la culture anglo-saxonne.

Dans le passage qui suit, Huston décrit le *Stampede* de Calgary. Même si elle parvient à rendre en français l'atmosphère du rodéo, elle se trouve confrontée à des difficultés liées à la traduction de certains termes :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
14) Then the bull-whackers, the mule-skinners and the cowpunchers, then the prairie schooners carrying settlers with their families [...] (p. 139)	Ensuite les dompteurs de taureaux, les écorcheurs de mulets, les aiguillonneurs de vaches, et puis les bien-nommés schooners des plaines transportant les immigrants et leurs familles [...] (p. 157)

Dans la version française, les termes « dompteurs de taureaux », « écorcheurs de mulets » et « aiguillonneurs de vaches », ne se réfèrent pas directement au contexte « western » du rodéo, mais il s'agit plutôt d'un mélange entre différents milieux, comme le monde du cirque (« dompteurs de taureaux »), les lieux d'abattage (« écorcheurs de mulets ») et les courses de taureaux (« aiguillonneurs de vaches »)²⁹⁸. Au contraire, si on

²⁹⁷ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 90.

²⁹⁸ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 96.

considère les correspondants anglais, « bull-whackers », « mule-skinners » and « cowpunchers », le lecteur est immédiatement inséré dans le monde du rodéo et des cowboys²⁹⁹. En ce qui concerne le terme anglais « prairie schooner », cela n'est pas traduit dans la version française, même si l'équivalent « charriot bâché » existe en français. De plus, même si l'auteur légitime ce choix en soulignant que ces « schooners de plaines » sont « bien-nommés », en vrai ce terme n'est pas du tout utilisé ni par les français européens ni par les habitants de l'Ouest du Canada qui au contraire les appellent « chuck wagons »³⁰⁰.

L'analyse des deux versions permet de relever des différences en termes de registres de langue : alors que dans la version anglaise on assiste à l'emploi d'un registre standard, en français on relève la tendance de l'auteur à employer des mots et des expressions relevant du registre familier et argotique³⁰¹. Le problème qui surgit de l'emploi des termes argotiques dérive du fait que c'est surtout dans ce registre que la différence entre les variétés du français émerge³⁰². Cela sans doute pose problème au public francophone canadien, qui se trouve face à des mots qui n'appartiennent pas à son vocabulaire mais qui sont tout à fait des termes du « français de France ». Voici un exemple :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
15) He forced you to hang around the corral after school and listen to him <u>chewing the rag</u> with the cowboys [...] (p. 105)	Il t'obligeait à traîner dans le corral après l'école pour l'écouter <u>tailler une bavette</u> avec les cow-boys [...] (p. 120)

L'expression idiomatique anglaise « chewing the rag » est traduite en français avec l'expression idiomatique correspondante dans la langue d'arrivée, mais il s'agit d'une expression que les lecteurs français du Canada n'arrivent pas à comprendre, étant pour eux une expression incompréhensible³⁰³. En effet, cette catégorie de lecteurs se trouve confrontée à la description des contextes et situations typiques du Nord Amérique qui

²⁹⁹ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 96.

³⁰⁰ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 97.

³⁰¹ Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 224.

³⁰² Klein-Lataud, « Les voix parallèles », 224.

³⁰³ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 94.

sont toutefois rédigés dans un langage familier qui n'est pas du tout le leur³⁰⁴. Cela fait surgir des considérations intéressantes autour du texte français *Cantique des plaines*, dont la rédaction révèle des problèmes de compréhension tant en ce qui concerne le lectorat québécois que le lectorat français. En effet, lorsque l'auteur emploie des expressions populaires typiques du français de France, le lectorat québécois pourrait ne pas comprendre le texte dans sa totalité. Cela dérive du fait que Huston a tout d'abord rédigé le roman en anglais en s'adressant à un public anglophone et l'a ensuite traduit en français en pensant d'abord au public francophone de l'Hexagone³⁰⁵. Compte tenu de cela, il est aussi possible d'affirmer que le personnage de Paula devient controversé à cause de l'emploi d'un français qui n'est pas le français de Montréal, où elle vit et travaille³⁰⁶.

Un autre passage où on peut relever la différence entre les registres liés aux différentes variétés du français est le suivant :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
16) [...] and hearing me you harrumphed and muttered something like Cut the fucking crap, and Grandma pulled you away and shushed and fussed and said Paddon for Heaven's sake she can't be expected to understand, it's just a song she learned at camp [...] (p. 8)	[...] mais à m'entendre tu t'es mis à grogner et à grommeler quelque chose comme Qu'est-ce que c'est que cette merde et Mamie a dû t'entraîner dans la pièce à côté en disant Chut et flûte et pour l'amour de Dieu Paddon, comment veux-tu qu'elle comprenne, ce n'est qu'une chanson qu'elle a apprise au camp [...] (p. 12)

Dans ce passage, on retrouve le problème des différents niveaux de langue utilisés dans les deux versions. Dans ce cas, même si l'auteur opte pour maintenir un registre argotique et plutôt vulgaire, on peut remarquer une légère différence en ce qui concerne le degré d'équivalence du passage : « Cut the fucking crap » est traduit par « Qu'est-ce que c'est que cette merde », une expression moins forte, qui nous fait penser que ce choix dérive probablement du fait que l'expression orale anglaise est difficile à traduire en

³⁰⁴ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 94.

³⁰⁵ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 92.

³⁰⁶ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 94.

français³⁰⁷. De plus, on assiste aussi à nouveau à l'emploi d'une expression familière du français européen « Chut et flûte », pour traduire l'expression idiomatique anglaise « for heaven's sake », qui aurait pu être simplement rendue par l'expression bien plus commune « pour l'amour du ciel ! ». Ce choix donc exclut inévitablement le lectorat français-canadien, qui à son tour pourrait avoir utilisé d'autres expressions idiomatiques appartenant à son milieu culturel et linguistique.

Le discours se complique ultérieurement si on reflète sur l'utilisation d'une troisième langue dans le roman, la langue de l'un des peuples autochtones, l'algonquin de Miranda, native américaine qui quitte sa réserve et se rapporte avec les Blancs. Du moment qu'elle a maintenu sa langue d'origine, ce fait porte à la création d'une série d'échanges linguistiques comiques avec le grand-père de la narratrice³⁰⁸ :

<i>Plainsong</i>	<i>Cantique des Plaines</i>
17) [...] trading roles so that she read in English while you stuttered gutturally through the Algonkian: <i>Look! The cars are coming. Satsit! istsi-enakas epoxapoyaw. They come very fast. Ixka-ekkami-poxapoyaw. They come from Winnipeg. Mikutsitartay omortsipoxapoyaw. The cars are full of people. Mlatapix itortoyitsiyaw enakasix. Let us go to the depot. Konne-etapoop istsi-enakas-api-oyis.</i> (p. 49)	[...] échangeant vos rôles respectifs de sorte qu'elle lisait en anglais tandis que toi tu balbutiais les syllabes gutturales de l'algonquin : <i>Regarde ! les wagons arrivent. (Satsit! istsi-enakas epoxapoyaw.) Ils arrivent très vite. (Ixka-ekkami-poxapoyaw.) Ils arrivent de Winnipeg. (Mikutsitartay omortsipoxapoyaw.) Les wagons sont remplis de gens. (Mlatapix itortoyitsiyaw enakasix.) Allons ensemble à la gare (Konne-etapoop istsi-enakas-api-oyis).</i> (p. 57)

Dans ce cas, tant les lecteurs anglophones que les lecteurs francophones peuvent être considérés comme des exclus en ce qui concerne la maîtrise de la phonétique de l'algonquin. En effet, les seuls qui peuvent arriver à comprendre l'alternance entre anglais

³⁰⁷ Trottier, « De Plainsong à Cantique des Plaines », 67-68.

³⁰⁸ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 97.

ou français et algonquin sont les canadiens natifs ou métis qui connaissent cet idiome et sa prononciation³⁰⁹. Ce qui reste inchangé dans les deux versions est la position attribuée à la langue et à la culture indienne, qui montre la relativité de chaque langue et les obstacles qu'on rencontre pendant le processus de communication entre langues et cultures diverses³¹⁰. Dès lors, on assiste à différents degrés d'exclusion de certaines catégories de lectorat, surtout dans la version française, qui crée une sorte d'étrangeté et aussi d'altérité, causant une distanciation, une séparation entre le lectorat et le texte, en soulignant les différentes voix — l'anglais, le français et l'algonquin — qui résonnent à l'intérieur du récit³¹¹.

3.2 Analyse de l'autotraduction alternée : *Instruments of Darkness/Instruments des ténèbres*

Le roman *Instruments of Darkness/Instruments des ténèbres* a été écrit, comme on l'a dit, en alternant anglais et français. Il a ensuite été traduit pour en créer deux versions monolingues. Ce qui émerge de l'analyse est la similarité des deux versions, tant sur le plan syntaxique que stylistique³¹². Si on analyse le passage initial de la *Sonate de la Résurrection*, écrit d'abord en français et ensuite traduit en anglais on peut en tirer des conclusions intéressantes :

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
1) Une bougie. Et puis : une forêt de bougies, de tailles différentes, allumées, tremblotantes, <u>frémisantes</u> car dans la pièce il y a beaucoup de va-et-vient , on sent de l'angoisse dans l'air , des jupes de femmes qui bruissent autour de leurs pas rapides,	A candle. And then – a forest of candles of different lengths, burning, trembling, <u>the flames flickering</u> because there is so much ruching about in the room, the smell of fear in the air, women's long skirts swishing as they take fast, effective steps,

³⁰⁹ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 98.

³¹⁰ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 93.

³¹¹ Mossière, « Lecture(s) : exclusion et altérité », 99-100.

³¹² Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 148.

