



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimenti di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

**Lingue e Letterature Europee e Americane**

Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Deux versions du même récit?*

*Autotraduction et transcréation dans La voix de mon père/My*

*Father's voice de Madeleine Blais-Dahlem*

Relatrice:

Prof.ssa Mirella Piacentini

Laureanda:

Serena Tardio

n° matr. 2053814/LLEA

Anno Accademico 2022/2023



## Table des matières

Introduction .....	p. 5
<b>Chapitre 1.</b> Autotraduction en théorie : entre traduction et réécriture .....	p. 11
1.1 Pour une définition : les noms de l'autotraduction .....	p. 11
1.2 Les approches à l'autotraduction .....	p. 17
1.2.1 L'approche sociologique de Rainier Grutman .....	p. 17
1.2.2 L'approche anthropologique de Paola Puccini .....	p. 19
1.2.3 Chiara Montini et la génétique du texte .....	p. 21
1.2.4 Le pacte autotraductif d'Alessandra Ferraro .....	p. 22
1.3 Le rapport entre l'autotraducteur et ses langues : le plurilinguisme littéraire .....	p. 24
<b>Chapitre 2.</b> Analyse contextuelle : <i>La voix de mon père/My Father's voice</i> .....	p. 29
2.1 Madeleine Blais-Dahlem : porte-parole d'un bilinguisme nécessaire .....	p. 29
2.2 Des pièces de théâtre jusqu'au roman : l'autotraduction chez Blais-Dahlem .....	p. 33
2.3 <i>La voix de mon père/My Father's voice</i> : une édition bilingue .....	p. 38
2.4 Intrigue et thématiques du roman .....	p. 43
<b>Chapitre 3.</b> Analyse textuelle : les traces du bilinguisme et stratégies (auto)traductives .....	p. 47
3.1 La cohabitation des langues dans le roman .....	p. 48
3.2 L'anglais dans <i>La voix de mon père</i> comme résonance d'une situation minoritaire .....	p. 50
3.2.1 Les omissions dans <i>My Father's voice</i> .....	p. 54
3.2.2 Traces et pertes du bilinguisme des personnages .....	p. 62
3.2.3 Les incrémentialisations dans <i>La voix de mon père</i> comme procédé de traduction (créative) .....	p. 68
3.3 Le français dans <i>My Father's voice</i> .....	p. 75
3.3.1 Le sobriquet de la protagoniste .....	p. 75
3.3.2 Références culturelles .....	p. 77

<b>Chapitre 4. <i>La voix de mon père/My Father's voice</i>, banc d'essai pour la transcréation</b> .....	p. 81
4.1 Points en commun entre traduction, autotraduction et transcréation .....	p. 81
4.2 Terminologie et méthodologie de référence .....	p. 85
4.3 Transcréation chez Madeleine Blais-Dahlem .....	p. 87
4.4 Appartenance culturelle des personnages .....	p. 88
4.5 Représentation de la religion catholique .....	p. 90
4.5.1 Ajouts et omissions .....	p. 91
4.5.2 Reformulations transcréatives .....	p. 95
4.6 Traduire l'histoire d'une fille et de son père .....	p. 96
4.6.1 Explicitations (trans)créatives .....	p. 98
4.6.2 Variation spécifique d'auteur .....	p. 100
4.6.3 Long ajout créatif .....	p. 101
Entretien à l'écrivaine .....	p. 107
Conclusion .....	p. 113
Riassunto .....	p. 119
Bibliographie .....	p. 127
Ringraziamenti .....	p. 137

## ***Introduction***

« *Al principio, ho tradotto le mie parole ciecamente, utilizzando il testo originale come scusa per aggiornare le versioni del passato. Quando dico ciecamente voglio sottolineare il fatto che mai ho voluto essere fedele. Fedeltà a cosa? Essere fedele a chi? Perché essere fedele a me stesso?* »<sup>1</sup>

*Antonio D'Alfonso*

Le passage mentionné ci-dessous représente le point de départ de cette analyse. D'Alfonso affirme avoir traduit ses textes aveuglément, parce qu'il ne veut pas être fidèle. La phrase citée met en question le concept de fidélité et est prononcée par un traducteur qui est aussi auteur. Dans le domaine de la traduction, la fidélité du traducteur est une notion délicate, le traducteur étant censé reproduire le texte d'un auteur dans une autre langue, en respectant en même temps le public cible. Lorsque le traducteur est aussi l'auteur du texte de départ, le préjugé qui veut que le traducteur soit soumis à un contrat de fidélité rigide en est bouleversé. Au moment où les deux figures convergent, on a affaire à un autotraducteur et le transfert qui s'opère devient plus précisément une autotraduction. Notre intérêt pour cette branche des *Translation Studies* s'est manifesté à l'occasion de la conférence didactique que Fabio Regattin, traductologue et traducteur, professeur à l'Université de Udine, a tenu au sein du cours de 'Lingua, Linguistica e Traduzione Francese'. En intitulant la conférence "Autotraduction: 5W+1, Regattin tentait de résumer ce phénomène en répondant à six questions portant sur les définitions du terme autotraduction (*Quoi ?*), les périodes et les contextes où elle s'est diffusée (*Quand ?* et *Où ?*), les différentes typologies d'autotraduction (*Comment ?*), le profil des autotraducteurs-trices (*Qui ?*) et enfin les raisons qui mènent à s'autotraduire (*Pourquoi ?*). Ce compte rendu schématique nous a aidée tout d'abord à apprendre une notion qui nous était inconnue et à formuler des hypothèses, notamment par rapport à la traduction allographe. Le premier chapitre, en effet, est précisément consacré à une réflexion sur la (possible) différence entre la traduction "traditionnelle" ou "allographe" et l'autotraduction, réflexion qui est menée à partir des définitions données par Anton Popovic et par Rainier Grutman. On présente surtout le débat entre ceux qui défendent l'idée que l'autotraducteur se comporte comme un traducteur tout court et ceux qui le

---

<sup>1</sup> Antonio D'Alfonso, « Parola per parola », Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, Emil, Perugia, 2020, pp. 45-53, p. 50.

considèrent un auteur privilégié, puisqu'il<sup>2</sup> peut modifier et parfaire son œuvre. En outre, les dénominations appliquées à cette forme de traduction mettent en question la distinction stéréotypée entre texte premier (en tant que texte original et parfait) et texte traduit (en tant que texte subordonné, une copie du texte premier). Même si l'autotraduction existe depuis toujours, elle est devenue un sujet qui a de plus en plus suscité l'intérêt dans le domaine académique<sup>3</sup>. Rainier Grutman et Alessandra Ferraro<sup>4</sup> proposent quatre approches possibles : l'approche sociologique de Grutman ; l'approche anthropologique de Puccini ; la comparaison entre la génétique du texte et la démarche autotraductive formulée par Chiara Montini ; pour conclure, on traite de la présence ou de l'absence du pacte autotraductif dont parle Alessandra Ferraro.

Toute étude portant sur l'autotraduction ne peut faire l'impasse sur le bilinguisme de l'autotraducteur, celui-ci étant au moins bilingue. Ce bilinguisme affecte l'étude de l'autotraduction pour plusieurs raisons. La relation qu'il entretient avec ses propres langues n'est pas neutre et elle influence la modalité dont il aborde ses textes. Dans la présente étude, on verra que l'analyse menée sur le roman de l'écrivaine et dramaturge Madeleine Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*<sup>5</sup> confirme ce postulat. Le deuxième chapitre offre une contextualisation de l'œuvre et de l'écrivaine, puisque « l'approfondimento del contesto in cui si muove l'autore [è] estremamente importante al fine di poter comprendere il processo di autotraduzione »<sup>6</sup>. Ne pouvant bénéficier que de ressources bibliographiques modestes sur l'autrice et sur son œuvre, nous nous sommes appuyées sur l'apparat paratextuel (notamment le péritexte), tant du roman que de sa pièce *La Maculée/sTain*, cette dernière contenant beaucoup d'indices concernant l'écriture de Blais-Dahlem. Étant donné qu'elle travaille en Saskatchewan, une province canadienne à majorité anglophone, le bilinguisme devient un élément à ne pas négliger

---

<sup>2</sup> L'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

<sup>3</sup> Chiara Lusetti, « I self-translation studies: panorama di una disciplina, dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione* » [en ligne], Milano, LED, 2018, pp. 153-167, pp. 153-154. Disponible en ligne: [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_09.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_09.pdf) (date de la dernière consultation : 01/11/2023).

<sup>4</sup> Alessandra Ferraro e Rainier Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>5</sup>*La voix de mon père/My Father's voice* est le premier texte en prose publié par la maison d'édition La Nouvelle Plume en 2015. Comme on peut le remarquer par le double titre, l'ouvrage se compose de deux versions, l'une en français (sa langue maternelle) et l'autre dans la langue dominante au Canada, l'anglais.

<sup>6</sup> Chiara Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », dans Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, pp. 13-24, p. 19.

dans ses autotraductions. Dans *La voix de mon père/My Father's voice*, Madeleine Blais-Dahlem retrace en français une partie de sa vie personnelle, racontée à travers les yeux de la narratrice : Ti'Loup est une adolescente qui vit pendant les années 1950 en Saskatchewan. Le rapport avec son père est central, notamment le désir de la jeune fille d' être prise en compte et acceptée.

L'approche contextuelle est suivie d'une approche textuelle, puisqu'il est « indispensable per uno studioso approcciarsi anche ai testi e analizzare le due o più versioni di una certa opera in modo contrastivo, così da sviscerare le strategie traduttive realmente adottate »<sup>7</sup>. Les deux derniers chapitres se focalisent alors sur l'analyse traductive d'un point de vue sociolinguistique (chapitre 3) et transcréatif (chapitre 4). L'analyse traductologique du texte a relevé une grande variété de données, lesquelles ont été tout de suite sélectionnées, selon les caractéristiques de l'œuvre et le processus créatif de l'écrivaine. Certaines hypothèses et doutes ont été clarifiées par Blais-Dahlem elle-même, qui nous a gentiment accordé un entretien. Nous avons notamment pu élucider la question de la genèse de l'œuvre : Madeleine Blais-Dahlem affirme avoir écrit le premier jet de *La voix de mon père* pendant l'été de l'année 1985 (30 ans avant sa publication) en tant que récit autobiographique dédié à son père. La rédaction en langue française est une nécessité, parce qu'à l'époque « on vivait en français »<sup>8</sup> en Saskatchewan. Pour cette raison, l'original ne peut que se manifester dans cette langue, comme l'explique dans la préface de la pièce *sTain* :

I struggled for a long time, writing in English and finding it inadequate. The words were just words. One day, I was writing a story about my childhood on the farm in Saskatchewan. [...] I realized that I should be writing in French because that was the language in which my family lived at the time. *En français*, the story wrote itself<sup>9</sup>.

*My Father's voice* est rédigé en 1992 pendant un cours d'écriture en langue anglaise. Cette deuxième phase d'écriture-traduction est suivie d'une troisième, puisque Blais-Dahlem décide de modifier le récit, intégrant l'épisode de la mort de son père, absent dans la première version en langue française. Cela amorce un va-et-vient constant entre les deux versions, ce qui rend difficile, sinon impossible, d'en décrire leur statut.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>9</sup> Madeleine Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, La nouvelle plume, Regina, 2012, p. 93.

En partant du principe que la genèse de l'œuvre a eu des retombées sur l'écriture et sur la traduction du récit, le troisième chapitre se focalise sur la modalité d'aborder la question identitaire et linguistique dans les deux versions. Le double format du roman montre que les frontières linguistiques ne sont pas rigidement respectées, puisque la version française contient beaucoup de mots et d'expressions en anglais, dans le but de représenter le bilinguisme des personnages appartenant à cette culture ; bien que la présence des mots français dans *My Father's voice* soit quantitativement moins marquée, elle mérite également d'être prise en compte dans une perspective traductive. C'est ce que nous choisissons de faire en nous appuyant sur les réponses de Blais-Dahlem lors de notre entretien.

Le fil rouge qui tisse un lien entre le troisième chapitre et le quatrième, c'est l'objectif posé par l'écrivaine de transcender les différences linguistiques et culturelles. À l'exception de certains sobriquets des personnages - qui sont adaptés au contexte anglophone - l'écrivaine ne veut pas compromettre l'univers créé dans la version française, raison pour laquelle les références culturelles (et linguistiques, comme le témoigne le troisième chapitre) sont gardées. Cette volonté est soulignée par Blais-Dahlem elle-même, car elle voudrait avant tout raconter une histoire humaine, notamment la relation entre un père et sa fille. Pourtant, la comparaison entre les deux versions montre que l'autotraduction chez cette écrivaine n'est pas conçue comme une traduction tout court (en supposant qu'il existe une définition univoque de traduction), mais comme une sorte de réécriture. En effet, le dernier chapitre de ce mémoire traite d'un autre sujet lié à la dynamique de l'autotraduction, c'est-à-dire la transcréation, terme que nous avons choisi d'insérer dans le titre de ce mémoire. Il faut avant tout approfondir ce phénomène et le placer à l'intérieur des *Translation Studies*. Le mot transcréation vient de l'anglais et se compose des mots traduction ("*translate*") et création ("*creation*") ; bien que d'habitude ces actions ne cohabitent pas, l'autotraduction constitue un banc d'essai pour la transcréation, car elles partagent au moins trois points en commun<sup>10</sup>. Le chapitre 4 essaye d'analyser le geste transcréatif de

---

<sup>10</sup> Nous nous sommes appuyés en particulier sur le travail de Elena Stella, *L'autotraduzione come transcreazione: Carme Riera, transcreatrice bilingue e bilinguaria. Analisi di Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta*, [tesi di dottorato], Milano, Università cattolica del sacro cuore, A.A 2020/2021, rapp. Anna Paola Bonola et Raffaella Odicino, disponible en ligne : <https://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/122313/1/Tesi%20completa.pdf> (date de la dernière consultation : 05-10-2023).



Blais-Dahlem, qui affirme : « même si on utilise le mot autotraduction, dans mon esprit, ce n'est pas d'autotraduction, c'est de la transcréation »<sup>11</sup>. Elle opère des changements significatifs entre *La voix de mon père* et *My Father's voice*, c'est-à-dire qu'elle ajoute, efface et reformule certaines parties ; les ajouts, les effacements et les reformulations sont analysés tenant compte à la fois de l'impossibilité d'établir la direction de l'autotraduction (en l'absence du manuscrit de l'écrivaine) et de la liberté accordée à l'autotraducteur, qui rend caduque la différence entre ajout/étouffement et omission/effacement<sup>12</sup>. Dans ce chapitre, on se focalise sur les techniques de transformation employées dans trois domaines, voire dans la mise en relief du contraste entre les deux communautés du récit, dans la représentation de la religion catholique (intimement liée à la culture franco-canadienne) et, pour conclure, dans l'analyse du thème central du récit : le rapport entre Ti'Loup et son père. Le but est celui de comprendre si les écarts entre les deux versions constituent la preuve qu'elles ne disent pas exactement la même chose. Tout en considérant la coïncidence entre la figure de l'auteur et celle du traducteur, cette infidélité est-elle suffisante à affirmer qu'on n'a pas affaire à « deux versions du même récit » ?

---

<sup>11</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>12</sup> Distinction suggérée dans Michel Ballard, *Versus : la version réfléchie*, Vol. 1. Repérages et paramètres, Paris, Ophrys, 2003.



## Chapitre 1

### L'autotraduction en théorie : entre traduction et réécriture

#### 1.1 Pour une définition : les noms de l'autotraduction

Comment peut-on définir l'autotraduction? Tout d'abord, il existe plusieurs formules différentes qui nous autorisent à parler d'un défi conceptuel. D'un côté, on possède cette attestation de Popovic : « the translation of an original work into another language by the author himself »<sup>13</sup>. Or, cette notion n'est pas seulement synthétique, mais elle semble rapprocher la pratique autotraductive à la traduction. Elle met en relief la traditionnelle attitude hiérarchisante d'avoir un texte original (*original work*) et sa traduction, laquelle ne reçoit aucune reconnaissance en tant que véritable texte, puisqu'elle est ici réduite à la transformation dans une autre langue. Cette image est également évoquée par Francesc Parcerisas, lequel « entend l'autotraduction comme un processus par lequel un écrivain donné “verse” dans une autre langue sa propre œuvre »<sup>14</sup>. Dans la définition de Popovic, la figure de l'auteur (*author*) se place en premier plan, alors qu'aucun traducteur y est mentionné et le résultat (*the translation*) est de sa propriété. Bien que les deux figures ne fassent qu'un dans l'autotraduction, elles semblent encore détachées, comme si elles ne pouvaient pas partager à la fois le rôle d'écrivain et de traducteur.

Une vingtaine d'années plus tard, Rainier Grutman consacre à l'autotraduction une entrée dans le dictionnaire *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* et la définit comme « the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking »<sup>15</sup>. Tant dans l'édition de 1998 que dans celle de 2009, Rainier Grutman maintient la définition, sauf qu'il change le titre de la section : *Autotranslation*

---

<sup>13</sup>Elizabeth Saint, « Traducteurs privilégiés : regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois », dans Woodsworth Judith (éd.), *The Fictions of Translation*, Benjamins Translation Library (2018), p. 117-138, p. 117. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/35933134/Traducteurs\\_privil%C3%A9gi%C3%A9s\\_Regard\\_sur\\_l\\_autotraduction\\_du\\_th%C3%A9%C3%A2tre\\_fransaskois?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/35933134/Traducteurs_privil%C3%A9gi%C3%A9s_Regard_sur_l_autotraduction_du_th%C3%A9%C3%A2tre_fransaskois?email_work_card=view-paper) (10/02/2023).

<sup>14</sup> Patricia López-Gay, « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction », dans *Atelier de traduction*, 7, pp. 131-144, p.132, 2007. Disponible en ligne : <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5009/pdf> (23/02/2023).

<sup>15</sup> Rainier Grutman, « Auto-Translation », dans Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge (1998), pp. 17-20, dans Małgorzata Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », in *Romanica silesiana*, 2020, n. 2 (18), p. 47. Disponible en ligne : <https://bibliotekanauki.pl/articles/1053627.pdf> (21/02/2023).

(1998) devient *Selftranslation* (2009)<sup>16</sup>, passage qui s'enregistre seulement en anglais. Cette modification n'est pas anodine, parce qu'elle indique une prise de position par rapport à l'ambivalence du terme *autotraduction*. En effet, le préfixe «auto» peut être interprété selon deux points de vue: l'origine grecque αὐτός («soi-même») qui indique le fait que l'auteur fait la traduction lui-même, évoqué par le terme anglais *selftranslation*. Cependant, «auto» évoque aussi le latin auctor («auteur») et auctoritas («autorité»), en devenant *autore* en italien ou *autor* en espagnol et en portugais<sup>17</sup>. L'étiquette met en évidence la figure auctoriale et autoritaire, en reconnaissant à l'autotraducteur un double rôle, il est auteur et traducteur à la fois, sans pourtant risquer de perdre son « autorité indiscutable »<sup>18</sup>. Quand un auteur écrit un texte et décide de se traduire, il ouvre la voie à deux possibilités : soit il envisage ce procédé comme une répétition, c'est-à-dire que « l'auteur ne réinvente pas une nouvelle œuvre littéraire »<sup>19</sup>, puisqu'il est demandé de respecter le « monde fictionnel préétabli dans l'original »<sup>20</sup>, soit il se sent privilégié de pouvoir revenir sur son œuvre première, œuvre qu'il modifie « afin de la parfaire, de la corriger, ou tout simplement afin de plonger dans “ les virtuosités de la nouvelle langue” »<sup>21</sup>. La première attitude ramasse les défenseurs de l'autotraduction en tant que traduction *sui generis*, qui pensent que les problèmes qui entourent la traduction (voire la dichotomie fidélité/trahison et la différence entre traduction littéraire ou littérale) ne sont pas résolus<sup>22</sup>. La deuxième est à souligner, car elle est bien loin de ce qu'on s'attend d'un traducteur allographe, en particulier pour ceux qui défendent la traduction littérale.

Par rapport à la rédaction de l' originale, l'autotraduction peut avoir lieu tant dans un

<sup>16</sup>Rainier Grutman, (2è édition): « Selftranslation », dans Mona Baker (éd), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge (2009). Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf) (10/02/2023).

<sup>17</sup> Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles », dans Ferraro Alessandra et Grutman Rainier, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 10.

<sup>18</sup>Helena Tanqueiro, « L'autotraduction en tant que traduction », *Quaderns Revista de Traducció*, 16, pp. 108–112 (2009), cité dans Czubińska Małgorzata, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », dans *Romanica silesiana*, 2020, n. 2 (18), pp. 46–60, p. 50. Disponible en ligne <https://bibliotekanauki.pl/articles/1053627.pdf> (10/02/2023).

<sup>19</sup>Patricia López-Gay et al., « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche », dans *Atelier de traduction*, 7, pp. 91–100, 2007, cité dans Małgorzata Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », p. 49.

<sup>20</sup>P. López-Gay, « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction », dans *Atelier de traduction*, 7, cit. p.132.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 131.

moment successif (autotraductions consécutives ou différées) que dans le même temps (autotraductions simultanées).<sup>23</sup> Les autotraductions différées posent des limites à l'autotraducteur, parce qu'elles sont « préparées à partir d'originaux achevés et publiés »<sup>24</sup>, situation qui lui impose peu de libertés, aussi bien que pour un traducteur traditionnel. Il dispose quand même d'une relation étroite avec son œuvre, qui lui permet d'avoir une parfaite maîtrise de sa création, donc il a le droit d'opérer des changements au cours de la traduction. En effet, chaque auteur qui se traduit est amené à réfléchir sur ses écrits, tombant dans une activité de « réécriture traduisante »<sup>25</sup> dont parle Oustinoff. L'autotraduction est donc une manière de mettre en question sa propre activité d'écriture, comme chez Nancy Huston, laquelle revient sur le texte et l'améliore à travers la traduction, procédé qu'aucun traducteur externe pourrait pratiquer, ou s'en vanter, sans conséquence. On reproduit ici les opinions de l'écrivaine canadienne après ses premières expériences autotraductives:

Après cette première expérience pourtant seulement moyennement concluante, je n'eus de cesse de récidiver car je m'étais aperçue que traduire mes textes me permettrait de les améliorer, et que c'était une grande chance de pouvoir ainsi passer la première version par les fourches caudines de la traduction pour en éliminer les scories.<sup>26</sup>

L'image des fourches caudines met en relief la fonction judicieuse et puissante de la traduction par rapport au texte premier, ce qui nous prouve davantage que l'autotraduction brouille le préjugé d'assujettissement duquel la pratique traductive a longtemps été victime.

Contrairement à l'attestation de Popovic, certains écrivains qui décrivent leur démarche évitent le terme 'traduction'. Par exemple, Raymond Federman affirme que quand il termine son ouvrage, il est tenté « to write (rewrite, adapt, transform, transact, transcreate – I am not sure what term I should use here, but certainly not translate) the

---

<sup>23</sup> Rainier Grutman, « L'autotraduction : Dilemme social et entre-deux textuel », dans *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp. 219–229, p. 226 . Disponible en ligne [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7\\_219-229\\_Rainier%20Grutman%20\(Canada\)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20%20dilemme%20social%20et%20entre-deux%20textuel.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_219-229_Rainier%20Grutman%20(Canada)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20%20dilemme%20social%20et%20entre-deux%20textuel.pdf) (10/02/2023).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan (2001), cité dans M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 50.

<sup>26</sup> Nancy Huston, « Traduttore non è traditore », dans Le Bris Michel et Rouaud Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 157.

original into the other language »<sup>27</sup>. Les verbes employés par cet autotraducteur déclarent ouvertement une attitude créative et récréative (write, rewrite). Soit il veut justifier les changements apportés (il adapte, transforme, traite et transcrée), soit il préfère présenter sa traduction comme une nouvelle œuvre.

Beaucoup de chercheurs et d'écrivains se réfèrent (pas toujours consciemment) à l'autotraduction d'une façon qui la détache de plus en plus d'une traduction tout court. En effet, elle est souvent conçue comme une activité qui donne naissance à un nouveau texte, notamment indépendant du texte source. À propos de « l'opera doppia »<sup>28</sup> de Beckett, Nadia Fusini écrit dans l'introduction de *Mal vu mal dit*<sup>29</sup> que « non è sicuro che si possa chiamare traduzione: è piuttosto un nuovo testo che nasce, una seconda incarnazione di qualcosa che, pur avendo avuto la sua carne, ora ne vuole dell'altra »<sup>30</sup>. Ce texte qui désire une autre chair introduit la pensée de certains écrivains comme Adriàn Bravi, qui affirme que « autotranslating means reinterpreting the text in the light of a new language, different from the one in which was conceived »<sup>31</sup>. D'après cet écrivain, s'autotraduire n'est pas seulement impossible (à cause du lien étroit entre langue et histoire<sup>32</sup>), mais il signifierait mettre au monde un autre livre, voire le réécrire dès le début. Cette impossibilité est également partagée par une autre écrivaine, Alba de Céspedes, laquelle écrit son premier roman en français et doit se traduire en italien, la langue de sa mère. Ce travail fatigant la met face aux limites de la traduction, voire le fait qu'un auteur qui se traduit est forcé à écrire un autre livre<sup>33</sup>. Julien Green expérimente une situation pareille quand il décide de recommencer en anglais son roman *Memories of Happy Days*, traduction qui provoque une transformation si

---

<sup>27</sup> Raymond Federman, *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany (NY), State University of New York Press, 1993, cité dans Rainier Grutman, « Resisting Self-translation: Jhumpa Lahiri and Amara Lakhous », dans *Testo e senso*, 2018, n. 19, p. 2. Disponible en ligne [https://www.researchgate.net/publication/340493086\\_Resisting\\_self-translation\\_Jhumpa\\_Lahiri\\_and\\_Amara\\_Lakhous](https://www.researchgate.net/publication/340493086_Resisting_self-translation_Jhumpa_Lahiri_and_Amara_Lakhous) (11/02/2023).

<sup>28</sup> Adriàn N. Bravi, « L'autotraduzione e le sue impossibilità », dans Cartago Gabriella e Ferrari Jacopo, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 147-152, p. 149. Disponible en ligne : <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/pages/view/qlcm-10-Autotraduzion> (10/02/2023).

<sup>29</sup> Roman écrit en français par Samuel Beckett qui est sorti en 1981 et qui a été traduit en anglais par lui-même l'année suivante avec le titre *Ill seen Ill said*.

<sup>30</sup> Nadia Fusini, « Beckett by Beckett. In Samuel Beckett, *Mal vu mal dit* », Torino, Einaudi, 1994, dans A. N. Bravi, « L'autotraduzione e le sue impossibilità », cit., p. 149.

<sup>31</sup> A. N. Bravi, « L'autotraduzione e le sue impossibilità », cit., p. 149.

<sup>32</sup> *Ibidem* : « Penso che una storia non possa prescindere dalla lingua che la racconta ».

<sup>33</sup> Regattin Fabio, *Autotraduzione- Pratiche, teorie, storie. Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, Emil, 2020, pp. 73-74.

importante qu'il s'aperçoit peu après d'avoir écrit un « autre livre, un livre d'un ton [...] complètement différent du texte français »<sup>34</sup>.

Une autre appellation qu'on emploie afin de se référer à l'autotraduction, c'est le terme *version*. Dans l'*Avant-propos* de leur volume collectif sur l'autotraduction littéraire, Rainier Grutman et Alessandra Ferraro rappellent l'origine de ce mot : il vient du verbe « verser », ‘traduit’ du latin *vertere*<sup>35</sup>. Ce verbe, qui évoque le mouvement d'un liquide qui passe d'un conteneur à l'autre, signifie en même temps « tourner »<sup>36</sup>, synonyme de « transformer ». Pour cette raison, la version est le résultat de ce mouvement, qui implique la possibilité d'une métamorphose. Souvent employée comme synonyme de traduction, l'appellation version semble cependant un prétexte pour dissimuler les étiquettes « texte premier » ou « texte seconde ». Rainier Grutman souligne complètement cette volonté, lorsqu'il dit que « the distinction between original and (self)translation therefore collapses, giving way to a more flexible terminology »<sup>37</sup>, voire « variants or versions »<sup>38</sup>.

Dans une interview, l'écrivaine et dramaturge franco-canadienne Madeleine Blais-Dahlem avoue que son premier (et dernier, pour le moment) roman, *La voix de mon père*, a été écrit d'abord en français et qu'elle a ensuite créé une autre version en anglais, tout en soulignant qu'il ne s'agit pas de traduction<sup>39</sup>, puisqu'elle opère des changements significatifs. Selon Valeria Sperti, cette hésitation se manifeste également à travers l'omission du pacte autotraductif dans le paratexte (expression empruntée au pacte autobiographique de Philippe Lejeune). En effet, elle remarque que Nancy Huston ne déclare pas qu'il s'agit d'une autotraduction, probablement pour « faire apparaître la version française comme ayant été directement écrite en cette langue, ce qui modifie la hiérarchie entre traduction et originale puisque les deux textes se présentent en même

---

<sup>34</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 126.

<sup>35</sup> A. Ferraro et R. Grutman, « Avant-propos. L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 8.

<sup>36</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/verser/81648> (10/02/2023).

<sup>37</sup> Rainier Grutman, (2<sup>e</sup> édition): « Selftranslation », dans Mona Baker (éd), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, cit., p. 259.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> RadioCanada a publié cette interview à l'écrivaine canadienne dans la section Culture et confiture ( 27 novembre 2021). À la question « Quel est votre processus d'écriture ? », elle répond: « Ce que je fais, c'est des versions, pas de traductions ». Disponible en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/culture-et-confiture/segments/entrevue/382006/madeleine-blais-dahlem-voix-pere-audio-alexis-normand> (11/02/2023).

temps comme deux originaux »<sup>40</sup>. Elle ne relève aucune différence entre la version anglaise et la version française, parce que toutes les deux existent indépendamment du temps de rédaction. L'idée d'autonomie et indépendance se lit dans les mots prononcés par une autre autotraductrice, Francesca Durante, pendant la présentation de son travail : « The changes [...] were intended to make *Left-handed Dreams* read less as a translation and more as an autonomous text »<sup>41</sup>. Il en va de même avec la version française (*Comme un chien*) du roman de Pierre Lepori *Come cani*, qui n'est qu'une réécriture et « ne fonctionne pas en tant que traduction du roman italien »<sup>42</sup>, mais comme une version adaptée au contexte francophone.

D'autres attachent au mot version un autre adjectif qui évoque des images précises et moins neutres. Dans la page du titre de ses traductions françaises, Milan Kundera en réclame le statut de « version définitive »<sup>43</sup>. Selon l'écrivain tchèque, ces traductions ont la même valeur d'authenticité grâce à ses révisions fatigantes, de telle sorte qu'il affirme que les traductions sont plus fidèles aux originaux tchèques que les originaux eux-mêmes<sup>44</sup>. Le paradoxe réside dans un bouleversement de la dualité originale/traduction et du concept de fidélité, dont la traduction est encore protagoniste et qui constitue un des points de repère de cette étude.

Madeleine Blais-Dahlem préfère attribuer à ses autotraductions dramatiques l'étiquette de « *pièces parallèles* »<sup>45</sup>, en mettant en relief le fait que les deux versions (anglaise et française) suivent deux trajectoires différentes, voire parallèles. Elles se regardent, sans se rencontrer et dialoguer. En effet, l'écrivaine fransaskoise remarque que cette étiquette est conforme à sa volonté : elle ne vise pas à créer des versions identiques<sup>46</sup>. En réalité, cet adjectif pourrait en outre signifier une autotraduction en quelque sorte simultanée,

---

<sup>40</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 125.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>42</sup> Marie-Christine Jullion et Ilaria Cennamo, « Pierre Lepori, *Come cani / Comme un chien*: une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction », dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 113-131, p. 114. (17/02/2023).

<sup>43</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p.131 : « Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive ».

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Louise Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », dans *TRIC*, 2012, vol. 33, n. 2, pp. 173-191, p. 177. Disponible en ligne: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/20337/23460> (18/02/2023).

<sup>46</sup> *Ibidem*.



puisqu' elle avoue alterner entre ses brouillons français et anglais<sup>47</sup>.

## 1.2 Les approches à l'autotraduction

L'autotraduction existe depuis toujours, ou au moins, depuis la naissance de l'écriture, même si l'intérêt pour ce champ d'étude est récent et varié<sup>48</sup>. Dans les dernières années, on a assisté à une explosion de réflexions autour de ce sujet, qui ont mis en place une série d'initiatives ; nous nous bornons ici à citer les numéros de revue comme *Glottopol* (2015) en France, *Quimera* (2002) et *Quaderns* (2009) en Espagne et *Oltreoceano* (2011) en Italie ; mais encore, des séminaires, qui ont contribué à une prise de conscience de cette thématique<sup>49</sup>. Cette prolifération a aussi abouti à différentes approches à l'autotraduction dont il est question dans ce paragraphe : on reprend différents points de vue discutés dans le volume de Rainier Grutman et Alessandra Ferraro (2016), comme l'approche sociologique de Rainier Grutman et anthropologique de Paola Puccini. Une autre vision qui mérite notre attention, c'est la comparaison entre la génétique du texte et la démarche autotraductive, formulée par Chiara Montini. On termine avec la prise en compte du pacte autotraductif dont parle Alessandra Ferraro, car c'est à travers la présence ou absence de cette attestation que la chercheuse parle de différents degrés de visibilité de l'autotraduction.

### 1.2.1 L'approche sociologique de Grutman

Grutman réfléchit sur le lien entre sociologie et littérature, puisque les études littéraires devraient également s'intéresser à la collectivité, et pas seulement à l'individualité. Il applique ces considérations à l'autotraduction, laquelle abonde de *case studies*, qui traitent de ce « phénomène à travers l'étude isolée de quelques cas certes fascinants, mais dont le caractère représentatif et explicatif ne va pas de soi »<sup>50</sup>. Il propose donc d'aller au-delà de "cas fascinants" comme ceux de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov ou Nancy Huston, et par cela, dépasser la considération exclusive des langues

---

<sup>47</sup>Maryse Sullivan, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans La Maculée/sTain et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », in *TRIC*, 2017, vol. 38, n. 2, pp. 168-185, p. 172. Disponible en ligne: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/tric.38.2.168> .

<sup>48</sup> Chiara Lusetti , « I self-translation studies: panorama di una disciplina, dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione* », cit., p. 19.

<sup>49</sup> A. Ferraro et R. Grutman, « Avant-propos », dans A. Ferraro e R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 8.

<sup>50</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 40.

carrefours, notamment l'anglais (aujourd'hui) et le français (hier)<sup>51</sup>. Il emprunte à De Swann la métaphore de la « galaxie », dans le but de représenter l'organisation et la hiérarchisation des langues du monde et de souligner l'asymétrie qui s'enregistre ainsi entre les littératures<sup>52</sup>. On place l'anglais au centre en tant que soleil, entouré par une douzaine de « langues-planètes » (mandarin, allemand, japonais, indien, russe, arabe, espagnol, français, portugais, malais et swahili). D'après le « Baromètre de langues » (édition de 2012)<sup>53</sup>, autour de ces « langues supercentrales » tournent cent ou deux cent « langues centrales », lesquelles sont à leur tour entourées de six à sept mille « langues périphériques »<sup>54</sup>.

Or, cette introduction s'adapte à la traduction littéraire, parce qu'elle met en question le fait qu'elle est toujours égale et pacifique, supportée par l'image du pont entre deux cultures et d'ouverture vers l'autre. Cela est possible seulement dans des échanges dits « horizontaux »<sup>55</sup>, c'est-à-dire quand un transfert d'une langue (symboliquement) dominante vers une autre langue dominante a lieu, ce qui ne constitue qu'une possibilité parmi quatre (d'après Pascale Casanova)<sup>56</sup>. À propos de cet échange, qui est aussi le plus étudié, Grutman s'oppose en disant que « la transaction traductionnelle est [...] rarement horizontale, mais met souvent en présence des parties inégales, c'est-à-dire des langues au statut et au prestige assez différent pour qu'un véritable dialogue soit difficilement imaginable »<sup>57</sup>.

En particulier, l'autotraduction met en action des échanges entre langues qui peuvent se concentrer au niveau local, donc dans un territoire ou une zone sans doute de contact et parfois de conflit linguistique.<sup>58</sup> Dans ces cas d'inégalité entre la langue source et la langue d'arrivée, on parle de transferts verticaux, dénomination empruntée à des études

---

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 42-43.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>53</sup> Un instrument développé par le sociolinguiste Louis-Jean Calvet et mis au point par son frère Alain Calvet en 2010. Il mesure l'importance des langues du monde à travers le critère du nombre des locuteurs, tout en considérant différents critères. L'édition considérée fait référence à l'année 2012, mais il y a eu une mise à jour dans l'année 2017, réperable en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France/Agir-pour-les-langues/Innover-dans-le-domaine-des-langues-et-du-numerique/Soutenir-et-encourager-la-diversite-linguistique-dans-le-domaine-numerique/Barometre-des-langues-dans-le-monde-2017> (13/02/2023). En regardant le nouveau classement, on voit une rescousse d'autres langues comme le suédois, le polonais, le serbe et le croate, ce qui est une nouveauté par rapport au dernier recensement.

<sup>54</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 43.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 49.

philologiques des travaux anciens de Gianfranco Folena<sup>59</sup>.

D'après cela, une première distinction entre une traduction allographe et une autotraduction réside dans le fait que l'autotraducteur opère le transfert lui-même, et très souvent dans une communauté diglossique. Il va sans dire que l'autotraducteur est doublement engagé par rapport à un auteur et à un traducteur, puisqu'il parle à deux publics qui ne sont pas forcément physiquement ou géographiquement séparés, mais qui sont détachés sur le plan affectif, étant donné que la diglossie est par définition à la fois cause et conséquence des contacts conflictuels<sup>60</sup>. Par exemple, dans un pays comme le Canada, plurilingue et animé d'une diglossie, un autotraducteur qui écrit et s'autotraduit dans un contexte de tension entre la langue officielle *de facto* (l'anglais) et l'autre langue officielle minoritaire (le français), aboutit toujours à une traduction verticale. Par contre, il est rare qu'une traduction allographe se passe dans (et pour) le même territoire du texte source<sup>61</sup>.

### 1.2.2 L'approche anthropologique de Puccini

Le point de vue anthropologique tracé par Paola Puccini mène à un raisonnement sur la relation entre le sujet autotraducteur et le temps. En effet, le choix de se traduire n'est que le résultat d'une double obsession : la fidélité montrée par l'autotraducteur envers son origine-originale n'est qu'une obsession vers le passé, alors que le libre choix de se traduire n'est qu'à lire comme l'obsession pour le futur<sup>62</sup>. On est déjà autorisé à affirmer que cette attitude est réservée à l'autotraducteur, car le passage ne s'enregistre pas dans le rapport entre auteur et traducteur externe, puisque l'auteur demeure dans le passé, alors que le traducteur se projette dans une action future détachée du contrôle auctorial. La chercheuse emprunte à l'anthropologie deux concepts, la *mise en intrigue* et la *mise en inauguration*, afin de parler de l'autotraduction tant comme procès que comme

---

<sup>59</sup>*Ibidem*. En effet, pendant la Renaissance la notion de traduction se distinguait déjà entre traduction horizontale, au moment où elle a lieu « entre des langues de structure comparable et ayant une forte affinité culturelle, comme les langues romanes », et traduction verticale, ou « la langue de départ [le latin] a un prestige et une valeur transcendantes par rapport à la langue d'arrivée ».

<sup>60</sup> Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie, Comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? », dans *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp. 113-126, p. 6. Disponible en ligne [https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme\\_et\\_diglossie\\_comment\\_penser\\_la\\_diff%C3%A9rence\\_linguistique\\_dans\\_les\\_litt%C3%A9ratures\\_francophones](https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme_et_diglossie_comment_penser_la_diff%C3%A9rence_linguistique_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones) (15/02/2023).

<sup>61</sup>A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 55.

<sup>62</sup> Paola Puccini, « La prise en compte du sujet », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 66.

résultat. Un autre théoricien pilier de l'autotraduction, Rainier Grutman, l'avait définie dans cette double dimension. En effet, sa définition englobe deux moments, l'action de traduire et le résultat. Le résultat représente le moment où l'autotraduction englobe les deux textes : il n'y a aucune mention à propos d'un texte original et d'un texte d'arrivée, mais d'un aboutissement qui amène à deux versions d'une même histoire.

L'autotraduction est analysée dans son action (l'*intrigue*), afin de détecter trois plans de ce travail. Un autotraducteur, qui écrit dans la langue d'accueil, notamment après une expérience migratoire, vit pendant la traduction un « parcours intérieur déclenché par la récupération de sa langue maternelle »<sup>63</sup>. Le traducteur traditionnel peut vivre lui aussi un lien particulier avec les deux langues : la langue de l'écrivain étant au moins sa langue<sub>2</sub>, et la langue<sub>1</sub> utilisée pour la traduction. D'habitude, la langue de traduction coïncide avec la langue maternelle du traducteur, donc il n'éprouve pas cette récupération individuelle de la langue ou de la culture d'origine, car il vit d'habitude dans sa terre et langue natale. Au contraire, un autotraducteur migrant, face à sa peur pour l'origine quittée, exorcise son malaise à travers cet « acte de courage »<sup>64</sup>, voire l'autotraduction. Le retour en arrière est aussi un désir anthropologique pour l'ordre naturel, ou d'un point de vue linguistique, pour la langue naturelle<sup>65</sup>. Cette action rituelle cherche à enfermer le temps qui fuit (*Leitmotiv* littéraire entre autres) à travers une répétition qui vise à mettre en ordre et à rassurer l'homme-autotraducteur<sup>66</sup>. L'autre niveau évoqué par Puccini, rappelle le débat sur l'autotraduction en tant que reformulation créative. En effet, par la prise en compte de ce qu'elle appelle plan de l'écriture, « l'autotraduction est l'occasion pour l'écrivain de réviser son texte, de l'abrèger, de l'allonger, de le transformer et de le trahir comme bon lui semble, dans une liberté absolue »<sup>67</sup>. Face à la première rédaction, l'autotraducteur a besoin de résoudre ce qui n'était pas clair. Or, un traducteur allographe n'est pas censé accomplir cette tâche, parce que son devoir serait celui de respecter toute ambiguïté du texte de départ et de ne pas clarifier un passage obscur.

La répétition dont on a parlé jusqu'ici est interprétée également comme un nouveau commencement de l'œuvre, et par cela, une réécriture. L'autotraducteur se tourne vers le

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 70.

futur pour inaugurer la naissance d'une autre œuvre, opération qui engage beaucoup d'écrivains. Quand on relit un texte pour la deuxième fois, on trouve des détails dont on ne s'était pas aperçu pendant la première lecture ; de la même manière, l'auteur qui relit a une autre vision de son œuvre.

### 1.2.3 Montini et la génétique du texte

L'autotraduction en tant que procès, parfois soulagé parfois malheureux, intéresse une autre chercheuse. Chiara Montini élabore une thèse basée sur la génétique du texte, en particulier du texte autotraduit. La génétique est une approche qui naît en France pendant les années 1970, ancree au mouvement structuraliste<sup>68</sup>. Elle vise à analyser la structure de l'oeuvre à travers l'emploi des manuscrits qui vont constituer cet « avant-texte »<sup>69</sup>, c'est-à-dire

tout ce qui n'apparaît pas dans les éditions traditionnelles, à ce que l'auteur a exclu du texte, à cause des contraintes extérieures, par un choix bien pondéré, mais parfois aussi par déni, par peur, ou simplement pour inattention. En entrant ainsi dans « les coulisses » du texte on peut faire des découvertes agréables ou douloureuses, car elles pourraient contenir des choses censurées, voire « inavouables »<sup>70</sup>.

Cette approche est applicable à la pratique autotraductive, puisqu'elle peut être conçue comme la tentative de l'écrivain de revenir sur un texte qu'il considèrerait comme achevé. Revenir sur son propre texte pour le traduire est comme revenir sur les brouillons qui mènent à la version définitive. De ce point de vue, l'autotraduction modifie le texte de départ de telle sorte qu'il est toujours soumis à un travail répétitif, à une écriture en train de se faire. Pour cette raison, le processus de l'autotraduction met en question l'idée que le premier texte est fini et parfait, puisqu'il y aura toujours une réécriture, un *nouvel original*<sup>71</sup>. Pourtant, cette revisitation ne serait pas possible si l'écrivain devait se traduire « à partir d'un original achevé et publié, étapes – la dernière surtout – qui en figent le texte »<sup>72</sup>, parce qu'il devrait se confronter à une œuvre qui a déjà été exposée

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 170.

<sup>69</sup> Terme emprunté à P.M De Biasi, « Avant-texte », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michael, 1997, p. 55-59, cité dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 171.

<sup>70</sup> Chiara Montini, « Génétiques des textes et autotraduction », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 172.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 173-175.

<sup>72</sup> Rainier Grutman, « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini, *Traduire, genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, pp. 115-128, p. 120. Disponible en ligne [https://www.researchgate.net/publication/305280313\\_Manuscrits\\_traduction\\_et\\_autotraduction](https://www.researchgate.net/publication/305280313_Manuscrits_traduction_et_autotraduction) (16/02/2023).

au public ou à la critique. Grutman souligne à plusieurs reprises le moment déclencheur de la publication du texte-source, car il représente la sortie de l'espace génétique de l'avant-texte pour entrer dans « l'histoire du texte »<sup>73</sup>. Or, les trois cas de figures de Montini sont tous des autotraductions simultanées ou consécutives : elle analyse les différents états des manuscrits de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov et Beppe Fenoglio, afin de retracer le mouvement autotransductif avant d'arriver au texte achevé. Chercher à résumer ce travail serait réducteur, donc on se concentre sur les conclusions tirées. Nabokov considère « ses autotraductions (ou les traductions allographes revues par ses soins) comme les versions définitives »<sup>74</sup>, alors qu'à l'original russe reste « un statut de secondarité »<sup>75</sup>. Fenoglio opère une autotraduction simultanée, car la version de départ en anglais n'est qu'un brouillon pour arriver à la « dernière rédaction en italien »<sup>76</sup>, qui est l'original selon l'écrivain. En conclusion, Samuel Beckett, dont la pratique entre écriture et traduction ne suit pas toujours le même ordre, intervient pour donner une continuité à son œuvre, en la dédoublant.

L'autotraduction est donc bien plus polymorphe que la traduction 'traditionnelle', car la première peut être expérimentée d'une façon libre et atemporelle. Si on sait qu'un traducteur travaille à partir d'un texte déjà publié, l'autotraducteur peut commencer à n'importe quel moment. Le fait que l'original soit relégué à la fonction de mauvaise copie brouille toute hiérarchie préconstituée, notamment dans des autotraductions consécutives et simultanées.

#### **1.2.4 Le pacte autotransductif de Ferraro**

On conclut cet excursus par la contribution d'Alessandra Ferraro, laquelle se focalise sur la présence ou non du *pacte autotransductif* à l'intérieur du texte (notamment dans le paratexte). *L'Avant-propos* mentionne que « De la même façon que l'autobiographie est le récit que l'on fait de sa propre vie, l'autotraduction peut être définie comme la traduction que l'on fait soi-même de sa propre œuvre »<sup>77</sup>. Or, cette comparaison n'est pas si insolite, surtout si on songe à l'importance de déclarer ouvertement au lecteur la

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>74</sup> C. Montini, « Génétiques des textes et autotraduction », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 187.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> A. Ferraro e R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Classiques Garnier, 2016, p. 7.

nature du texte. Si le pacte autobiographique (développé par Philippe Lejeune) crée un contrat de lecture entre l'écrivain et le lecteur, en rassurant ce dernier que le texte qu'il va lire est une histoire tirée de la vie réelle de l'écrivain et pas une invention tout court, alors le pacte autotraductif<sup>78</sup> devrait assurer que l'auteur est le traducteur de l'œuvre originale. Cette procédure n'arrive pas toujours au même degré, raison pour laquelle il est intéressant d'analyser le paratexte et comprendre pourquoi les écrivains déclarent et certains d'autres cachent leur travail, tout en considérant la médiation de l'éditeur<sup>79</sup>. La visibilité de l'autotraduction peut être une revanche formelle à l'égard de l'opposition traduction invisible/original visible<sup>80</sup>, parce qu'une œuvre traduite par l'auteur représente « un gage de qualité »<sup>81</sup>. Pourtant, certaines autotraductions ne contiennent pas la mention « traduit par l'auteur » dans le paratexte, mais cette absence ne révèle pas la honte de soumettre l'original à une traduction. Il s'agit parfois d'un *quiproquo* sporadique, parfois d'une « volonté poétique »<sup>82</sup>. La nature autotraductive peut aussi être relevée à travers la double présence du nom de l'écrivain dans la page de couverture. Dans *Le langage et son double/The language and its Shadows*, Julien Green signe « Julian Green traduit par Julien Green »<sup>83</sup>, parce qu'il avoue être *quelqu'un d'autre* quand il écrit dans l'autre langue. Mais encore, la structure de l'œuvre guide le lecteur vers une lecture double du texte : par exemple, on peut avoir une traduction intra-linéaire ou une structure tête bêche.

Le pacte autotraductif exposé par Ferraro montre que chaque auteur peut décider quel statut attribuer à son texte traduit, et ce choix est révélateur de sa volonté et de sa vision de l'autotraduction.

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>80</sup> Lawrence Venuti forge l'idée qu'une bonne traduction est celle qui est perçue comme étant écrite par l'auteur-même. Cela provoque la disparition du traducteur.

<sup>81</sup> P. López-Gay, « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction », dans *Atelier de traduction*, 7, cit. p. 140.

<sup>82</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit. p. 125. Par exemple, Nancy Huston avait l'intention de faire apparaître *Lignes des failles* et *Fault Lines* comme deux originaux.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 126.

### 1.3 Le rapport entre autotraducteur et ses langues : le plurilinguisme littéraire

L'autotraducteur est forcément un sujet (au moins) bilingue<sup>84</sup>, qui doit toujours décider sa langue d'écriture parmi ceux de son inventaire. Christian Lagarde propose trois configurations possibles de l'individu bilingue :

1. il a reçu une éducation bilingue,
2. il est né dans un territoire soumis à la minoration ou en situation postcoloniale,
3. il est migré pour des différentes raisons<sup>85</sup>.

Grâce à l'autotraduction, on peut vérifier le rapport affectif entre auteur (étant l'autotraducteur avant tout un écrivain) et les langues qu'il est capable de maîtriser, car il va sans dire qu'elles n'occupent pas la même place dans son esprit. Au début de sa carrière, Nancy Huston emploie sa langue étrangère, le français, parce qu'elle se sent différente, libre et consciente, mais surtout détachée de son enfance malheureuse. Une décennie d'années plus tard, elle décide de se réunir à l'anglais, afin d'écrire un roman plus profond<sup>86</sup> :

Moi, ayant donc passé de longues années à écrire dans la langue étrangère et ayant constaté (pour mon plus grand bonheur) qu'elle n'occupait pas dans mon cerveau la même place que la « maternelle », ayant pris mon envol grâce à la liberté et la légèreté que me conférait le français, l'illusion qu'elle s'octroyait de n'avoir pas d'enfance, pas d'inconscient, pas de racines, pas de déterminisme, je revins enfin à l'anglais avec *Plainsong*.<sup>87</sup>

Vu qu'aucune maison d'édition publie ce roman, elle le traduit deux années plus tard en français, avec le titre *Cantiques des plaintes*. Elle représente ce groupe d'auteurs et autotraducteurs francophones dits « oiseaux sédentaires »<sup>88</sup>, parce qu'ils vivent un bilinguisme qui n'est pas le fruit d'un déplacement, étant donné que le Canada est un pays plurilingue.

Une situation hybride entre les trois configurations mentionnées ci-dessous est ressentie

---

<sup>84</sup> Christian Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint? », dans A. Ferraro e R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit. p. 34.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Giorgia Falceri, « Nancy Huston, Self-translation and transnational poetics », dans *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 2, 2014, p. 56. Disponible en ligne : <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/953/953> (19/02/2023).

<sup>87</sup> N. Huston, « Traduttore non è traditore », dans M. Le Bris, J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, cit. p. 156.

<sup>88</sup> Rainier Grutman, « Francophonie et autotraduction », dans *Interfrancophonies*, 2015, n° 6, pp. 1-17, p. 10. Disponible en ligne : [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf) (20/02/2023). Grutman explique que les « autotraducteurs sédentaires » sont des écrivains nés et évoluant d'entrée de jeu dans une communauté bilingue, qui ne doivent aucunement partir (« migrer ») pour être confrontés à la différence linguistique, car celle-ci fait partie intégrante de la configuration sociolinguistique (en tant que langue maternelle d'un segment) de leur communauté.



par Antonio D'Alfonso, poète qui vit une relation particulière avec ses trois langues : l'italien (la langue de ses parents du Molise), le français et l'anglais, puisqu'il est né à Montréal<sup>89</sup>. Son plurilinguisme se manifeste à travers l'autotraduction, qui constitue « il tratto costitutivo della pratica creativa »<sup>90</sup>, car il passe souvent d'une langue à l'autre avant de publier l'œuvre définitive. Il fait partie d'un groupe d'intellectuels d'origine italienne qui nécessitent de faire entendre leur voix dans un contexte de plurilinguisme diglossique. Sa voix se dédouble, ou mieux se triple et donne vie à un recueil à travers trois éditions différentes, voire *In Italics. Defense of Ethnicity* (1996), *En Italique. Réflexions sur l'ethnicité* (2000 et 2005), qui devient en italien *In corsivo italico* (2009). Seulement le titre italien explicite le double sens du terme italique, en soulignant l'importance de défendre la culture italique, produite par des italiens hors de l'Italie, mais pas forcément dans la langue d'origine. Si son but est celui d'employer les langues pour unir, enlever les étiquettes et les préjugés, de l'autre côté il est destiné à être un poète maudit. Alessandra Ferraro explique correctement la situation de cet écrivain migrant :

D'Alfonso racconta le quotidiane disillusioni provate in quello che vede come un percorso prometeico, sorretto dall'utopia di farsi ascoltare e di dar voce agli scrittori delle minoranze, compito su cui aleggia l'ombra del fallimento. Difende con forza e con tenacia il valore della contro-cultura di cui sono portatori gli scrittori migranti e rivendica la differenza creativa della scrittura 'etnica' foriera, secondo lui, di un'alterità necessaria e salutare. Il testo si rivela come il grido allarmato di uno scrittore che, attaccato, vuole difendere in prima persona delle posizioni molto critiche sul mondo editoriale e sulla cultura ufficiale sia in Québec che in Canada<sup>91</sup>.

Sa bataille sociale et politique résume une activité pratiquée par maintes d'écrivains bilingues, notamment ceux qui ont subi un déplacement migratoire. Les « autotraducteurs migrants »<sup>92</sup> sont parfois des exilés qui ont quitté leur langue et leur culture, mais pratiquent toujours une (auto)traduction mentale de la langue d'accueil à la langue maternelle, ou bien *vice-versa*. Par exemple, Giuseppe Ungaretti, poète de langue maternelle italienne, né à Alexandrie d'Égypte et scolarisé en français, pense à une traduction française de tous ses écrits<sup>93</sup> en italien. En particulier, il dit « cose », choses, donc lui aussi est amené à pratiquer toujours une autotraduction quotidienne, en

---

<sup>89</sup> Alessandra Ferraro, « Tradursi: in Italics/En italiques di Antonio D'alfonso », dans *Oltreoceano, L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 5, 2011, pp. 55- 65, p. 55. Disponible en ligne : <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/458> (19/02/2023).

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>92</sup> R. Grutman, « Francophonie et autotraduction », dans *Interfrancophonies*, cit., p. 10.

<sup>93</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 133.

tant que procédure mentale spontanée.

Cette translation crée un espace particulier, un troisième espace<sup>94</sup> ou un entre-deux entre l'originale et la traduction, « la zona in cui le due lingue e le due culture si avvicinano e si fondono, [...] chiamata zona “interstiziale” o “potenziale”, dove l'originale non è solo “di partenza”, ma è ormai partito, mentre la traduzione si trova in viaggio, per strada, sulla via per raggiungere la propria casa »<sup>95</sup>. Dans la majorité des cas, les autotraducteurs accomplissent ce passage à l'envers, autrement dit, ils partent de la langue seconde ou de la langue d'accueil pour atteindre la langue d'origine. Le même passage s'enregistre dans une traduction allographe, cependant l'attitude de l'autotraducteur est fort différente. Tout d'abord, si on considère l'*agency*<sup>96</sup> d'un autotraducteur, on peut affirmer qu'il prend souvent lui-même la décision de se traduire, souvent pour des raisons linguistiques. Au contraire, un traducteur externe accepte un travail, mais il n'est presque jamais celui qui prend l'initiative de traduire telle ou telle œuvre. Bref, une traduction allographe « répond généralement à une demande du marché et fait l'objet d'un contrat entre deux maisons d'édition »<sup>97</sup>. Le traducteur est lui aussi un sujet bilingue, mais il ne réfléchit sur sa langue qu'à partir d'un écrit de quelqu'un d'autre.

Il arrive parfois que l'écrivain ait du mal à imaginer la même histoire dans l'autre langue, car le texte de départ et la langue d'écriture sont intrinsèquement entrelacés, comme dans le cas d' Adrian Bravi (mentionné ci-dessous). Chaque langue est différente, dans le sens qu'il faut toujours une médiation, qui réside dans l'interprétation. Selon cet autotraducteur manqué, ses histoires écrites en italien ne pourront jamais être traduites dans sa langue maternelle, l'espagnol, dont il ne possède plus la même maîtrise qu'auparavant<sup>98</sup>. En fait, au début de sa carrière, le castillan représentait pour lui « lo spazio della [sua] affettività, la lente attraverso la quale osservav[a] il [suo] passato »<sup>99</sup>. Il décide de ne pas s'autotraduire vers l'espagnol, parce que la même histoire ne peut

---

<sup>94</sup>Anastasija Gjurčinova, « Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui », dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 97-111, p. 98. Disponible en ligne : [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_05.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_05.pdf) (20/02/2023).

<sup>95</sup>*Ibidem*.

<sup>96</sup>Rainier Grutman, « De la galerie des portraits à la galaxie des langues », p. 49, dans A. Ferraro e R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Classiques Garnier, 2016.

<sup>97</sup>*Ibidem*.

<sup>98</sup>*Ivi*, p. 148.

<sup>99</sup>*Ibidem*.

pas exister dans deux langues différentes, sans qu'elle aboutisse à une réécriture :

Mi chiedo se possiamo conservare lo stesso registro stilistico in lingue diverse. Io non lo so, comunque, penso che non si possa svincolarlo dalla propria lingua. Lo stile è quel ritmo della voce che segna il tempo del racconto. Ogni lingua ha un suo statuto che la differenzia da tutte le altre e, allo stesso tempo, la apre a una pluralità di voci e contaminazioni. Per questo penso che i personaggi di un racconto e i fatti che li determinano non possano vivere con la stessa intensità in lingue diverse, anche se usate dallo stesso autore<sup>100</sup>.

Le risque est toujours possible même dans une traduction faite par autrui, étant donné qu'il est théoriquement impossible de dire la même chose. Le style, le registre et la voix des personnages ne peuvent pas produire les mêmes effets dans l'autre langue, mais il faut au moins chercher à dire presque la même chose<sup>101</sup>.

Un écrivain bilingue peut devenir autotraducteur juste parce qu'il n'arrive pas à choisir dans quelle langue écrire<sup>102</sup>, ou parfois il nécessite d'échapper à la hantise de la page blanche. C'est le cas de l'écrivaine suédoise Linda Olsson, laquelle avait l'habitude d'écrire ses romans en anglais et avait toujours refusé de se traduire vers sa langue maternelle. Cependant, quand elle n'arrive plus à faire progresser le récit, elle commence à traduire ce qu'elle avait écrit jusqu'à ce moment-là. Ce mouvement est typique de l'autotraduction dite consécutive, mais elle devient vite simultanée, parce que l'écriture dans les deux langues lui permet de trouver toujours le fil de son histoire<sup>103</sup>.

En guise de conclusion, on affirme que l'autotraduction n'est pas tout simplement une traduction faite par l'auteur de l'œuvre originale. L'exploration des définitions nous a permis de les comparer et de les élargir à travers la prise en compte d'autres expressions employées par les chercheurs et par les autotraducteurs. Partant de ce principe, on ose proposer une formulation plus complète, mais qui ne veut pas être exhaustive : l'autotraduction est la traduction d'un texte quiconque faite par l'auteur (aidé parfois par des collaborateurs), à partir d'une œuvre soit déjà publiée (autotraduction différée), soit qu'on croit achevée (autotraduction consécutive), soit qui vient se créer en parallèle en deux langues différentes (autotraduction simultanée). Le préfixe *auto* évoque surtout un caractère créatif et créateur de cette activité, qui brouille l'idée hiérarchisante entre le

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 149.

<sup>101</sup> Référence à l'essai de Umberto Eco, *Dire presque la même chose*.

<sup>102</sup> A. Ferraro e R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 85.

<sup>103</sup> Ivi, p. 99.

texte de départ et le texte d'arrivée.

Deuxièmement, les quatre approches que nous avons résumées montrent à quel point l'autotraduction peut être un sujet d'analyse très varié. En particulier, l'approche textuelle de Ferraro sera le point de départ de l'analyse du roman bilingue de Madeleine Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*<sup>104</sup>. En effet, on analysera le péri-texte, c'est-à-dire tout ce qui précède la véritable histoire, tout en considérant celui de la pièce théâtrale de l'écrivaine, voire *La Maculée/sTain* (2011), à partir des analyses qui ont déjà été élaborées. La décision d'inclure cette pièce théâtrale est cohérente à l'étude la plus complète possible de la vision de l'écrivaine fransaskoise par rapport à l'autotraduction dans ces deux genres d'écritures fort différents.

Le dernier paragraphe représente une étape importante dans l'étude de l'autotraduction, puisque tout auteur qui se traduit est un sujet bilingue ou plurilingue. S'il est vrai que beaucoup d'écrivains disposent de plusieurs langues, ils en profitent de manière différente, révélatrice de leur attitude envers l'autotraduction.

---

<sup>104</sup>Madeleine Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, Regina, La nouvelle plume, 2015.

## Chapitre 2

### Analyse contextuelle *La voix de mon père/My Father's voice*

Avant de mener l'analyse traductive du roman *La voix de mon père/My father's voice*, il convient de contextualiser l'ouvrage et de s'arrêter sur les facteurs externes, la situation linguistique, les intentions de l'écrivaine et son attitude créative et créatrice.

#### 2.1 Madeleine Blais-Dahlem : porte-parole d'un bilinguisme nécessaire

Madeleine Blais-Dahlem est une écrivaine et dramaturge, qui se traduit. L'autotraduction est la norme dans son travail d'écriture, en raison du contexte multilingue et diglossique dans lequel l'écrivaine naît et opère, c'est-à-dire la Saskatchewan, une des quatre provinces qui constituent la région de l'Ouest du Canada :



source : <https://it.wikipedia.org/wiki/Saskatchewan>

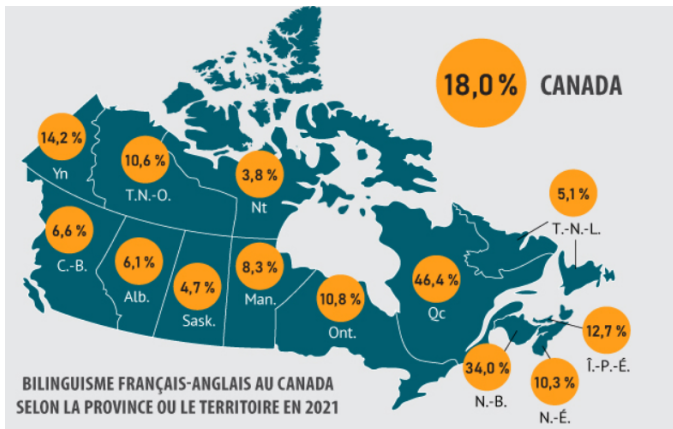
Même si le Canada a été reconnu comme pays bilingue en 1969<sup>105</sup>, l'anglais et le français ne jouissent pas du même statut, bien comme l'avait expliqué Grutman<sup>106</sup>. En outre, cette coexistence ne s'enregistre pas de la même manière dans la totalité du territoire canadien. Selon le dernier recensement<sup>107</sup>, le taux du bilinguisme au Canada se maintient stable (18 %) par rapport à l'année 2001, mais on relève une distribution interne inégale :

---

<sup>105</sup> Marcel Martel et Martin Paquet, « L'enjeu linguistique au Québec. Relations de domination et prise de parole citoyenne depuis les années 1960 », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2016, n. 129, pp. 75-89, p. 83. Disponible en ligne: <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2016-1-page-75.htm> (01-04-2023).