<p>efficaces, des pas de paysannes silencieuses <u>et pressées</u> , aux lèvres serrées, comprimées, ce n'est pas seulement l'angoisse qu'on sent dans l'air, non, c'est la mort, une odeur de mort de mort, et toutes les quelques minutes les cris de <u>celle</u> qui chantait si joliment déchirent l'air, les cris de la petite Marthe Durand qui <u>n'arrive pas</u> à accoucher, des cris à vous figer le sang, à vous glacer le sang, mais d'elle le sang se déverse <u>à flots</u>, on l'a <u>allongée</u> sur une paille pour absorber ce liquide vermillon, <u>à la lumière des bougies</u> les femmes scrutent anxieusement le visage de la pauvre parturiente, elles savent qu'elle ne va pas y arriver , qu'elle ne s'en sortira pas, la petite bergère à la voix argentine, elle n'a que dix-sept ans et elle est trop affaiblie déjà, ses amies ont peur parce que la matrone confirmée n'a pu venir, étant elle-même malade et alitée, et aucune d'elles ne <u>se sent</u> l'autorité de prononcer les mots de l'ondolement <i>in extremis</i>, il va bientôt falloir aller réveiller M. le curé... (pp. 18-19)</p>	<p>silent peasant women with pursed, tightened lips, it is not only fear one smells in the air, no, it is death the smell of death, and every few minutes the screams of the <u>shepherd-girl</u> who used to sing so beautifully rent the air, the screams of young Marthe Durand <u>trying to give birth</u>, the sound of it is enough to curdle your blood, to turn your blood to ice, but her own blood is neither curdled or frozen, her own blood is <u>flooding</u> out of her, <u>the women have laid her down</u> on a paille to absorb the vermillon liquid, they stare anxiously into the face of the poor girl in labour <u>by the flickering candlelight</u>, they know she is not going to make it, the little shepherdess with the silvery voice will not pull through, she's only seventeen years old and already her strength is ebbing away, her friends are fearful because the confirmed matron, herself ill and bedridden, was unable to come and none of them <u>has</u> the authority to pronounce the words of private baptism <i>in extremis</i>, soon they will have to go and waken the parish priest... (pp. 17-18)</p>
--	--

Dans cet extrait, on peut constater que la prose paratactique du français est tout à fait maintenue dans la version anglaise, qui conserve donc un rythme soutenu dû à l'emploi de longues périodes caractérisées par des prépositions coordonnées et par des phrases indépendantes séparées par des virgules au lieu des points, ce qui oblige le lecteur à une

lecture plus rapide du passage³¹³ : ces choix contribuent à souligner l'urgence du moment que l'écrivaine est en train de décrire. L'étymologie commune que partagent certains mots permet une traduction presque littérale, à tel point que les deux versions semblent superposables³¹⁴, et cela aussi du point de vue phonétique (comme le montre le passage « sur une paille pour absorber ce liquide vermillon » qui est traduit par « on a paille to absorb the vermillion liquid »³¹⁵). En ce qui concerne le reste du texte, on peut remarquer que la tendance de la version anglaise est de préciser certains passages³¹⁶ : « frémissantes », adjectif qui fait référence aux bougies décrites au début du texte devient « the flames flickering », en utilisant une modulation lexicale ; le sujet correspondant au pronom démonstratif « celle » est explicité en anglais par « the shepherd girl » ; la forme impersonnelle « on l'a allongée » acquiert un sujet précis en anglais en devenant « the women have laid her down » ; « à la lumière des bougies » est traduit par « by the flickering candlelight », où l'adjectif renforce l'image de la lueur vacillante de la bougie et renvoie à son utilisation précédente. On peut même remarquer la suppression de l'adjectif « pressées » qui n'est pas traduit en anglais, peut-être pour éviter d'interrompre le flux de la phrase. C'est aussi le cas du changement du verbe dans « aucune d'elle ne se sent l'autorité [...] » qui devient « none of them has the authority [...] » qui, à différence d'une traduction littérale plus longue et élaborée, permet le maintien du rythme du passage³¹⁷. Dans un autre cas, on assiste à la traduction d'une locution adverbiale, à savoir « à flots » par un verbe à la forme progressive en anglais « is flooding ». Un aspect controversé et intéressant sur lequel on peut aussi réfléchir est le changement de verbe et de signification dans cette phrase : « Marte [...] n'arrive pas à accoucher ». Cette impossibilité (« n'arriver pas à ») n'est pas rendue en anglais, où la situation est présentée d'une autre façon (« Marthe [...] trying to give birth »), où la jeune femme littéralement « cherche à accoucher ». On voit donc qu'en anglais le sens est différent par rapport au sens français et la réponse à ce choix peut être encore une fois liée au maintien de la longueur et du rythme de la phrase³¹⁸. C'est sur cet aspect que nous nous arrêtons dans le paragraphe qui suit.

³¹³ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 149.

³¹⁴ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 149.

³¹⁵ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 149.

³¹⁶ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 149.

³¹⁷ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 150.

³¹⁸ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 150.

3.2.1 Rythme, sons et musicalité

Pour introduire l'analyse de ce paragraphe, il est important de citer Huston, en se référant à l'importance incontournable de la musicalité rendue dans ses œuvres, qui est toujours mise en relief :

« Ce que je cherche, c'est... une musique. Tout ce que ma tête charrie pendant le temps de l'écriture – images, voix, bribes d'idées – doit être soumis, en passant à travers les signaux électriques de mes nerfs, et peu à peu à travers les signaux électriques de mes muscles de mes doigts sur le clavier ou le stylo, à la discipline d'une musique. [...] C'est la musique, la magie : l'élément catalyseur qui transforme, brusquement et intégralement tous les ingrédients hétéroclites, tout le bric-à-brac invraisemblable qu'on a recueilli [...] observations sur le vif, lectures retenues ou oubliées, influences spirituelles, messages politiques, expériences amoureuses, phrases entendues ou rêvées, visages et voix... Oui tout cela est très bien, tout cela est indispensable, mais tout cela n'est rien sans la musique »³¹⁹

Tenant compte de cela, dans notre analyse donc, un aspect très important qu'on peut considérer est l'insistance de la part de Huston dans les deux versions sur les figures rhétoriques d'euphonie³²⁰. Comme Falceri l'affirme :

« A parallel reading of the two versions of the novel shows how the repetition of phonetic parallelisms is a styleme of Huston's self-translations. In approaching the process of self-translation, the self-translator gives priority to this level of the text, to such an extent that she neglects the meaning of the signified in order to preserve the form – or similarly built forms – of the signifier³²¹. »

Voici un exemple :

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
2) [...] la parturiente <u>se débat encore</u> , lutte en hurlant de toutes ses forces contre <u>les mains sans douceur</u> , <u>les mains malpropres</u> de paysannes qui la <u>retiennent</u> , la <u>restreignent</u> – elle s'arc-boute mais les autres la plaquent sur la pailleasse [...] (p. 19)	[...] young Marthe <u>is still struggling</u> , <u>still screaming</u> , she strains with all her strength against the <u>ungentle</u> , <u>unclean</u> peasant hands that <u>pin her down</u> – screaming, she arches her body against them but the others <u>press her back</u> onto the pailleasse [...] (p. 18)

³¹⁹ Huston, *Âmes et corps*, 39.

³²⁰ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 150.

³²¹ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 150-151.

La première différence entre les deux versions qu'on peut souligner dans ce passage est la traduction de « se débat encore » qui est renforcé en anglais avec une extension du signifié du verbe « se débattre », qui devient « still struggling, still screaming ». De plus, dans la version française, on peut remarquer que le substantif « mains » est répété deux fois et il est suivi dans le premier cas d'un adverbe (« sans douceur ») et dans le deuxième d'un adjectif (« malpropres »). Cependant, dans la version anglaise le substantif « hands » n'est pas répété, mais il est précédé par deux adjectifs qui maintiennent l'effet de répétition (« ungentle, unclean »). En ce qui concerne la version française, on peut remarquer une sorte d'emphase avec l'utilisation de deux verbes qui sont presque des homophones (« la retiennent », « la restreignent »), Cet effet est absent dans la version anglaise (« pin her down »)³²². Les images et les sonorités de la langue française sont maintenues et renforcées dans la traduction de « la plaquent sur la paille » qui en anglais est redoublée avec la répétition d'un son plosif dans « pin her down » et « press her back onto the paille »³²³.

Les exemples qui suivent montrent la recherche du rythme et de sons dans les deux versions :

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
3) [...] beaucoup dans cette campagne se trouvent <u>sans lit et sans habits, sans linge et sans meubles</u> [...] (p. 38)	[...] so many in the province have found themselves with neither a mattress nor a shirt, not <u>a stitch of linen or a stick of furniture</u> [...] (p. 36)

D'un point de vue lexical, on signale le choix de traduire « campagne » par « province », qui sans doute étend la signification du terme français et le rend plus ample et flou. Quant au rythme et à sonorité du passage, on peut voir que l'isocolon « sans lits et sans habits, sans linges et sans meubles » est traduit à travers une solution créative qui fait glisser, grâce à une sorte de compensation, l'homophonie dans la deuxième partie de la phrase à travers l'utilisation d'une synecdoque (« a stitch of linen or a stick of furniture »)³²⁴.

³²² Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 151.

³²³ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 151.

³²⁴ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 151.

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
4) <u>À force d'échanger d'entourage, à force d'être immergée tous les six ou huit mois dans une odeur <u>différente</u>, une cacophonie <u>différente</u>, une famille et une basse-cour <u>différentes</u>, à force d'être trimballée, bousculée, caressée et fessée par des mains toujours différentes, Barbe devient une <u>fillette méfiante et futée</u>. (p. 39)</u>	<u>Because of these continual changes of environment, because of being immersed every six or eight months in a <u>new</u> stench, a <u>new</u> cacophony, a <u>new</u> family and a new poultry-yard, because of being forever <u>shunted and shoved around, stroked or spanked</u> by different hands, Barbe turns into a <u>shrewd and mistrustful little girl</u>. (p. 37)</u>

Dans ce passage (4), outre l'emploi d'une transposition qui peut être vue dans l'utilisation d'un verbe rendu avec un substantif en anglais (« À force d'échanger » → « Because of these continual changes »), et la traduction de l'adjectif « différent » par « new », on peut remarquer dans la version française l'alternance de sons fricatifs et dentaux dans l'expression « fillette méfiante et futée », dont un effet similaire est obtenu en anglais à travers la répétition des sons /ʃ/ et /s/, pas seulement dans « shrewd and mistrustful little girl » mais aussi dans le reste de la phrase (« shunted and shoved around, stroked or spanked »)³²⁵.

Les mêmes phénomènes sont repérables dans la direction inverse, c'est-à-dire dans le passage de l'anglais au français. Voici quelques exemples :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
5) The material world conspires to defeat me. I am by no means as <u>smooth, sleek and straightforward-sailing-like-a-figurehead-siren</u> as <u>I like people to believe</u> . <u>Au contraire</u> . (p. 74)	Le monde matériel s'acharne à ma défaite. Ah ! Je ne suis pas, beaucoup s'en faut, cette figure de proue fendant <u>les eaux</u> , cette dame lisse, luisante et puissante que <u>j'aimerais tant donner à voir au monde</u> . (p. 79)

³²⁵ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 152.

On peut voir que dans la traduction de « smooth, sleek and straightforward-sailing-like-a-figurehead-siren » l'effet sonore, et aussi le sens, est presque maintenu avec « les eaux, cette dame lisse, luisante et puissante »³²⁶. Cependant, on assiste à un léger glissement de sens dans le passage « as I like people to believe » qui est nié par l'affirmation qui suit en français « Au contraire ». Dans la version française, cette expression est supprimée et le passage précédent est traduit par un conditionnel (« que j'aimerais tant donner à voir au monde ») qui donne l'idée d'une situation impossible à réaliser et qui conserve donc le sens adversatif exprimé dans la version anglaise à travers l'emploi de la locution adverbiale française.

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
6) <u>Bleak black brain</u> this morning. (p. 232)	<u>Cerveau sombre et sinistre</u> ce matin. (p. 252)

Dans ce cas (6), la répétition anaphorique des sons labiaux et liquides de la version anglaise est traduite à travers la répétition de sons fricatifs et liquides dans la version française³²⁷. En outre, dans l'extrait qui suit, on peut voir que la répétition anaphorique de mêmes phonèmes peut être à la fois plutôt similaire dans les deux versions :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
7) [...] when I think of the huge <u>cleated</u> <u>clodhoppers</u> he jogs in now. (p. 50)	[...] quand je pense aux <u>tatanes titanesques</u> qu'il met maintenant pour aller faire son jogging. (p.52)

En effet, dans ce passage (7), le registre est aussi maintenu avec l'utilisation des termes plutôt familiers et argotiques comme « clodhoppers » et « tatanes » et l'astuce de l'autrice réside dans la capacité de les accompagner d'adjectifs qui puissent maintenir, par allitération, le même effet sonore dans les deux langues.

De l'autre côté, on peut remarquer aussi un effet de répétition sonore qui en anglais n'est pas rendu totalement :

³²⁶ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 152.

³²⁷ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 152.

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
8) It <u>grew</u> . You <u>grew</u> , Tom Thumb. (p. 239)	Ça a <u>poussé</u> . Tu as <u>poussé</u> , Tom <u>Pouce</u> . (p. 261)

Dans ce cas, la rédaction successive en français a donné à Huston la possibilité de jouer avec les sonorités de la langue et de les amplifier dans la version traduite. Encore une fois, cela est possible du moment que l'autrice jouit d'une autorité totale sur les textes et est en mesure de modeler et utiliser les deux langues d'une façon très libre pour en obtenir des effets sonores ou stylistiques spécifiques, tout en conservant le sens du récit.

3.2.2 Références culturelles

En ce qui concerne les références culturelles, qu'on a déjà eu la possibilité de prendre en considération avec l'analyse de *Plainsong/Cantique des plaines*, on voit que dans le cas d'*Instruments of Darkness/Instruments des ténèbres*, l'autrice montre une tendance à trouver des équivalents dans l'une ou l'autre langue qui peuvent être compris parfaitement par le lectorat auquel elle s'adresse :

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
9) Elle rêve qu'ils se retrouvent et qu'ils vivent ensemble, les deux orphelins, comme dans <u>l'histoire de Jeannot et Margot</u> qu'elle a entendu raconter tant de fois [...] (p. 43)	She dreams they find each other and decide to live together, babes in the woods, as in <u>the tale of Hansel and Gretel</u> she has heard so many times [...] (p. 41)
<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
10) You used to come, my darling, my tiny baby boy, my <u>Tom Thumb</u> . (p. 239)	Tu venais autrefois, mon chéri, mon tout petit bébé garçon, mon <u>Tom Pouce</u> . (p. 260)

Cependant, les références culturelles qui sont fonctionnelles à la diégèse de l'œuvre, ne sont pas adaptées dans l'autre version :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
11) [...] he used to sing to me in a terrific deep voice Paul Robeson songs, old trade union songs from the Thirties, Broadway musicals, <i>If Moses Supposes</i> – but that was acting too... (pp. 237-238)	[...] il chantait d'une belle voix de basse les chansons de Paul Robeson, des vieilles chansons syndicalistes des années trente, les comédies musicales de Broadway, <i>If Moses Supposes</i> ... Mais cela aussi était un jeu. (pp. 258-259)

Dans ce cas particulier, la spécification dans le texte 'source' tant du nom du chanteur que du titre du musical à travers les définitions « old trade union songs/des vieilles chansons syndicalistes » et « Broadway musicals/les comédies musicales de Broadway », rend le texte accessible à toute catégorie de lectorat et ne crée aucun problème de réception³²⁸.

Une autre analyse intéressante est celle qui concerne un jeu des mots, portant sur une référence biblique, utilisé par l'auteur dans la version française et sa traduction dans l'autre langue. Cela démontre la difficulté de maintenir certains effets linguistiques dans l'autre langue, tout en cherchant à garder la même référence culturelle. Voici l'exemple qui figure dans le roman :

<i>Instruments des ténèbres</i>	<i>Instruments of Darkness</i>
12) On décide de l'envoyer au catéchisme en même temps que le garçon de la maison. Naissent alors, dans l'esprit de la jeune fille, plusieurs malentendus inextricables. Comme on va l'initier à la notion du péché précisément en compagnie de son bourreau de grenier, les mots de <i>pêcheur</i> et de <i>pécheur</i> seront pour elle à jamais confondus, et elle aura du mal à comprendre pourquoi le Christ a	The family decides to send her to catechism lessons with their son, thus creating several inextricable confusions in her mind. Because she is taught the notion of sin in the company of her attic torturer, the words <i>pêcheur</i> (fisherman) and <i>pécheur</i> (sinner) will forever be superimposed, and she will find it baffling that Jesus should have chosen His

³²⁸ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 153.

choisi ses disciples parmi les pécheurs ; pourquoi il a dit « Je suis le pécheur des hommes ». (pp. 43-44)	disciples among sinners, declaring, “I am the sinner of men.” (p. 41)
--	---

Dans ce passage, on assiste à un jeu de mots en français causé par l’homophonie entre les termes « pêcheur » et « pécheur ». Du moment que, en anglais, il n’est pas possible de rendre le même jeu de mots, l’auteurice est obligée à maintenir les termes français et à en donner la traduction entre parenthèses³²⁹, pour permettre au lectorat anglais de comprendre la référence biblique qui suit et qui est directement présentée en anglais : « I am the sinner of men ».

En bref, en ce qui concerne les références linguistiques on peut donc affirmer que Huston est toujours intéressée à employer des équivalents existant dans la culture cible, ou si cela n’est pas possible, d’expliquer et expliciter ce qui ne peut pas être changé de manière que tout lectorat puisse accéder au même niveau de compréhension du texte.

3.2.3 Les traces du bilinguisme dans les deux versions

Il y a des cas où l’analyse comparative des deux versions met en évidence la volonté de la part de l’auteurice de conserver des traces de l’une ou l’autre langue dans les deux versions, ce qui montre l’interférence entre les deux langues, que Huston ne veut pas cacher. La remarque qu’on peut faire sur les choix traductifs de Huston dans ce roman fait surtout référence à l’utilisation des termes et expressions françaises dans la version anglaise. En effet, la version anglaise offre une représentation plus variée et avec plusieurs nuances par rapport à la version française³³⁰, qui n’est pas en mesure de reproduire cette alternance linguistique. Cela reflète le processus de construction identitaire entre deux langues tant de l’auteurice que de la narratrice dans le *Carnet Scordatura*. Voici quelques exemples :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
--------------------------------	---------------------------------

³²⁹ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 154.

³³⁰ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 156.

13) God is One – whence his consummate dullness. Even when He’s Three, He’s One. The Devil is the Other. <u>“L’autre”</u> , <u>the French also called him, for centuries.</u> (p. 24)	Dieu est Un : c’est bien pourquoi. Il est assommant. Même quand Il est Trois, Il est Un. <u>Le diable, comme chacun sait, est “L’Autre”.</u> (p. 25)
--	--

Dans ce cas, le terme français « L’autre » est présent dans la version anglaise, où la narratrice explique qu’il s’agit d’un terme utilisé par les français depuis des siècles, tandis que dans la version française cette explication est supprimée et substitué par « comme chacun sait », qui implique que tout le monde, c’est-à-dire les français dans ce cas, sait que « l’Autre » est le diable.

Au contraire, dans le passage suivant, la construction de la phrase reste la même dans les deux langues et les deux adjectifs en français apparaissent tant dans le texte anglais que dans le texte français :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
14) The Devil is double, an oxymoron, a marriage of opposites. <u>Fourchu et fourbe.</u> (p. 24)	Là encore le Diable est double, oxymoron, mariage des contraires. <u>Fourchu et fourbe.</u> (p. 26)

Cependant, cela ne s’applique pas au passage suivant :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
15) It’s all a matter of electricity. The bolt out of the blue. <u>Coup de foudre – love at first sight</u> – Ronald describing how he was “thunderstruck”, “lit up from inside”, “tingling” when he first set eyes on Elisa. (pp. 153-154)	Tout est électricité. Coup de tonnerre dans un ciel bleu. Ronald, décrivant ses sensations quand il a posé pour la première fois les yeux sur Elisa : “foudroyé”, “illuminé de l’intérieur”, “fourmillant”... (p. 167)

En effet, dans ce passage (15), on assiste à la suppression de l'expression française « coup de foudre » et de sa traduction avec l'équivalent anglais « love at first sight » dans la version française, où probablement l'auteur a voulu éviter la redondance avec l'adjectif « foudroyé » qui suit dans le texte et aussi avec la locution nominale « coup de tonnerre ».

Il y a aussi le cas où on assiste à la pratique inverse, c'est-à-dire, la présence de termes anglais dans le texte français

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
16) Where is the <i>thing itself</i> ? I mean, is there any such thing as <u>the real thing</u> , apart from Coca-Cola? (p. 132)	Où est <i>la chose même</i> ? Je veux dire, <u>the real thing</u> existe-t-elle, oui ou non ? En dehors du Coca-Cola ? (p. 145)

Dans le passage qui suit, on relève l'emploi d'une citation en français dans les deux versions et aussi d'un jeu de mots original dans la version anglaise :

<i>Instruments of Darkness</i>	<i>Instruments des ténèbres</i>
17) [...] <u>Les morts sont les invisibles, mais ils ne sont pas les absents...</u> How can anyone be so stupid as to think they don't matter? (Pardon me for saying so, Tom Thumb, but your father was truly, spectacularly stupid. Imagine believing in Discourse but not in ghosts!) <u>One need not be matter to matter.</u> You matter a great deal to me, my darling. (p. 266)	[...] <u>Les morts sont les invisibles, mais ils ne sont pas les absents...</u> comment peut-on être assez bête pour croire qu'ils n'ont pas d'importance ? (Excuse-moi, Tom Pouce, mais ton père était d'une bêtise vraiment spectaculaire. Croire au Discours et ne pas croire aux fantômes : c'est un comble !) <u>Point n'est besoin d'exister pour compter.</u> Tu as énormément compté dans ma vie, mon ange. (pp. 290-291)

Dans ce passage, comme on peut le voir, on relève un cas de présence du français dans la version anglaise : « *Les morts sont les invisibles, mais ils ne sont pas les absents...* ». Outre cela, en ce qui concerne le jeu de mots « *One need not be matter to matter* », on voit que la traduction française tend à aplatir le raisonnement qui se révèle plus élaboré

dans la version anglaise³³¹. En effet, la traduction française se focalise sur le concept d'existence, tandis que la version anglaise souligne le concept de l'existence physique, matérielle, du moment que « to be matter » serait littéralement « être matière ». Toutefois, même si le jeu de mots est perdu dans la version française, le sens reste inaltéré.

Pour conclure, on peut affirmer que l'écriture et l'autotraduction alternée ont des effets différents à des niveaux différents des textes³³². Toutes les références à des expressions idiomatiques, à des termes liés à l'une ou à l'autre culture ou bien à des expressions qui se révèlent intraduisibles sont pour la plupart adaptées dans la langue d'arrivée, pour en maintenir la signification sémantique ou les effets sonores. Cela laisse émerger chez Huston une perspective cibliste, du moment que but de l'autrice semble orienter ses traductions vers le lectorat d'arrivée, que ce soit anglais ou français³³³. En outre, la présence des termes de l'une ou l'autre langue dans les deux versions peut être considérée comme la trace que les deux textes étaient initialement conçus pour une lecture bilingue du texte.