<sup>106</sup> cf. chapitre 1.

<sup>107</sup> « Plus d'une langue à son arc : Le taux de bilinguisme français-anglais augmente au Québec et diminue à l'extérieur du Québec », dans Statistique Canada, paru le 17 août 2022 : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-627-m/11-627-m2022052-fra.htm>.



source: Statistique Canada <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-627-m/11-627-m2022052-fra.htm>

D'un côté, la province de la Saskatchewan demeure à un pourcentage très bas (4,7 %), parce que la majorité de la population parle l'anglais<sup>108</sup> ; de l'autre côté, le bilinguisme a presque doublé entre 1971 et 2021 au Québec et 77,8 % d'habitants continue à posséder le français comme langue maternelle :

Québec			
Langues	Nombre total de personnes	Pourcentage de la catégorie	Pourcentage de la population totale
<b>Total</b>	8 406 905	100	100
<b>Langues autochtones</b>	45 555	0,5	0,5
<b>Autres langues non officielles</b>	1 304 155	15,5	15,5
<b>Anglais</b>	843 945	10	10
<b>Français</b>	6 540 735	77,8	77,8

source : Statistique Canada

<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/dv-vd/language-langue/index-fr.html>

En Saskatchewan, seulement 1,5 % de personnes possèdent le français comme langue maternelle, par rapport à 84 % qui se considèrent de langue maternelle anglaise :

Saskatchewan			
Langues	Nombre total de personnes	Pourcentage de la catégorie	Pourcentage de la population totale
<b>Total</b>	1 116 045	100	100
<b>Langues autochtones</b>	27 515	2,5	2,5
<b>Autres langues non officielles</b>	160 705	14,4	14,4
<b>Anglais</b>	942 735	84,5	84,5
<b>Français</b>	16 850	1,5	1,5

source : Statistique Canada

<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/dv-vd/language-langue/index-fr.html>

<sup>108</sup> Parmi les causes de cette présence anglophone, on est sûr de la massive immigration de colons anglophones dans l'Ouest du Canada vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup> siècle.

D'après ces données, il est évident que la situation des francophones qui vivent dans le Canada oriental (notamment, au Québec) est bien différente de celle qui caractérise les francophones vivant dans la partie occidentale (dans ce cas, la Saskatchewan). Or, bien que le récit se déroule dans les années 1920 dans la pièce *La Maculée/sTain* et dans les années 1950 dans le roman, la question des langues dans la Saskatchewan est toujours actuelle et thématifiée dans les textes de Blais-Dahlem. La destinée malheureuse, qui fait référence à l'étude menée par Paola Puccini (2015), est partagée par les francophones qui, comme cette écrivaine, ne peuvent pas pratiquer exclusivement leur langue, puisqu'ils représentent une minorité soumise à la présence constante de la langue et de la culture anglaise. Dans la préface à la pièce (2012), Louise Forsyth résume l'écart entre la province québécoise et les Prairies Provinces : « À la différence du Québec, la nécessité dans les provinces de l'Ouest d'être bilingue est inéluctable »<sup>109</sup>. À cela, il faut ajouter que le Québec a reconnu à travers la loi 101 le français en tant que seule langue officielle<sup>110</sup>. Pour ce qui est de Blais-Dahlem, elle fait partie de ce 1,5 % de langue maternelle française, puisqu'elle appartient à une communauté francophone. Afin de survivre<sup>111</sup>, elle a appris l'anglais d'une façon à la fois obligée et spontanée, d'après le compte rendu du journaliste Stephan McKay : « [Blais-Dahlem] grew up in a French community, but can't remember a time when she didn't speak both French and English »<sup>112</sup>. Le bilinguisme exerce une telle action sur la vie et l'écriture de Blais-Dahlem que toutes ses œuvres doivent exister dans les deux langues. En particulier, la pièce *La Maculée/sTain* (2012), publiée dans une édition bilingue, rend explicite cette coexistence : « Par conséquent, il fallait que le texte même de *La Maculée* soit bilingue et aussi que la pièce existe dans deux versions : française et anglaise, comme c'est le cas ici »<sup>113</sup>. Tant dans la pièce théâtrale que dans le roman (comme on verra prochainement),

---

<sup>109</sup> Madeleine Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, Regina, Les Éditions de la nouvelle plume, 2012, p. 1.

<sup>110</sup> Également connue comme *La Charte de la Langue française*, cette loi est entrée en vigueur en 1977.

<sup>111</sup> Maryse Sullivan, « Écrire et se traduire : le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », dans *TRIC*, 2017, vol. 38, n. 2, pp. 168-185, p. 168. Disponible en ligne : <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/tric.38.2.168> (23-03-2023).

<sup>112</sup> Stephan McKay, « New play lets everyone in », dans *Star Phoenix*, Mars, 2011, cité dans Puccini Paola, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », dans *Interfrancophonies*, 2015, n° 6, Regards croisés autour de l'autotraduction, (Paola Puccini, éd.), p. 51-70, p. 54. Disponible en ligne : [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4\\_Puccini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4_Puccini_Interfrancophonies_6_2015.pdf) (23-03-2023).

<sup>113</sup> Louise Forsyth, « Préface », *La Maculée/sTain*, cité dans P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité », cit., p. 54.

le bilinguisme ne se manifeste pas seulement dans le procédé autotraductif, mais aussi dans la forte alternance des codes<sup>114</sup>. Cette alternance est justifiée par l'intrigue même de la pièce, qui met en scène la tension entre un couple, Françoise et Bernard :

[On] met en scène les difficultés auxquelles les francophones doivent faire face dans des contextes minoritaires en racontant l'histoire d'un couple canadien-français du Québec qui migre en Saskatchewan pendant les années 1920<sup>115</sup>. Alors que Bernard adhère à la culture, la langue et la religion de sa société d'accueil (il devient même un *revivalist* protestant<sup>116</sup>), son épouse Françoise résiste à l'assimilation et tente de préserver sa langue maternelle et ses valeurs canadiennes-françaises, ce qui l'isolera de sa nouvelle communauté et, rapidement, de son mari.<sup>117</sup>

Les valeurs canadiennes-françaises se réfèrent surtout à la religion :

La religion catholique à laquelle Françoise reste fidèle devient l'emblème de la résistance de la protagoniste à l'assimilation, symbolisée par la foi protestante embrassée par son mari Bernard. Tout semble donc parler de division et d'immobilité, chaque personnage étant enfermé dans son espace linguistique et culturel différent. Cependant, comme son héroïne, qui, motivée par le désir de repousser ses horizons plutôt étroits, arrive en Saskatchewan de son Québec natal, cette pièce donne à voir un égal désir de mobilité, qui cache au fond le souhait de l'auteure de construire un espace de rencontre entre deux univers qui ne communiquent pas entre eux.<sup>118</sup>

Blais-Dahlem ne veut pas par cela critiquer la présence de l'autre langue et culture dans la vie des francophones, bien le contraire. Elle vise à inclure le public anglophone dans la lecture et dans la mise en scène, tout en rendant l'autre témoin de l'aliénation vécue par les communautés francophones. Non seulement certains passages sont gardés en français dans la version anglaise<sup>119</sup>, mais les hymnes et les prières catholiques sont reportées, afin de souligner la fidélité de la protagoniste à sa langue et à sa culture, en particulier à sa foi : « The Hail Mary and the French hymns remain in French in this version because they are wellspring of the language that Françoise is struggling to keep

---

<sup>114</sup> Dans *la Note on Language and Translation* du texte théâtral, Blais-Dahlem affirme que « This text is bilingual in its original form ».

<sup>115</sup> Le temps de l'histoire relève d'un événement historique, voire la migration massive du Québec vers les prairies canadiennes de l'Ouest privilégiées par les Canadiens français et considérées comme faisant partie du patrimoine hérité de leurs ancêtres.

<sup>116</sup> Un *revivalist* est un partisan de l'Église protestante, membre d'un mouvement religieux ayant pour but de revivifier la foi.

<sup>117</sup> M. Sullivan, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 169.

<sup>118</sup> P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 53.

<sup>119</sup> On renvoie à l'étude de Malgorzata Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », in *Romanica silesiana*, 2020, n. 2 (18), pp. 46–60. Disponible en ligne : <https://bibliotekanauki.pl/articles/1053627.pdf> (23-03-2023).



»<sup>120</sup>. Le risque d'exclure le lecteur et le public qui ne maîtrise pas la langue française est également gommé par la transcription anglaise en bas de page et par la présence des surtitres<sup>121</sup>.

On conclut ces considérations par la prise en compte d'une scène qui est entièrement bilingue et égale dans les deux versions : « Scene 11, beginning with the revival : this is written as in the original text. It is a bilingual scene with RPM<sup>122</sup> and Bernard preaching in English, and Bernard using French as a private language with his wife »<sup>123</sup>. On rappelle que l'écrivaine-même a rédigé ce péri-texte, où elle reconnaît ouvertement que le texte français est le texte source, voire original. En outre, cette scène met en relief l'isolement linguistique, ce qui arrive au quotidien dans un contexte bilingue diglossique. La langue est rangée dans des domaines spécifiques : l'anglais pour le discours public, le français dans l'espace privé. À travers cette « expérience empirique »<sup>124</sup>, le lecteur et le public comprennent le véritable message de la pièce de rendre conscients du contexte dans laquelle l'auteure vit, mais également de faire communiquer les « due solitudini »<sup>125</sup>, métaphore qui représente le manque de relation entre les deux cultures.

## 2.2 Des pièces de théâtre jusqu'au roman : l'autotraduction chez Blais-Dahlem

À l'exception de son dernier roman, Madeleine Blais-Dahlem est principalement connue en tant que dramaturge, étant donné que son répertoire est largement composé de pièces théâtrales. En profitant de son cours d'immersion<sup>126</sup> française dans l'école secondaire, elle commence à écrire pour le théâtre au début des années 90. Elle fonde un club de théâtre pour ces étudiants, *Les Calembours*, qui commence à jouer ses pièces, tant en

---

<sup>120</sup> M. Blais-Dahlem, « A note on language and translation », Madeleine Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, Regina, La nouvelle plume, 2012, p. 95.

<sup>121</sup> P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 60.

<sup>122</sup> RPM est le sigle pour Real Preacher Man, un personnage qui représente l'instrumentalisation de la religion.

<sup>123</sup> M. Blais-Dahlem, « A note on language and translation », M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, cit., p. 95.

<sup>124</sup> P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 67.

<sup>125</sup> A. Ferraro, « Tradursi: in *Italics/En italiques* di Antonio D'alfonso », dans *Oltreceano, L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 5, 2011, p. 56.

<sup>126</sup> Les classes immersives s'adressent aux enfants qui ne possèdent pas la langue française en tant que langue maternelle, et qui veulent poursuivre un programme d'étude dans cette langue.

anglais qu'en français, langue que les étudiants étaient censés mettre en pratique<sup>127</sup>. Les versions écrites demeurent inédites, faite exception de sa première pièce, qui a été récemment publiée dans le volume *Théâtre fransaskois Tome 6*<sup>128</sup>, c'est-à-dire *Les Mis-érables*, grâce à laquelle Blais-Dahlem aboutit à son projet d'écriture bilingue<sup>129</sup>. Même si dans la notice bibliographique du roman, on dit qu'elle « entame sa carrière professionnelle de dramaturge en 2001 »<sup>130</sup>, on est autorisé à revenir bien en arrière, s'il est vrai qu'elle commence à travailler à une ébauche de sa première pièce adulte en 1995, voir *Les vieux péteux*. Elle est supportée par la seule compagnie théâtrale francophone en Saskatchewan, c'est-à-dire *La Troupe du jour*<sup>131</sup> (LTDJ), fondée en 1987, à laquelle elle avoue être infiniment reconnaissante<sup>132</sup>. La mission principale de cette compagnie réside dans la création d'une dramaturgie qui donne voix à la minorité francophone isolée. Cette troupe met en place un véritable programme de développement dramaturgique, qui s'étale sur trois ans<sup>133</sup> et qui se termine avec la mise en scène. À l'intérieur de cette communauté, *Le Cercle des écrivains* offre aux auteurs la possibilité de se rencontrer et partager leurs (presque) produits, tout en faisant des exercices d'écriture et soumettant ses textes à la lecture. Dans ce lieu d'échange prend forme son dernier roman, *La voix de mon père*, comme on peut lire dans les *Remerciements* disponibles dans les deux langues<sup>134</sup>. Ici on propose la version française:

Je voudrais remercier David Carpenter, le premier écrivain qui m'encouragea à publier ce roman en français et en anglais. J'ajoute, à ce premier lecteur, mes copains du Cercle des écrivains de La Troupe du Jour, et en particulier Ian C. Nelson qui vérifia le texte en anglais et Raoul Granger qui s'occupa du texte en français<sup>135</sup>.

---

<sup>127</sup> L. Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », in *TRIC*, 2012, vol. 33, n. 2, pp. 173-191, p. 176. Disponible en ligne: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/20337/23460> (27-03-2023).

<sup>128</sup> Paru en 2019, il s'agit d'un recueil de huit pièces théâtrales pour les adolescents.

<sup>129</sup> « My first play, a still unpublished youth drama, was bilingual and revelled in bilingual puns and wordplay. It was entitled, with no apology to Victor Hugo, *Les Mis Érables* (...) ».

<sup>130</sup> Blais-Dahlem Madeleine, *La voix de mon père/My Father's voice*, Regina, La nouvelle plume, 2015.

<sup>131</sup> Terme humoristique qui se réfère à « la soupe du jour ».

<sup>132</sup> L. Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », cit., p. 176.

<sup>133</sup> Dans la rubrique « Projets de développement artistique » du site de la compagnie, on annonce que la première année du cycle est une de dépistage et de période intense d'écriture, pendant laquelle les auteurs sont jumelés avec des dramaturges. La deuxième année comprend un laboratoire de développement avec des comédiens et un dramaturge-conseil. La troisième année représente l'aboutissement du travail sur scène avec la production de la pièce par la compagnie, si la direction artistique de La Troupe juge que le texte est prêt et qu'il répond aux inspirations artistiques de la compagnie. Site en ligne : <https://www.latroupedujour.ca/communaute/> (27-03-2023).

<sup>134</sup> Même si les remerciements en anglais ne sont introduits par aucun titre.

<sup>135</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My father's voice*, cit. p. 5.

Il semble urgent de s'arrêter un instant sur les trois personnes auxquelles l'auteure adresse des remerciements<sup>136</sup>. Tout d'abord, David Carpenter, écrivain de Saskatoon (la ville la plus étendue de la Saskatchewan) qui aime présenter, par le biais de l'écriture, la vie dans le Canada occidental. Il s'agit une figure très importante dans l'essor du texte, étant donné qu'il représente le premier lecteur de ce roman. Ensuite, on remarque que le travail de la Fransaskoise ne résulte pas mené dans l'isolement, bien le contraire. En effet, Blais-Dahlem a collaboré avec Ian C. Nelson, comédien et metteur en scène et Raoul Granger, poète et dramaturge<sup>137</sup>. Or, le premier constitue pour l'écrivaine un « conseiller-dramaturge »<sup>138</sup>, étiquette qui évoque le rapport de support et coopération entre Blais-Dahlem et Nelson. Il résulte parmi les auteurs qui se sont engagés dans l'écriture du volume *Théâtre fransaskois Tome 4* (2010), auquel Blais-Dahlem contribue avec sa pièce *Tournesol*<sup>139</sup>. De l'autre côté, Raoul Granger, avec lequel la dramaturge a publié sa pièce *Foyer* dans *le Théâtre fransaskois Tome 2* (2016)<sup>140</sup> et *Chemin faisant* (2012). Ces trois figures sont les témoins du travail autotraductif de Blais-Dahlem, travail encouragé par Carpenter et soutenu par Nelson, pour ce qui est du texte en anglais, et Granger pour ce qui est du texte en français. Il n'est pas pourtant possible de définir le degré de participation, étant donné qu'on n'a pas accès aux manuscrits de l'autotraductrice ; malgré cela, ces remerciements ajoutent des informations significatives pour encadrer sa démarche autotraductive, démarche que Helena Tanqueiro et l'équipe AUTOTRAD définissent accompagnée<sup>141</sup>, opposée à l'autotraduction solitaire. À propos de l'autotraduction dite accompagnée, Tanqueiro se pose cet interrogatif, qui ouvre la voie à d'autres recherches :

---

<sup>136</sup> Ivi, « Remerciements », p. 5.

<sup>137</sup> D'après la page en ligne de la maison d'édition : <https://plume.refc.ca/fiche-auteur/?auteur=raoul-granger&id=3903> (30-03-2023).

<sup>138</sup> Sullivan Maryse, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans La Maculée/sTain et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », in *TRIC*, 2017, vol. 38, n. 2, pp. 168-185, p. 172. Disponible en ligne : <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/tric.38.2.168> (30-03-2023).

<sup>139</sup> D'après la page de la maison d'édition de La nouvelle plume : <https://plume.refc.ca/livres/fiche-livre/?titre=theatre-fransaskois-tome-4&ISBN=9782921385527> (30-03-2023).

<sup>140</sup> <https://plume.refc.ca/livres/fiche-livre/?titre=le-theatre-fransaskois-tome-2&ISBN=9782921385503> .

<sup>141</sup> AUTOTRAD., « L'autotraduction comme domaine de recherche » dans *Atelier de Traduction: Dossier: L'Autotraduction*, 7, 2007, pp. 91-101, p. 95. Disponible en ligne : [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive\\_full\\_text/atelier\\_de\\_traduction\\_7.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive_full_text/atelier_de_traduction_7.pdf) (30-03-2023).

Lorsque l'autotraduction est accompagnée, se pose le problème en recherche sur l'autotraduction de savoir où finit la collaboration de l'écrivain avec son ou ses traducteurs, et où commence sa véritable intervention en tant que traducteur<sup>142</sup>.

Dans cet atelier d'écriture, elle continue à pratiquer l'autotraduction et produit *Ose (Dare)* et une pièce créée en 2001 qui semble avoir été diffusée uniquement dans sa version anglaise<sup>143</sup>, *Chaos Kid*. Ensuite, *Foyer* (2003), *Les vieux péteux* (2008) et *La Maculée* (2011) ont vu le jour et sont publiées auprès des Éditions de la nouvelle plume. En particulier, ce dernier texte lui a valu le Prix SATA « pour une réalisation exceptionnelle en écriture »<sup>144</sup>. Bien que ces trois dernières pièces figurent dans la biographie de l'auteure<sup>145</sup> avec le titre français, on peut affirmer que « toutes ses pièces existent en version française et anglaise »<sup>146</sup>. En effet, dans la *Biography*<sup>147</sup> qui suit la version en français, on lit le double titre avec cette structure : *Almost Home (Foyer)*, *Old farts (Les vieux péteux)* et *sTain (La maculée)*. Le titre en anglais se trouve avant celui en français, mais il est intégré, étant donné que la parenthèse se trouve en italique. En conclusion, ce n'est qu'après lecture de la biographie en anglais que nous apprenons que les ouvrages de Blais-Dahlem sont publiés dans les deux langues de l'auteure ; seule exception la pièce *La Maculée/sTain*, publiée en format bilingue.

Louise Forsyth<sup>148</sup> affirme que ses pièces sont normalement écrites d'abord en français et ensuite traduites en anglais<sup>149</sup>, pratiquant ainsi ce que Grutman étiquette comme autotraduction consécutive<sup>150</sup>. Forsyth souligne que l'auteure ne propose pas de simples traductions, en tant que passage d'une langue à l'autre qui aboutit à des pièces identiques<sup>151</sup>. Elle ne traduit pas, elle écrit de pièces parallèles ou des transcréations<sup>152</sup>, afin de mettre en évidence le trait créatif de ses traductions. Ce besoin est la

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>144</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My father's voice*, cit. p. 7.

<sup>145</sup> Dans la section péri-textuelle du roman intitulée *De la même auteure*.

<sup>146</sup> L. Forsyth, « *La Maculée* de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », cit., p. 177.

<sup>147</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My father's voice*, cit. p. 10.

<sup>148</sup> Elle a rédigé la préface de la pièce *La Maculée/sTain*.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> Grutman Rainier, « Auto-Translation », dans Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge (1998), p. 259. Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf) (01-05-2023).

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Anglicisme provenant des deux mots anglais « translation » et « creation », on parle de transcréation surtout dans le contexte de marketing, dans le but d'adapter un message publicitaire.

conséquence de son contexte et de son double public, car chaque version aura une signification et une fonction différente selon le public, anglophone et francophone. Ce choix opératif réside également dans le fait que Blais-Dahlem ne se sent pas la même personne dans les deux langues<sup>153</sup>, ce qui arrive très souvent à ceux qui expérimentent le bilinguisme. Son rapport avec l'anglais et le français a des conséquences au niveau traductif car elle dit : « the drafts are not translations of each other but parallel versions, using the literal and cultural allusions suggested by each culture »<sup>154</sup>. Elle préfère donc travailler individuellement ces textes, les adapter selon le contexte et le public, si bien qu'elle finit dans le roman avec « deux différents textes lorsque la langue et la culture influencent l'action dans son essence »<sup>155</sup>.

La rédaction du texte et de son autotraduction est difficile à déterminer d'un point de vue chronologique, raison pour laquelle il est souvent difficile de tracer la limite entre autotraduction consécutive et simultanée. Si on vient de dire que la démarche de Blais-Dahlem relève de l'autotraduction consécutive, dans ce cas la rédaction des deux versions semble simultanée. Toujours dans la partie du péri-texte du roman, l'écrivaine avoue qu'elle « développe un texte en allant du français à l'anglais et vice versa »<sup>156</sup>. Cette remarque souligne à la fois la nature bilingue de son écriture et l'hypothèse qu'elle ne conçoit pas ses textes d'une façon hiérarchique, au moins d'un point de vue chronologique. Son attitude rappelle l'effet de dialogue<sup>157</sup> entre les deux versions linguistiques, dans le sens que la « traduction » a lieu dans les deux sens et que seulement la double lecture simultanée peut permettre d'atteindre le message global de l'œuvre. Cette alternance français-anglais<sup>158</sup> mène à ce que Grutman appelle texte bilingue, « au sens précis où ce texte naît en deux langues avant de bifurquer et de devenir deux textes »<sup>159</sup>. Ce *modus operandi* est partagé par la canadienne Nancy Huston, car elle aussi passe du français à l'anglais (et vice versa) lors de la rédaction de ses textes, et ne conçoit pas ses romans prêts à la publication sans les avoir achevés dans les deux

---

<sup>153</sup>M. Sullivan, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 171.

<sup>154</sup> M. Blais-Dahlem, « A note on language and translation », dans *La Maculée/sTain*, cit., p. 95.

<sup>155</sup>M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 9.

<sup>156</sup>*Ibidem*.

<sup>157</sup>Rainier Grutman, « Manuscrits, traductions, autotraductions », dans Montini Chiara, *Traduire. Genèse du choix*, éditions des archives contemporaines, 2016, p. 122. Disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/305280313\\_Manuscrits\\_traduction\\_et\\_autotraduction](https://www.researchgate.net/publication/305280313_Manuscrits_traduction_et_autotraduction) (30-03-2023).

<sup>158</sup> Ce discours est cependant valide pour toutes les autres langues.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 123.

langues<sup>160</sup>. De même, Blais-Dahlem opère une sorte de pollinisation croisée entre les deux versions, qui perdent pour cette raison toute sorte de différenciation face à l'opposition original/traduction.

En outre, il ne faut pas oublier la raison qui pousse beaucoup d'écrivains à s'autotraduire, c'est-à-dire l'impossibilité de rejoindre un public assez important par le biais d'une version écrite seulement dans la langue minoritaire. En effet, Blais-Dahlem se penche sur l'autotraduction pour des raisons tant artistiques qu'économiques, qui l'amènent à publier son premier roman dans une édition bilingue.

### **2.3 La voix de mon père/My father's voice : une édition bilingue**

Selon Ferraro, l'œuvre (par le biais de l'auteur et de l'éditeur) qui déclare le statut de son texte en tant qu'(auto)traduction aboutit à ce qu'on appelle pacte autotraductif. Or, ce pacte n'est pas explicitement évoqué dans le périphrase du roman, mais grâce à la présence de deux versions dans le même livre. En 2015, Les éditions de la nouvelle plume publient le premier roman de Blais-Dahlem en format bilingue, voire *La voix de mon père/My Father's voice*. Comme l'explique Eva Gentes, la publication en édition bilingue est révélatrice du procédé autotraductif : « By making both versions accessible to the reader, a dual-language edition might [...] be considered the ideal way of presenting self-translations »<sup>161</sup>. En effet, il est prévisible que le lecteur ne soit pas conscient de lire une autotraduction, si la version se trouve dans une édition monolingue. Bien que ce domaine de recherche n'ait pas encore été largement exploré<sup>162</sup>, on peut confirmer que publier deux versions linguistiques dans le même objet instaure une relation textuelle entre les deux et reflète l'écriture bilingue de l'auteur. Gentes détecte quatre groupes de lecteurs potentiels des éditions bilingues, c'est-à-dire le lecteur monolingue, les étudiants d'études littéraires et linguistiques, et les lecteurs bilingues. Or, dans nos cas d'étude, le lecteur envisagé par Blais-Dahlem est avant tout le lecteur issu du contexte canadien. Il va sans dire que le singulier est inopérant ici, car cette œuvre s'adresse au moins à quatre types de lecteurs de cette région légalement bilingue. La version française est accessible tant aux lecteurs de

---

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Eva Gentes, « Potentials and Pitfalls of publishing self-translations as Bilingual Editions », dans *Orbis Litterarum* 68 (3), 2013, pp. 266–281, p. 267. Disponible en ligne : <https://www.researchgate.net/requests/r111041406> (02-04-2023).

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 266: « new area of research ».

langue maternelle française (20 % de la population canadienne)<sup>163</sup>, tant aux anglophones qui maîtrisent également la langue française, sans oublier les habitants qui parlent des langues autochtones (0,5 %) et des langues non officielles (24,2 %), lesquels pourraient avoir appris le français pour différentes raisons. Pour ce qui est de la version anglaise, elle s'adresse à un public potentiellement plus ample : d'un côté, le lecteur monolingue (seulement l'anglais), qui réunit 69 % de la population canadienne<sup>164</sup>, et les francophones qui, à l'exception du Québec, sont forcés d'apprendre l'anglais. Bref, les personnes monolingues (ceux qui parlent soit l'anglais soit le français) peuvent bénéficier seulement d'une version, alors que l'œuvre dans son entièreté est accessible aux lecteurs bilingues, auxquels est offerte une vaste gamme de possibilités de lecture. Blais-Dahlem même reconnaît l'importance de l'existence de la version anglaise, car elle n'aurait sans doute pas rejoint un très grand public. En effet, Gentes met en relief la raison économique et sociale de publier en double format et met en avant cette réflexion qui explique bien la situation de l'écrivaine fransaskoise :

For authors writing in minority languages, the situation is more complex. [...] These writers might also wish to express their bilingual identity, but their decision to self-translate is inevitably shaped by the relative asymmetry of the status of their languages.

Le français est la langue première de Blais-Dahlem, mais c'est aussi la langue minoritaire dans la région où elle vit. Pour cette raison, la décision de s'autotraduire et la publication de deux versions représentent une solution face à la difficulté de s'imposer auprès d'un public seulement francophone<sup>165</sup>.

Or, le roman de Blais-Dahlem est disponible seulement en format bilingue, ce qui met en relief l'intention de l'auteur (et de la maison d'édition) de s'adresser notamment à un lecteur bilingue, alors que les lecteurs monolingues demeurent « *potential readers* »<sup>166</sup>, parce qu'ils ne bénéficient de l'autre texte que d'une façon visuelle et superficielle. Pour ce qui est des étudiants de langues et de littératures, la lecture est sans doute comparative, qui se caractérise par le mouvement aller-retour entre les deux textes, qui

---

<sup>163</sup>D'après Statistique Canada : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/dv-vd/language-langue/index-fr.html> (02-04-2023).

<sup>164</sup>D'après Statistique Canada : <https://www150.statcan.gc.ca/t1/tb11/fr/tv.action?pid=9810022201&pickMembers%5B0%5D=4.2&pickMembers%5B1%5D=2.1> (04-04-2023).

<sup>165</sup> E. Gentes, « Potentials and Pitfalls of publishing self-translations as Bilingual Editions », cit., p. 269.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 271.

dépend du niveau de compétence des langues<sup>167</sup>. La comparaison peut se faire consécutivement ou simultanément, selon la mise en page. En effet, la disposition des textes influence le style de lecture et nous offre des indices concernant la relation hiérarchique ou chronologique entre les deux textes. Gentes repère quatre types de layout d'éditions bilingues, à savoir l'édition en face, les éditions tête-bêche, les éditions dites *split-page* (les deux versions sont imprimées dans la même page et coupées soit horizontalement, soit verticalement), et les *successives versions*, au cas où une version est imprimée après l'autre<sup>168</sup>. Ce dernier cas de figure représente la disposition du roman de Blais-Dahlem, puisque la version anglaise se place juste après le texte en français. Cette structure ne favorise pas une lecture agile et aisée, surtout si on veut comparer les deux versions parallèlement. En outre, le fait d'avoir une version qui suit l'autre produit une sorte de hiérarchie et suggère que *La voix de mon père* serait le texte de départ, alors que *My Father's voice* serait le texte autotraduit. Il s'agit d'une supposition, car aucune indication opérationnelle n'est explicitée dans le paratexte, contrairement à ce qui arrive dans la pièce *La Maculée/sTain*. En réalité, on sait que l'autotraduction rend difficile la distinction entre original et traduction, surtout chez une écrivaine comme Blais-Dahlem, laquelle aime alterner entre anglais et français. Cependant, ce layout laisse percevoir une distance entre la version française et la version anglaise, qui établit une lecture différée, et par cela une sorte d'autonomie entre les deux textes. Mais encore, et on souscrit à l'affirmation de Gentes, la langue employée dans le péri-texte joue un rôle également révélateur dans la perception de l'œuvre : « Presenting the peritext entirely in both languages would be a strategy to avoid reproducing the dominance of the majority language and also to give a true reflection of the bilingual character of the author's writing »<sup>169</sup>. Le roman pris en analyse semble équilibrer les parties du péri-texte, qu'on rappelle être l'ensemble des éléments autour du texte, comme le titre, la préface, la dédicace<sup>170</sup>. Tant dans la page de couverture que dans la première page du livre, le titre se présente dans sa forme double, sans barre entre le titre français et le titre anglais. Étant donné que la couverture ne reporte que le nom d'une auteure, Madeleine Blais-Dahlem, le lecteur prend conscience qu'il s'agit de deux versions du même roman dans deux langues différentes :

---

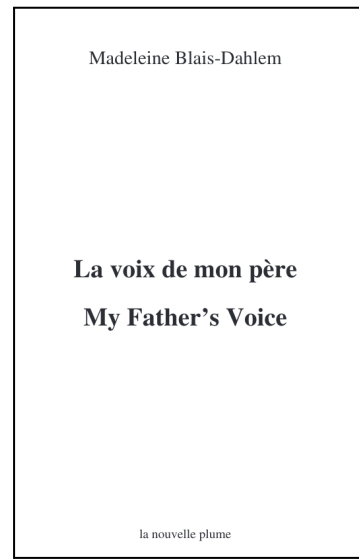
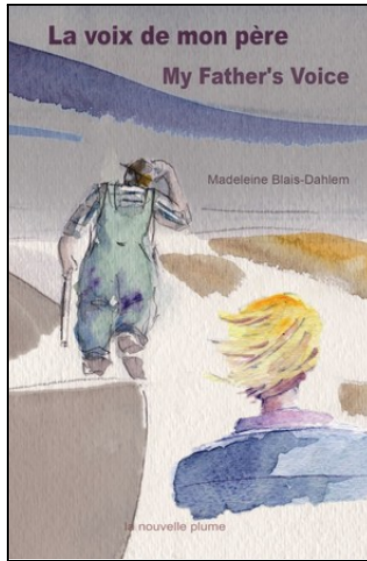
<sup>167</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>168</sup> *Ivi*, pp. 275-276.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>170</sup> G. Genette, *Seuils*, cit. p. 20.