3.3 Analyse d'une œuvre bilingue : *Limbes/Limbo*

Limbo/Limbes peut être considéré comme le texte le plus intéressant du point de vue de l'analyse textuelle et traductologique, du moment qu'il s'agit d'un texte bilingue dont on ne peut pas déterminer avec précision une version antécédente par rapport à l'autre, au point qu'on peut plutôt penser à une rédaction simultanée des deux versions. Comme on verra dans les exemples qui seront proposés, les références au processus autotraductif et au bilinguisme d'écriture sont multiples, au point qu'elles définissent l'œuvre. Dès le début, en effet, on assiste à une sorte de chevauchement entre les deux versions, au point qu'un lecteur en mesure de saisir les nuances des deux langues sera confronté à la lecture des deux textes qui sont semblables mais en même temps différents³³⁴. Effectivement, les moindres changements amènent à des glissements de sens consistants et, parallèlement,

³³¹ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 155.

³³² Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 158.

³³³ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 158.

³³⁴ Névine El Nossery, « L'étrangeté rassurante de la « bi-langue » chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston », *Contemporary French and Francophone Studies* 11, n. 3 (2007) : 395, 10.1080/17409290701537563.

l'insertion dans l'une ou l'autre version des mots appartenant à l'autre langue contribuent à cette compénétration entre les deux textes³³⁵.

3.3.1 Rythme, sons et musicalité

Si on compare les deux textes du point de vue de leur musicalité, on peut remarquer que certaines fois l'équivalence sémantique est presque maintenue à travers l'emploi des allitérations et du rythme, tandis que dans d'autres cas on assiste à des transpositions plus créatives. En ce qui concerne le premier cas, on peut prendre en compte le passage suivant :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
1) <i>Blam, black. Doom. Done.</i> (p. 14)	<i>Niet, noir. Fini. Foutu.</i> (p.15)

Dans ce passage on peut remarquer que l'autrice n'a pas opté pour une traduction littérale sauf que pour l'équivalence exacte entre « black » et « noir ». Pour le reste, on voit une cohérence sonores et rythmiques, obtenue aussi à travers l'emprunt d'un mot russe (« Niet ») ou par le changement de registre, qui devient argotique en français (« done » → « foutu »).

Voici d'autres exemples d'allitération :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
2) [...] <i>the <u>gaping gaps</u> between the words.</i> (p. 26)	[...] les <u>béates béances</u> entre les mots. (p. 27)
3) [...] <i>if I can be Irish and then French I could just as well be <u>Danish or a dog</u> [...]</i> (p. 10)	[...] si je peux être irlandais et puis français je pourrais être tout aussi bien <u>chinois ou chien</u> [...] (p. 11)

Si dans le premier cas (2) l'allitération présente dans les deux versions est quasiment fidèle, dans le deuxième cas (3) on peut remarquer que le sens est altéré (« Danish » → « chinois ») afin de conserver la sonorité dérivant de l'allitération.

³³⁵ El Nossery, "L'étrangeté rassurante", 395.

Cependant, on va aussi analyser le cas d'autres passages, qui sont un peu plus élaborés :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
4) <i>Blood, black, thump, whump. Clot. Shut.</i> (p. 14)	Sang, pan, vlan. Clos. Caillot. (p. 15)

Dans ce passage, on peut voir comment, même si la traduction n'est pas littéraire dans son entièreté, Huston parvient à créer une complémentarité bilingue entre les deux textes interdépendants³³⁶. Bien que la première séquence de sons et d'image diffère d'une langue à l'autre, l'auteur arrive à conserver l'effet d'allitération (« Blood, black, thump, whump » → « Sang, pan, vlan »). Quant au reste, on voit une correspondance exacte entre les termes « shut » et « clos » et entre les termes « clot » et « caillot ». On voit donc que, si on le considère comme un texte unique, l'ensemble de ces termes constitue une sorte de chiasme (« clot, shut, clos, caillot ») qui crée un effet phonétique presque identique, en gardant le sens et les éléments stylistiques de construction du passage et en même temps crée un lien entre les deux versions.

L'attention vers la parole, son sens et son rythme est traçable aussi dans un autre passage :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
5) <i>Thump. Whump. Obliterate. Oblivion.</i> (p. 16)	Crac. Oblitérer. Oublier. (p. 17)

Dans la version anglaise, on peut remarquer que l'auteur a repris deux termes utilisés auparavant dans le passage qu'on vient d'analyser et qui créent donc un lien et un effet de redondance à l'intérieur du texte. Cependant, dans la version française, on ne voit pas ce renvoi, au point que « thump » et « whump » sont traduits par un seul mot onomatopéique « crac ». De plus, le substantif anglais « oblivion » est rendu en français par le verbe « oublier ». En dépit de cette transposition substantif → verbe, le sens et le rythme restent inaltérés.

³³⁶ Danby, « The space between », 87.

On peut remarquer la même attention à la fluidité des phrases dans un autre cas :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
6) <i>Slam, bang, dark. Closed, dead, mum.</i> (p. 14)	Claque, ombre. Sombre, mort, muet. (p.15)

Ce passage souligne l'importance de la cadence, à tel point que pour la conserver le triple rythme créé par « slam, bang, dark » est rendu avec « claque, ombre », qui à son tour est lié à la deuxième partie - à travers la relation de ressemblance phonétique entre « ombre » et « sombre » - à savoir « sombre, mort, muet », qui est un équivalent qui maintient la cadence du passage, même si les sons ne sont pas identiques³³⁷.

Il y a un autre cas où le même effet ne peut pas être rendu de la même manière dans les deux langues mais on assiste quand même à une équivalence phonétique presque totale :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
7) <i>Nothing. No thing. Blank.</i> (p. 18)	Pas. Aucune chose. Blanc. (p. 19)

Si, d'un côté, la scission du terme anglais « nothing » en « no thing » est un effet impossible à traduire en français, de l'autre le sens n'est pas perdu dans la version française qui maintient la même ponctuation. Au final, la correspondance entre « blank » et « blanc » souligne l'exacte équivalence entre les deux termes et en même temps maintient presque le même effet sonore et graphique.

Comme on l'a vu, Huston fait preuve d'un respect rigoureux du rythme et des sons des deux versions. Son attention envers la musique du texte est d'ailleurs explicitée par Huston, qui affirme :

« J'aime la répétition et j'aime la non répétition. Tantôt je pratique l'allitération à l'excès, tantôt je l'évite comme la peste. Je tiens à ce que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'ensemble. Je lis et relis et relis et relis, ajoutant une virgule pour l'effacer vingt minutes plus tard, puis la remettre et l'effacer à nouveau ; trichant, parfois (notamment quand je me traduis) sur le sens exact d'un mot si j'ai « besoin » de deux syllabes à cet endroit au lieu de trois. »³³⁸

³³⁷ Danby, « The space between », 87.

³³⁸ Huston, *Âmes et corps*, 40.

Le passage (8) exemplifie l'influence que les deux langues exercent sur la production écrite de l'autrice, qui se reflète ici sur la reprise de certains sons dans les deux versions :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
8) <i>It's nothing to laugh about. If you keep on laughing we'll rip out your spleen. Where exactly is the spleen, anyhow? I smell a rat.</i> (p. 24)	Fini de rire. Si vous riez, c'est la rate que l'on arrachera. Où elle est d'ailleurs, la rate ? Il y a un os. (p. 25)

Ce passage nous montre qu'il y a une connexion entre les deux versions, du moment que « rate », l'équivalent français du terme anglais « spleen » est d'une certaine manière présent dans le texte anglais avec l'expression idiomatique « I smell a rat », où « rat » trouve une parfaite correspondance phonétique avec le terme français « rate ». Il faut aussi ajouter que l'expression « I smell a rat » n'aurait aucun sens dans ce contexte si ce n'était pas pour la présence de la version française qui la contextualise³³⁹. Ce passage montre l'habileté de Huston en tant qu'écrivaine bilingue. En effet, comme Danby l'affirme : « when a sound speaks to her as much as the meaning of a particular word, she is able to reproduce those elements in both languages »³⁴⁰. Dès lors, ce dialogue d'interdépendance entre les deux textes prouve que l'autotraduction³⁴¹ a un plus fort potentiel par rapport à une traduction, du moment que seulement l'écrivain/traducteur, connaissant parfaitement le contenu et le sens de son œuvre, est en mesure de manipuler et retravailler ses textes en créant un lien entre les deux versions grâce au processus de l'autotraduction³⁴².

3.3.2 Références culturelles

Dès le début de l'œuvre, le lecteur est confronté à la présence des différentes références culturelles, adaptées à la langue utilisée. Pour analyser cet aspect, il faut tout d'abord

³³⁹ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 164.

³⁴⁰ Danby, « The space between », 90.

³⁴¹ La nature de ce texte est à tel point ambiguë qu'on peut se demander si, au lieu de parler d'autotraduction, on ne devrait plus proprement parler d'écriture bilingue.

³⁴² Danby, « The space between », 90.

analyser l'incipit de l'œuvre, qui contient aussi d'autres éléments intéressants à analyser et qui nous font mieux comprendre la structure de ce petit livre :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
<p>9) <u>How it is.</u> <i>Feeling (rotten word, feeling) so close to old Sam Beckett these days. <u>Close the way Miss Muffet is close to the spider. Having come at last to see why the</u> reductio ad absurdam, <i>the people scarcely people, all of them stopped, stymied, paralysed, plunged into blackness and silence, <u>they cannot talk they cannot see, they are pure minds struggling to discover the first words and especially a reason to pronounce them [...]</u></i> (p. 8)</i></p>	<p><u>Comment c'est.</u> Me sens (sale mot, sentir) si proche du <u>vieux Sam</u> ces jours-ci. <u>Proche... comme le Petit Chaperon rouge est proche du loup.</u> Ayant compris enfin pourquoi le <u>reductio ad absurdam</u>, les gens à peine gens, tous frappés d'immobilité, de stupeur, d'irréalité, plongés dans le noir et le silence, <u>incapables de bouger parler voir</u>, de purs esprits s'efforçant de découvrir les premiers mots et surtout une raison de les prononcer. (p. 9)</p>

On assiste dans ce passage à un hommage direct à Beckett dans les deux versions, qui citent une œuvre de ce dernier, *How it is/Comment c'est*, et cela instaure dès le début un lien entre les textes et l'auteur mais aussi entre les deux textes. D'un point de vue graphique, on relève dans l'ensemble du texte le recours au changement de la fonte des caractères quand l'autrice insère des mots ou des passages dans une langue autre que celle de rédaction, comme par exemple l'expression latine empruntée « reductio ad absurdam ». Cette inversion peut être vue comme une référence à la question identitaire qui est toujours l'un des thèmes traités par l'autrice mais aussi la mise en relief du « sens en mouvement d'une langue à l'autre »³⁴³ exprimé donc aussi d'un point de vue visuel à travers l'emploi d'une graphie différente. De plus, on assiste à la difficulté de l'autrice à trouver un mot qui lui convient tant en anglais qu'en français : les verbes « feel » ou « sentir » sont décrits comme « rotten » ou bien « sale » à utiliser. Selon Wilhelm, la stratégie de traduction de Huston dans cet œuvre est fondamentalement ciblisme, au point

³⁴³ Wilhelm, « Autour de Limbes/Limbo », 67.

que le texte est adapté dans l'autre langue en cherchant à ne pas en altérer le sens³⁴⁴. C'est pour cette raison qu'en ce qui concerne les références littéraires ou les dictons, ceux-ci sont adaptés à la langue d'arrivée plutôt qu'être traduits littéralement. C'est le cas de la référence à « Miss Muffet and the spider » qui est rendue en français par « le Petit Chaperon rouge et le loup ». Ce choix de changement de référence culturelle est intéressant en ce qu'il y a un équivalent anglais pour le « Petit Chaperon rouge », à savoir « Little Red Riding Hood and the wolf ». Au contraire, il n'y a pas d'équivalent français pour « Miss Muffet and the spider ». On peut donc déduire que la version anglaise pourrait être antécédente à celle française dans ce cas spécifique³⁴⁵. De l'autre côté, si on les considère parallèlement, on voit que la combinaison entre le loup et l'araignée et entre le Petit Chaperon rouge et Miss Muffet, contribue à atténuer la sévérité du caractère du loup, mais en même temps amplifie l'effet que l'araignée a sur Miss Muffet³⁴⁶. Si on considère cette métaphore dans son ensemble, on peut donc remarquer que les deux comparaisons se balancent parfaitement et contribuent à rendre l'effet du sentiment que Huston éprouve à l'égard de son « ennemi » Beckett. En ce qui concerne ce dernier, on peut remarquer que dans la version anglaise l'autrice l'appelle « old Sam Beckett », tandis que dans la version française le nom de l'écrivain reste implicite. Quant au reste du passage, on assiste à une traduction plutôt littérale, sauf que par une explicitation dans la version française, qui ajoute « de stupeur, d'irréalité » et par une successive compensation visant à maintenir le champ sémantique de l'immobilité, bien explicitée dans la version anglaise (« stopped, stymied, paralysed ») et renforcé dans la version française par « incapables de bouger ».

Un autre passage dont l'analyse est intéressante du point de vue des références littéraires et populaires est le suivant :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
10) [...] <u>all signifiers are indifferent but equal, nothing matters, no mater even dolorosa, we are back in the womb or else already in the tomb – no matter, take my word for it, you take a word, you turn it</u>	[...] <u>les signifiants sont insignifiants, égaux, l'égalité dans l'indifférence, rien ne compte, rien n'a jamais commencé, on est de nouveau dans le berceau ou alors déjà dans la tombe, c'est kifkif, je vous</u>

³⁴⁴ Wilhelm, « Autour de Limbes/Limbo », 66.

³⁴⁵ Danby, « The space between », 93.

³⁴⁶ Danby, « The space between », 93.

<i>into another word, the meaning moves, you stay the same [...] (p. 8)</i>	<u>donne ma parole</u> , vous prenez la parole et la transformez en une autre, le sens se déplace mais vous restez le même [...] (pp. 9-11)
---	---

Dans ce passage, l’auteur joue sur la quasi homophonie et homographie entre « matters » et l’emprunt du mot latin « mater ». Cet effet est compensé dans la version française avec l’expression « les signifiants sont insignifiants », qui n’apparaît pas dans la version anglaise. De l’autre côté, la référence à l’expression latine « mater dolorosa » est complètement supprimée dans la version française. Dans ce passage, on voit aussi que le néologisme beckettien « womb-tomb » ne peut pas être traduit en français³⁴⁷. Dès lors, la version française ne le traduit pas littéralement (« berceau » → « cradle ») mais joue plutôt avec le registre familier en maintenant la correspondance entre anglais et français (« no matter » → « c’est kifkif »). On assiste aussi à une modulation syntaxique du moment que l’impératif anglais « take my word for it » devient « je vous donne ma parole » en français.

Tout en restant dans le domaine des références culturelles on va analyser ce passage :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
11) <i>Keep your cool. I yam that I yam, and never the twain shall meet. (p. 54)</i>	Du calme ! Il ne faut pas chercher midi à quatorze heures. Je suis celui qui est, et ça fait deux. (p. 55)

Dans ce passage, on assiste tout d’abord à la traduction de l’expression idiomatique anglaise « keep your cool » à travers une expression idiomatique équivalente (« du calme ») en français. L’analyse se complique dans la phrase suivante du moment qu’on assiste à la suppression d’un passage dans la version anglaise qui est toutefois explicite dans la version française, à savoir « il ne faut pas chercher midi à quatorze heures ». En ce qui concerne la phrase anglaise « I yam that I yam, and never the twain shall meet », d’un côté on peut remarquer que le passage « I yam that I yam » est une référence à un dessin animé de Popeye (« I yam what I yam »), qui dans ce cas est transformé en

³⁴⁷ Sperti, « L’autotraduction littéraire », 9.

renvoyant à la formule avec laquelle Dieu s'adresse à Moïse « I am that I am »³⁴⁸. De l'autre, la seconde partie fait référence à une citation de Rudyard Kipling, à savoir « East is East, and West is West, and never the twain shall meet »³⁴⁹. Au contraire, même si dans la version française la référence biblique est maintenue avec la transformation du fragment de l'Exode « Je suis celui qui suis » en « Je suis celui qui est »³⁵⁰, en ce qui concerne la deuxième partie, cette dernière peut être vue comme le contraire de la version anglaise. En effet, si dans le texte anglais les deux parties ne peuvent pas se rencontrer (« and never the twain shall meet »), dans la version française on assiste peut-être à l'acceptation de la coexistence de ces deux mêmes parties (« et ça fait deux »), du moment que le texte explicite seulement la prise de conscience de l'existence de ces dernières mais ne donne pas d'informations ultérieures. C'est l'un des cas où le lecteur peut comprendre que les deux textes ne sont pas indépendants mais qu'il faut les lire parallèlement pour en tirer une compréhension totale.

3.3.3 Les traces du bilinguisme dans les deux versions et la volonté de ne pas traduire

Si on ne peut pas affirmer que l'un des deux textes jouit du statut d'original, on ne peut pas non plus parler de fidélité entre les deux textes mêmes. En effet, dès l'épigraphe, l'autrice nous propose deux textes qui ne partagent presque rien en commun, mais qui semblent plutôt l'un la continuation de l'autre :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
12) <i>LIMBO</i> <i>Get it in Ing-lish. Shoved. Wedged.</i> <i>Lodged in the language like a bullet in the brain.</i> <i>Undelodgeable. Untranslatable.</i>	<i>LIMBES</i> <i>¡Caramba!</i> Encore raté !

En effet, si l'épigraphe anglaise insiste sur le problème de l'intraduisible, son correspondant français semble simplement affirmer cette condition en la démontrant à

³⁴⁸ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 9.

³⁴⁹ Danby, « The space between », 92.

³⁵⁰ Sperti, « L'autotraduction littéraire », 9.

travers l'expression « Encore raté ! ». Un autre aspect intéressant est celui qui concerne l'aspect graphique des deux textes, du moment que la version anglaise est en italique, mais cela ne s'applique pas à la version française, qui est en caractères romains. C'est pour cela que l'épigraphe de deux textes se révèle intéressant tant du point de vue graphique que traductif, comme on l'a déjà affirmé auparavant en analysant l'incipit.

Cependant, si on prend en compte le problème de la traduction de constructions ou d'expressions qui sont difficiles ou impossibles à rendre dans l'autre langue on peut prendre en considération cet exemple :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
13) <i>There are periods like this. Commas, too.</i> (p. 40)	Il y a des jours comme ça. Des décennies aussi. (pp. 41-43)

Dans ce passage, le zeugma sémantique présent dans la version anglaise est impossible à rendre en français avec le même effet³⁵¹. En effet, en anglais « period » peut signifier tant « période » que « point ». C'est pour cela que l'autrice peut jouer avec l'ambivalence du terme. Au contraire, « période » ne peut pas être utilisé de la même manière en français. La version française est donc différente et n'a pas le même effet que la version anglaise, résultant en une traduction plus sombre et réaliste³⁵². Cela souligne sans doute la frustration de Huston, qui se trouve confronté aux limites linguistiques dérivés du passage d'un idiome à l'autre. Cependant, les deux versions publiées en regard amplifient le sens même du passage et lui donnent une signification qui ne peut que surprendre le lecteur.

Il y a aussi des cas où l'autrice choisit de ne pas traduire ou de ne pas utiliser des termes ou des expressions, et donc on assiste à la présence des termes de l'autre langue dans l'une des versions ou dans les deux :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
14) <i>Have a little salt. Sprinkle it on the birds' tails. It's all right. It's all wrong. Sing to me your lonely song.</i>	Prendre un peu de sel. En saupoudrer la queue des oiseaux. Tout va bien. Tout va

³⁵¹ Danby, « The space between », 88.

³⁵² Danby, « The space between », 88-89.

(p. 40)	de travers. Chantez-nous votre <i>melancholy air</i> . (p. 41)
15) <u>À qui profite le crime ?</u> That is the question. (p. 28)	<u>À qui profite le crime ?</u> Voilà la question. (p. 29)

Il y a un autre cas intéressant où un mot anglais est employé dans la version française :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
16) <i>Home at last. Home's where the heart is. What about the spleen?</i> (p. 34)	Enfin chez soi. Un <u>home</u> selon mon cœur. Selon ma rate. Elle se trouve où au juste, la rate? (p. 35)

Dans ce passage, Huston emploie le mot anglais « home » pour renvoyer à une expression biblique « un homme selon mon cœur »³⁵³. L'autrice joue avec les mots et notamment sur la ressemblance graphique et phonique entre « homme » et « home ». De plus, on assiste au maintien d'une certaine cohérence dans la construction des deux versions. Si dans la version anglaise la continuité est assurée par le lien direct entre « home's where the heart is » et la question suivante « what about the spleen? » qui sous-entend « où est la rate ? », dans la version française on assiste à une explicitation (« selon ma rate ») qui introduit la question suivante (« Elle se trouve où au juste, la rate? »).

Il y a aussi un passage qui démontre parfaitement l'intertextualité et l'interdépendance des deux versions :

<i>Limbo</i>	<i>Limbes</i>
17) <i>Oh! To be released from the obligation to live in any tongue! To relinquish language, once and for all! To vanquish languish. That's a good one. Well, so-so.</i> (p. 28)	Ah ! ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être. La bonne blague. Enfin, couci-couça. (p. 29)

³⁵³ Wilhelm, « Autour de Limbes/Limbo », 68.