Il est intéressant de remarquer que le titre français est celui qui attire l'attention davantage dans la couverture, ce qui est signalé aussi pour la pièce *La Maculée/sTain*<sup>171</sup> : non seulement le titre est antéposé (au-dessus et à gauche), mais il possède une police de taille plus grande et plus marquée. Il va sans dire que la couverture fait partie du péri-texte dit éditorial<sup>172</sup>, raison pour laquelle ce choix n'est pas nécessairement imputable à l'écrivaine. Dans ce cas, le roman est publié par une maison d'édition ancrée dans la langue et la culture francophone, il n'est donc pas surprenant que la langue qui prédomine dans le péri-texte ne soit pas la langue majoritaire en Saskatchewan, mais le français. En effet, la liste d'ouvrages (qui porte le titre *De la même auteure*) englobe trois pièces publiées par la même maison d'édition et ne fait aucune mention des versions en anglais ; de la même façon, la page du copyright est entièrement écrite en français. Par contre, la page dédiée aux *Remerciements*<sup>173</sup>. Toujours dans le péri-texte éditorial, il existe une dédicace très personnelle<sup>174</sup>, qui évoque le rapport entre Blais-Dahlem et son père, thème qui est proposé également dans le récit : *Pour mon père, de qui j'ai emprunté le nom solide et incontournable*. Au-dessus, on lit la dédicace en anglais : *To my father, whose name I borrowed for its strength and presence*.

<sup>171</sup> M. Sullivan, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 173.

<sup>172</sup> Selon Gérard Genette, il s'agit de la zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur.

<sup>173</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My father's voice*, cit., p. 5.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 7.

Les deux pages suivantes sont dédiées à la biographie de l'écrivaine, disponible tant en français qu'en anglais, et cette fois, le titre anglais est présente (*Biography*)<sup>175</sup>. Cependant, la notice biographique écrite dans la langue privilégiée par la maison d'édition<sup>176</sup> contient plus d'informations. Pour ce qui concerne le village où Blais-Dahlem est née et a grandi, le lecteur francophone lit qu' « elle se trouve chanceuse de vivre dans la plus belle place au monde, malgré les piqûres de maringouins en été et le grand froid qui fait claquer les dents en hiver »<sup>177</sup>. En outre, on aborde le thème de l'enseignement, mais seulement la partie française précise que l'objet (matière) de son cours est la langue française et la langue anglaise. Par contre, la *Biography* donne un détail de la vie privée de l'écrivaine, car on prend connaissance de sa situation conjugale : « Raised in the small fransaskois village of Delmas, she now leaves in Saskatoon with her husband [...] ».

En se rattachant aux indications de la vie de l'écrivaine fournies dans le péri-texte, il faut revenir à l'extérieur du livre, voire à la quatrième de couverture. Dans la partie supérieure, une petite biographie de l'écrivaine, seulement en français et qui reprend mot par mot la notice à l'intérieur du roman. Étant donné que ce lieu est au service commercial, et par cela elle est d'habitude rédigée par la maison d'édition, on peut aisément affirmer la volonté de s'adresser avant tout à un acheteur francophone. Contrairement à ce qui arrive dans la pièce *La Maculée/sTain*, aucun résumé est proposé avant chaque version, mais dans la quatrième de couverture du roman on présente brièvement l'ouvrage dans les deux langues.

Pour conclure cette prise en compte du péri-texte, on s'arrête un instant sur une autre section, à savoir la table de matières, qui se positionne à la dernière page du roman. Dans cette page, le souhait de Gentes est satisfait, parce que le titre est cité en français (*Table des matières*) et en anglais (*Table of contents*), elle inclut la Biographie et la *Biography* et on reproduit la liste des chapitres de deux textes. À travers l'exploration de la table des matières, on se rend compte que chaque version contient 6 chapitres, qui suivent le fil des saisons, comme un cycle :

---

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

Table des matières Table of contents	
Biographie.....	9
Biography.....	10
 <b>La voix de mon père</b>	
Le temps des récoltes.....	13
Les grandes corvées.....	27
Les cours de sexualité humaine.....	39
L'hiver.....	57
Les jeux du printemps.....	69
La moisson.....	91
 <b>My Father's Voice</b>	
Harvest Time.....	99
Fall Chores.....	111
Sex Education Classes.....	121
Winter.....	135
Spring Games.....	147
Harvest.....	167

Sur un plan quantitatif, il n'est pas rare que les autotraducteurs effacent des chapitres entiers, mais ici l'autotraductrice a choisi de maintenir la structure, sans doute dans le but de préserver l'idée des saisons qui alternent au cours de l'année. Cependant, d'après un premier survol, les chapitres en français occupent plus d'espace par rapport à la version anglaise, à l'exception des deux derniers chapitres. C'est à partir de cela qu'on va analyser les stratégies (auto)traductives employées par Blais-Dahlem lors de la rédaction des versions, afin de comprendre comment et dans quelle mesure les deux textes se détachent ou communiquent entre eux.

## 2.4 Intrigue et thématique du roman

Le roman dont il est question dans cette étude aborde des thématiques à la fois difficiles et significatives, dans lesquelles le lecteur (en particulier, un lecteur adolescent) peut plus ou moins s'identifier. La narratrice représente une sorte d'*alter ego* de l'auteure, laquelle avoue que son roman est très autobiographique, voire « une lettre d'amour pour [s]on père »<sup>178</sup>, ce qui nous amène à le concevoir comme une forme d'autofiction qui relate d'une période passée. En effet, le récit se focalise sur une famille qui mène son existence dans les Prairies Canadiennes de la Saskatchewan pendant les années 1950 du siècle dernier. Le jour de son anniversaire, Ti'Loup se rend compte être invisible, car

<sup>178</sup>D'après l'interview de 27 novembre 2021, disponible en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/culture-et-confiture/segments/entrevue/382006/made-leine-blais-dahlem-voix-pere-audio-alexis-normand> (08-04-2023).

tout le monde semble avoir oublié ce jour spécial. La jeune fille, qui a treize ans, commence à explorer ses changements physiques, son rapport avec le genre masculin, mais en particulier avec sa famille et son père, duquel la protagoniste s'attend à être prise en compte et acceptée. L'aspect physique est sans aucun doute un des premiers soucis d'une adolescente, qui voit son corps changer. En particulier, Ti'Loup incarne une fille qui sort de l'enfance pour accueillir cette nouvelle phase de la vie, phase qui s'actualise à travers un rite de passage, voir l'étude de sa silhouette au miroir. Elle se sent satisfaite et glorieuse au moment où elle s'habille d'une robe de chambre dernier cri et se regarde face au miroir :

Je cherchais à voir si j'étais jolie. Jamais je n'aurais osé m'examiner nue, surtout pas à la lumière du jour. Mon corps m'était défendu. Mais, enrobée de chenille, je percevais une forme acceptable : des hanches, une taille et un soupçon de seins. Oui, je n'étais plus enfant<sup>179</sup>.

I wondered if I was pretty. I would never have dared to study myself naked, certainly not by the light of day. But wrapped in chenille, I thought I looked quite - well - shapely. I saw hips, a waist and a hint of a bust line. I was no longer a child<sup>180</sup>.

Comme la majorité des adolescents, Ti'Loup doit encore conquérir la pleine confiance de soi et trouve très facilement ses imperfections :

J'ai étudié ma chevelure, mon seul trait distinctif. J'avais les cheveux blancs, fous comme les aigrettes de pissenlits murs. Je les aurais voulu soyeux et ondulants [...]. Mais non, la réalité était que j'avais une tête de troll<sup>181</sup>.

Cependant, le véritable thème de ce roman est révélé par le titre et par la dédicace. En effet, le roman se concentre sur la figure du père, qui représente l'autorité de la famille. Le matin de son anniversaire, son père ne lui adresse qu'un reproche, ce qui démoralise la fille :

Quelque chose s'est effondré en moi à ce moment-là. Je ne sais pas à quoi je m'attendais. Pourquoi croire que mon père changerait son allure envers moi à un moment magique choisi par moi-même? [...] Avant ce moment-là, depuis toujours, depuis le premier moment conscient de mon existence, j'avais adoré mon père bêtement et absolument. Il était le centre de mon univers<sup>182</sup>.

Ensuite, son père tombe malade et meurt à la fin du roman. C'est le moment d'un éveil crucial pour la protagoniste, puisqu'elle comprend la valeur du sobriquet que son père lui avait attribué ; alors qu'elle l'avait conçu comme punition, elle se rend compte que

---

<sup>179</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My father's voice*, cit., p. 13.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 16.

ce sobriquet représente bien ce qu'elle était pour son père, et elle se sent importante pour lui :

C'est lui qui m'avait nommée Ti'Loup. [...] Ma punition fut accidentelle et imprévue. Ma tante coupait les cheveux de ses filles cet après-midi-là et m'a tout simplement incluse dans l'activité. [...] Pour le restant de l'été, je ressemblais à une fleur de pissenlit mûre ou, selon mon père, un petit loup, avec des yeux avides et des lèvres rouges<sup>183</sup>.

It was he who named me Ti'Loup. [...] My punishment was accidental and unpredictable. My aunt was cutting her daughters' hair. I was simply put in line and included. [...] So for the rest of the summer I looked like a ripe dandelion puff or, in the words of my father, "un p'tit loup", a wolf cub, with greedy eyes and red, red lips<sup>184</sup>.

C'est encore à la fin de chaque version, on comprend la relation entre le titre, la dédicace et le prénom du père, Evariste. Associé à la montagne (voire, le mont Everest), il est caractérisé par sa force et par son caractère ombrageux et rude, alors que sa voix est plus forte que les tempêtes qui cernent les cimes<sup>185</sup>. L'attitude du père est également mise en évidence par l'usage d'un langage agressif et peu éducatif :

Va-t'en! Rentre à la maison pis va te coucher. Tu mangeras ta volée quand j'aurai le temps. Maudite merde!

Git. Go home and go to bed. I'll give you a licking when I have time. Damn it all to hell.

Dans l'analyse traductive, on abordera à nouveau le langage employé par le père, chargé d'expressions vulgaires, typiques d'un contexte social bas.

Un autre thème récurrent dans le roman, ainsi que dans *La Maculée/sTain*, c'est la religion. La famille de la narratrice déclare une orientation catholique, car Ti'loup, ses frères et ses sœurs fréquentent une école catholique, gérée par une congrégation des sœurs. La religion devient également source de commentaires sarcastiques de la narratrice et d'écart social, lesquels sont mis en évidence par la différence entre les deux versions.

Cette analyse est donc utile pour s'introduire dans le véritable texte. En effet, il est nécessaire de comprendre la vision et le contexte de l'auteure, surtout quand on parle d'autotraduction et de langues. Dans l'autotraduction de Blais-Dahlem s'enregistre sans aucun doute un transfert dit vertical, raison pour laquelle les deux versions mettent en avant une dynamique asymétrique, qui mérite une exploration d'un point de vue traductif. On a également souligné l'importance de la mise en page d'une édition

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 95.

bilingue, car elle influence la lecture et le processus créatif. Dans les pages suivantes, on entame une analyse comparative entre les deux versions du roman, afin d'en dire davantage sur l'autotraduction de Madeleine Blais-Dahlem et de comprendre dans quelle mesure les deux textes communiquent et dialoguent.

## Chapitre 3

### Analyse textuelle

#### Les traces du bilinguisme et stratégies (auto)traductives

L'analyse d'une œuvre autotraduite, notamment si elle se manifeste dans un format et dans un contexte bilingue, exige une lecture contrastive des deux versions qui la composent<sup>186</sup>. Avant d'entamer cette lecture contrastive, une focalisation sur la démarche à travers laquelle l'autrice reproduit dans son roman la question des langues nous semble nécessaire, cette question étant un des éléments déclencheurs de son activité autotraductive:

Il est toujours question de ma langue. Je développe un texte en allant du français à l'anglais et vice versa. Ainsi, j'espère arriver au bout du compte à l'essence de mes personnages, à une humanité qui transcende les différences culturelles et langagières. Parfois, je finis avec deux différents textes lorsque la langue et la culture influencent l'action dans son essence, ce qui est légèrement le cas ici<sup>187</sup>.

C'est la langue, ou mieux, les langues, qui influencent le processus créatif de l'autotraductrice<sup>188</sup> et donnent vie à deux versions qui ne résultent pas l'une la traduction de l'autre, dans l'acception traditionnelle du terme<sup>189</sup>. Dans le présent chapitre, on étudie d'un point de vue sociolinguistique les stratégies (auto)traductives qui ont permis à Blais-Dahlem d'insérer dans les deux versions des expressions appartenant à l'autre univers linguistique. Bien que le plurilinguisme ne soit pas rare dans les textes littéraires<sup>190</sup>, il est évident que dans une autotraduction, le mélange codique implique des décisions de nature traductive, surtout quand la question

---

<sup>186</sup> Chiara Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », dans Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, cit., p. 19.

<sup>187</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 9.

<sup>188</sup> M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, cit., p. 93.

<sup>189</sup> L. Forsyth, « *La Maculée* de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », cit., p. 177.

<sup>190</sup> Rainier Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Brugnolo Furio et Orioles Vincenzo, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349, p. 330. Disponible en ligne: [https://www.academia.edu/671011/Les\\_motivations\\_de\\_lh%C3%A9t%C3%A9rolinguisme\\_r%C3%A9alisme\\_composition\\_esth%C3%A9tique](https://www.academia.edu/671011/Les_motivations_de_lh%C3%A9t%C3%A9rolinguisme_r%C3%A9alisme_composition_esth%C3%A9tique) (04-08-2023).

linguistique correspond au sujet central du récit<sup>191</sup>. Les raisons de ces choix deviennent révélatrices du projet de l'écrivaine fransaskoise.

### 3.1 La cohabitation des langues dans le roman

En tant qu'auto-traductrice "sédentaire"<sup>192</sup> en Saskatchewan, Madeleine Blais-Dahlem se trouve à écrire et à se traduire en deux langues centrales<sup>193</sup>, le français (sa langue maternelle) et l'anglais (la langue de la majorité). La symétrie apparente entre les deux langues officielles au Canada est trompeuse et la rédaction des deux versions du roman « met en scène, à travers la fiction [...], un univers où règne la diglossie »<sup>194</sup>, comme dans la pièce bilingue *La Maculée/sTain*<sup>195</sup>. Par diglossie, on entend « toute situation de contact de langues ou de leurs variétés »<sup>196</sup> qui produit une hiérarchisation fonctionnelle et pour la majorité de cas conflictuelle<sup>197</sup>. La sociolinguistique s'est largement intéressée à tisser la corrélation entre diglossie et littérature et aboutit à l'expression « diglossie littéraire »<sup>198</sup>, phénomène qui date en réalité de l'Antiquité<sup>199</sup>. En même temps, le linguiste et auteur Robert Lafont met en circulation la notion de « textualisation de la diglossie »<sup>200</sup>, reprise par Rainier Grutman lors de l'analyse du contexte francophone<sup>201</sup>. L'application de l'approche sociolinguistique de la diglossie à la traduction et à

---

<sup>191</sup> Rainier Grutman, « Multilingualism », dans Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, 1998, pp. 182-185, p. 184, disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf) (05-08-2023).

<sup>192</sup> Rainier Grutman, « Francophonie et autotraduction », dans *Interfrancophonies*, 2015, n° 6, pp. 1-17, p. 11. Disponible en ligne : [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf) (05-08-2023).

<sup>193</sup> A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, cit., p. 43.

<sup>194</sup> Christian Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint ? », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Classiques Garnier, 2016, p. 24.

<sup>195</sup> L. Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », cit., pp. 177-178.

<sup>196</sup> C. Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint ? », cit., pp. 22-23.

<sup>197</sup> R. Grutman, « Bilinguisme et diglossie, Comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? », dans Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones : états des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp. 113-126, p. 118, disponible en ligne : [https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme\\_et\\_diglossie\\_comment\\_penser\\_la\\_diff%C3%A9rence\\_linguistique\\_dans\\_les\\_litt%C3%A9ratures\\_francophones](https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme_et_diglossie_comment_penser_la_diff%C3%A9rence_linguistique_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones) (15-07-2023).

<sup>198</sup> William F. Mackey, « Langue, dialecte et diglossie littéraire », cité dans C. Lagarde « L'autotraduction, exercice contraint ? », cit., p. 24.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans J. Morency, H. Destrempe, D. Merkle, M. Paquet, *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, 2005, pp. 201-222, disponible en ligne : [https://www.academia.edu/1074075/La\\_textualisation\\_de\\_la\\_diglossie\\_dans\\_les\\_litt%C3%A9ratures\\_francophones](https://www.academia.edu/1074075/La_textualisation_de_la_diglossie_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones).



l'autotraduction est un terrain privilégié d'observer à cet échange inégal, « dans la mesure où il y a rarement symétrie entre “langue-culture-littérature source” et “langue-culture-littérature cible” »<sup>202</sup>. Lusetti, elle aussi, se rend compte que le passage d'une langue à l'autre peut laisser des traces de diglossie :

Se esiste diglossia, una lingua viene considerata alta ed ha accesso al campo culturale e ufficiale, mentre l'altra viene considerata bassa ed è relegata allo spazio familiare e quotidiano ; in questo contesto, l'autotraduzione può portare con sé i retaggi del conflitto tra le lingue<sup>203</sup>.

Le bilinguisme littéraire de Blais-Dahlem n'est pas seulement la condition *sine qua non* de sa double activité littéraire<sup>204</sup>, mais il met en œuvre un véritable roman hétérologue, c'est-à-dire un texte littéraire « où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues »<sup>205</sup>. En tant que roman soumis à l'autotraduction, la coprésence de l'anglais et du français situe l'œuvre définitive dans un entre-deux, voire un troisième texte hybride et hétérologue, qui nécessite deux versions pour se dire complet<sup>206</sup>.

Or, la frontière entre les deux textes ne repose pas sur l'axiome “un texte = une langue”, puisque l'anglais et le français se chevauchent à plusieurs reprises dans les deux versions. D'un côté, *La voix de mon père* contient 37 mots anglais et de l'autre, *My Father's voice* contient 5 mots (et phrases) reportés de la version française telles qu'elles sont. D'un point de vue quantitatif, cette disproportion semble révéler la nature diglossique du bilinguisme présente dans la société où vit l'écrivaine, affirmation cohérente au principe de Lafont :

La mise en texte transpose à sa manière, du point de vue linguistique (par la coprésence avérée ou en creux des codes, par le rapport quantitatif qui s'y manifeste, par la fonction qui est affectée à chacun d'eux), le rapport diglossique présent dans la société au sein de laquelle le texte est produit et à laquelle il est destiné<sup>207</sup>.

D'un point de vue qualitatif, il faut considérer que la présence d'expressions anglophones dans *La voix de mon père* a une ampleur qui n'est pas partagée dans le texte anglais, puisque le mélange codique devient une partie intégrante et « une

---

<sup>202</sup> C. Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint ? », cit., p. 32.

<sup>203</sup> C. Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », cit., p. 18.

<sup>204</sup> Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie, Comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? », cit., p. 115. Grutman parle à ce propos de “bilinguisme littéraire”, c'est-à-dire l'emploi, successif ou simultané, de deux langues d'écriture de la part d'un même auteur. Dans le cas de l'autotraduction, l'écrivain ne doit pas choisir dans quelle langue écrire, puisqu'il peut publier en deux langues en même temps.

<sup>205</sup> R. Grutman, « Les motivations de l'hétérologue : réalisme, composition, esthétique », cit., p. 331.

<sup>206</sup> C. Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », cit., p. 15.

<sup>207</sup> C. Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint ? », cit., p. 25.

représentation légitime d'une façon d'être francophone au Canada »<sup>208</sup>. En particulier, au Canada occidental on ne vise plus à exalter l'identité francophone à travers toute interdiction de l'anglais au profit d'une langue pure<sup>209</sup>. Or, même si la traduction et l'autotraduction permettent de se faire connaître au dehors du cercle restreint, elles menacent l'hybridation linguistique dans laquelle un texte franco-canadien a été originellement conçu<sup>210</sup>, comme dans le cas de l'autotraduction de *La voix de mon père/My Father's voice*.

### 3.2 L'anglais dans *La voix de mon père* comme résonance d'une situation de minorité

Selon Blais-Dahlem : « Il est toujours question de vocabulaire : vivre dans une situation minoritaire signifie que le langage est très simplifié et plusieurs termes ne se traduisent pas<sup>211</sup>. Par cette affirmation, Blais-Dahlem souligne à quel point le bilinguisme affecte la vie des francophones canadiens, qui vivent une situation où « le français a subi des pressions importantes apportées par un contact direct et prolongé avec l'anglais »<sup>212</sup>, notamment dans le domaine agricole<sup>213</sup>. L'assimilation à la langue dominante est mise en évidence dans *La voix de mon père*, raison pour laquelle cette version est conçue comme un véritable « document historique, un portrait fidèle des communautés francophones des années 50 »<sup>214</sup>. En tant que famille agricole, les protagonistes du roman montrent l'intériorisation de certains termes anglophones<sup>215</sup>, comme « *combine* », dont la traduction française<sup>216</sup> ne représente pas la réalité socio-historique des communautés dans une situation minoritaire :

---

<sup>208</sup> Louise Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone*, vol. 1, 2008, pp. 46-56, p. 46. Disponible en ligne : <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/4136> (16-08-2023).

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>211</sup> Cette phrase est tirée de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>212</sup> Walker C. Douglas, « Le français dans l'Ouest canadien », *Les Presses de l'Université Laval*, 2005, pp. 187-205, p. 196, disponible en ligne : <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/b27ecf02-1a40-4c1d-88ff-441f7ed0df99/content> (10-08-2023).

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>215</sup> W. C. Douglas, « Le français dans l'Ouest canadien », cit., p. 196. On met à disposition une liste de termes empruntés à l'anglais dans le domaine agricole.

<sup>216</sup> La traduction française de *combine*, « moissonneuses-batteuses », est attestée dans W. C. Douglas, « Le français dans l'Ouest canadien », cit., p. 197.

1. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Peut-être que papa me laisserait <u>faire un tour dans le champ</u> avec lui sur sa <u>grosse combine</u> John Deere. (p. 24)	Maybe Dad would let me ride the combine with him. (p. 109)

Dans ce passage, la narratrice exprime le souhait de passer du temps avec son père, sauf que la version française est plus détaillée, comme si le contexte culturel influençait la narration. En effet, Blais-Dahlem a à plusieurs reprises affirmé qu'au moment où elle a commencé à écrire, l'anglais n'était pas adéquat, parce que son adolescence se déroulait essentiellement en français :

Quand j'écrivais en anglais, ça ne suffisait jamais ! J'avais eu cette idée de la petite fille de 13 ans et de son père. Je me suis rappelé qu'on vivait en français à cet instant-là. Alors je l'ai écrit en français et le blocage était parti. J'ai écrit mon premier jet dans un été. Donc pour *La voix de mon père*, c'était clairement en français.<sup>217</sup>

Même si le mot “combine” et sa traduction “moissonneuse-batteuse” font appel au même référent, l'autotraductrice connaît mieux que quiconque le contexte du récit et recourt quatre fois à ce terme dans *La voix de mon père*, probablement parce qu'il est entré dans l'usage commun, au point qu'on le classifie parmi les « emprunts assimilés »<sup>218</sup>, qui « présentent un phonétisme français plutôt qu'anglais »<sup>219</sup>.

Le mot « moissonneuse-batteuse » résulte, entre autres, plus lourde et l'écrivaine insiste sur le fait que « [d]ans un tel contexte [minoritaire], on a tendance à choisir le mot le plus fort, quelle que soit la langue d'origine »<sup>220</sup>. Cependant, elle alterne le terme combine avec l'hyperonyme “grosses machines”, comme dans l'exemple suivant :

2. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Assis en rond sur le sol, prenant le temps de fumer une cigarette pour se détendre avant de remonter sur leurs <b>grosses machines</b> , papa, ses frères et les cousins échangeaient des propos décousus, parlaient de tout et de rien	Everyone sat on the ground. They spoke little, with the understatement of people who know each other well. The men took time for a cigarette before climbing back onto their <b>combines</b> . (p. 108)

<sup>217</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>218</sup> W. C. Douglas, « Le français dans l'Ouest canadien », cit., p. 197.

<sup>219</sup> *Ibidem*. Il faut par cela imaginer que la prononciation anglophone [ˈka:m.bam] est remplacée par la prononciation française [kɔ̃bin].

<sup>220</sup> Madeleine Blais-Dahlem, Cindy Gaudet Janice, « On a ajusté le ton : la narration de *Halfbreed* dans le contexte oral, culturel, relationnel et local de la Saskatchewan », @analyses (*Revue de littératures franco-canadiennes et québécoise*), vol. 7, n. 2, 2023, pp. 9-23, p. 15. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/analyses/2023-v17-n2-analyses08294/1102054ar/> (date de la dernière consultation : 24-08-2023)

avec le laconisme de gens qui se connaissent très bien. (p. 23)	
---	--

Bien que cette explicitation ne restitue pas la véritable définition du terme hypernomisé<sup>221</sup>, Blais-Dahlem évite de cette manière de répéter le même terme et en même temps, elle donne un point de repère aux lecteurs qui ne maîtrisent pas la langue anglaise.

Le point de vue de la narratrice est plus subjectif et réaliste dans *La voix de mon père*, puisqu'elle dénote la combine par l'adjectif "grosse" et par la marque "John Deere", qui fait référence au contexte anglophone. En outre, la version anglaise ignore la dimension d'affectivité, parce que la fille s'adresse à son père par l'appellatif "Dad", qui n'est pas chargé de la même familiarité que "papa"<sup>222</sup> de la version française. Les omissions aplatissent la narration de *My Father's voice*, qui semble plutôt guider la lecture du texte français, bien plus connoté tant d'un point de vue linguistique qu'émotionnel.

Dans le passage suivant, le texte français est à nouveau révélateur d'une situation de minorité, qui se reflète dans le langage de la narration :

3.	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
	La place s'appelait <i>Bill Smith's</i> , même si Bill était mort depuis longtemps. Son vieux <i>shack</i> de <i>homestead</i> était toujours là, à moitié caché dans les bosquets. (p. 85)	The location was known as Bill Smith's Place even though he had been dead for decades. His original homestead shack was tucked away in the bushes. (p. 161)

Les deux versions résultent cette fois plus compatibles et l'expression "homestead shack" dans le texte anglais est proposée dans la version française, sauf qu'elle a été adaptée à la syntaxe à travers l'antéposition du déterminé ("shack"), séparé du déterminant ("homestead") par la préposition "de". Il faut souligner que l'anglais surgit à un moment du récit où la narratrice prend part à une fête, ou mieux à un "bush party"<sup>223</sup>, qui n'a pas un véritable équivalent en français, étant donné qu'il s'agit d'une

<sup>221</sup>D'après le *Cambridge Dictionary* [en ligne], une combine est une "large farming machine that cuts the plant, separates the seed from the stem, and cleans the grain as it moves across a field" : <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/combine> (13-08-2023).

<sup>222</sup> D'après *La langue française* [en ligne], il s'agit d'un terme familier et affectueux qu'emploient les enfants pour parler à/ou de leur père, et qu'emploient également les adultes pour parler à leur père ou pour parler de son père à un enfant : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/papa> (13-08-2023).

<sup>223</sup> Cette expression n'est pas employée par la narratrice, mais elle est tirée du résumé en anglais de la quatrième de couverture du roman.

activité typique de la culture anglo-américaine ; sans oublier que le propriétaire de l'homestead possède un nom d'origine anglophone, voire "Bill Smith".

Blais-Dahlem utilise le terme "shack" dans sa pièce antérieure *Foyer*, dans le but de restituer un encadrement à la fois réel et ironique :

AURÉLIE (*Fatiguée.*) Qu'est-ce que tu veux, au fond, Micheline ?

BIJOU Bien, le magasin de grand-père Simon, à Galipolette. Ça t'appartient toujours?

AURÉLIE Ce vieux « shack-là ? » Oui. C'est vide depuis des années<sup>224</sup>.

Dans cette réplique, on remarque des analogies avec *La voix de mon père*, lorsque tant Ti'Loup qu'Aurélie préfèrent l'expression anglaise, "shack", à la place de la traduction française, voire cabane ou baraque<sup>225</sup>. En effet, Blais-Dahlem ne cherche pas à trouver la juste alternative en français, comme le déclare elle-même : « C'est juste un bon mot. On cherche toujours le bon mot et quand tu es bilingue, si ça sort de l'autre langue, bon, ça va »<sup>226</sup>. Pourtant, c'est grâce à la vision totale du roman qu'on se rend compte que la valeur de l'expression "shack de homestead" est différente par rapport à celle dans *My Father's voice* : dans *La voix de mon père*, elle signale une sorte de revanche du bilinguisme en Saskatchewan envers le français standard de l'Hexagone<sup>227</sup> et une protection à son identité francophone, comme l'affirme Ladouceur à propos du bilinguisme des minorités francophones dans les provinces occidentales :

Cette méfiance envers le bilinguisme ne rend pas compte toutefois de la réalité des petites communautés francophones à l'extérieur du Québec. Dans ces communautés, où il n'est pas possible de vivre uniquement en français, le bilinguisme remplit une autre fonction. Il sert alors à protéger un français minoritaire et constitue la condition *sine qua non* pour demeurer francophone. C'est le paradoxe d'un bilinguisme qui est à la fois une menace pour la langue minoritaire et la condition essentielle à sa survie<sup>228</sup>.

La version française est alors porteuse de cet univers où, si on ne peut pas s'exprimer totalement en français, on fait entrer dans le vocabulaire des mots anglais qui permettent de ne pas abandonner la langue maternelle.

---

<sup>224</sup> Madeleine Blais-Dahlem, « Foyer », *Le Théâtre fransaskois (tome 2), recueil de pièces de théâtre*, Regina, Les éditions de la nouvelle plume, 2007, p. 141.

<sup>225</sup> D'après *Reverso* [en ligne] : <https://context.reverso.net/traduzione/inglese-francese/shack> (09-08-2023).

<sup>226</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>227</sup> Pendant l'entretien, l'écrivaine a avoué qu'elle aurait dû écrire la version française employant un français plus standard, afin de satisfaire aux exigences de la publication.

<sup>228</sup> L. Ladouceur, « Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiennes de l'Ouest », cit., p. 110.

### 3.2.1 Les omissions dans *My Father's voice*

Le contexte rural est une nouvelle fois source d'emprunt à l'anglais, sauf que le mot anglais dans la version française ne laisse pas de traces dans *My Father's voice*, et donne lieu à des phrases synthétiques et moins métaphoriques par rapport au texte original, comme dans l'extrait suivant :

4. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Les champs gisaient dépouillés et les bâtiments de la ferme semblaient se tapir derrière les haies de sapins et de caraganas <u>plantés en quadrilatère autour du <i>homestead</i></u> pour arrêter les grands vents. (p. 57)	The fields were bare and the farm buildings covered within the shelterbelts, backs to the whistling Arctic winds. (p. 135)

Le terme anglais, qui désigne une sorte de ferme<sup>229</sup>, se trouve une nouvelle fois en italique et, contre toute attente, ne survit pas dans *My Father's voice*, même si l'autotraductrice aurait pu l'introduire sans trop de difficultés dans une phrase comme :

The fields were bare and the homestead's farm buildings covered within the shelterbelts, backs to the whistling Arctic winds.

Dans la version française, l'intrusion du terme anglais compense l'emploi d'un français standard et métaphorique, évoqué par le verbe "gésir", "se tapir" et le contexte botanique des "haies de sapins et des caraganas". L'omission dans le texte anglais n'est pas de nature fautive<sup>230</sup>, mais elle indique que l'autotraduction pour cette écrivaine ne vise pas la création d'une simple copie, mais aboutit à la rédaction de deux textes autonomes<sup>231</sup>. Il faut souligner que ce mot se trouve également dans une autre pièce de l'écrivaine, *La Maculée*, ce qui nous amène à croire qu'il fait partie tant du répertoire de l'écrivaine, que de la culture franco-canadienne, où « les choses dont il est question ont souvent été appréhendées d'abord en anglais ou n'existent qu'en anglais »<sup>232</sup>. En particulier, dans *La Maculée*, « le personnage éponyme [...] s'appelle Françoise, femme solitaire dans un lieu isolé. Francophone et catholique, elle s'installe avec son mari dans

<sup>229</sup> D'après le *Cambridge dictionary* [en ligne] : <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/homestead> (01-08-2023), "a house and the surrounding area of land, usually used as a farm".

<sup>230</sup> Michel Ballard, *Versus : la version réfléchie, Vol. 1. Repérages et paramètres*, Paris, Ophrys, 2003, p. 48. Ballard dit que l'omission est un effacement (volontaire ou involontaire) fautif d'un élément.

<sup>231</sup> Madeleine Blais-Dahlem, *La maculée/sTain*, La nouvelle plume, Regina, 2012, p. 93.

<sup>232</sup> L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., pp. 49-50.

les années 1920 dans un *homestead* situé à douze milles du village le plus proche »<sup>233</sup>. L'*homestead* représente dans la pièce l'isolement de la protagoniste, obligée à quitter son Québec pour se rendre en Saskatchewan<sup>234</sup>. Ce lieu symbolise la solitude ressentie par les francophones qui vivent dans cette province<sup>235</sup>, situation que Blais-Dahlem a peut-être voulu évoquer dans la version française du roman, consciente que son lecteur puisse avoir lu (et vu) ses œuvres précédentes.

Cet exemple montre d'ailleurs que Blais-Dahlem fait souvent recours à ce que Michel Ballard appelle omission, qu'il définit comme la « non-traduction d'un signe ou d'une séquence, perçue comme un manque dommageable au rendu de l'originale »<sup>236</sup>, parce qu'elle « constitue une perte »<sup>237</sup>. Pourtant, les exemples suivants montrent que les suppressions de certains termes dans la version anglaise n'équivalent pas à une erreur de traduction<sup>238</sup>, mais au contraire, elles adhèrent à l'idée que « l'autraduction est le seul domaine d'étude où le traducteur, grand connaisseur en principe des langues et des cultures dans lesquelles il travaille, saura certainement interpréter l'intention présumée de l'auteur »<sup>239</sup>. À plusieurs reprises, l'apparition d'un terme anglais dans la version française et sa disparition dans *My Father's voice* ferait en effet supposer que Blais-Dahlem fait toujours référence au même univers, sauf qu'elle change de point de vue, selon la langue qu'elle utilise et à la culture à laquelle elle s'adresse. Pendant l'entretien, elle affirme que : « dans la traduction, j'essaie d'être fidèle à la langue et à la culture de la langue dans laquelle je fonctionne. Aussi pour le roman, le passage d'une langue à l'autre, c'est un moyen de trouver ce qu'est essentiel à l'histoire »<sup>240</sup>. Cette attitude résulte évidente dans l'exemple suivant, au moment où la narratrice décrit les filles de la classe supérieure de son école et fait recours à un adjectif en anglais, qui est omis dans la version anglaise :

---

<sup>233</sup>L. Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », cit., p. 178.

<sup>234</sup>M. Blais-Dahlem, « Préface », *La maculée/sTain*.

<sup>235</sup>P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 52-53.

<sup>236</sup>M. Ballard, *Versus : la version réfléchie*, cit., p. 48.

<sup>237</sup>*Ibidem*.

<sup>238</sup>Si l'omission est volontaire, Ballard utilise le terme suppression, afin de la distinguer de l'oubli.

<sup>239</sup>AUTOTRAD, « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche », *Atelier de traduction*, n. 7, 2007, pp. 91-100, p. 93, disponible en ligne : [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive\\_full\\_text/atelier\\_de\\_traduction\\_7.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive_full_text/atelier_de_traduction_7.pdf) (10-08-2023).

<sup>240</sup>Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

5. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Ces filles avaient passé l'heure du midi dans le petit labo à se coiffer et se pomponner devant le grand miroir. La coiffure «beehive» était à la mode et elles s'étaient brossé les cheveux à contresens pour arriver à cette confection sublime. Elles avaient joué avec du maquillage <i>cheap</i> de chez Kresge. (p. 21)	They had spent the entire noon hour in the small Science lab behind their classroom. In front of a large plate glass mirror, they had styled their hair, backcombing it until it stood on end then shaping it into bouffant beehives. They had applied make-up. <u>They weren't too keen on mascara and eye junk because the nuns would have noticed that, accused them of being Jezebels and forced them to wash it off</u> <sup>241</sup> . (p. 106)

Cet exemple montre des différences à la fois qualitatives et quantitatives des deux versions. Tout d'abord, on remarque que la version française contient l'expression anglaise, *cheap*, mise en relief par l'italique, afin d'en signaler son étrangeté au lecteur<sup>242</sup>. Étant donné que l'autotraductrice omet volontairement cet adjectif dans la version anglaise, elle renonce à l'effet ironique et péjoratif du texte de départ, accentué par l'emploi du verbe "jouer" ("Elles avaient joué") et par la mention au magasin américain Kresge<sup>243</sup>. Le texte anglais propose par contre la phrase "They had applied make-up", qui adopte un style neutre et perd toute trace du mot "cheap", en résonnant le registre familier dans le roman. L'autotraductrice, en tant que traductrice<sup>244</sup>, réécrit le texte dans un registre plus soutenu<sup>245</sup>, attitude qui se vérifie au moment où l'autotraducteur se trouve à écrire dans la langue dominante par rapport à celle de départ, en particulier dans une situation de diglossie<sup>246</sup>. La lecture exclusive de la version anglaise ne serait pas suffisante à la vision globale du récit, puisque le lecteur de cette version n'a pas la possibilité d'assister au bilinguisme de l'écrivaine et encore moins de la narratrice, laquelle recourt très souvent à l'alternance codique. Pour cette raison, *My Father's voice* semble demander à son lecteur de passer au texte français, passage qui est également enregistré par Puccini dans son analyse de la pièce *La*

<sup>241</sup> Les parties soulignées signalent une phrase ajoutée dans une version.

<sup>242</sup> M. Ballard, *Versus : la version réfléchie*, cit., p. 96.

<sup>243</sup> Le magasin d'origine américaine accentue la présence de la culture dominante.

<sup>244</sup> Helena Tanqueiro, « L'autotraduction comme objet d'étude », dans *Atelier de traduction*, n. 7, 2007, pp. 101-109, p. 105. Disponible en ligne : [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7\\_101-109\\_Helena%20Tanqueiro%20\(Espagne\)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20comme%20objet%20d%E2%80%99%C3%A9tude.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_101-109_Helena%20Tanqueiro%20(Espagne)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20comme%20objet%20d%E2%80%99%C3%A9tude.pdf) (05-08-2023). Selon Helena Tanqueiro, « l'autotraducteur assume pleinement son rôle de traducteur ».

<sup>245</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 230.

<sup>246</sup> C. Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », cit., p. 20.



*Maculée/sTain*. À travers les stratégies traductives adoptées, « Blais-Dahlem oblige son lecteur anglophone à aller vers l'original. En effet, si la culture dominante devait mettre en scène *sTain*, elle devrait forcément passer par l'original, *La Maculée* [...]. Le passage vers celui-ci clarifie des éléments fondamentaux pour la compréhension de la pièce. L'original devient une sorte de territoire de la différence qu'il faut traverser pour prendre conscience d'un manque. C'est donc bien une expérience de dépossession à rebours que l'auteure veut susciter »<sup>247</sup>.

Étant donné que l'autotraducteur peut prendre des décisions à sa guise, les différences entre les deux versions échappent aux contraintes de la traductologie traditionnelle, puisqu'on s'attendait à deux autres possibilités. D'un côté, on peut traduire la phrase telle qu'elle est et maintenir tout simplement le terme "cheap" par le biais d'une modulation figée :

1. They had applied some cheap make-up ;

de l'autre côté, on insère une expression en français dans le texte anglais, dans le but de reproduire l'effet d'alternance codique de l'original :

2. They had applied some *maquillage* cheap.

Ces exemples sont apparemment des "bonnes traductions", auxquelles on pourrait ajouter une phrase relative pour introduire le lieu d'achat, "that they had bought at Kresge's". Cependant, la première alternative ne respecte pas la valeur que "cheap" possède dans la phrase originale, puisqu'elle ne rend pas le mélange linguistique et le sens de moquerie ressenti dans le texte français. La deuxième relève d'une procédure créative de traduction, qui cherche à évoquer le bilinguisme de *La voix de mon père*, mais elle se heurte au fait que la distribution des langues dans le contexte de minorité n'est nullement applicable à un autre contexte<sup>248</sup>. En effet, Blais-Dahlem renonce à cet aspect bilingue dans la version anglaise, parce qu'elle ne serait pas fidèle à sa vie d'enfance des années 50 en Saskatchewan : « La version anglaise, d'un point de vue langagier, perd cet aspect bilingue, elle est purement anglaise, alors que la version française a de l'anglais dedans, parce que c'est une réflexion de nos vies »<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup>P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., pp. 63-63.

<sup>248</sup>L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., p. 48.

<sup>249</sup>D'après l'entretien à l'écrivaine.

Le texte anglais cherche à récupérer le ton sarcastique à travers l'ajout d'une phrase, dans laquelle la narratrice raconte que ces filles ne veulent pas se maquiller avec ces produits médiocres<sup>250</sup>, qu'elles craignent d'être grondées par les religieuses de l'école et d'être étiquetées comme des femmes fatales. Il s'agit sans aucun doute d'un procès remarquable qu'une traduction allographe ne pourrait pas aisément contempler, parce que l'introduction d'une phrase si longue et détaillée bouleverse le sens de départ à tel point qu'on peut parler de (re)création<sup>251</sup>. L'effacement d'une caractéristique fondamentale du personnage montre que le texte autotraduit est bien loin d'être dans un rapport d'équivalence avec le texte de départ<sup>252</sup>.

Or, la mise en fiction de l'asymétrie entre anglais et français est une pratique très récurrente et se manifeste également chez un autre auteur bilingue qui vit en Nouvelle Angleterre, Grégoire Chabot. En tant qu'autotraducteur franco-américain, il est toujours témoin de sa double identité où le français est, par rapport à l'américain, « doublement inférieur dans une situation de diglossie complexe »<sup>253</sup>. Dans le cas de *La voix de mon père/My father's voice*, l'asymétrie des « deux langues en partage »<sup>254</sup> peut être source d'écart entre les versions, comme dans la situation suivante :

6. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Le lunch était rangé dans une cuvette de métal et non un panier d'osier avec une nappe de lin et des coupes de champagne. Les hommes mangeaient des sandwichs au <i>baloney</i> avec du pain maison. (p. 23)	The lunch basket was a washtub covered with a tea towel. It held man-sized sandwiches of homemade bread <u>stuffed with garden tomatoes, cucumbers or cold meats.</u> (p. 108)

Dans cet extrait, la narratrice décrit le repas, ou mieux le “lunch”, de la fin d'après-midi, qui permet aux hommes de continuer les travaux de récolte et “d'endurer jusqu'au repas servi très tard à la maison”<sup>255</sup>. Dans cette description, l'autotraductrice maintient plus ou

<sup>250</sup> On parle de « *mascara and eye junk* », où “*junk*” évoque partiellement la qualité bon marché du maquillage relevé dans la version française par le terme anglais.

<sup>251</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 51.

<sup>252</sup> H. Tanqueiro, « L'autotraduction comme objet d'étude », cit., p. 106.

<sup>253</sup> Pacini Peggy, « L'autotraduction chez Grégoire Chabot : Médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exiguïté », *Glottopol*, n. 25, janvier 2015, pp. 163-177, p. 169, disponible en ligne : [https://www.academia.edu/17623751/L\\_autotraduction\\_chez\\_Gr%C3%A9goire\\_Chabot\\_m%C3%A9diation\\_transmission\\_survie\\_d\\_une\\_communaut%C3%A9\\_et\\_d\\_une\\_litt%C3%A9rature\\_de\\_l'exig%C3%B9\\_Cit%C3%A9?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper](https://www.academia.edu/17623751/L_autotraduction_chez_Gr%C3%A9goire_Chabot_m%C3%A9diation_transmission_survie_d_une_communaut%C3%A9_et_d_une_litt%C3%A9rature_de_l'exig%C3%B9_Cit%C3%A9?auto=download&email_work_card=download-paper) (04-08-2023).

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 23.

moins le même contenu, sauf qu'elle fait recours à des stratégies différentes dans les deux versions : la version française emploie l'expression "sandwichs au *baloney*", adaptée à la syntaxique du français. Puisqu'il s'agit d'un culturème bien connu de la partie de deux publics<sup>256</sup>, on s'attendait à la stratégie du report<sup>257</sup> ; Blais-Dahlem opte, en revanche, pour ce qu'en traductologie on appelle « explicitation par substitution »<sup>258</sup>. Elle fait une opération traductive étonnante, parce qu'elle semble se soucier de la compréhension du lecteur de *My Father's voice*. Dans cet esprit, Blais-Dahlem est parfaitement « conscient[e] qu'[elle] a affaire à un récepteur différent »<sup>259</sup> et insiste sur l'indépendance des deux versions, lorsqu'elle dit que le choix de mettre le terme "*baloney*" dans *La voix de mon père* n'est qu'une « résonance de cet univers. Si on mangeait beaucoup du baloney, ça signifie que t'es pauvre, il y a beaucoup d'histoires qui se rattachent à ça »<sup>260</sup>. Comme pour l'écriture de ses pièces, Blais-Dahlem s'adresse à ses lecteurs différemment, tout d'abord parce que la version française s'adresse à un public qui doit nécessairement être bilingue pour comprendre, tandis que la version anglaise s'adresse à un public anglophone dont les capacités en français peuvent être limitées<sup>261</sup>.

Les deux langues du roman ne remplissent pas les mêmes fonctions ; on serait en présence d'un processus de « substitution sémantique »<sup>262</sup>, provoquant une « perte fonctionnelle graduelle d'une langue au profit de l'autre »<sup>263</sup>. Dans le passage suivant, l'expression agressive en anglais dans la version française montre que l'anglais est employé dans un contexte informel et spontané :

---

<sup>256</sup> Le sandwich au baloney, également appelé bologna sandwich pour ses origines italiennes, est typique aux États-Unis et au Canada.

<sup>257</sup> M. Ballard, *Versus : la version réfléchie*, cit., p. 154. Ballard définit le report comme un « acte de traduction consistant à reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ pour des raisons de nécessité (trou lexical) ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du TD ou de créer de la couleur locale ».

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 158. Elle consiste à insérer la définition ou une forme de description dans le texte à la place du terme d'origine.

<sup>259</sup> H. Tanqueiro, *L'autotraduction comme objet d'étude*, cit., p. 106.

<sup>260</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>261</sup> M. Sullivan, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 177.

<sup>262</sup> C. Lagarde, « L'autotraduction, exercice contraint ? », p. 24.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

7. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
- Maudit <b>sonofabitch</b> <sup>264</sup> d'enfant d'chienne. (p. 58)	Sonovumabitchitaltohell! (p. 136)

Bien que le père s'adresse très souvent aux membres de sa famille à travers un langage familier, cette réplique est à souligner tant d'un point de vue sociolinguistique que traductif. L'importation d'un élément de la langue majoritaire dans la langue minoritaire dans une déclaration grossière montre que l'anglais ne représente pas la langue haute et de l'hégémonie, contrairement à ce qu'on affirme pour la pièce de Blais-Dahlem<sup>265</sup>. D'un point de vue du contenu, l'imprécation de la version française s'avère redondante à cause du rapprochement entre "sonofabitch" et "enfant d'chienne", qui sont d'habitude traités comme l'une la traduction de l'autre. Dans d'autres occasions, le père fait en effet recours à la formule "Maudit torrieu d'enfant d'chienne", comme dans l'exemple suivant :

8. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
- Mais qu'est-ce que tu fais icitte? <b>Maudit torrieu d'enfant d' chienne!</b> J'aurais pu te tuer. C'est pas une place pour les filles dans les champs. (p. 25)	What the hell are you doing here? <b>Sonovumabitchingoddamit all to hell!</b> I coulda killed you. This is no place for a girl. (p. 110)

Il s'agit d'un sacre, c'est-à-dire d'un juron utilisé dans les conversations familières au Québec<sup>266</sup>, qui n'a pas de véritable correspondant dans les autres langues, étant donné que le système des sacres est intrinsèquement lié à l'histoire et à la civilisation québécoise<sup>267</sup>. En particulier, la naissance et l'évolution des sacres ont gardé des connotations religieuses (même si aujourd'hui, ils ne sont pas conçus comme des insultes à la divinité<sup>268</sup>) à cause de l'importance et de l'omniprésence de l'Église catholique, ce qui distancie la société francophone de la société anglophone au Canada : « The most pervasive factor shaping the thought of French Canada is religion, and the

<sup>264</sup> On met en gras dans le but de mettre en relief l'élément analysé.

<sup>265</sup> L. Forsyth, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive ».

<sup>266</sup> André Bougaïeff, « Un trait du français populaire et familier au Québec : le système des sacres », *The French Review*, Vol. 53, No. 6, Numéro spécial sur le Québec, 1980, pp. 839-847, p. 839, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/391924> (13-08-2023).

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 840.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 841.

strongest single influence in that society is still the Church. English-Canadian society, on the other hand, is basic puritan<sup>269</sup> ». Pour cette raison, la traduction anglaise dans *My Father's voice* n'est guère chargée de la même valeur que l'original. L'autotraductrice a en effet opté pour la traduction la plus attestée dans le contexte anglophone, puisque la traduction littérale serait déroutante pour le lecteur anglophone. D'un côté, le terme «maudit» est encore considéré comme blasphème<sup>270</sup> et de l'autre, la forme “goddam”, renforcée par “it all to hell”, compense la sévérité de l'expression française. Pour ce qui est de l'origine de “torrieu”, elle entrave sa traduction : elle vient de « tort à dieu »<sup>271</sup>, ou de l'imprécation médiévale « corps de Dieu », devenue par la suite « corrieu »<sup>272</sup>. Le “c” de corrieu aurait subi un remplacement graduel par la lettre “t”, en évoluant en torrieu<sup>273</sup>. En ce qui concerne l'expression “enfant de chienne”, elle n'est pas strictement liée à la religion, comme c'est le cas de la traduction “sonovumabitch”, qui appartient au langage de la profanité et de l'obscénité<sup>274</sup>. La traduction anglaise est réussie, sauf qu'elle ne peut pas restituer au lecteur de *My Father's voice* l'origine des interjections et du substrat culturel du père de l'écrivaine, auquel elle emprunte la plus grande partie des caractéristiques du personnage :

C'est un témoignage d'amour pour mon papa, très sincère. La petite fille, c'est moi, le père, c'est mon père. Mes parents sont nés au Québec mais ils sont venus en Saskatchewan enfants, ils sont bilingues. Ma mère a appris le bon français, mais mon père parlait un français plein d'archaïsmes québécois<sup>275</sup>.

Les sacres sont un bon exemple de ces « archaïsmes québécois », qui deviennent dans le roman un stéréotype du statut social et de la provenance du père, témoignée seulement dans la version française. Si on revient à l'exemple du tableau 7, la formule anglaise remplace le sacre « torrieu » et prouve le parallélisme entre le père de l'écrivaine et le père du roman, tous deux bilingues : « l'humour dans *La voix de mon père*, c'est le fait que mon père parlait juste pour sacrer, et il sacrait bilingue »<sup>276</sup>. En effet, l'attitude bilingue est même explicitée dans le roman, sauf que le lecteur de la

<sup>269</sup> J. S. Tassie, « The use of Sacrilege in the speech of French Canada », *American Speech*, vol 36, n. 1, 1961, pp. 34-40, p. 35, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3090552> (13-08-2023).

<sup>270</sup> A. Bougaïeff, « Un trait du français populaire et familier au Québec : le système des sacres », cit., p. 841.

<sup>271</sup> D'après le dictionnaire *Laparlure* [en ligne] : <https://www.laparlure.com/terme/torrieux/> (12-08-2023).

<sup>272</sup> J. S. Tassie, « The use of Sacrilege in the speech of French Canada », cit., p. 36.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>275</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>276</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

version anglaise n'a pas la possibilité de prouver cette constatation le long de la narration :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Les mots s'échappaient de sa bouche poivrés d'un torrent de jurons exaspérés, ironiques et souvent comiques. [...] Leur nature bilingue était surprenante.	His creative bilingualism, lest anyone should not understand his displeasure, made his streams of swear words original and surprisingly funny.

À l'exception de "sonofabitch"<sup>277</sup> dans le texte français, on remarque que l'orthographe a subi des « déformations graphiques »<sup>278</sup> pour deux raisons possibles : vu qu'il s'agit d'une expression vulgaire et que le roman s'adresse au jeune public<sup>279</sup>, l'écrivaine ou la maison d'édition ont décidé de censurer l'insulte. L'autre hypothèse serait liée à la volonté de reproduire par écrit la prononciation mal saisie du point de vue de la narratrice, laquelle avoue avoir appris les sens de cette expression seulement ensuite :

9. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Parce qu'il était mon père, ce n'était pas beaucoup plus tard que j'ai saisi la vulgarité de ses expressions. (p. 93)	Because he was my father, I didn't realize until later how vulgar some of his expressions were. (p. 169)

### 3.2.2 Traces et pertes du bilinguisme des personnages

Bien qu'on soit d'accord avec la devise d'Umberto Eco que toute traduction doit au moins dire presque la même chose<sup>280</sup>, traduire un texte franco-canadien dans un contexte unilingue résulte plus difficile, sinon impossible, car on élimine « la possibilité de simplement inverser la répartition des langues dans le texte puisque la géométrie linguistique propre au contexte culturel source est rarement applicable à un autre contexte »<sup>281</sup>. Ladouceur réfléchit sur les traductions des textes dramatiques des auteurs francophones de l'Ouest canadien et se rend compte que les traductions pour un public anglophone unilingue conservent les parties qui étaient déjà en anglais dans le texte

<sup>277</sup> Les trois mots qui composent cette expression convergent tout simplement dans un seul terme, dans le but d'être plus aisément détecté par un francophone.

<sup>278</sup> M. Ballard, *Versus, la version réfléchie*, cit., p. 227.

<sup>279</sup> Le site de la maison d'édition le range parmi le rayon "collégial" : <https://plume.refc.ca/livres/?genre=&public-cible=15&collection=&mot-cle=> (07-08-2023).

<sup>280</sup> Eco Umberto, « Introduzione », *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2012 (ed. digitale).

<sup>281</sup> L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., p. 48.

original et ont traduit le reste, en obtenant un texte où disparaissent « les marques d’une dualité linguistique qui est au cœur même de la problématique identitaire et culturelle des communautés francophones minoritaires du Canada »<sup>282</sup>. Or, ce paradoxe est présent également dans le roman de Blais-Dahlem, dans lequel l’hybridation des codes linguistiques de *La voix de mon père* se perd dans la version anglaise, laquelle demeure (presque) entièrement unilingue.

En particulier, l’identité linguistique et sociale du père devient un prétexte pour insérer dans la version française des termes anglais, afin de mettre en évidence qu’on a affaire à un personnage bilingue. Par exemple, son trait distinctif, c’est le chapeau qu’il porte toujours, y compris dans l’image de la couverture (cf. chapitre 2). Cependant, la narratrice n’emploie jamais la traduction française, mais la formule “*fedora*” :

10. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father’s voice</i>
S'enfonçant le <i>fedora</i> sur la tête, il quitta la maison. (p. 37)	[...] as he jammed his old fedora onto his head and went outside. (p. 119)

“*Fedora*” se trouve à plusieurs reprises dans le texte et indique un chapeau pour hommes avec une visière large<sup>283</sup>. La traduction attestée en français serait «chapeau mou»<sup>284</sup>, qui est beaucoup plus facile à identifier par un lecteur francophone unilingue, étant donné que le mot “*fedora*” ne fait pas partie du répertoire linguistique français. L’exigence de garder le mot anglais n’est pas exclusivement liée au fait qu’il est entré dans le vocabulaire personnel de l’écrivaine, lorsqu’elle déclare : « J’utilise le mot *fedora* très souvent, c’est le *fedora* de mon père et la raison pour laquelle certains mots sont en anglais, c’est parce qu’on aurait gardé le mot en anglais »<sup>285</sup>. La recherche de l’expression la plus cohérente et la plus intéressante relève d’une attitude traductive de l’écrivaine, puisqu’elle est systématiquement dans un terrain d’entente, voire un va-et-vient entre les deux langues : « le mot *fedora*, je crois que la traduction correcte, c’est “chapeau mou”... c’est plate comme expression! Si la traduction est plate, tu ne

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>283</sup> D’après le *Cambridge dictionary* [en ligne]: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/fedora> (04-07-2023). Définition : « a man's hat, like a trilby but with a wider brim ».

<sup>284</sup> D’après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/fedora/580293> (14-08-2023).

<sup>285</sup> Tiré de l’entretien à l’écrivaine.

vas pas l'utiliser »<sup>286</sup>. D'après cette affirmation, il s'agirait d'un comportement qui dépasse l'acte de traduction : dans son quotidien, l'autrice doit sélectionner le mot juste selon la situation de communication et selon la personne qu'elle décide d'être, étant donné qu'elle ne possède pas la même identité dans les deux langues<sup>287</sup>. Elle ne se soucie pas de mettre en œuvre dans la version française une « incrémentialisation »<sup>288</sup>, voire une description du mot étranger, afin d'explicitier « le sens ou la valeur du référent culturel »<sup>289</sup>. Comme le mot *homestead*, “*fedora*” est un élément récurrent dans l'écriture de Blais-Dahlem, puisqu'il figure aussi dans la pièce *Foyer*, au moment où la voisine Flo montre une photo de famille à Bijou :

FLO Attends! Je bloque les formes en premier, ensuite les détails, comme le chapeau de ta mère. Le **fedora** gris de ton père. Le petit costume marin...<sup>290</sup>

La pièce, elle-aussi, raconte d'un univers où le père est représenté avec ce chapeau particulier, ce qui montre une nouvelle fois le parallélisme entre les œuvres de Blais-Dahlem. Elles ne sont qu'un écho à l'univers réellement vécu, où le fedora est constamment associé à son père.

L'énoncé de Blais-Dahlem semble se référer également à la raison pour laquelle elle maintient le mot original dans *My Father's voice*, tandis qu'un traducteur allographe aurait pu opter pour l'expression “chapeau mou”, mise en italique, dans le but de faire ressentir chez les lecteurs de la version anglaise la nuance du bilinguisme dont le père est porteur.

Les descriptions du père ne se limitent pas à son aspect physique et linguistique. La narratrice le nomme le “boss” de la famille dans trois cas de figure :

11. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
1. Je savais que la première machine était celle de mon père, le gros <i>boss</i> , suivi par oncle 'Zime et oncle Pitou. (p. 25)	I knew the lead combine was ours, driven by Dad. He was the boss. (p. 109)
2. Même si P'pa marchait maintenant	Even if he left the work to Sonny Boy and

<sup>286</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>287</sup> M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, cit., p. 93.

<sup>288</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 156.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> M. Blais-Dahlem, « Foyer », cit., p. 146.



avec une canne, même si sa voix grondait comme un chien enragé. Il était toujours le boss. (p. 81)	walked with a cane to force his left leg along, Dad was still the boss. (p. 158)
3. Mon père, toujours le boss, était debout au bas de la rampe, son bras gauche affaibli agrippant un poteau pendant qu'il agitait sa canne de sa main droite. (p. 91)	My father, always the boss, stood at the bottom of the chute, his useless left arm wrapped around the corner post while his cane-wielding right hand pushing, blocking, participating.(p. 167)

Dans tous les exemples mentionnés, l'anglicisme est employé à la place des ses traductions "chef" ou "patron"<sup>291</sup>, probablement parce que le mot "boss" évoque un contexte plus familier. En effet, le mot "patron" dans ces descriptions n'aurait pas eu la même résonance, tout d'abord parce qu'il s'agit d'un terme polysémique : le premier sens de patron serait lié au contexte religieux, en tant que saint protecteur<sup>292</sup> ; la deuxième connotation qualifie le patron en tant que personne qui commande dans un contexte de travail. À l'instar de ce qu'on vient de dire, le mot "chef" est surtout lié au contexte militaire ou politique et aurait besoin de l'indication "chef de famille"<sup>293</sup>, expression trop longue et démodée pour être prononcée par une fille de 13 ans. D'après ces considérations, l'emploi de la traduction littérale donne un registre soutenu et ne transmet pas le ton familier et affectueux que l'autotraductrice veut faire ressentir. Bien que l'usage de "boss" soit limité au domaine de travail dans la langue d'origine<sup>294</sup>, tant la version française que la version anglaise insèrent cet appellatif dans le but de mettre en relief l'admiration de la narratrice envers son père, tout en soulignant sa position hiérarchique à l'intérieur de la famille. En particulier, l'anglicisme est proposé en italique seulement dans sa première apparition, même s'il est sans aucun doute aisément compris par un lecteur francophone. L'intensité de la phrase de *La voix de mon père* est d'ailleurs exprimée à travers l'ajout de l'adjectif "gros", utilisé ironiquement à la place de l'adjectif canonique "grand"<sup>295</sup>, alors que *My Father's voice* omet toute référence à la corpulence de l'homme. Dans les deux autres cas de figure, l'appellation atténue le ton désespérant et tragique de la situation vécue par le père à cause de sa maladie. Dans le

<sup>291</sup> D'après *Le Robert* [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/boss> (14-08-2023).

<sup>292</sup> D'après *Le Robert* [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/patron> (15-08-2023).

<sup>293</sup> D'après *Le Robert* [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chef> (15-08-2023).

<sup>294</sup> D'après le *Oxford Learner's Dictionary* [en ligne] : [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/boss\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/boss_1) (15-08-2023).

<sup>295</sup> D'habitude, on a affaire à l'expression anglaise "big boss", qui devient en français le "grand patron", d'après *Le Robert* [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/boss> (15-08-2023).

deuxième exemple, les deux versions s'éloignent, parce que le texte français ajoute une référence à la voix du père ("sa voix grondait comme un chien enragé"), laquelle demeure toujours son point fort ; le texte anglais remplace cet aspect, qui donne d'ailleurs le nom au titre du roman, et met l'accent sur le fait qu'il est obligé à renoncer à son travail ("He left the work to Sonny Boy"). Bien que le père soit en tout cas considéré comme la personne la plus forte du monde, le point de vue de la narratrice dans la version française est plus optimiste que dans la version anglaise.

Les formes dialoguées permettent à Blais-Dahlem de contester l'idée que le langage des francophones doit adhérer à la « langue française idéalisée, intacte et souveraine »<sup>296</sup>. Outre que le bilinguisme du père, l'exemple suivant montre que l'anglais est une « langue omniprésente dans la vie publique qui imprègne aussi l'espace des échanges privés entre francophones »<sup>297</sup>. La compétence dramaturgique de Blais-Dahlem a sans doute influencé les passages dialogués, où l'on relève une baisse du registre et un langage plus spontané<sup>298</sup>:

12. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
- Fiston, oublie pas de faire le plein avant de quitter la cour. Tu veux pas avoir une panne en plein milieu du champ. Asteure que la pluie s'est arrêtée et que le soleil fait sa <b>job</b> , c'est le temps d'aller au plus sacrant. Fin septembre, c'est pas le temps de bretter. (p. 15)	"Sonny, gas up that sonovumabitchin' truck before you leave the yard. I don't want you to run out with a full load on. Now that the frigginn' rain has stopped and the sun is out we have to flat out. Chesus Crisis. End of September, no time to waste. Get moving!" (p. 101)

Dans ce passage, le père s'adresse à son fils Fiston/Sonny de façon autoritaire, afin de le motiver à commencer les travaux de récolte. Comme dans les exemples 7 et 8, la figure du père assure au texte français une connotation linguistique que le texte anglais ne pourrait atteindre, pour les raisons expliquées par Ladouceur<sup>299</sup>. Tout d'abord, *La voix de mon père* reproduit une langue orale à travers la suppression du "ne" de la négation et par l'emploi d'une expression contenant le sacré "au plus sacrant", qui signifie faire

<sup>296</sup> L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., p. 46 (16-08-2023).