Comme on peut voir dès le début, les deux versions de ce passage diffèrent tant qu'en ce qui concerne leur longueur qu'en ce qui concerne leur contenu. Si on part de l'analyse du texte français, on peut remarquer un choix insolite fait par l'autrice : la forme verbale « n'être », syntaxiquement incomplète en tant que négation du verbe être, crée un jeu homophonique avec le verbe « naître »³⁵⁴. Le texte français est donc focalisé sur la question de l'existence tout court, même si on peut affirmer que le questionnement sur l'existence même dépend de la quête d'une identité qui se construit à partir de la langue, ou dans le cas de Huston, des deux langues (« ne plus être dans aucune langue »). Ce raisonnement peut être légitimé par le fait que, si on analyse le texte anglais, le passage se réfère plus explicitement à l'existence à travers la langue (« To be released from the obligation to live in any tongue! To relinquish language, once and for all! »). On peut donc supposer que les deux textes se complètent, donnant des informations habilement cachées qu'il serait difficile de repérer en lisant seulement une version ou l'autre. Dès lors, même si dans ce cas la traduction n'est pas du tout littérale, on assiste toujours à un lien entre les deux textes, qui conservent le même sens malgré leurs différences. En effet, si d'un côté on peut associer le terme « lanquish », un autre néologisme de Huston, au verbe « languish », qui est l'équivalent du verbe « languir », on devrait en même temps se demander pourquoi cet équivalent n'a pas été utilisé. Une hypothèse serait celle qui voit « lanquish » comme la fausse prononciation d'un locuteur francophone du terme anglais « language »³⁵⁵. On assiste donc à un autre jeu de mots qui peut être lu comme « to vanquish language »³⁵⁶ et qui s'explique à la lumière de l'affirmation suivante « That's a good one », qui recoupe « la bonne blague » de la version française. Enfin, les deux versions semblent coïncider parfaitement seulement dans la dernière partie (« well, so-so » → « enfin, couci-couça »). Ce qui émerge de ce passage, qui peut être vu comme une synthèse de toute la démarche traductive de Huston dans cet œuvre, est le balancement parfait entre les deux versions, qui communiquent l'une avec l'autre dans une sorte de dialogue. Ce dernier laisse entrevoir l'interdépendance entre les langues, qui se mêlent et se chevauchent en soulignant souvent les difficultés et les défis dérivant du fait de se trouver dans l'espace interstitiel entre deux langues.

³⁵⁴ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 165.

³⁵⁵ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 165.

³⁵⁶ Falceri, « Nancy Huston in Self-translation », 165.

Conclusion

Normalement, le but de la traduction est celui de traduire un texte, quelle que soit sa nature, de la langue étrangère dans laquelle il a été rédigé vers la langue maternelle du traducteur. Comme on l'a vu tout au long de ce mémoire, ce n'est pas le cas de l'autotraduction, où l'auteur du texte en question est aussi son traducteur. Grâce à sa bonne maîtrise de la langue de traduction, celui-ci décide librement de traduire ses propres ouvrages. Nancy Huston a fait de ce processus un aspect systématique de presque toute sa production littéraire, en passant d'une langue à l'autre et vice versa, avec toutes les difficultés et les défis qui en dérivent. Ce qui se dégage de cette opération est avant tout une réflexion sur la place que les deux langues occupent dans l'esprit d'un sujet bilingue. Dans le cas de Huston, elle affirme que : « c'est en français que je me sens à l'aise dans une conversation intellectuelle, une interview, un colloque, toute situation linguistique faisant appel aux concepts et aux catégories appris à l'âge adulte. En revanche, si j'ai envie de délirer, me défouler, jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais »³⁵⁷. En faisant cette distinction, Huston scinde l'emploi des deux langues en deux différentes sphères : alors que le français est associé à la dimension rationnelle, l'anglais est associé à la dimension émotionnelle. Ce qui émerge de cette distinction est la conscience de posséder deux langues mais en même temps de n'en avoir, de fait, aucune. Si on étend notre raisonnement on peut affirmer que le concept même de langue maternelle, dans un sujet bilingue peut être, d'une certaine façon, surestimé. C'est-à-dire que, si l'on se trouve entre deux langues, il arrive que la distinction entre celle qui prévaut et celle qui est délaissée se fait tout à fait plus floue et ambiguë. On peut donc retenir le concept de langue maternelle comme langue d'origine, qui toutefois n'est pas forcément la langue qui définit un sujet dans son entièreté. Lorsque aucune des deux langues ne prévaut, on ne peut quand même pas parler d'une langue maternelle, dans le sens d'une langue « génératrice », du moment que ce sont les deux langues combinées qui constituent l'esprit et l'être de tout sujet bilingue et, dans le cas spécifique de cette analyse, de Nancy Huston. En effet, on a vu l'évolution de sa démarche créative et traductionnelle à partir de la traduction de l'anglais vers le français avec le roman *Plainsong*. Avec ce roman, l'autrice récupère pour la première fois l'anglais, qu'elle avait

³⁵⁷ Huston, *Nord perdu*, 61.

abandonné en raison de sa nécessité d'une langue dépouillée de son enfance et de son passé pour retrouver une certaine distance et légèreté nécessaires à la découverte de sa voix expressive. Après avoir récupéré sa langue d'origine, on assiste à la rédaction de deux ouvrages bilingues, où on assiste au progressif chevauchement entre les deux langues jusqu'à une forme d'interdépendance totale. Dès lors, dans *Instruments des ténèbres/Instruments of Darkness*, on commence à voir la présence de l'une ou l'autre langue dans les deux versions, aspect qui souligne l'ambivalence identitaire et culturelle de l'autrice, qui affirme : « le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... Et si vous avez plus d'une *world view*... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune. »³⁵⁸. Cette affirmation résume parfaitement la difficulté de se trouver à l'intérieur d'un « chantier des langues » qui se révèle pour la plupart un processus de construction, déconstruction et reconstruction douloureux et déboussolant. Le parcours d'analyse chronologique et thématique des trois œuvres de Huston qui figurent dans ce mémoire n'est pas le fruit d'un choix fortuit. C'est seulement avec une compréhension de ce qui se cache au-dessus de l'écriture même qu'on est en mesure de comprendre les étapes du processus d'acceptation de la double identité de la part de Nancy Huston. Cela est encore plus évident à travers l'analyse traductologique de ces œuvres, qui nous montre la progressive contamination des deux langues. Si dans *Instruments de Ténèbres* on détecte des signes, plus ou moins marqués, de cette coexistence des deux langues, c'est dans *Limbo/Limbés* que le processus autotraductif de Huston s'élève à un niveau supérieur, au point qu'on peut hésiter à parler d'autotraduction, les deux versions relevant plutôt d'une création parallèle. De plus, l'élément le plus intéressant qui concerne cet ouvrage est sans doute l'interdépendance des deux textes, qui combinés ont une signification plus étendue par rapport aux deux versions prises séparément. Dès lors, dans un premier temps avec *Plainsong* on assiste à la récupération de la langue d'origine, étape fondamentale pour l'initiation au processus autotraductif. Ensuite, avec *Instruments des ténèbres/Instruments of Darkness* on voit la nécessité de s'exprimer dans les deux langues d'une façon alternée, en symbolisant l'alternance des deux idiomes constituant l'identité de Huston, où ces derniers commencent à s'influencer l'un avec l'autre. Finalement, c'est avec *Limbo/Limbés* que

³⁵⁸ Huston, *Nord perdu*, 51.

l'autrice atteint le niveau le plus élevé de son acceptation du fait d'être sans doute déchirée en deux mais en même temps de se situer dans les limbes, où elle arrive à se créer une langue à soi, une sorte de troisième langue qui est le résultat du chevauchement et du mélange continu entre les deux langues. Ce qu'elle n'arrive pas à exprimer dans une langue est exprimé par l'autre. Ce qu'elle ne veut pas traduire n'est pas traduit. Voici l'extrême liberté de l'autotraduction, qui permet à l'écrivain-traducteur de jouer avec les mots, les expressions et avec les sens pour créer des versions qui sans doute ne correspondent pas toujours à une traduction littérale. Si on tient en compte la classification des autotraductions proposée par Oustinoff, on pourrait soutenir dans un premier temps que chez Huston on peut parler d'autotraduction décentrée, qui a pour but le maintien d'un lien entre l'autre texte et l'autre culture, en conservant des éléments de la langue source. Toutefois, ce qui est intéressant d'analyser est le fait que, malgré les modifications et les différences plus ou moins importantes entre les deux versions, le but de Huston est celui de rendre ses œuvres le plus compréhensibles possibles à son lectorat, montrant une attention spéciale envers la langue et la culture d'arrivée, comme le témoignent les adaptations culturelles à la langue cible. Au sein d'une démarche que l'on pourrait globalement qualifier de 'cibliste', l'adaptation de Huston n'est jamais totale. C'est surtout les cas des *Plainsong/Cantique des Plaines*, où elle cherche, tout en adaptant le texte à la langue cible, le français, de maintenir les images et les sons de la version anglaise, riche en références musicales et culturelles à travers des traductions de ces dernières. Cela revient à dire que l'adaptation chez Huston passe par des stratégies traductionnelles différentes : suppressions, ajouts, recherche d'équivalents fonctionnels sont exploités dans les ouvrages analysés. Dans le cas de *Limbes/Limbo*, on a l'impression de se trouver face à un cas de récréation, où le texte est réécrit « en préservant seulement les idées et les fonctions de l'original »³⁵⁹. En effet, dans cet ouvrage les deux textes diffèrent en bien des points, sauf qu'on réalise enfin qu'ils fonctionnent ensemble. Pour la première fois, dans cet ouvrage, Huston souligne la complexité du bilinguisme en concevant un ouvrage qui ne peut pas être saisi dans son entièreté qu'en le lisant dans les deux langues. Ce caractère ambigu et ambivalent rend la classification de cet ouvrage encore plus difficile d'un point de vue traductologique. Cependant, ce texte, qui peut être considéré comme l'apogée de toute la production littéraire de Huston en ce qui concerne

³⁵⁹ Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie* (Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2016), 88.

son parcours identitaire et sa vision de l'autotraduction et du bilinguisme d'écriture, nous donne l'épreuve de la contamination et de l'interdépendance entre les deux langues. À la lumière de tout cela, même si Huston se situe dans l'errance douloureuse des limbes, dans l'espace interstitiel entre les deux langues, où ces dernières se compénètrent et se séparent, se mêlent et se détachent, se chevauchent et se dispersent, s'acharnent et se donnent la main, elle ne peut qu'accepter sa dualité. Si, comment on l'a vu, la condition du sujet bilingue est celle d'un va-et-vient continu entre une langue et l'autre, on pourrait se demander si au lieu d'utiliser l'image des limbes pour décrire sa condition existentielle, on ne pourrait plus efficacement exploiter l'image d'un pont entre les langues, où celles-ci communiquent et dialoguent constamment en acceptant les inévitables contaminations qui dérivent de ce rapport si fort et significatif. D'une certaine manière, c'est exactement ce que Huston a recréé dans ces ouvrages : un pont entre une langue et une autre, où ces dernières sont libres de passer d'un côté à l'autre, libres de se contaminer et de s'influencer mutuellement. Bien que *Limbes/Limbes* mette en évidence la difficulté de la traduction et de l'existence dans les limbes, entre les deux langues, ce qui en ressort acquiert un caractère presque paradoxal et ambigu. Même si elle souligne la question de l'intraduisible, l'autrice se retrouve de fait à traduire ce qu'elle considère comme intraduisible avec une liberté absolue et une recherche systématique et scrupuleuse d'équivalence de sens. De plus, pour faire face à ce problème, de l'autre côté, elle parvient à laisser les deux versions se compléter : l'incommunicabilité se résout dans la complémentarité des deux versions. C'est pourquoi ce cheminement croissant et progressif vers l'acceptation d'être entre deux langues peut être considéré comme une expérience sans doute épuisante, mais inévitable et, en même temps, enrichissante. Pour conclure, donc, bien que l'auteur affirme se situer dans les limbes entre les deux langues, son acceptation progressive de la coexistence de deux idiomes et de deux cultures différentes signifie que, par le biais de l'écriture, ces deux mondes apparemment distants et divisés peuvent communiquer et se contaminer mutuellement, montrant leur potentiel expressif.