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>298</sup> L'écrivaine est consciente que le niveau langagier change au cours de la narration, comme le déclare elle-même pendant l'entretien.

<sup>299</sup> L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., pp. 48-49.

quelque chose le plus rapidement possible<sup>300</sup>. Ces dispositifs ne peuvent pas être transposés dans la version anglaise, dans laquelle on évite de traduire l'impératif "oublie pas de" par une forme traditionnelle, comme "don't forget to" ; même la phrase "Tu veux pas avoir une panne en plein milieu du champ" est modifiée dans *My Father's voice*, car le sujet passe de la deuxième personne du singulier ("Tu") à la première personne du singulier ("I") et ne recourt pas à la forme contractée ("I don't wanna"), sans doute pour des raisons rythmiques, puisque l'énoncé "I don't wanna you to" n'est pas tout à fait fluide en ce cas. Pour ce qui est de l'expression québécoise "au plus sacrant", l'autotraductrice n'a pas d'autre choix que d'employer la locution verbale informelle "flat out", qui garde la même connotation<sup>301</sup>, même si l'origine religieuse de l'expression francophone est perdue. Pourtant, l'imprécation estropiée "Chesus Crisis" dans le texte anglais récupère le ton religieux. En outre, le texte français contient un adverbe, "Asteure", hérité du français hexagonal, qui l'a de plus en plus remplacé par "maintenant"<sup>302</sup>. Considérée comme une forme archaïque par les locuteurs français de France, cette expression est devenue un trait du langage familier du français nord-américain<sup>303</sup>. Dans l'exemple mentionné (12), l'adverbe prend une valeur temporelle et se manifeste dans la construction conjonctive "asteure que"<sup>304</sup>. Or, la spécificité et l'évolution linguistique de ce mot n'est pas visible dans la version anglaise, qui ne peut qu'être traduit par l'adverbe "now"<sup>305</sup>.

Le long monologue du père contient l'anglicisme "job" dans la phrase "le soleil fait sa job" traduite dans *My Father's voice* par "the sun is out". La locution "faire le job" est attestée dans le dictionnaire et elle est d'habitude liée à un contexte informel qui signifie travailler normalement, réaliser ce qui est attendu<sup>306</sup>. Bien que l'anglicisme "job" appartienne en soi aux emprunts consolidés également dans le français hexagonal en

---

<sup>300</sup>D'après le dictionnaire *La Langue française* [en ligne] : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/au-plus-sacrant> (16-08-2023).

<sup>301</sup>D'après le *Collins Dictionary* [en ligne] : <https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/flat-out#:~:text=If%20you%20do%20something%20flat.More%20Synonyms%20of%20flat%20out> (17-08-2023).

<sup>302</sup> Cristina Petraş, « *Asteure*, archaïsme et changement linguistique : éclairages réciproques des français nord-américains et des français de France », *Linx* [en ligne], 82, 2021, mis en ligne le 15 juillet 2021, disponible en ligne: <http://journals.openedition.org/linx/8025> (17-08-2023).

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> Les dictionnaires en ligne ont tous donné cette traduction en anglais.

<sup>306</sup>D'après le dictionnaire *La Langue française* [en ligne] : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/faire-le-job> (17-08-2023).

tant que travail provisoire<sup>307</sup> (pour cette raison, il n'est pas signalé par l'italique), Blais-Dahlem demeure fidèle au changement morphologique enregistré dans le français de l'Ouest canadien, car "job" devient un mot féminin<sup>308</sup>. En outre, étant l'action imputable à un sujet inanimé, voire le soleil, l'expression a dans cet extrait une valeur métaphorique, qui n'est pas gardée dans *My Father's voice*. La traduction littérale en anglais "the sun is doing his job" existe<sup>309</sup> et semble coïncider avec le sens que l'écrivaine voulait donner dans la version française, c'est-à-dire que le soleil accomplit son devoir, sa tâche ; cependant, l'autotraductrice recourt à une expression plus standard.

Grâce à cet exemple, on prend conscience que la version française contient trois codes linguistiques - français, québécois et anglais - dont la traduction ne peut que s'adapter au public cible, uniquement unilingue. En outre, les anglicismes dans *La voix de mon père* prouvent que l'alternance codique n'est plus considérée comme un objet de honte comme auparavant, où « la cohabitation des langues témoignait d'une incapacité de s'approprier totalement le français »<sup>310</sup>.

### **3.2.3. Les incrémentialisations dans *La voix de mon père* comme procédé de traduction (créative)**

Si les mots anglais introduits dans la version française sur lesquels nous nous sommes arrêtés plus haut ne nécessitent pas d'être explicités, parce que leur référent ne posait pas de problème d'interprétation, certains termes et références à la culture anglophone dans *La voix de mon père* sont accompagnés d'une brève explication, procédure révélatrice d'une attitude traductive<sup>311</sup> de l'écrivaine. En effet, bien que Blais-Dahlem ait rédigé d'abord le texte en français, l'autotraduction de la version en anglais a entraîné plusieurs révisions du texte original<sup>312</sup>, qui ont sans doute amené l'autotraductrice à apporter des modifications. Ce va-et-vient annule la distinction entre texte original et traduction et permet de saisir dans le texte français la tentative de l'autotraductrice de le rendre plus

---

<sup>307</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 256.

<sup>308</sup> W. C. Douglas, « Le français dans l'Ouest canadien », cit., p. 197.

<sup>309</sup> D'après *Reverso Context* [en ligne] : <https://context.reverso.net/traduzione/inglese-italiano/doing+his+job> (17-08-2023).

<sup>310</sup> L. Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », cit., p. 46.

<sup>311</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 154. Quand le traducteur (ou l'autotraducteur) réporte dans le texte un élément d'une autre culture, il choisit de préserver l'étrangeté.

<sup>312</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

accessible aux lecteurs francophones unilingues, sans pourtant renoncer à l'univers bilingue auquel appartient le récit.

Cette opération est visible dans l'exemple suivant, quand Ti'Loup décrit de façon sarcastique les activités des réunions de l'Action Catholique, une organisation religieuse pour les adolescents du village :

13. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
<p>Je savais ce que les jeunes de la paroisse savaient, que ces réunions étaient la seule occasion, à part les noces, de danser ensemble. Une réunion de l'Action Catholique se déroulait selon un format prévu. En premier, les rapports et une « action catholique ». Ensuite, un <i>record hop</i>, <u>c'est-à-dire une danse avec la musique jouée sur un tourne-disque « crinqué » au max</u>. Ceci était suivi d'un lunch et puis sans délai, la rentrée à la maison. Tout ceci avant onze heures du soir. (p. 46)</p>	<p>All I knew was what the other youth of the village knew: it was the only way, other than wedding dances, to move to music in a public space. A CYO meeting night always followed the same format. First a business meeting, secondly a record-hop, thirdly a lunch, then home by 11 pm. (p. 127)</p>

Tout d'abord, la partie en anglais se révèle plus concise, notamment dans la section finale, étant donné que quatre phrases coïncident avec une seule phrase en anglais. Or, les références à la religion sont très récurrentes chez Blais-Dahlem - dans *La Maculée/sTain*, l'orientation religieuse est au cœur de la distinction simpliste au Canada entre culture anglophone-protestante et culture francophone-catholique<sup>313</sup> - et deviennent source d'ironie<sup>314</sup>, aussi grâce à la comparaison des deux versions. En effet, les adolescents qui prennent part aux réunions de l'Action Catholique ne sont guère intéressés aux moments religieux proprement dits, mais aux activités de loisirs, comme la danse ; sans oublier que leur déroulement est toujours identique, voire répétitif. Cependant, la version anglaise devient le prétexte pour s'éloigner de façon encore plus évidente, premièrement parce que l'organisation est signalée par le sigle CYO, qui signifie "Catholic Youth Organization"<sup>315</sup>, comme s'il s'agissait d'une véritable entreprise<sup>316</sup> ; deuxièmement, l'expression "business meeting" est connotée dans un sens

<sup>313</sup> P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 53.

<sup>314</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 56.

<sup>315</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 127.

<sup>316</sup> D'après *l'Accademia della crusca* : <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sigle/141> (18-08-2023).

commercial et économique<sup>317</sup>, qui ne convient pas à un endroit religieux. Comparée au mot “rapport” dans *La voix de mon père*, qui indique tout simplement un débat au cours duquel on fait un compte rendu, la version anglaise met en œuvre un sarcasme plus dérisoire.

Parmi les activités “profanes”, l’autotraductrice cite dans le texte original l’expression anglophone “*record hop*”, qui n’a pas d’équivalent en français et se trouve à juste titre en italique. Les deux mots pris individuellement fournissent d’un côté un appareil pour enregistrer ou pour reproduire de la musique (“record”) et de l’autre côté, “hop” indique l’effet de sauter. La traduction littérale résulte trop longue et se heurte à la fois au génie de la langue et aux motivations de l’écriture de Blais-Dahlem. Confrontée à l’inexistence d’un équivalent en français, elle a décidé de garder le terme anglais, toujours dans le but de rendre compte de la réalité minoritaire, mais ajoute une petite explication dans la version française, consciente d’aider la compréhension des lecteurs qui ne maîtrisent pas la langue anglaise. Bien que la description offre une sorte de contextualisation, elle ne coïncide pas avec la définition attestée dans le dictionnaire<sup>318</sup> et la narratrice prend la liberté d’ajouter une opinion subjective : elle dit que le tourne-disque est “« crinqué » au max”. Au-delà de la familiarité du terme “max”<sup>319</sup>, le verbe entre guillemets montre à nouveau que le français canadien a de plus en plus emprunté à l’anglais des mots tirés de plusieurs domaines<sup>320</sup>. Le verbe “crinquer” signifie “remonter”, du verbe anglais “(to) crank” et est employé de manière informelle surtout au Canada (notamment au Québec)<sup>321</sup>. D’un point de vue (auto)traductif, cette opération n’est nullement anodine, car elle met en question la frontière entre écriture et traduction. Même si on ne sait pas à quel moment l’autotraductrice a reporté dans le texte original le terme anglais et sa description, on affirme que l’incrémentalisation peut avoir lieu à rebours, c’est-à-dire du texte anglais au texte français. La version anglaise ne nécessite pas d’explicitation, parce que le lecteur anglophone reconnaît aisément l’expression “record-hop”, mais elle perd en même temps l’effet de

---

<sup>317</sup> D’après les domaines liés à la définition de *business* : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/business?q=business+> (18-08-2023).

<sup>318</sup> La seule attestation est disponible dans *The free dictionary* [en ligne] : <https://www.thefreedictionary.com/record+hop> (18-08-2023).

<sup>319</sup> D’après le dictionnaire Le Robert [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/maximum> (18-08-2023).

<sup>320</sup> W. C. Douglas, « Le français dans l’Ouest canadien », cit., pp. 196-197.

<sup>321</sup> D’après le dictionnaire *La langue française* [en ligne] : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/crinquer> (18-08-2023).

cohabitation linguistique ressenti dans *La voix de mon père*.

L'approche traductive de Blais-Dahlem la conduit à expliciter partiellement le culturème anglophone dans la version originale dans un autre passage du récit, au moment où la narratrice décrit les activités d'un pique-nique de classe :

14. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Ce vendredi après-midi, Gilles et moi étions exclus de la jouissance anticipée. Nous étions les sujets d'une sympathie hypocrite et d'un mépris sournois. Il y aurait un match de softball, un <i>wiener roast</i> <u>et un feu de camp</u> . (p. 82)	Friday came. Everyone was excited about the ball game and the wiener roast. Gilles and I did not take part in the general excitement. We were objects of overt sympathy and covert contempt. (p. 158)

L'expression en italique dans la version française, que l'on retrouve dans la version anglaise, constitue un *realia* (du latin « choses réelles »<sup>322</sup>) appartenant à la culture anglo-américaine, qui n'a pas de correspondant dans la langue française. Or, introduire une « explication par substitution »<sup>323</sup> ralentit et surcharge la lecture de *La voix de mon père*, étant donné que la seule attestation disponible déclare qu'il s'agit d'une activité pendant laquelle on fait du feu pour rôtir des saucisses. L'origine du mot «wiener» prouve d'ailleurs que l'emprunt à l'allemand<sup>324</sup> a pris une connotation différente en anglais, puisqu'il se réfère à la saucisse de Francfort<sup>325</sup>, tandis que «roast» (du verbe «to roast») signifie «rôtir», «faire un barbecue»<sup>326</sup>. Vu qu'on aborde une thématique strictement liée à la vie quotidienne de cette culture, l'écrivaine a conservé le terme originel, parce qu'il est impossible de décrire la réalité de cet univers autrement. Contrairement à ce qui se passe au Québec, les provinces occidentales du Canada sont plus réticentes à mettre en œuvre une attitude protectionniste<sup>327</sup>, comme l'explique l'autotraductrice elle-même : « Le mot américain est un mot *américain*, donc pourquoi le changer ? »<sup>328</sup>. Pourtant, la préservation du désignateur culturel n'empêche pas

<sup>322</sup> Bruno Osimo, « I realia », *Il manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli (3<sup>e</sup> ed.), Milano, 2011, pp. 106-111, p. 111. « Parole che denotano cose materiali culturospecifiche ».

<sup>323</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 158.

<sup>324</sup> Le terme vient en réalité de l'allemand pour se référer à la ville autrichienne Vienne.

<sup>325</sup> D'après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/wiener/624312> (19-08-2023).

<sup>326</sup> D'après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/roast/608125> (19-08-2023).

<sup>327</sup> L. Ladouceur, « Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiennes de l'Ouest », cit., p. 110.

<sup>328</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

l'autotraductrice de le contextualiser à travers l'ajout de "et un feu de champ", formule qui évoque l'action de rôtir en plein air.

Pour conclure, l'attitude de Blais-Dahlem rappelle le comportement des traducteurs-écrivains, lesquels sont souvent influencés par leur double identité, bloquées dans un entre-deux, « dans lequel on peut sentir l'influence de l'écriture première sur l'écriture traductive, mais également celle de l'écriture traductive sur l'écriture première»<sup>329</sup>.

Avant d'avancer dans notre analyse, on remarque que l'expression "match de softball" dans la version française est traduite contre toute attente par "ball game", lequel indique de façon plus générale un sport (quiconque) joué avec une balle, ou un match de baseball<sup>330</sup>. Étant donné qu'il s'agit d'un emprunt à l'anglais, l'autotraductrice aurait pu opter pour un report adapté à la syntaxe anglaise ("softball's match"). Pour ce qui est de la version française, l'alternative française "balle molle" n'adhère pas aux exigences de Blais-Dahlem d'échapper au « bon français »<sup>331</sup> et de « rendre compte de spécificités culturelles »<sup>332</sup>, outre que de mettre en relief l'hégémonie anglophone dans le domaine sportif<sup>333</sup>. Dans un autre passage, l'anglicisme apparaît dans les deux versions, sauf qu'il devient source d'écart social et culturel entre les communautés francophones et anglophones, surtout dans *La voix de mon père* :

15. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Les filles ne portaient pas le pantalon à notre école. C'était trop anglais, trop protestant. Même pour jouer à la pelote ou ce que <u>les villages anglophones appelaient</u> « softball », on était en jupe ou en robe. (p. 21)	Jeans or pants were forbidden at our school: they were too English, too Protestant. Even when playing softball or outdoor volleyball, we wore dresses or skirts. (p. 107)

Dans ce cas, la petite explicitation qui anticipe le mot softball dans le texte en français n'a pas la fonction de remédier aux lacunes linguistiques du lecteur<sup>334</sup>, mais de le

<sup>329</sup> Cindy Lefebvre-Scodeller, « Le double statut du traducteur-écrivain » [en ligne], dans Mariaule Michaël, et Corinne Wecksteen, *Le double en traduction ou l'(impossible ?) entre-deux*, Volume 2, Arras: Artois Presses Université, 2012, pp. 51-70, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/apu/5103> (19-08-2023).

<sup>330</sup> Dans le *Collins dictionary* [en ligne] : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ball-game> (19-08-2023)

<sup>331</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>332</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 256.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> Comme on a précédemment vu, le mot softball est entré dans l'usage commun.



classifier explicitement parmi les sports d'origine anglophone. Le terme en question se manifeste, entre autres, entre les guillemets de la citation<sup>335</sup>, comme si la narratrice était en train de reporter un terme qui ne fait pas partie de son répertoire linguistique, raison pour laquelle on crée un effet de distance<sup>336</sup>. La distance s'enregistre également entre les deux versions, puisque *My Father's voice* omet cette explicitation, peut-être superflue pour le lecteur anglophone. À part ça, les deux textes insistent ironiquement sur les règles introduites par la religion catholique, par exemple l'interdiction aux femmes de porter un pantalon, même si la version anglaise explicite cette prohibition par le verbe "forbidden". Considéré comme un vêtement pour hommes, le pantalon représente la transgression des normes religieuses, et l'adhésion à la profession protestante : "c'était trop anglais, trop protestant".

Il est intéressant de remarquer que cette structure apparaît au moment où la narratrice décrit un nouvel élève de sa classe, qui s'appelle Todd et vient de la Colombie-Britannique, une province occidentale à majorité anglophone<sup>337</sup>. En effet, son prénom est "si anglais, si protestant" et devient source d'écart socio-culturel, linguistique et religieux :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Même son nom était exotique. Todd. Le mot était si anglais, si protestant. J'ai cherché dans ma mémoire pour un Saint Todd. Non. Impossible. (p. 39)	Even his name was exotic: Todd. That was so Anglo saxon, so English, so non-Catholic. I tried to imagine a Saint Todd. No. Impossible. (p. 121)

En particulier, la version anglaise explicite l'origine anglo-saxonne (d'habitude liée aux racines germaniques<sup>338</sup>) de Todd et "traduit" "si protestant" par "so non-Catholic", afin de récupérer l'ironie et la différence culturelle de l'original.

Cette introduction au personnage sert à justifier la décision de Blais-Dahlem d'insérer des mots anglais dans la description de Todd dans *La voix de mon père*, dans le but de qualifier de façon sarcastique le personnage de l'*autre* culture :

<sup>335</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., pp. 101-102.

<sup>336</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>337</sup> D'après le recensement de Statistique Canada, 89,8 % de la population parle uniquement l'anglais. Bien que le récit prenne lieu dans les années 1950, on peut s'attendre plus ou moins à la même situation. Données disponibles en ligne : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/as-sa/fogs-spg/Page.cfm?Lang=F&Dguid=2021A000259&topic=6> (20-08-2023).

<sup>338</sup> D'après *Treccani* [en ligne] : <https://www.treccani.it/vocabolario/anglosassone/> (20-08-2023).

16. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Ses cheveux étaient jaune paille, <u>rasés style brush cut, sauf pour la petite mèche retroussée sur le front que mon père appelait une cowlick.</u> (p. 39)	His sandy hair was a 50s brush cut with an unruly cowlick [...] (p. 121)

Blais-Dahlem, elle aussi, prend en considération la possibilité d'opter pour les alternatives en français dans la version française, mais se rend compte qu'elles ne donnent pas la même allure au texte : « Puis je parle de *brush cut* et *cowlick* : il s'agit d'une coiffure particulière, si je le disais en français, "coupé en brosse", c'est pas le même effet, et *cowlick*, c'est drôle. C'est juste un bon mot »<sup>339</sup>. Or, le sens de ces termes pourrait être obscur pour un lecteur unilingue francophone, aussi parce qu'ils ne sont pas certifiés dans le vocabulaire français ; pour cette raison, l'écrivaine ajoute des informations nécessaires à la compréhension et à la structure de la phrase. Ne pouvant pas se trouver directement après la phrase "ses cheveux étaient jaune paille", l'expression "brush cut" est introduite par "rasés style", qui explicite qu'on a affaire à une coiffure où les cheveux sont coupés très courts.

L'autre description constitue un mélange entre la procédure traductive de l'incrémentalisation et une pure action d'écriture. En effet, la traduction attestée de "cowlick" est "mèche rebelle"<sup>340</sup>, mais l'autotraductrice va au delà de la définition et la décrit comme "petite mèche retroussée sur le front", où le verbe "retrousser" est d'habitude utilisé pour les vêtements<sup>341</sup>. La liberté accordée à une personne qui est auteur et traducteur en même temps<sup>342</sup> permet à Blais-Dahlem d'introduire dans la phrase de *La voix de mon père* une information qui renforce l'identité bilingue du père de Ti'Loup : "que mon père appelait une *cowlick*".

La créativité de l'original n'est pas restituée dans le texte anglais, où l'on donne seulement une référence temporelle ("50s") et la caractéristique rebelle ("unruly") de la mèche. Pour cette raison, l'élan traductif de l'autotraducteur ne se manifeste pas

<sup>339</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>340</sup> D'après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/cowlick/572911> (20-08-2023).

<sup>341</sup> D'après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/retrousser/63109> (20-08-2023).

<sup>342</sup> H. Tanqueiro, « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche », cit., p. 91 (20-08-2023).

seulement dans le passage de la version dite originale à l'autotraduction<sup>343</sup>, parce que les incrémentalisations (parfois créatives) dans *La voix de mon père* montrent que Blais-Dahlem opère une sorte d'écriture traduisante - d'après l'expression « réécriture traduisante »<sup>344</sup> de Michael Oustinoff - c'est-à-dire que le texte original n'est que le résultat d'une procédure d'écriture et de traduction en même temps.

### 3.3 Le français dans *My Father's voice*

Même si la présence de la langue française dans le texte anglais n'est pas aussi marquée que dans la pièce *La Maculée/sTain*<sup>345</sup>, la textualisation du bilinguisme diglossique dans le roman est confirmée dans *My Father's voice*, puisque cette version contient cinq cas de figure, où des mots et des phrases en français sont reportés. Or, la visée est différente par rapport aux situations précédemment analysées, premièrement parce qu'il s'agit cette fois d'un véritable « acte de traduction », celui du report<sup>346</sup>. Deuxièmement, ils signalent à la fois la présence d'une minorité francophone (notamment la famille du roman, les Vadeboncœur) et mettent en relief l'impossibilité du lecteur anglophone de déchiffrer de façon autonome de ces termes.

#### 3.3.1 Le sobriquet de la protagoniste

Même si « on part généralement du principe que le nom propre ne se traduit pas »<sup>347</sup>, Blais-Dahlem adapte la majorité des prénoms dans chaque langue<sup>348</sup>, notamment ceux des membres de la famille de la protagoniste et des religieuses de son école. La raison pour laquelle elle ne garde pas les anthroponymes en français est de nature humoristique<sup>349</sup>, étant donné qu'il s'agit de noms parlants : “Fiston” devient “Sonny” (parfois “Sonny Boy”) et “Les trois p'tits chieux” est autotraduit par “The Three Stooges”, sobriquet donné aux petits frères de la protagoniste. L'autotraductrice conserve le sens et l'ironie du texte original, puisque Fiston vient du mot commun “fiston”, employé dans un contexte familier pour s'adresser à un fils ou à un jeune

---

<sup>343</sup> *Ibidem.*

<sup>344</sup> Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, L'Harmattan, 2001, p. 25, disponible en ligne : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/184267/mod\\_resource/content/1/Oustinoff.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/184267/mod_resource/content/1/Oustinoff.pdf) (20-08-2023).

<sup>345</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 55.

<sup>346</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 154.

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>348</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 55.

<sup>349</sup> *Ibidem.*

garçon<sup>350</sup>, qui correspond en anglais à l'appellatif Sonny<sup>351</sup>, tout en soulignant l'aspect relationnel dans le contexte privé de la famille. En ce qui concerne Les trois p'tits chieux, l'écrivaine avoue que c'était vraiment le sobriquet de ses frères, mais qu'elle n'opte pas pour une traduction littérale dans la version anglaise, parce que « les appeler en anglais “The three little shits”, c'est vulgaire »<sup>352</sup>.

Or, le sobriquet de la protagoniste-narratrice représente une exception, car “Ti'Loup” a été gardé dans la version anglaise, puisqu'elle est toujours la même personne dans n'importe quel contexte linguistique<sup>353</sup> et parce que c'est à travers ce sobriquet que se concrétise de manière discrète la « relation du père - un homme très strict et rigoureux - avec sa fille »<sup>354</sup>. Seulement dans les dernières pages, on explique l'origine particulière de ce surnom :

17. <i>La voix de mon père</i>	<i>My father's voice</i>
C'est lui [ <i>le père</i> ] qui m'avait nommée <b>Ti'Loup</b> . [...] Pour le restant de l'été, je ressemblais à une fleur de pissenlits mûre ou, selon mon père, <b>un petit loup</b> <sup>355</sup> . (p. 94)	It was he who had named me <b>Ti'Loup</b> . [...] So for the rest of the summer I looked like a ripe dandelion puff or, in the words of my father, “ <b>un p'tit loup</b> ”, <u>a wolf cub</u> . (p. 170)

Bien que la forme relâchée du sobriquet soit aisément reconnaissable par le lecteur francophone, cette portion de texte est sans aucun doute utile au lecteur de la version anglaise pour la compréhension du prénom. D'un point de vue traductif, la formule abrégée “Ti'Loup” est explicitée grâce au report de l'expression “un petit loup”, explicitation renforcée par la tournure orale de l'adjectif “p'tit”. Pourtant, l'expression “un p'tit loup” n'est pas suffisante pour expliquer le sens du référent, raison pour laquelle l'autotraductrice opère une incrémentalisation et accompagne le report de la traduction directe en anglais, voire “a wolf cub”.

La manifestation du bilinguisme et d'affection envers la fille se réalise également au moment où le père trouve Ti'Loup au milieu de la nuit dans une situation dangereuse et s'adresse à elle de façon protectrice :

<sup>350</sup> D'après *le Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fiston/33887> (05-08-2023).

<sup>351</sup> D'après le *Cambridge dictionary* [en ligne] : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sonny> (05-08-2023).

<sup>352</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>353</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>354</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 55.

<sup>355</sup> Nous mettons en gras pour mettre en relief le terme pris en analyse.

18.	<i>La voix de mon père</i>	<i>My father's voice</i>
	-Viens-t'en, <b>Ti'fille</b> , la fête est finie. (p. 90)	“Come, <b>Ti'fille</b> . The party's over”. (p. 165)

Comme dans l'exemple précédent (17), le sobriquet en français demeure identique dans la version anglaise, sauf que le lecteur anglophone n'a probablement pas de difficultés à saisir l'oralité et la ressemblance entre “Ti'Loup” et “Ti'Fille”. Pourtant, Blais-Dahlem profite du moment où la narratrice se souvient de cet épisode - presque épiphanique - pour aller à la rencontre du lecteur de *My Father's voice* :

19.	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
	Lorsque P'pa était venu à mon secours chez Bill Smith, il m'avait appelée <b>Ti'fille</b> , pas Ti'Loup. Je l'ai noté, même à travers ma brume alcoolique. Ce n'était pas mon nom, mais c'était qui j'étais pour lui. (p. 94)	When Dad rescued me from my stupidity, he had called me his “ <b>Little Girl</b> ”, not Ti'Loup. I'd noticed it even through my stupor. It wasn't my very own name but it was what I was to him. (p. 170)

En effet, l'autotraductrice décide d'explicitier le sobriquet original à travers la substitution<sup>356</sup> du terme par la traduction littérale “Little Girl”, même si elle perd l'allure orale de départ.

### 3.3.2 Références culturelles

La référence à la culture francophone en Saskatchewan se réalise à travers le report dans la version anglaise d'un terme désignant un aliment spécifique de la tradition franco-canadienne, c'est-à-dire les tourtières :

20.	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
	C'était le temps pour les préparatifs de Noël mais, chez nous, personne n'en avait le cœur. ma mère travaillait machinalement. Elle a confectionné le gâteau aux fruits et un grand nombre de tourtières. (p. 57)	It was time to start preparing for Christman. At home, nobody felt like it. My mother merely went through the motions. She prepared the fruitcake and made <i>tourtières</i> . (p. 135)

Étant donné que les « tourtières » ne sont que des tourtes à la viande<sup>357</sup>, le culturème pouvait être remplacé dans *My Father's voice* par sa traduction attestée “meat pie”<sup>358</sup>.

<sup>356</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 158.

<sup>357</sup> D'après le dictionnaire *Le Robert* [en ligne] : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tourtiere> (21-08-2023).

<sup>358</sup> D'après le *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais/tourti%C3%A8re/77829> (21-08-2023).

Pourtant, l'objectif de Blais-Dahlem n'est pas de donner priorité au sens<sup>359</sup>, mais de transcender les « différences culturelles et langagières »<sup>360</sup> par le biais de la préservation du terme d'origine (signalé en italique), afin de ne pas priver la lecture de la version anglaise d'une ambiance biculturelle. Il s'agit de la première apparition d'un terme étranger qui n'est pas accompagné d'une explication, probablement parce que ce désignateur a « franchi les frontières »<sup>361</sup> (linguistiques et culturelles), c'est-à-dire que son « référent ne va pas poser de problème d'interprétation »<sup>362</sup>.

Le dernier cas de report survient au moment où la religieuse Délicieuse n'est pas au courant de « l'approvisionnement en bière »<sup>363</sup> mis à disposition des élèves pendant la fête de classe (à laquelle on fait référence dans l'exemple 14). Cette vision scandalise Ti'Loup à tel point qu'elle est hantée par les mots prononcés par le curé Morrisset, lequel est « originaire de la France et parl[e] un beau français savoureux et poétique et sa théologie [est] sévère et sans ambiguïté »<sup>364</sup>, raison pour laquelle il symbolise le lien entre le français et la foi catholique, comme le souligne l'extrait suivant :

21. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Pour un moment bref mais intense, les flammes de l'enfer et la voix sonore du père Morrisset inondèrent mon esprit. « Le chemin vers la damnation éternelle est pavé de la lettre A : l'adolescence, l'alcool et l'amour ». (p. 86)	For a brief moment, images of fire and brimstone and father Morrisset's sonorous pulpit voice filled my mind and ears. "The path to hell and damnation is paved with the letter A: <i>'L'adolescence, l'alcool et l'amour'.</i> " (p. 162)

Tout d'abord, les deux versions montrent à travers un ton ironique l'extrémisme de l'enseignement religieux. Or, en partant du principe que Blais-Dahlem a tendance à garder en français les références à la religion catholique dans la version anglaise<sup>365</sup>, la liste des mots qui mènent à l'enfer, voire « l'adolescence, l'alcool et l'amour » est également maintenue dans *My Father's voice* entre les guillemets simples et en italique, afin de laisser une trace de la phrase prononcée en français dans l'original. Au cas où le but de l'autotraductrice ne serait pas d'être fidèle au contexte, elle pourrait opter pour

<sup>359</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 156.

<sup>360</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 9.

<sup>361</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 155.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 86.

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>365</sup> P. Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », cit., p. 59.

une traduction littérale, comme “The path to hell and damnation is paved with the words puberty, alcohol and love”, tout en renonçant à la répétition de la lettre A. Par contre, elle préfère rendre compte de « la relation stéréotypée entre la langue française, la religion catholique et l’identité franco-canadienne »<sup>366</sup>, qui est possible grâce à la traduction d’une partie considérable de la phrase (“The path to hell and damnation is paved with the letter A”) et au recours à trois termes faciles à repérer même par un lecteur monolingue. En effet, le dictionnaire anglais a emprunté au vieux français le mot “adolescence”<sup>367</sup>, entré dans l’usage commun avec une prononciation différente ; pour ce qui est du mot “alcool”, il n’est pas difficile de l’associer à son équivalent anglophone. Le dernier mot de la liste pourrait provoquer des écueils à l’interprétation : en français, le mot “amour” désigne exclusivement le sentiment, alors que l’emprunt de l’anglais a acquis une connotation négative en tant que relation clandestine<sup>368</sup>. Cela dit, l’italique suggère une lecture étrangère<sup>369</sup> et donc française du mot, qui mène le lecteur à considérer son sens premier.

Pour récapituler, cette analyse témoigne dans une perspective sociolinguistique que Blais-Dahlem met les langues dont elle dispose au centre de son travail d’écrivaine-traductrice. La version originale, c’est-à-dire *La voix de mon père*, représente également la version fidèle à sa vie en Saskatchewan, où demeurer francophone signifie être bilingue et ne pas recourir à la langue standard. Pour cette raison, les expressions anglaises dans la version française témoignent, de façon réaliste, d’une situation de minorité linguistique, qui fait que certains mots soient progressivement remplacés par des expressions anglaises (en particulier les exemples 1, 3 et 4). L’ambiance bilingue n’est pas reproduite dans la version anglaise, laquelle se montre souvent plus synthétique et perd l’ironie et la familiarité évoquées dans le texte en français. Pourtant, l’omission de mots anglais dans la version anglaise a des retombées originales qu’une traduction allographe ne pourrait pas envisager, par exemple l’ajout d’une phrase très longue (5) et la substitution d’un culturème par sa description (6). Certains termes en anglais sont assortis d’une explication dans *La voix*

<sup>366</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l’autotraduction », cit., p. 56.

<sup>367</sup> D’après le dictionnaire Collins [en ligne]: [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/adolescence#google\\_vignette](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/adolescence#google_vignette) (23-08-2023).

<sup>368</sup> D’après le dictionnaire Collins [en ligne] : [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/amour#google\\_vignette](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/amour#google_vignette) (23-08-2023).

<sup>369</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 96.

*de mon père* (13, 14, 15 et 16), qui montre à la fois l'attitude traductive de Blais-Dahlem face au texte de départ et la créativité de cette procédure, ce qui fait supposer que l'autotraduction ne se réalise pas dans une seule direction. Grâce à l'édition bilingue, on peut « tendre la main au lecteur anglophone de la région et l'amener à découvrir, dans sa langue, une œuvre fransaskoise »<sup>370</sup>, mais en même temps on perd les références linguistiques liées à la situation minoritaire des franco-canadiens, raison pour laquelle le langage n'est pas si connoté que celui de la version française. Pour des raisons de résonance à l'univers que l'écrivaine veut établir, le sobriquet de la protagoniste (17,18 et 19), les mentions culturelles (20) et religieuses (21) sont maintenus en langue originale dans *My Father's voice*, sauf que l'autotraductrice essaye toujours de rendre ces passages les plus clairs possibles au lecteur anglophone, à travers l'emploi de mots aisément compréhensibles ou par des explications.

---

<sup>370</sup> E. Saint, « Traducteurs privilégiés », cit. p. 128.



## Chapitre 4

### *La voix de mon père/My Father's voice*

#### Banc d'essai pour la transcréation

Comme nous l'avons largement vu dans le chapitre précédent, le passage de *La voix de mon père* à *My Father's voice* garde la majorité des références culturelles aux deux communautés de la Saskatchewan<sup>371</sup>, parce que Blais-Dahlem se soucie d'aller au-delà de la culture, voire de « transcender les différences culturelles et langagières »<sup>372</sup>. Pourtant, l'écrivaine opère des changements substantiels dans le texte en anglais, ce qui semble autoriser l'hypothèse qu'elle n'associe pas son travail à une traduction tout court, mais à une transcréation. La coïncidence entre auteur et traducteur est-elle alors une garantie, voire un « gage de qualité »<sup>373</sup>, que le message original ne soit pas « “lost in translation” »<sup>374</sup>.

#### 4.1 Points en commun entre traduction, autotraduction et transcréation

Elena Stella montre dans son mémoire que certains écrivains qui se traduisent n'opèrent pas une traduction tout court, mais une transcréation<sup>375</sup>. Blais-Dahlem fait ouvertement partie de ce groupe, en ce qu'elle affirme : « même si on utilise le mot autotraduction, dans mon esprit, ce n'est pas d'autotraduction, c'est de la transcréation »<sup>376</sup>. Le terme transcréation vient de l'anglais et comprend deux actions normalement conçues comme incompatibles : la traduction (*translation*) et la création (*creation*)<sup>377</sup>. Il s'agit d'une notion au statut encore ambigu au sein des *Translation Studies*, car on hésite entre une

---

<sup>371</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>372</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 9

<sup>373</sup> Patricia Lopez-Gay, « Sur L'autotraduction et son role dans l'éternel débat de la traduction », dans *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp. 131–144, p. 140, <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5009/pdf> (date de la dernière consultation : 20-09-2023)

<sup>374</sup> Simona Cocco, « Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autoraduzione », *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, vol. 6, 2009, pp. 103-118, p. 103. Disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/43179508\\_Lost\\_in\\_translation\\_testi\\_e\\_culture\\_allo\\_specchio\\_w\\_orkshop\\_papers](https://www.researchgate.net/publication/43179508_Lost_in_translation_testi_e_culture_allo_specchio_w_orkshop_papers) (03-09-2023).

<sup>375</sup> Elena Stella, *L'autotraduzione come transcreazione: Carme Riera, transcreatrice bilingue e biletteraria. Analisi di Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta*, [tesi di dottorato], Milano, Università cattolica del sacro cuore, A.A 2020/2021, rapp. Anna Paola Bonola et Raffaella Odicino, p. 333, disponible en ligne : <https://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/122313/1/Tesi%20completa.pdf> (date de la dernière consultation : 20-09-2023).

<sup>376</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>377</sup> Cf. chapitre 1.

conception de la transcréation comme branche de la traduction ou comme nouvelle discipline<sup>378</sup>. Cette activité peut être considérée comme une exigence pour le traducteur, qui se trouve à réécrire le texte pour un nouveau public et pour une nouvelle culture. En tant que médiateur à part entière<sup>379</sup>, le traducteur se trouve souvent pris entre la décision de réduire ou de conserver la distance culturelle ; la transcréation donne alors au traducteur « the freedom to ‘translate’ while at the same time considering the context »<sup>380</sup>.

Bien qu’il soit difficile de donner une définition stable du terme transcréation, on fait appel à la suivante, puisqu’elle englobe plusieurs points de vue : « translation-related activity that combines processes of linguistic translation, cultural adaptation and (re-)creation or creative re-interpretation of certain parts of a text »<sup>381</sup>. Cette définition offre une liste très variée des procédures possibles et montre que la transcréation peut se manifester à plusieurs niveaux. Dans le contexte de la traduction littéraire, ce terme a été employé pour la première fois dans le domaine traductologique indien pour identifier une traduction qui n’est qu’une interprétation créative du texte original, qui aboutit à une nouvelle naissance, voire à une réincarnation<sup>382</sup>. Quand on parle de transcréation, la créativité et l’adaptation constituent les mots-clés. En ce qui concerne le concept d’adaptation, il est depuis longtemps source de débats<sup>383</sup>. Selon Vinay et Darbelnet, elle « s’applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n’existe pas dans la LA et doit être créée par rapport à une autre situation, que l’on juge équivalente »<sup>384</sup>. Cette affirmation est mise en question par Michel Ballard, qui critique

---

<sup>378</sup> Daniel Pedersen, *Transcreation. A new discipline or a branch within translation?* [tesi], Translation and Interpreting Department of Business Communication School of Business and Social Sciences Aarhus University, Professor Helle Vønning Dam, disponible en ligne : [https://www.academia.edu/6091564/Transcreation?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper&li=0](https://www.academia.edu/6091564/Transcreation?auto=download&email_work_card=download-paper&li=0) (date de la dernière consultation : 16-09-2023).

<sup>379</sup> Katan David, « Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? », *Perspectives*, 24:3, 2016, disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/282398374\\_Translation\\_at\\_the\\_cross-roads\\_Time\\_for\\_the\\_transcreational\\_turn](https://www.researchgate.net/publication/282398374_Translation_at_the_cross-roads_Time_for_the_transcreational_turn) (date de la dernière consultation : 16-09-2023).

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>381</sup> Mar Díaz-Millón et María Dolores Olvera-Lobo, « Towards a definition of transcreation: a systematic literature review », *Perspectives*, vol. 31, n. 2, 2023, pp. 347-364, p. 347, disponible en ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0907676X.2021.2004177> (10-09-2023).

<sup>382</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., pp. 64-66.

<sup>383</sup> Georges L. Bastin (traduit de l’espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », dans Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 3-6, p. 3.

<sup>384</sup> Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 4, disponible en ligne : <http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/attach/139402668/Jean-Paul%20Vinay%2C%20Jean%2>

la comparaison ambiguë entre équivalence et adaptation, deux stratégies qui ne sont pas véritablement distinguées dans la *Stylistique Comparée*<sup>385</sup>. D'après *Le Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, l'adaptation n'est pas acceptée comme une opération de traduction tout court et est souvent associée au concept de réécriture<sup>386</sup>, surtout dans la traduction des textes dramatiques<sup>387</sup>. D'après ces considérations, on comprend que la technique de l'adaptation connote le texte traduit d'une allure indépendante par rapport au texte de départ et fait intervenir les notions de fidélité et de trahison à l'original. Dans les dernières décennies, le terme transcréation est souvent appliqué à la traduction de textes publicitaires<sup>388</sup>, compte tenu de la dimension culturelle et persuasive du domaine du marketing. En effet, la seule mention dans *Le Routledge* du terme "transcréation" apparaît dans le paragraphe "Advertising", qui explique la nécessité de traduire cette typologie de textes à travers l'emploi de ces techniques : « localization, adaptation or (less frequently) transcreation or rewriting »<sup>389</sup>.

Le lien entre transcréation et autotraduction est tissé par Stella, qui repère trois points de contact entre ces deux activités. Elle croit que le premier fondement du concept de transcréation, c'est que le transcréateur doit posséder une grande quantité de créativité et d'originalité<sup>390</sup>, car il ne doit pas aborder le texte de façon servile. Il assume le rôle d'écrivain plutôt que celui de traducteur<sup>391</sup>, parce qu'il est tenu de s'éloigner du texte de départ, afin de produire un autre texte, efficace et accessible au nouveau public<sup>392</sup>. Or, l'écrivaine fransaskoise conçoit son travail comme une réécriture, parce qu'elle ne vise pas la rédaction de deux textes jumeaux et fidèles l'un à l'autre, tout en se tenant dans le même univers (linguistique, culturel et social)<sup>393</sup>.

Le premier chapitre de cette étude s'est intéressé à aborder le statut privilégié de l'autotraducteur, qui, en tant qu'auteur des deux textes, peut en faire (au moins idéalement) ce qu'il veut. Selon l'écrivaine italo-française Alba de Céspedes,

[0Darbelnet%20-%20Stylistique%20compare%CC%81e%20du%20franc%CC%A7ais%20et%20de%20l%27anglais-Didier%20%281.pdf](http://darbelnet.com/2020/09/15/stylistique-comparee-81e-du-franc-ais-et-de-l-anglais-Didier-281.pdf) (15-09-2023).

<sup>385</sup> M. Ballard, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes* [en ligne], 2006, mis en ligne le 01 septembre 2008, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/386> (15-09-2023).

<sup>386</sup> G. L. Bastin (traduit de l'espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », cit., p. 3.

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>388</sup> Ira Torresi, « Advertising », Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 6-10, p. 7.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 64.

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>392</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>393</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

l'autotraduction ne relève pas de la traduction : « Non è possibile tradurre, l'autore che passa da una lingua all'altra deve fare un altro libro. Ciò che a un normale traduttore non sarebbe consentito ("fare un altro libro") diventa invece quasi una necessità per l'autore »<sup>394</sup>.

Tant la transcréation que la traduction auctoriale brouillent les frontières entre original et traduction, parce que les deux textes peuvent être considérés comme deux versions originales en deux langues différentes<sup>395</sup>. *La voix de mon père* et *My Father's voice* n'entretiennent pas une relation de subordination et ne sont pas censées contenir les mêmes informations, car il s'agit tout simplement de donner à chaque lecteur sa version<sup>396</sup>, conçue comme l'original dans chaque contexte. Le transcréateur, comme l'autotraducteur, est doté d'un « elevato grado di libertà »<sup>397</sup>, alors que « le traducteur est normalement lié par un contrat implicite de fidélité à l'original »<sup>398</sup>. La liberté dont jouirait le transcréateur lui permet de modifier et d'intervenir à tous les niveaux du texte, sans qu'il soit jugé comme un *traditore*<sup>399</sup>. D'après ces considérations, l'écrivain qui se traduit aboutit souvent à une réécriture du texte, ou mieux, à une « réécriture traduisante »<sup>400</sup>. Le dernier point en commun entre transcréation et autotraduction est constitué par le dialogue entre les deux versions, étant donné que le « transcreatore considera l'(auto)traduzione una parte integrante del proprio processo di creazione, che comporta retrotraduzioni e revisioni continue »<sup>401</sup>. En effet, la rédaction de la version anglaise de *La voix de mon père* bouleverse le contenu de l'histoire originale, puisque le père doit mourir dans la nouvelle version<sup>402</sup>. Ce dénouement oblige Blais-Dahlem à continuer son processus créatif d'amélioration, comme si l'autotraduction était

---

<sup>394</sup> Alberto Bramati, « Alba de Céspedes: dall'educazione plurilingue all'autotraduzione. Il caso *Sans autre lieu que la nuit/Nel buio della notte* », Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie, storie. Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, cit., p. 74.

<sup>395</sup> Helena Tanqueiro, « Un traductor privilegiado: el autotraductor », *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 1999, pp. 19-27, p. 27, dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 78.

<sup>396</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>397</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 89.

<sup>398</sup> Georges Abou-Hsab, « L'autotraduction est-elle de la traduction ? », dans F. Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie, storie. Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, pp. 27-30, cit., p. 29.

<sup>399</sup> H. Tanqueiro, « Un traductor privilegiado: el autotraductor », p. 89, E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., pp. 89-90.

<sup>400</sup> Michael Oustinoff, « Bilinguisme d'écriture et auto-traduction », L'Harmattan, 2001, p. 25, disponible en ligne : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/184267/mod\\_resource/content/1/Oustinoff.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/184267/mod_resource/content/1/Oustinoff.pdf) (03-09-2023).

<sup>401</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., pp. 104-105.

<sup>402</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

l'opportunité de corriger la version française et de démarrer une troisième étape, qui transforme la version originale en une traduction de sa traduction<sup>403</sup>.

## 4.2 Terminologie et méthodologie de référence

Bien que les études en matière d'autotraduction ne soient pas rares, elles sont d'habitude limitées à une analyse générale, historique ou sociolinguistique<sup>404</sup>. Pour ce qui est des analyses textuelles, « in ambito specificamente autotraduttologico sono poche le proposte e le applicazioni di metodologie di analisi realizzate a partire dall'osservazione di tecniche di traduzione »<sup>405</sup>. Même si elle se déclare satisfaite des progressions menées sur l'étude de l'autotraduction, Lusetti ne mentionne pas, parmi les nouveaux objectifs, la nécessité de combler ce vide méthodologique<sup>406</sup>. Cette lacune à l'intérieur des *Self-translation Studies* est dénoncée par Ramis Llanera, qui souligne la nécessité d'aboutir à une méthodologie partagée pour l'analyse spécifique de cette typologie de textes<sup>407</sup>. En réalité, il existe au moins quatre propositions de travail pour l'analyse d'une autotraduction<sup>408</sup>, à partir desquelles Ramis Llanera élabore un modèle objectif à employer dans toutes les situations. Contrairement aux autres contributions, Ramis Llanera « ritiene fondamentale analizzare l'autotraduzione nella sua totalità, anche come traduzione e non unicamente per le peculiarità specifiche dovute alla doppia autorialità di cui gode colui che realizza la traduzione »<sup>409</sup>. Il différencie les opérations strictement traductives des « canvis específics d'autor » – variations spécifiques de l'auteur – justifiées par la coïncidence entre auteur et traducteur<sup>410</sup>, lesquelles ne seraient pas acceptables pour un traducteur allographe. En effet, « l'autorità di cui gode l'autotraduttore consente [...] d'intervenire in misura notevole sul testo, modificando

<sup>403</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 104.

<sup>404</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>406</sup> Chiara Lusetti, « I self-translation studies: panorama di una disciplina », dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 153-167, disponible en ligne <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/pages/view/qlcm-10-Autotraduzion> (09-09-2023).

<sup>407</sup> Josep Miquel Ramis Llaneras, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014, cité dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 169.

<sup>408</sup> La proposition de Elizabete Manterola Agirrezabalaga, *La literatura vasca traducida* (2014) ; la méthodologie de Linda Collinge, *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies l'imaginaire en traduction* (2010) ; celle de Lopez Lopez-Gay, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprín* (2008) ; une autre étude est celle de Marcos Eymar, *La langue plurielle: le bilinguisme littéraire franco-espagnol dans les lettres hispano-américaines (1890-1950)*.

<sup>409</sup> J. M. Ramis Llaneras, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 175.

<sup>410</sup> *Ivi*, pp. 175-177.

anche aspetti che nessun traduttore allografo contemporaneo oserebbe modificare, come l'impianto narrativo o lo statuto dei personaggi »<sup>411</sup>.

La dernière catégorie de Ramis Llanera est divisée en :

1. suppressions (*supressions*): n'importe quelle forme d'omission ;
2. ajouts (*addicions*): n'importe quel étoffement ;
3. permutations (*permutacions*): aussi appelées substitutions, c'est-à-dire une combinaison entre suppression et ajout<sup>412</sup>.

La prise en compte du modèle de Ramis Llanera et la tentative de différencier entre ce que Ballard appelle « ajouts » et « étoffements »<sup>413</sup>, nous fait tomber sur un paradoxe, l'étoffement étant conçu par Ballard comme un « ajout justifié ou nécessaire et qui constitue une authentique opération de traduction »<sup>414</sup>, alors que l'ajout est conçu comme une erreur de traduction<sup>415</sup>. Si la frontière entre ajout et étoffement est difficile à tracer en traduction, la nature même de l'acte d'autotraduction, et notamment les libertés que peut prendre l'autotraducteur, qui enlève, introduit ou modifie le texte, parce qu'il est « libero di muoversi come preferisce tra i due poli opposti di traduzione e riscrittura »<sup>416</sup> la rend encore plus caduque. Pour cette raison, toute analyse menée sur les interventions autotraductionnelles devrait tenir compte de la possibilité (auctoriale) d'intervenir sur le texte d'une façon qui ne serait pas accordée à un allotraducteur, selon les règles éditoriales<sup>417</sup>. Pour cela, il devient difficile de trancher « effacement » et « omission »<sup>418</sup> face aux effacements de mots d'expressions dans *My Father's voice*.

À partir de ces considérations, pour l'analyse du roman de Blais-Dahlem, nous adoptons la terminologie suivante :

1. **Ajout** → dans la classification de Ramis Llanera, il fait partie des variations spécifiques d'auteur. Pour cette raison, elles ne sont pas considérées comme un

---

<sup>411</sup> Simona Cocco, « Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione », cit., p. 108.

<sup>412</sup> J. M. Ramis Llaneras, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 173.

<sup>413</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., pp. 48-50.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> C. Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », dans Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, cit., p. 19.

<sup>417</sup> A. Bramati, « Alba de Céspedes: dall'educazione plurilingue all'autotraduzione. Il caso *Sans autre lieu que la nuit/Nel buio della notte* », dans F. Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie, storie. Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, cit., p. 86.

<sup>418</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., pp. 48-49.

indice de méconnaissance de l'original, mais de l'attitude transcréative de Blais-Dahlem. En particulier, certains ajouts sont intéressants pour leur longueur ;

2. **suppression** → comme pour l'ajout, elle fait référence aux interventions auctoriales et par cela transcréatives ;
3. **reformulations** → d'après le terme "permutacions" de Ramis Llanera, il s'agit d'une combinaison de suppression et d'ajout. Certains mots ou expressions sont remplacés par d'autres, qui altèrent les sens où l'effet de l'original ;
4. **adaptation** : action qui recrée une situation qui n'existe pas dans le contexte d'arrivée. Dans ce cas, les deux versions demeurent dans le même contexte.

Bien que le processus (auto)traductif ne permette pas de différencier entre texte de départ et texte d'arrivée, Blais-Dahlem considère *La voix de mon père* comme le texte 1 et *My Father's voice* comme le texte 2, raison pour laquelle on analyse les deux versions en tenant compte de cette direction.

### 4.3 Transcréation chez Madeleine Blais-Dahlem

Pendant l'entretien qu'elle nous a accordé, Blais-Dahlem a avoué entretenir un rapport très personnel avec ses langues, l'anglais et le français, comme la majorité des autotraducteurs<sup>419</sup>. Elle habite deux univers différents qui influencent son écriture ; celle-ci devient ainsi l'occasion pour explorer les différences de comportement et de valeur à travers ses personnages<sup>420</sup>. Son attitude transcréative est relevée surtout dans sa pièce « professionnelle »<sup>421</sup> *Foyer/Almost Home*, dont le titre met en évidence l'écart entre les deux versions :

Le titre [...] est parfait en français avec toutes les résonances positives du mot « foyer » lorsqu'il s'agit en effet d'un foyer d'accueil pour les vieillards (en partie). *Almost Home* est un titre qui vise le sous-texte de l'intrigue plus directement<sup>422</sup>.

En outre, Blais-Dahlem modifie le conflit abordé dans *Foyer*, puisque la divergence entre classes sociales devient de nature ethnique dans *Almost Home*, c'est-à-dire entre

---

<sup>419</sup> Cf. Chapitre 1.

<sup>420</sup> M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, Préface, cit., p. 93.

<sup>421</sup> Adjectif employé par l'écrivaine pendant l'entretien.

<sup>422</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

deux voisines, l'une anglophone et l'autre ukrainienne<sup>423</sup>, ce qui nous autorise à parler d'une forme d'adaptation narrative qui entraîne des ajustements culturels.

Cette typologie d'adaptation ne se relève pas dans le roman *La voix de mon père/My Father's voice* : si Blais-Dahlem change le noyau de l'histoire, puisque le père doit mourir dans la nouvelle version<sup>424</sup>, elle « demeure dans le même univers canadien français »<sup>425</sup>. Lorsque Blais-Dahlem entame la troisième phase de son écriture, elle aboutit à une réécriture<sup>426</sup>, voire à une réinvention de l'histoire en anglais. Toutefois, alors que la transcréation est traditionnellement associée à des formes d'adaptation culturelle, l'écrivaine non seulement n'opère que peu d'adaptations strictement culturelles<sup>427</sup>, mais s'investit dans une écriture qui universalise son histoire. Blais-Dahlem affirme, en effet, que la narration pourrait avoir lieu dans n'importe quelle langue :

Au fond, c'est tout simplement l'histoire d'une fille et de son père, c'est une histoire humaine. Ça devrait passer dans n'importe quelle langue, ça va au-delà de la culture. J'ai créé un univers ou n'importe quelle langue, que ça soit en italien, en français, ça ne change pas l'humanité, c'est du décor<sup>428</sup>.

D'après cette affirmation, la langue de rédaction n'est que du décor, parce qu'il ne change pas le « deeper meaning »<sup>429</sup> et le contexte du récit. Il s'agit plutôt de répéter cette expérience dans une autre langue et d'atteindre un nouveau public qui puisse partager les mêmes sensations du public «source».

#### 4.4 Appartenance culturelle des personnages

Selon Czubińska « la méthode de création-traduction de Blais-Dahlem reste fortement marquée par la configuration identitaire typiquement canadienne »<sup>430</sup> et les éléments déclencheurs, comme les références à la culture française où à la religion catholique « orientent la lecture de ce [roman] »<sup>431</sup>. Cette constatation est très importante pour cette

---

<sup>423</sup> D'après *Treccani* [en ligne] : [https://www.treccani.it/enciclopedia/saskatchewan\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/saskatchewan_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (16/09/2023). En effet, en Saskatchewan il y a environ 63.440 ukrainiens.

<sup>424</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>425</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>426</sup> La première phase coïncide avec la rédaction de la version en français et la deuxième constitue la traduction en anglais.

<sup>427</sup> Par exemple, certains prénoms et sobriquets des personnages sont adaptés au contexte anglophone.

<sup>428</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>429</sup> D. Katan, « Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? ».

<sup>430</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 58.

<sup>431</sup> *Ibidem*.



analyse, puisqu'on comprend la raison pour laquelle l'auteure garde ces références culturelles dans la majorité des cas. Dans l'extrait suivant, la narratrice, consciente de son « readers' knowledge »<sup>432</sup>, décrit les garçons de la ville, qui sont “des anglophones” et suscitent l'intérêt de la classe :

1. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Les garçons de la ville étaient d'un intérêt particulier. <u>Ils étaient exotiques</u> : <b>des anglophones</b> <sup>433</sup> , et qui sait, probablement pas même catholiques. (p. 22)	The town boys were of special interest; <b>they weren't French, or related</b> , and some of them weren't even Catholic. (p. 107)

La distance entre les personnages francophones et les personnages de l'autre culture est mise en relief par l'ajout de la phrase “Ils étaient exotiques”. Ce détail disparaît dans *My Father's voice*, où on ne pose pas l'accent sur l'origine anglophone des garçons, par exemple par une traduction mot-à-mot : “They were anglophones” ou “They were English-speaking”. Cette traduction ‘fidèle’ n'aurait pas produit la même résonance chez un lecteur anglophone, lequel serait d'ailleurs confondu par l'allusion à la nature exotique de sa culture et n'aurait pas repéré l'allusion à la tension entre les deux peuples. En effet, la phrase négative “They weren't French, or related” souligne que les garçons de la ville n'appartiennent pas à la communauté franco-canadienne de la protagoniste. Pourtant, tant dans ce premier extrait que dans l'exemple 2, Blais-Dahlem omet la référence directe au contexte canadien, vu que les francophones dans ce pays ne sont pas tout simplement français<sup>434</sup>, mais des canadiens-français. On peut supposer que le lecteur de la version anglaise n'a probablement pas besoin de cette explicitation, étant donné qu'il y a de nombreuses références au contexte à l'intérieur du texte<sup>435</sup>.

Contrairement au premier exemple, le deuxième cas reporté dans le tableau ne remplace pas la provenance francophone (cette fois-ci, des tantes de la protagoniste), afin de garder la correspondance ironique entre le “French kissing” et la nationalité “French” des femmes :

<sup>432</sup> G. L. Bastin (traduit de l'espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », cit., p. 4.

<sup>433</sup> On met en gras les éléments analysés.

<sup>434</sup> D'habitude, cette étiquette est employée pour parler des français de France, alors que l'étiquette “francophones” dénote n'importe quelle personne qui parle la langue française.

<sup>435</sup> Par exemple, à la page 120, on parle de “Canada geese” et à la page 135, on cite la Saskatchewan.

2. <i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Il faudrait une couple d'années avant que je sache pour de vrai la réponse à la question : C'est quoi le <i>French kissing</i> ? Pour le moment, ma réaction était que la plupart de mes tantes au village étaient sûrement destinées aux flammes éternelles puisqu'elles étaient canadiennes-française et qu'elles avaient de grandes familles. (pp. 45-46)	It would be a while before I knew the answer to "What is French kissing?" and <u>even longer to decide for myself whether it was an abomination unto the Lord</u> . My immediate reaction was the bemused thought that most of my aunts were destined for hell since they were all French and all had ten children or more. (p. 127)

En outre, *My Father's voice* contient un ajout ayant le but d'évoquer ironiquement la menace de tout contact physique (dans ce cas, de s'embrasser), interdit par la religion catholique. De cette manière, le lecteur anglophone repère aisément le sens de la phrase "most of my aunts were destined to hell". Ces « deliberate interventions »<sup>436</sup> permettent de demeurer dans l'univers représenté, tout en permettant au lecteur cible de mieux saisir l'allusion. Même si Blais-Dahlem affirme que pour *La voix de mon père*, c'est plutôt de la traduction<sup>437</sup>, on remarque dans le premier exemple une « situational adequacy »<sup>438</sup>, étant donné que le contraste entre anglophones et francophones est le sujet principal de la phrase.

#### 4.5 Représentation de la religion catholique

La religion catholique est une partie intégrante de la culture canadienne-française<sup>439</sup> et représente le critère de différenciation entre communautés francophones et communautés anglophones, écart mis en relief dans les textes de Blais-Dahlem. Il est intéressant alors de comprendre comment l'autotraductrice gère d'une perspective traductive la présence de la religion catholique - en tant que culturème<sup>440</sup> - dans *My Father's voice*. Bien que le thème de la religion ne soit pas au cœur du roman comme

<sup>436</sup> G. L. Bastin (traduit de l'espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », cit., p. 6.

<sup>437</sup> D'après l'entretien à l'écrivaine.

<sup>438</sup> G. L. Bastin (traduit de l'espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », cit., p. 4. Définition de cette modalité : the recreation of a context that is more familiar or culturally appropriate from the target reader's perspective than the one used in the original.

<sup>439</sup> Jean C. Falardeau, « Rôle et importance de l'Église au Canada français », *Esprit*, n. 193/194, vol. 8/9, 1952, pp. 214-229, p. 214, disponible en ligne : [https://www.jstor.org/stable/pdf/24253062.pdf?casa\\_token=k2N\\_9kqOqDsAAAAA:RwB3gJfBRtxnaBJ-GqdbOjEyN8Q7Ospnmw0dCAm-OUbcz0pZZOE1qSsTX56xdM8s0FxRVfgMNnVJjuNoRvrdz\\_MooYBhTENHXVcCVsKEG43KpePxcM](https://www.jstor.org/stable/pdf/24253062.pdf?casa_token=k2N_9kqOqDsAAAAA:RwB3gJfBRtxnaBJ-GqdbOjEyN8Q7Ospnmw0dCAm-OUbcz0pZZOE1qSsTX56xdM8s0FxRVfgMNnVJjuNoRvrdz_MooYBhTENHXVcCVsKEG43KpePxcM) (date de la dernière consultation : 19-09-2023).

<sup>440</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 149. Ballard affirme que la religion fait partie des culturèmes liés à l'organisation sociale.

dans la pièce *La Maculée/sTain*<sup>441</sup>, l'intrigue est traversé par des références à la foi catholique, à laquelle la protagoniste s'appuie au cours de son "éveil sentimental"<sup>442</sup>. En particulier, dans la quatrième de couverture, le résumé à la version française anticipe que Ti'Loup souffre de n'avoir "ni le vocabulaire ni la permission"<sup>443</sup> de parler de l'exploration du monde de l'adolescence, à cause des lois imposées par la religion.

#### 4.5.1 Ajouts et omissions

Quand Ti'Loup cherche à en apprendre davantage sur le monde des adultes, elle n'arrive pas à poser des questions à sa mère, parce qu'elle n'a pas de vocabulaire :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
J'ai essayé une fois de parler à ma mère à propos des grandes questions de la vie. Il était difficile d'aborder le sujet parce que je n'avais pas le vocabulaire.	I tried to talk to my mother once, <u>unsuccessfully</u> , about the great question of life, <u>more specifically how it came to be</u> . It was difficult to broach <u>that illicit, taboo</u> subject, because I did not have the vocabulary.

Malgré l'absence d'une référence explicite à la religion, la difficulté de Ti'Loup de parler à propos de certains sujets, comme le thème de la naissance, constitue une allusion aux tabous de nature religieuse. Le texte anglais est plus précis et moins ambigu par rapport à *La voix de mon père*, car il explicite que les "grandes questions de la vie" sont surtout liées à la modalité de procréation ("how it came to be"). En outre, le comportement de la narratrice semble plus critique dans *My Father's voice*, car elle dénonce le fait que sa question est destinée à demeurer sans réponse ("unsuccessfully") et que le sujet est interdit et inaccessible ("illicit, taboo subject"). À travers cette « readable, not strictly faithful translation »<sup>444</sup>, la nouvelle version ne « réside [*pas*] entièrement dans l'original »<sup>445</sup>, mais elle met à disposition du lecteur une réaction différente de la narratrice face à sa condition d'infériorité et à la censure pratiquée par les adultes. Si on enlève ces ajouts, l'autotraduction restitue une traduction presque

<sup>441</sup> M. Blais-Dahlem, *la Maculée/sTain*, Quatrième de couverture. Dans la pièce *La Maculée/sTain*, le conflit entre Françoise et Bernard se réalise au moment où Bernard décide de s'assimiler à la culture anglophone majoritaire et de devenir un protestant, alors que Françoise se trouve « isolée de tout : son passé, sa religion, sa culture, sa communauté ».

<sup>442</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, quatrième de couverture.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

<sup>444</sup> Rita Kothari, *Translating India*, St. Jerome, Manchester, 2003, p. 34, dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 64.