Riassunto

L'autotraduzione, ovvero l'atto di uno scrittore di tradurre le proprie opere, è un fenomeno che ha acquistato rilevanza in ambito accademico e scientifico solamente a partire dagli anni Settanta del secolo scorso. Questa nuova branca della traduttologia rimane una categoria ancora difficile da definire e comprendere appieno, dato che molte sono le teorie formulate a riguardo. Questo deriva dal fatto che il rapporto traduttore-autore, punto cardine degli studi traduttologici, nel processo autotraduttivo viene messo in questione, dal momento che, in questo caso particolare, le due figure coincidono. Per questo motivo, anche i concetti di testo originale e testo tradotto non possono essere applicati ai testi sottoposti all'autotraduzione, dal momento che entrambi godono della stessa autorità autoriale, incarnata dall'autotraduttore. Gli approcci teorici a questa materia sono sempre più diffusi e sono accompagnati da diverse visioni sulla natura dell'autotraduzione che implicano diverse differenziazioni tipologiche di quest'ultima. Da una parte si schierano coloro i quali definiscono l'autotraduzione come un tipo privilegiato di traduzione e dall'altra coloro che vedono in questa un caso privilegiato di riscrittura, definendo l'autotraduzione come una sorta di reinvenzione e rielaborazione in un'altra lingua. Data la complessità della definizione stessa di questo fenomeno, è chiaro che sia difficoltoso tracciarne i confini, soggetti a continue evoluzioni e teorie che lo rendono senza dubbio un campo con una logica propria, che ancora deve essere definita nella sua totalità. Alla luce di ciò, il presupposto su cui si basa l'autotraduzione è il bilinguismo di scrittura, che rappresenta dunque la *conditio sine qua non* del processo autotraduttivo. Per bilinguismo di scrittura si intende l'attitudine, facoltativa o indispensabile, di comunicare in due lingue di scrittura. L'autotraduttore è dunque uno scrittore che per diversi motivi, si trova a conoscere e utilizzare due o più lingue come mezzo espressivo. Anche per il bilinguismo si distinguono diverse categorie, in particolare il bilinguismo individuale, caso in cui il soggetto si trova ad acquisire un'altra lingua a causa di un "passaggio di frontiera" linguistico, culturale o nazionale che può scaturire da diversi motivi, e il bilinguismo sociale, di cui fanno parte coloro che vivono da sempre in un contesto di diversità linguistica che implica la coesistenza fra due o più lingue. Data la relazione imprescindibile tra autotraduzione e bilinguismo di scrittura, l'autotraduzione deve tenere conto di questo presupposto fondamentale e considerarne

gli effetti senza escluderne la rilevanza innegabile nella propria definizione. Questo elaborato finale prende in esame questi due fenomeni, analizzando nello specifico il caso di una scrittrice bilingue franco-canadese, Nancy Huston, nella cui produzione letteraria la pratica dell'autotraduzione è ampiamente presente. Queste tematiche sono approfondite attraverso l'analisi di tre opere in particolare -*Plainsong/Cantique des plaines*, *Instruments des ténèbres/Intruments of Darkness* et *Limbes/Limbo* – tradotte sistematicamente dall'inglese al francese e/o viceversa dall'autrice stessa. Le ragioni di questa operazione sono esplicitate attraverso l'analisi tematica e traduttologica delle opere sopramenzionate, che dimostrano la presenza di alcune problematiche ricorrenti come ad esempio, la questione identitaria ed i concetti di alterità e dualità, derivanti dalla compresenza dei due idiomi nella vita e nella produzione letteraria dell'autrice. *Plainsong/Cantique des plaines*, scritto dapprima in inglese ma pubblicato nello stesso anno (1993) sia in inglese sia in francese, rappresenta il ritorno della scrittrice alle proprie radici e il recupero della lingua d'origine, abbandonata assieme al proprio passato doloroso. Se da un lato il francese rappresenta una lingua priva del carico del passato dell'autrice, elemento fondamentale che le permette lo sviluppo di una scrittura di creazione e rinnovamento attraverso un distacco linguistico ed identitario necessario, dall'altro è solo attraverso il recupero dell'inglese che l'autotraduzione può svilupparsi, essendo il bilinguismo di scrittura la condizione necessaria all'iniziazione al processo autotraduttivo. Forte di questa riconciliazione, il rapporto tra le due lingue, in costante negoziazione, si fa sempre più complesso e ambiguo nel corso degli anni Novanta. Se da un lato infatti l'autrice recupera la propria lingua d'origine, dall'altro, il francese, che le ha consentito una sorta di straniamento rassicurante e un'immunità iniziale, comincia a profilarsi come inautentico ed artificioso, frutto di un'acquisizione tardiva. È solamente con la pubblicazione di *Instruments des ténèbres/Intruments of Darkness*, caso particolare di redazione bilingue, che si assiste alla riconciliazione tra inglese e francese. Infatti, si tratta di un'opera inizialmente concepita attraverso l'alternanza, capitolo per capitolo, delle due lingue, corrispondenti a due piani di narrazione differenti. Successivamente tradotto per permetterne la pubblicazione monolingue sia in francese (1996) che in inglese (1997), si tratta quindi del primo tentativo di scrittura bilingue da parte dell'autrice. Questa peculiarità si riflette anche nelle tematiche affrontate nel romanzo, in cui l'alternanza linguistica rappresenta senza dubbio l'ambiguità linguistica ma anche

identitaria dell'autrice, che si esplica nelle numerose consonanze autobiografiche contenute nel testo, attraverso le storie dei personaggi che si rivelano essere degli alter ego dell'autrice stessa. La questione identitaria e l'affermazione dell'alterità si sviluppano attraverso l'utilizzo delle due lingue e la normalizzazione del rapporto tra di esse, dato dal riconoscimento di un'identità dai contorni fragili e di una diglossia letteraria forgiata dalle differenze che l'autotraduzione cerca di unificare esercitando un ruolo di mediatrice. Nel momento in cui le due lingue, l'inglese e il francese, godono dello stesso status, queste diventano il mezzo espressivo per l'elaborazione narrativa che non può che comprendere anche la dimensione intima e personale dell'autrice. L'autotraduzione si rivela dunque uno stimolo intellettuale che si nutre dei contrasti e delle consonanze tra le lingue. L'ultimo testo analizzato è sicuramente il più emblematico, a tal punto che può essere considerato come la sintesi del percorso identitario, stilistico e tematico di Nancy Huston. *Limbes/Limbo* fa del bilinguismo e dell'autotraduzione dei veri e propri temi e protagonisti del testo, che attraverso l'imitazione delle opere e dello stile di Beckett tratta le problematiche della lingua e dell'identità. È dunque nel limbo, in questa sorta di spazio interliminare, che le due lingue si mescolano e si compenetrano, mostrando una continua spinta verso l'unificazione ma allo stesso tempo uno scarto che lascia intravedere la distanza e le differenze inevitabili tra i due idiomi. Questo percorso tematico si rivela imprescindibile per poter comprendere appieno la progressiva evoluzione del rapporto di Nancy Huston con le lingue che la definiscono, rapporto che risulta ancora più chiaro dall'analisi traduttologica delle opere prese in esame. Infatti, quest'ultima mostra la progressiva contaminazione delle due lingue, che raggiunge il suo apice con *Limbes/Limbo*. L'autrice in questo caso acquista la consapevolezza di essere divisa in due e di trovarsi nel limbo, nello spazio tra le due lingue, all'interno del quale ella realizza la necessità di creare una terza lingua, una lingua comprensibile a se stessa, frutto della coesistenza e della commistione delle altre due. L'analisi traduttologica delle tre opere mostra l'attenzione scrupolosa dell'autrice a rendere le due versioni il più possibile comprensibili al lettorato a cui si indirizza. Per questo motivo, la strategia maggiormente adottata da Nancy Huston è quella dell'adattamento, un adattamento puntuale, teso a non snaturare del tutto la realtà linguistico-culturale dell'altra versione. Ad esempio, in *Plainsong/Cantique des Plaines*, sebbene il testo sia adattato alle norme della lingua d'arrivo, è chiara la volontà di mantenere delle tracce della lingua e della cultura di

partenza, conservandone immagini e suoni, essendo la versione inglese ricca di riferimenti musicali e culturali appartenenti al mondo anglofono. L'atteggiamento di attenzione verso il lettorato e la cultura di arrivo è rilevabile soprattutto dall'analisi del ritmo e della musicalità dei testi e dalla gestione delle referenze culturali all'interno di essi. La meticolosità particolare di Huston riguardo la resa della musicalità delle parole ha come risultato l'adattamento del ritmo e dei suoni alle norme linguistiche della lingua d'arrivo, arrivando spesso a sacrificare un'equivalenza esatta di significato per ottenerne una di suono, derivante dal rispetto rigoroso del ritmo e delle sonorità di ciascuna lingua. Per quanto riguarda le referenze culturali, invece, queste sono adattate alla cultura d'arrivo, oppure, nel caso in cui questo non sia possibile, vengono esplicitate attraverso la traduzione. L'adattamento passa dunque attraverso strategie traduttive diverse nelle tre opere analizzate. L'analisi ha rilevato soprattutto dei casi di soppressione, di espansione e di ricerca di equivalenti funzionali, fino ad arrivare a *Limbo/Limbes* dove si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un caso di ricreazione. I due testi infatti tendono a differire in diversi punti, ma ciò che rende singolare quest'opera è la complementarietà delle due versioni, che funzionano quindi solamente insieme e fanno scaturire nel lettore il dubbio che si tratti effettivamente di autotraduzione o che ci si trovi piuttosto in presenza di un caso di scrittura bilingue. Alla luce di ciò, questo testo può essere considerato l'apogeo di tutta la produzione letteraria di Huston per quanto riguarda il suo percorso identitario e la sua visione dell'autotraduzione e del bilinguismo di scrittura, offrendo la prova della contaminazione e dell'interdipendenza fra le due lingue. Nancy Huston si trova dunque nell'erranza dolorosa del limbo, dove le lingue si compenetrano e si distaccano, si mescolano e si allontanano, si accavallano e si disperdono allo stesso tempo. Questa sorta di "cantiere di lingue" si rivela essere un processo continuo di costruzione, decostruzione e ricostruzione, doloroso e destabilizzante, ma necessario al fine dell'affermazione identitaria dell'autrice, che non può dirsi completa se non attraverso l'accettazione della propria dualità linguistica e culturale. Se dunque, la condizione di un soggetto bilingue prevede un continuo andirivieni da una lingua all'altra, sorge spontaneo chiedersi se al posto di utilizzare l'immagine del limbo per definire la propria condizione esistenziale, non si potrebbe utilizzare quella di un ponte fra le due lingue, in cui queste ultime dialogano e comunicano costantemente accettando le inevitabili differenze e contaminazioni che derivano da un rapporto così stretto e

significativo. In un certo senso, è proprio quello che l'autrice realizza progressivamente nelle sue opere, facendo emergere sempre più la coesistenza fra le due lingue. Anche se in *Limbo/Limbes*, l'autrice insiste sul problema dell'intraducibilità, attraverso la traduzione si trova di fatto a tradurre l'intraducibile, grazie alla libertà assoluta conferitale dal processo autotraduttivo e attraverso una ricerca sistematica dell'equivalenza di significato. Ecco che l'autotraduzione esprime tutto il proprio potenziale, conferendo all'autore/traduttore la possibilità e la libertà di giocare con le parole, le espressioni e i significati, di manipolare e plasmare le lingue per creare delle versioni che non possono essere considerate dunque delle traduzioni letterarie. Ciò che non si vuole tradurre, non viene semplicemente tradotto. Ciò che si fatica ad esprimere in una lingua, viene espresso nell'altra. Per questo motivo, l'autrice lascia che le due versioni si completino a vicenda. Ecco infine l'accettazione della dualità, che non può che utilizzare le due lingue e la loro complementarità per ampliare gli orizzonti della creazione letteraria. L'intraducibilità e l'incomunicabilità sono dunque risolte attraverso il rapporto complementare tra le due lingue e le due culture che, solamente assieme definiscono l'autrice nella sua totalità. Per questo motivo, questo percorso crescente e progressivo verso l'accettazione della propria esistenza "tra le lingue" può essere considerato senza dubbio come un'esperienza estenuante ma inevitabile ed arricchente. Per concludere, nonostante Nancy Huston si collochi nel limbo tra le due lingue, la sua accettazione progressiva della coesistenza dei due idiomi e delle due culture assume un preciso ed importante significato: attraverso la scrittura, questi due mondi apparentemente distanti e divisi possono comunicare e contaminarsi l'uno con l'altro, mostrando appieno il loro potenziale espressivo.

Bibliographie

- Almeida Goulart, Sandra Regina, et Julia de Vasconcelos Magalhães Veras. «From Samuel Beckett to Nancy Huston: a poetics of self-translation.» *Ilha do Desterro* 70, n. 1 (2017): 103-112. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n1p103>.
- Bartoloni, Paolo. «Comparative Cultural Studies and Translation Studies.» Dans *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, édité par Steven Tötösy de Zepetnek et Tutun Mukherjee, 148-161. New Delhi: Foundation Books, 2014.
- Bassnett, Susan. «L'autotraduzione come riscrittura.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 33-43. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Ceccherelli, Andrea. «Introduzione.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 11-22. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Danby, Nicola. «The space between: self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo.» *La Linguistique* 40 (2004): 83-96. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2004-1-page-83.htm>.
- DaSilva, Xosé Manuel. «L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques.» Dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, édité par Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, 103-118. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Davey, Frank. «Big, Bad, and Little Known: The Anglophone-Canadian Nancy Huston.» Dans *Vision-Division*, édité par Marta Dvořák et Koustas Jane, 3-21. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Delisle, Jean. *La traduction raisonnée*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- Demanuelli, Claude, et Jean Demanuelli. *Lire et traduire. Anglais-français*. Paris: Masson, 1991.
- Dvořák, Marta. «Introduction.» Dans *Vision/division*, édité par Marta Dvořák et Jane Koustas, ix-xiii. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Eco, Umberto. «Come se si scrivessero due libri diversi.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 25-29. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2019. Kindle.
- El Nossery, Névine. «L'étrangeté rassurante de la « bi-langue » chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston.» *Contemporary French and Francophone Studies* 11, n. 3 (2007): 389-397. 10.1080/17409290701537563.
- Falceri, Giorgia. «Nancy Huston in Self translation. An Aesthetics of Redoublement» Thèse de doctorat, Università degli Studi di Trento, 2016.
- Ferraro, Alessandra, et Grutman Rainier. «Avant propos. L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles.» Dans *L'Autotraduction littéraire*.

- Perspectives théoriques*, édité par Alessandra Ferraro et Grutman Rainier, 7-17. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Gaboury-Diallo, Lise. «L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston.» Dans *Vision-Division*, édité par Marta Dvořák et Koustas Jane, 49-59. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Gazier, Michèle, Martine Laval, et Bouchez Emmanuelle. 1997. «Français dans le texte.» *Télérama*, dernier accès le 7 Janvier, 2020, <https://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>.
- Gjurcinova, Anastasija. «Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui.» Dans *Momenti di storia dell'autotraduzione*, édité par Gabriella Cartago et Ferrari Jacopo, 97-111. Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018.
- Grutman, Rainier. «Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Perotto Monica, 45-61. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*. Montréal: Fides, 1997.
- Grutman, Rainier. «Francophonie et autotraduction.» *Interfrancophonies*, n. 6 (2015): 1-17.
- Grutman, Rainier. «L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues.» Dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, édité par Alessandra Ferraro et Grutman Rainier, 39-63. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Grutman, Rainier. «L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste.» Dans *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, édité par Axel Gasquet et Modesta Suárez, 31-50. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Grutman, Rainier. «Self-translation.» Dans *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, édité par Mona Baker et Gabriela Saldanha, 257-260. London: Routledge, 2009.
- Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2016.
- Huston, Nancy. *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac, 2004.
- Huston, Nancy. *Cantique des plaines*. Paris: Éditions J'ai Lu, 2016.
- Huston, Nancy. «Communication personnelle» cité dans Susan Bassnett. «L'autotraduzione come riscrittura.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 33-43. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Huston, Nancy. «Déracinement du savoir.» Dans *Au coeur des textes. L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes: témoignages et traces manuscrites*, édité par Irene Fenoglio, 21-52. Louvain la Neuve: Academia-Bruylant, 2005.
- Huston, Nancy. *Instruments des ténèbres*. Arles: Actes Sud, 1996.

- Huston, Nancy. *Instruments of Darkness*. Toronto: McArthur & Company, 1997.
- Huston, Nancy, « *Interview de Nancy Huston* » interview par Christine Klein-Lataud, Société Radio-Canada, 16 novembre, 1993.
- Huston, Nancy. « Interview publique », Université de Toronto, Victoria College, 24 février, 2003.
- Huston, Nancy. *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac, 2000.
- Huston, Nancy. *Nord Perdu suivi de Douze France*. Arles: Actes Sud, 1999.
- Huston, Nancy. *Plainsong*. New York: HarperPerennial, 1994.
- Huston, Nancy. *Professeurs de désespoir*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac, 2004.
- Huston, Nancy. « Traduttore non è traditore .» Dans *Pour une littérature monde*, édité par Michel Le Bris et Jean Rouaud, 151-160. Paris: Gallimard, 2007.
- Huston, Nancy, et Leila Sebbar. *Lettres parisiennes*. Paris: Bernard Barrault, 1986.
- Klein-Lataud, Christine. « Langue et lieu d'écriture.» Dans *Vision-Division*, édité par Marta Dvořák et Jane Koustas, 39-48. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Klein-Lataud, Christine. « Les voix parallèles de Nancy Huston.» *TTR* 9, n. 1 (1996): 211-231. <https://doi.org/10.7202/037245ar>.
- Laurin, Danielle. « Source sure : interview à Nancy Huston » *Voir*, Septembre 1993.
- Lusetti, Chiara. « Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain : le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa » Thèse de doctorat, Università degli Studi di Milano/Université de la Maouba, 2016.
- Lusetti, Chiara. « I self-translation studies: panorama di una disciplina.» Dans *Momenti di storia dell'autotraduzione*, édité par Gabriella Cartago et Jacopo Ferrari, 153-167. Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018.
- Montini, Chiara. « Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 141-151. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Mossière, Gilles. « Lecture(s) : exclusion et altérité dans Cantique des plaines de Nancy Huston.» *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, n. 1 (2007): 91-103. [10.7202/019335ar](https://doi.org/10.7202/019335ar).
- Mulinacci, Roberto. « Autotraduzione: illazioni su un termine.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Perotto Monica, 105-119. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Oustinoff, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Oustinoff, Michael. « Le bilinguisme d'écriture.» Dans *Métamorphoses d'une utopie*, édité par Fulvio Caccia et Lacroix Jean-Michel, 65-76. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1992.

- Paillot, Patricia-Léa. «Cacophonie corporelle dans Instruments of Darkness de Nancy Huston.» Dans *Vision-Division*, édité par Marta Dvořák et Kostas Jane, 125-133. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Plack, Iris. «Due casi limite dell'autotraduzione: Il castello dei destini incrociati di Calvino e Il Capitale di Marx.» *LCM Lingue, Culture, Mediazioni* 1, n. 3 (2016): 135-149. 10.7358/lcm-2016-001-plac.
- Potvin, Claudine. «Inventer l'histoire : la plaine revisited.» *Francophonies d'Amérique*, n. 7 (1997): 9-18. <https://doi.org/10.7202/1004741ar>.
- Puccini, Paola. «Avant-propos. Pour une cartographie de l'autotraduction.» *Interfrancophonies*, n. 6 (2015): i-xii.
- Puccini, Paola. «La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction.» Dans *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, édité par Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, 65-83. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Sanfelici, Laura. «Blinguismo di scrittura, autotraduzione e traduzione allografa. Studio di un caso inglese-spagnolo.» *Lingue e linguaggi* 18 (2016): 139-154.
- Sardin, Pascale. «Écriture féminine et autotraduction. Entre « occasion délicieuse », mort et jouissance .» Dans *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, édité par Alessandra Ferraro et Grutman Rainier, 189-203. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Sardin-Damestoy, Pascale. «Samuel Beckett / Nancy Huston ou le bilinguisme de malentendus en contrefaçons : deux expériences similaires ?» Dans *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues.*, édité par Alex Gasquet et Modesta Suárez, 256-270. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Schaub, Danielle. «“Negation, Annihilation and Nothingness”: Risks and Recovery from Parental Loss and Abandonment in Nancy Huston’s Instruments of Darkness.» *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n. 45-46 (2012): 509-530. <https://doi.org/10.7202/1009917ar>.
- Senior, Nancy. «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston’s Plainsong / Cantique des plaines .» *Meta* 46, n. 4 (2001): 675-686. <https://doi.org/10.7202/004090ar>.
- Sing, Pamela V. «Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans Cantique des Plaines.» Dans *Vision-Division*, édité par Marta Dvořák et Jane Kostas, 63-74. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Sperti, Valeria. «Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston.» *Tradução em Revista*, n. 16 (2014): 69-82. 10.17771/PUCRio.TradRev.23240.
- Sperti, Valeria. «L'ambiguità linguistica di Nancy Huston.» Dans *Autotraduzione e riscrittura*, édité par Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti et Monica Perotto, 381-394. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- Sperti, Valeria. «L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques.» *Revue italienne d'études francaises*, n. 7 (2017): 1-19. 10.4000/rief.1573.

- Tanqueiro, Helena. «L'autotraduction en tant que traduction.» *Quaderns: Revista de Traducció*, n. 16 (2009): 108-112.
- Trottier, André. « De Plainsong à Cantique des plaines : sur l'émergence d'une singularité d'écriture dans le processus d'autotraduction dite décentrée » Mémoire, Université Laval, 2007.
- Turtureanu, Aliteea-Bianca. *Translinguisme et transculture dans l'oeuvre de Nancy Huston*, Thèse de doctorat, Universitatea „Babes-Bolyai” Cluj-Napoca, 2012.
- Van Overbeke, Maurice. *Introduction au problème du bilinguisme*. Bruxelles: Labor, 1972.
- Wilhelm, Jane Elisabeth. «Autour de Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett de Nancy Huston» *Palimpsestes*, n. 18 (2006): 59-85. 10.4000/palimpsestes.547.