<sup>445</sup> M. Oustinoff, « Bilinguisme d'écriture et auto-traduction », cit., p. 244.

littérale ; cependant, l'écriture en anglais de ce passage mène Blais-Dahlem à préciser ce que demeure implicite dans la version française. Sa naïveté ne constitue pas un cas isolé à ce morceau et grâce à la comparaison entre les deux versions, on se rend compte que *My Father's voice* traite de cette thématique d'une façon plus approfondie. Après que la mère de Ti'loup lui explique de façon implicite comment les filles tombent enceinte et qu'elle va "passer du sang"<sup>446</sup>, la protagoniste est envahie de doutes, exprimés à travers une suite de questions :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
<p>Mon doux seigneur! Et si je passe un bébé au lieu du sang. Est-ce qu'il y aurait une odeur? Si un garçon me touchait, s'il me touchait où, s'il me touchait comment, est-ce que je tomberais enceinte? <b>Ça se faisait comment cette histoire-là?</b> (p. 78)</p>	<p>God Almighty! What if I passed a baby instead of passing blood? [...] Would everyone know anyway? Would there be a smell? Now, if a body touched me... (Touched me where... Touched me how?) would I get pregnant? <b>Is that what it meant to get "caught"?</b>  <u>I imagined the process might be more like the reproduction of flowers. Dandelions sent out millions of parachutes to float in the warm summer breezes. Perhaps that was why we were told to button up our blouses, wear long sleeves and keep our knees together.</u> (p. 155)</p>

Comme on peut bien s'attendre d'une fille de treize ans dans les années 1950, Ti'Loup commence à imaginer ingénument la différence entre avoir les règles et tomber enceinte. Les deux textes évoquent ces préoccupations à travers la même ironie et utilisent les expressions "passer du sang" et "passer un bébé", traduites littéralement "pass a baby" et "pass blood". Il s'agit de syntagmes qui n'existent pas dans le vocabulaire et qui montrent une éducation pauvre de la famille du roman. La distance entre les deux versions s'enregistre tout d'abord à la dernière question, qui peut être la cause de l'ajout dans *My Father's voice*. Le texte français demeure plus vague, parce que la narratrice ne possède pas les outils pour décrire la réalité ("cette histoire-là"), alors que le texte en anglais introduit l'expression "get "caught"", dont les guillemets dénoncent que Ti'Loup a entendu ce terme, sauf que le sens lui résulte obscur ("Is that what it meant to get "caught"?"). Cette formule signifie "être pris et bloqué par

<sup>446</sup> M. Blais-Dahlem , *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 78.

quelqu'un<sup>447</sup>, qui offre une image agressive envers la femme et de soumission. Pour cette raison, elle est atténuée par les phrases suivantes, dans lesquelles la narratrice compare le processus de fécondation humaine à la reproduction des fleurs, ou mieux des pissenlits, en mettant en relief l'innocence de la protagoniste<sup>448</sup>. Cette action de traduction semble coïncider avec la modulation du référent de Ramis Llanera, puisque la réalité décrite ne change pas, mais elle est atténuée ou intensifiée. En particulier, la dernière phrase - "Perhaps that was why we were told to button up our blouses, wear long sleeves and keep our knees together" - constitue un commentaire humoristique envers les enseignements religieux que Ti'Loup reçoit et ne comprend pas, car ils sont appris de façon passive. Pour le lecteur, cette information fait écho aux descriptions de la narratrice du comportement des filles de la classe, lesquelles "se tenaient bien guindées derrière leurs pupitres, les genoux serrées, les jambes croisées aux chevilles"<sup>449</sup> et sont censées ne pas exposer les bras nus, parce que cela "pourrait créer une occasion de pensée impure chez un mâle susceptible"<sup>450</sup>. Ironie et religion sont indissociables dans les textes de cette écrivaine, même si la version anglaise lui permet de commenter les incohérences qui entourent la religion catholique, à partir des noms des religieuses :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Ces noms étaient extravagants, presque des titres de noblesse. Nous avons déjà connu Sœur Sainte Clothilde de la Sainte Miséricorde de Jésus et Sœur Saint Joseph Protecteur du Doux Petit Cœur de Jésus. (p. 18)	These names were often long and convoluted, almost like titles of nobility. <u>We wondered if the bearers were trying to ingratiate themselves with the denizens of heaven.</u> For example, we had known a Sister Celestine of Good Hope, a Sister Saint Aloysius. (p. 103)

Les sobriquets des religieuses sont très longs et "extravagants", à tel point qu'ils semblent des "titres de noblesse". Dans *My Father's voice*, la narratrice critique ces noms et fait l'hypothèse que les religieuses s'en servent pour se faire une place au Paradis. Ce commentaire, difficilement permis à un traducteur allographe contemporain, peut être considéré comme un "bref ajout créatif", d'après la terminologie de Stella<sup>451</sup> ;

<sup>447</sup> D'après le dictionnaire *Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/catch/568944> (30-08-2023).

<sup>448</sup> On rappelle que le lecteur envisagé par la maison d'édition est un public jeune.

<sup>449</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 43.

<sup>450</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>451</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 196.

l'adjectif "créatif" désignerait le fait que les éléments introduits dans *My Father's voice* sont liés « allo spirito transcreativo dell'autrice e non a questioni legate a regole morfosintattiche, lessicali o semantiche proprie delle lingue prese a confronto »<sup>452</sup>.

Ces ajouts mettent en évidence que Blais-Dahlem ne cherche pas à édulcorer les références religieuses, surtout parce qu'elles sont étroitement liées à l'attitude d'une narratrice ingénue. La différence entre la version française et celle anglaise échappe aux tentatives d'englober l'autotraduction dans une traduction, parce que le but de l'écrivaine est celui d'explorer les différences culturelles, visibles dans la comparaison entre les deux versions.

Seulement une partie de *La voix de mon père* a été omise dans la version anglaise, dans laquelle la narratrice parle de sa confession :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
<p>J'étais amoureuse. <u>Petite catholique bien innocente, je comprenais maintenant, pour la première fois, la question du prêtre au confessionnal : « Seule ou avec d'autres? »</u>            J'avais vraiment tenté de sublimer le sentiment qui m'animait, de le remplacer par une ferveur mystique, mais une fois que l'herbe est verte il est difficile de faire carême. J'avais lu tous les livres édificateurs et moralisateurs de notre petite bibliothèque scolaire. C'était peine perdue. (p. 71)</p>	<p>I was in love. I tried to sublimate those emotions into religious fervour, but once the grass is green, it's hard to feel like Lent. I read the edifying books available in our tiny school library but when I was awake and in school, it was impossible not to be aware of Luc and Todd. (p. 148)</p>

Ti'Loup éprouve des sentiments nouveaux, parce qu'elle est tombée amoureuse. Dans ce cas, l'autotraductrice ne maintient pas la référence de son comportement - "petite catholique bien innocente" - et de la confession, dans laquelle « on peut y observer une prise de position critique de la narratrice »<sup>453</sup>. Pourtant, le texte anglais ne perd pas totalement la présence de la religion, puisque la narratrice essaie de trouver une réponse à ces émotions à travers un "religious fervour".

<sup>452</sup> *Ibidem*.

<sup>453</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 56.

#### 4.5.2 Reformulations transcréatives

Il y a des moments où la narration ne suit pas le même trajet dans les deux versions, à tel point qu'elles peuvent être considérées comme des textes autonomes et incomplets en même temps<sup>454</sup>, voire deux originaux qui ne disent pas exactement la même chose.

Blais-Dahlem emploie sa liberté auctoriale pour donner une nouvelle peau à *My Father's voice*, influencée par le nouveau lecteur. Comme dans les exemples précédents, l'écrivaine oscille entre une traduction presque littérale et une « traduction libre, truffée d'omissions et d'additions »<sup>455</sup> et rend de plus en plus difficile d'aborder ce thème à travers la terminologie traditionnelle :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
<p>Mes parents devaient avoir une vie secrète. Mais quand? Où? <u>Comment? Est-ce que c'était notre religion qui les poussait à tirer un rideau sur cette vie?</u> Le père Morrisset était concis lorsqu'il prêchait du haut de la chaire à propos du « devoir » des bonnes mères de familles chrétiennes. C'était un devoir à accomplir sans jouissance. <u>Sœur Délicieuse avait tout fait dans son cours de sexualité humaine pour nous faire peur, pour suggérer que nos corps étaient dégoûtants et que nos désirs étaient péché et danger.</u> (p. 77)</p>	<p>My parents must have a secret life. But when and where? <u>I didn't blame them for keeping whatever it was a secret, since I had heard Father Morrisset and the nuns preach about the duty of Christian wives and mothers with all the disdain and distaste that I associated with cleaning manure out of a lice-infested chicken coop.</u> <u>And somehow, through all the static, the message also got through that enjoying "it" was much more sinful than "doing it". But what was "it"?</u> (p. 154)</p>

L'incipit de ces extraits est égal : la narratrice met en question le rapport amoureux de ses parents, puisqu' elle n'a jamais aperçu des signaux de passion entre eux. Alors, elle arrive à la conclusion que son père et sa mère "devaient avoir une vie secrète" ; cependant, à partir de la deuxième question, "Où?", il est difficile de tracer les points de contact entre les deux textes. Tout d'abord, la version anglaise omet deux questions, c'est-à-dire "Comment ?" et "Est-ce que c'était notre religion qui les poussait à tirer un rideau sur cette vie?". En particulier, la dernière explicite le lien entre la discrétion des parents et la foi catholique, en soulignant que la religion constitue le critère d'évaluation de la narratrice. *My Father's voice* remplace cette question par une phrase très longue où Ti'Loup montre de l'empathie envers les adultes de la famille ("I didn't blame them"),

<sup>454</sup> M. Oustinoff, « Bilinguisme d'écriture et auto-traduction », cit., p. 245.

<sup>455</sup> Patricia Lopez-Gay, « Sur L'autotraduction et son role dans l'éternel débat de la traduction », cit., p. 138.

puisque le curé Morrisset (et les religieuses, d'après la version anglaise) encourageait l'idée que les gestes d'amour ne peuvent se manifester que dans le but de procréer. L'écart qui suit met en relief que chez cette écrivaine, « self-translation is not merely the mechanical act of rewording sentences, utterances and thoughts into another language, as occurs in translation proper »<sup>456</sup>. Dans la version française, on lit que la procréation est un devoir à accomplir sans plaisir (“sans jouissance”), alors que la traduction en anglais met en œuvre une similitude ironique. Dans l'esprit de la narratrice, les recommandations religieuses sont si exagérées que ce devoir est aussi dégoûtant que nettoyer la cage des poulets, pleine de déjections animales et des microbes. Pourtant, cette allusion fait référence à la culture agricole de la famille, ce qui n'autorise pas à parler d'un véritable geste d'infidélité à l'original. Le dernier paragraphe met en avant une matière de réflexion ultérieure. Dans la version française, on dit que la Sœur Délicieuse avait toujours insisté sur le danger du désir et du contact physique, alors que dans la version anglaise, la narratrice cherche à comprendre une phrase qu'elle avait entendue - malgré “all the statics” - prononcée par le père Morrisset. Cependant, l'éducation et l'âge de Ti'Loup ne lui permettent pas de saisir le sens du sujet (“But what was “it”?”). Bien que cette lecture comparative ne nous permette pas de tirer des conclusions définitives, elle nous montre que le fait de garder les références religieuses (et donc culturelles) n'aboutit pas à un simple report, puisque Blais-Dahlem reformule le texte anglais à tel point qu'il devient de plus en plus difficile de saisir la marge subtile entre traduction et création dans *La voix de mon père* et *My Father's voice*.

#### **4.6 Traduire l'histoire d'une fille et de son père**

Blais-Dahlem écrit le premier jet de *La voix de mon père* en français et le dédie à son père, comme on peut lire dans la dédicace<sup>457</sup>. L'oubli de l'anniversaire de la protagoniste constitue l'incipit du récit et introduit le thème qui résonne au cours de l'histoire, c'est-à-dire la relation difficile entre Ti'Loup et son père “ombrageux”<sup>458</sup>. Dans cette section, la valeur transcréative de cette autotraduction est analysée à partir des deux mots qui composent le terme transcréation, qui décrivent « neither a strict translation

---

<sup>456</sup> Deborah Saidero, « Self-translation as translingual and transcultural transcreation », *Oltreoceano*, 16, 2020, pp. 31-42, p. 32, disponible en ligne : <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/937> (date de la dernière consultation : 16-09-2023).

<sup>457</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 7

<sup>458</sup> *Ivi*, Quatrième de couverture.



nor creation of a message from scratch »<sup>459</sup>. Blais-Dahlem ajoute, enlève et reformule les parties qui abordent la recherche d'attentions de Ti'Loup à l'égard de son père, surtout pendant les réflexions de la narratrice au moment où il tombe malade.

Quand la figure du père commence à manifester les premiers symptômes de sa paralysie, les membres de la famille sont “bouleversés”, alors que la phrase en anglais est beaucoup plus longue et recourt à une similitude, raison pour laquelle elle mérite notre attention d'un point de vue transcréatif :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Mais mon père ne pouvait toujours pas siffler et nous étions tous bouleversés. (p. 34)	But my father still couldn't whistle <u>and the preordained revolution of our planets and spheres remained jarred in mid-orbit.</u> (p. 117)

Ce comportement est loin d'une traduction littérale, voire mot-à-mot, puisque la phrase “nous étions tous bouleversés” est remplacée par une autre qui signale une variation du référent<sup>460</sup>. Par rapport à *La voix de mon père*, le message dans la version anglaise est plus intense, car la narratrice décrit différemment ses sentiments et avoue que cette sensation interpelle le ciel, voire les planètes et les étoiles. Même si le sens de départ n'est pas altéré au plus profond, l'autotraductrice montre une attitude de réappropriation du processus de création<sup>461</sup> et crée des effets inédits, qui seraient considérés comme excessivement créatifs pour un traducteur traditionnel.

En réalité, l'élément des astres est récurrent dans le roman. Par exemple, au moment où le père de la protagoniste interrompt la bataille des légumes entre Ti'Loup et ses frères, il les invite à observer le ciel<sup>462</sup>. Aux yeux de la narratrice, le père est “entouré de sa marmaille, pivotant autour de lui comme une constellation d'étoiles”<sup>463</sup> ; à ce point, Ti'Loup met en question l'amour de son père :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Pourquoi ne me voyait-il pas, pourtant beaucoup plus près de lui que la Voie lactée?	Why couldn't he see his youngest daughter, so much closer than a galaxy away? (p. 115)

<sup>459</sup> Gene Schriver, « Linking language to the technology and communication process », cité dans D. Katan, « Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? », cit., p. 22.

<sup>460</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 176. Notre traduction de “canvi de référent”.

<sup>461</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>462</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 31.

<sup>463</sup> *Ibidem*.

<u>Ah bien, peut-être qu'il était plus confortable avec les choses lointaines.</u> (p. 31)	
--	--

Dans ce passage, l'objet de la question change d'une version à l'autre, étant donné que la narratrice se réfère à elle-même par le pronom "me" dans *La voix de mon père*, alors qu'il est remplacé par le syntagme "his youngest daughter" dans l'autotraduction. Cette expression met en avant une attitude plus détachée de Ti'Loup, qui intensifie son isolement. En effet, la question dans le texte de départ s'adresse directement à la narratrice, contrairement à celle du texte d'arrivée, qui invite le lecteur - en tant que fils ou fille - à s'y identifier. En outre, le texte en français contient une sorte de commentaire à la fois ironique et mélancolique de la narratrice envers son père, qui met en évidence sa déception et son insignifiance face à l'univers. L'effacement de cette phrase dans *My Father's voice* est sans doute volontaire et n'affecte pas gravement le sens, bien qu'elle efface le point de vue de la narratrice<sup>464</sup>. Or, dans le premier chapitre, on a dit que le processus autotraductif permet aux écrivains de « dire meglio le stesse cose »<sup>465</sup>, puisqu'ils considèrent la première version comme un brouillon. Dans ce cas, la possibilité de réécrire l'histoire permet à l'autotraductrice de continuer son travail et d'enlever les parties qu'elle considère comme superflues.

#### 4.6.1 Explicitations (trans)créatives

Dans certains cas, Blais-Dahlem reformule et explicite des parties du texte, qui demeurent implicites dans *La voix de mon père*. Étant donné qu'il s'agit des modifications qui sont difficilement acceptées dans une situation de traduction allographe, il faut se demander si ces interventions sont de nature auctoriale. Bien que l'explicitation soit conçue comme une technique de traduction<sup>466</sup>, dans ce cas elles semblent se former à cause d'une (ré)interprétation personnelle de l'écrivaine, indice d'un comportement transcréatif. En deux situations, la version anglaise explicite le sens de la version française, bien que cette opération ne soit pas justifiée par le fait que la dans *La voix de mon père* l'autotraductrice fait recours à une terminologie difficile à

---

<sup>464</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 48.

<sup>465</sup> Fabio Regattin, « Cos'ho imparato dagli autotraduttori », F. Regattin, *Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, pp. 151-165, cit., p. 157.

<sup>466</sup> Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 9. Dans le Glossaire, on lit : procédé qui consiste à introduire dans la LA des précisions qui restent implicites dans LD, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation.

repérer par le lecteur anglophone<sup>467</sup>. La première explicitation apparaît au moment où le père de Ti'Loup - furieux - gronde la fille, parce qu'elle s'était rendue aux champs de famille :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Je cherchais les mots pour m'expliquer, pour défendre ma présence là.	I looked for the words to defend myself, to explain <u>how I wanted to spend time with him</u> . (p. 110)

Ti'Loup n'arrive ni à réagir ni à répondre. Les pensées de la narratrice sont plus explicites dans *My Father's voice*, car elles montrent clairement que Ti'Loup souhaite passer du temps avec son père : "I wanted to spend time with him", alors que cette clarification n'est pas présente dans le texte de départ. La limite entre (auto)traduction et transcréation se manifeste au moment où la traductrice ne recourt pas à une traduction plus proche du texte d'origine, comme "I looked for the words to defend myself, to explain why I was there". De la même manière, le deuxième exemple montre la réaction de la protagoniste après que son père avait oublié son anniversaire :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
Comment est-ce que mon père pouvait me faire sentir si transparente, si invisible? Si rien? (p. 16)	How could my father make me feel so transparent, so invisible, <u>as inconsequential as a dandelion seed</u> ?

Ti'Loup souffre du manque d'appréciation de la part de son père. Elle se sent "transparente" et "invisible", alors que la version anglaise ajoute une autre image à travers la phrase "as inconsequential as a dandelion seed ?", qui remplace la question "Si rien?". Cette similitude explicite le sens de la question de *La voix de mon père*, puisqu'elle signifie que la protagoniste se sent insignifiante comme une graine de pissenlit. La nouveauté de cette similitude est apparente, car cette fleur est un élément récurrent dans le roman : tant au début qu'à la fin du récit, la narratrice dit que ses cheveux sont "fous comme des pissenlits mûrs"<sup>468</sup> et qu'elle ressemble à "une fleur de pissenlit mûre"<sup>469</sup>. Pour cette raison, l'infidélité à la lettre du texte en français fait quand

<sup>467</sup> Kinga Klaudy, « Explicitation », *Routledge*, pp. 104-108, p. 104.

<sup>468</sup> M. Blais-Dahlem, *La voix de mon père/My Father's voice*, cit., p. 13.

<sup>469</sup> *Ivi*, p. 94. Dans la version anglaise, on a l'expression "ripe dandelion puff".

même écho au « contexte large »<sup>470</sup> du récit.

#### 4.6.2 Variation spécifique d’auteur

Jusqu’ici, le passage d’une version à l’autre n’a pas produit des écarts au niveau de l’information globale du récit. En effet, Tanqueiro et son équipe affirment que l’autotraducteur respecte les contraintes de l’univers fictionnel établi dans l’original<sup>471</sup>. Pourtant, les informations mises à disposition des deux différents lecteurs sont parfois divergentes et montrent que les deux versions s’éloignent. Cette “infidélité” ne la dérange pas, étant donné que le roman est aussi tiré de sa vie :

Ça ne me dérange pas, si je ne suis pas 100% fidèle, ce n’est pas des textes parallèles, c’est pas des textes qui essaient de dire exactement la même chose, parce que j’écris pour moi-même, je ne suis pas la même personne en français que je suis en anglais<sup>472</sup>.

Cette attitude à “écrire” - elle n’emploie pas le verbe “traduire” - est visible dans le morceau suivant :

<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father’s voice</i>
P’pa ne m’avait pas adressé la parole une seule fois depuis ce soir-là, <u>pas même pour me gronder. Même assise dans son coude droit à chaque repas, il m’ignorait. Mais, connaissant sa colère, j’étais, pour cet instant, soulagée de mon invisibilité.</u> (p. 28)	Dad has not addressed a single word to me since that night. <u>It was clear that I was not welcome in the fields and should stick to women’s work.</u> (p. 111)

La portion des passages soulignés met en évidence que le paragraphe de la version anglaise efface et ajoute des informations en même temps. Les deux textes commencent par l’indication que le père n’a pas l’intention de parler avec la protagoniste, parce qu’elle s’est rendue aux champs sans permission. Après cette introduction, le contenu de *La voix de mon père* consacre trois phrases au fait que Ti’Loup est ignorée et que cette invisibilité lui donne du soulagement. Par contre, le texte anglais remplace cette information par un tout autre sujet. La phrase contenue dans *My Father’s voice* donne au lecteur un aperçu socio-historique du récit, puisque la narratrice - en tant que femme - ne peut pas prendre partie aux corvées agricoles, mais doit se limiter aux travaux des femmes (litt. “women’s work”), c’est-à-dire les tâches ménagères.

<sup>470</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 51.

<sup>471</sup> H. Tanqueiro, « L’autotraduction littéraire comme domaine de recherche », cit., p. 97.

<sup>472</sup> Tiré de l’entretien à l’écrivaine.

### 4.6.3 Long ajout créatif

Le titre de ce sous-paragraphe s'inspire de la terminologie de Stella, laquelle distingue les « lunghe amplificazioni creative »<sup>473</sup> - qui dépassent les 100 caractères (espaces inclus) - des « brevi amplificazioni creative »<sup>474</sup>. L'écart le plus significatif et le plus long entre *La voix de mon père* et son autotraduction se réaliserait, selon Czubińska, au moment où la narratrice « exprime son admiration pour son père et en même temps s'inquiète du langage qu'il emprunterait pour parler aux médecins de l'hôpital universitaire »<sup>475</sup>. Pourtant, cette considération n'est pas complètement exacte, puisque la narratrice n'est pas fière de son père (elle exprime un souhait au conditionnel : "J'aurais voulu être fière de lui"). En outre, Czubińska ne tient pas compte des différents points de vue de la narratrice dans les deux textes, exprimés par les questions qu'elle se pose :

<i>1. La voix de mon père</i>	<i>My Father's voice</i>
<p>J'aurais voulu être fière de lui, le voir comme un héros, comme le comte de Monte Cristo [...] Qu'est-ce qu'un homme comme mon père ferait à l'université? Comprendrait-il les spécialistes ? [...] (p. 61)</p>	<p>I would have loved to be proud of him, to have seen him as a hero, like the Count of Monte Cristo [...]  <u>Maybe I couldn't see what others saw in him. Dad was the oldest of the Vadeboncoeur brothers. He and his five brothers all drove their children to the village school each day. Morning and afternoon, they'd meet at my aunt's store for a cigarette and to growl and cuss and grump. It was a ritual where my father was the grand priest.</u>  <u>In slow, laconic conversations, they grumbled about the weather, the "goddam Tory party", "those assholes in Ottawa", "the idiots in Regina" and, for good measure, "the friggin' CPR."</u>  <u>"Damn it all to hell," my father would say. "Who asked for this friggin' rain?"</u>  <u>They would stolidly consider the question. "Cheesus Crisis," uncle 'Zime or Pitou would then reply. "She's a bugger all right. The wheat will be worth crap. The grades are gonna to go down." They would nod to that truth, slowly.</u>  <u>"Ta hell with it anyways. The nuthouses are full of poor sonovumabitches who worried</u></p>

<sup>473</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 196.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

<sup>475</sup> M. Czubińska, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », cit., p. 57.

	<p><u>about the <b>friggin'</b> weather.” my father would theorize.</u></p> <p><u>The spaces in the aimless ritual conversations were punctuated by old habits and gestures. My father would lift a leg to fart explosively then curse the sleeping St. Bernard by the door. “Get out, you <b>heathen</b> dog!”</u></p> <p><u>Or one of my uncles would light his wooden match on his fly with a large florid gesture and declare with satisfaction. “Whoa, <b>she’s a hot one all right.</b>”</u></p> <p><u>That was the world I lived in. A rude, vulgar world. What would the doctors at the University think of my Dad? If he spoke to them with his usual earthy vocabulary, how would they treat him? Would he be able to understand the specialists? (pp. 138-139)</u></p>
--	---

Le contraste entre les deux versions est tel qu'on songe à une « addition fautive »<sup>476</sup>, voire à une intervention qui échappe aux contraintes de l'original. En réalité, l'écrivaine fransaskoise semble se livrer à un processus traductif créatif, où la fidélité à l'original ne serait pas pertinente. En effet, les autotraducteurs, en tant que transcréateurs, ont la possibilité d'introduire :

considerevoli e numerose modifiche alle proprie versioni e l'aderenza all'universo finzionale che è già stato creato è questionabile. Si pensi a omissioni o aggiunte di paragrafi, di interi capitoli o di racconti nel caso di narrativa breve, a modifiche nella caratterizzazione di alcuni luoghi o personaggi<sup>477</sup>.

Il faut avant tout se demander :

1. Pourquoi l'autotraductrice a-t-elle introduit cette partie ? ;
2. Dans quelle mesure ces informations changent l'univers fictionnel créé dans *La voix de mon père* ?

Si l'on s'en tient aux considérations de Blais-Dahlem :

Je l'ai fait exprès, j'aurais pu le traduire, mais dans cette section il y a deux choses qui se passent là : c'est ma réaction à la vulgarité de mon univers, surtout dans le langage, parce que mon père avait eu peu d'éducation, l'équivalent d'une quatrième année, mais c'est un homme super intelligent, qui lisait beaucoup. Les références que mon père fait sont des références culturelles typiquement de la Saskatchewan des Prairies canadiennes (on parle du CPR, etc). Si j'avais mis cette section dans la version française, il n'y aurait eu aucune résonance et aucun sens dans le contexte. Les gens de la Saskatchewan auraient compris cette allusion dans la section française, oui, mais quand j'ai pris la décision à ce moment-là, c'est resté comme ça<sup>478</sup>.

<sup>476</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 51.

<sup>477</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 91.

<sup>478</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

D'après cette affirmation, on comprend que la partie insérée dans la version anglaise n'est pas de nature fortuite, mais qu'elle dépend d'une précise volonté auctoriale. En outre, la distinction entre phase d'écriture et phase de traduction devient de plus en plus complexe à tracer, puisque l'autotraductrice parle de (l'impossibilité de) traduire cette section dans le texte de départ, c'est-à-dire d'opérer une rétro-autotraduction<sup>479</sup>. Dans ce morceau, les mentions au CPR, c'est-à-dire le Canadian Pacific Railway, aux villes Regina (capitale de la province de la Saskatchewan) et Ottawa (capitale fédérale du Canada) peuvent être aisément exprimées dans *My Father's voice*, parce qu'elles se réfèrent à la culture du lecteur.

Pour revenir à la question concernant les raisons qui peuvent avoir amené Blais-Dahlem à introduire cette partie, Blais-Dahlem (par le biais de la narratrice) fait cette longue allusion, parce qu'elle veut avouer la déception envers le langage vulgaire de sa quotidienneté : "That was the world I lived in. A rude, vulgar world". Il est ainsi intéressant de remarquer que ce monde vulgaire lui vient à l'esprit dans sa deuxième tentative d'écriture.

Quant aux changements que ces informations peuvent apporter à l'univers fictionnel créé dans *La voix de mon père*, cela relève du droit consenti à l'autotraductrice de « tenter une nouvelle écriture, une écriture autre »<sup>480</sup>, selon le degré de nouveauté et d'écart d'information entre les deux versions. Les détails que la narratrice de la version anglaise offre ne sont pas du tout anodins, car le lecteur qui y accède peut apprendre des informations sur la famille, notamment sur le père de la protagoniste : il est l'aîné de 6 frères et il est aimé de ses amis et de la communauté. En outre, on donne des exemples concrets des conversations dont il était à la fois témoin et acteur, qui sont reportés à travers les guillemets. Il s'agit d'expressions diffamatoires, par exemple envers les habitants d'Ottawa et de Regina et envers le CPR. Les insultes (qu'on met en gras) sont un indice du statut social et comportemental<sup>481</sup> des figures du père et des oncles, révélateurs d'un manque d'éducation scolaire, comme le confirme l'écrivaine pendant l'entretien. Même si on est témoin du langage agressif de ce personnage tout au long du récit, la version française renonce à donner cet aperçu social et linguistique, raison pour laquelle Ti'Loup change le point de vue de sa question et est plutôt soucieuse de la

---

<sup>479</sup> E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*, cit., p. 105.

<sup>480</sup> Georges Abou-Hsab, « L'autotraduction est-elle de la traduction ? », dans F. Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie, storie. Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, pp. 27- 30, cit., p. 29.

<sup>481</sup> M. Ballard, *Versus*, cit., p. 227.

difficulté de son père pendant la conversation avec les docteurs : “Qu’est-ce qu’un homme comme mon père ferait à l’université? Comprendrait-il les spécialistes?”. Au contraire, la narratrice de *My Father’s voice* est inquiète de l’opinion et du comportement des médecins : “What would the doctors at the University think of my Dad? If he spoke to them with his usual earthy vocabulary, how would they treat him?”. Dans ce cas, la variation des questions est cohérente avec la longue digression, laquelle ne bouleverse pas le contenu de l’histoire.

En guise de conclusion, le passage d’une version à l’autre permet à Blais-Dahlem de créer une histoire universelle, qui peut être racontée dans n’importe quelle langue<sup>482</sup>. Bien que la notion de transcréation soit encore sujette à débat, elle s’avère utile pour rendre compte de la démarche de l’autotraductrice. Blais-Dahlem affirme être intéressée à ce qui demeure dans le passage entre les deux versions : « Ce qui m’intéresse, c’est l’espace entre les deux langues »<sup>483</sup>. Les différences relevées entre les deux textes montrent tout d’abord que « l’auteur qui se traduit nie, par son travail de reprise et de réécriture, la perfection et la finitude de son “premier” texte, d’autant qu’il y peut apporter des modifications qui vont au-delà d’une “simple” traduction »<sup>484</sup>. Quand Blais-Dahlem fait référence à l’appartenance culturelle des personnages, elle ne cherche pas d’équivalent dans le but de rendre le texte plus accessible aux lecteurs de *My Father’s voice*, car elle veut préserver le sens et l’effet de l’original. À l’exception d’une fois, la comparaison entre les deux versions autorise à affirmer que l’autotraductrice n’étouffe pas ces références à la religion catholique dans le texte en anglais. En fait, elle traite de cette thématique d’une façon plus explicite et critique, afin de rendre toute réflexion sur la religion (parfois ironique) compréhensible à un public qui n’est pas “spécialiste” de la profession catholique. La transcréation chez Blais-Dahlem atteint le sommet au moment où la relation entre Ti’Loup et son père est abordée : l’autotraductrice profite de la nouvelle version pour introduire des métaphores où pour enlever et ajouter des parties. Cependant, les écarts qu’entraînent la plupart des ajouts et des omissions ne témoigneraient pas d’une forme d’infidélité, et relèveraient plutôt d’un

---

<sup>482</sup> D’après l’entretien à l’écrivaine.

<sup>483</sup> Tiré de l’entretien à l’écrivaine.

<sup>484</sup> C. Montini, « Génétique des textes et autotraduction », A. Ferraro e R. Grutman, *L’autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, cit., p. 173.



effort plus personnel « to reshape the self through and across languages, to express a different sensibility and experience, thus a different identity every time »<sup>485</sup>.

---

<sup>485</sup> D. Saidero, « Self-translation as translingual and transcultural transcreation », cit., p. 32.



## Entretien à l'écrivaine (08-08-2023)

1. *Quel a été votre processus d'écriture, c'est-à-dire, vous avez écrit les deux versions parallèlement ou successivement? (vous avez toujours suivi le même procédé ou vous passiez d'une version à l'autre de façon irrégulière?)*

Ceci est actuellement mon premier texte. J'ai toujours voulu être écrivaine, mais en Saskatchewan, on est dans une situation anglophone majoritaire et je suis foncièrement bilingue. Quand j'écrivais en anglais, ça ne suffisait jamais ! J'avais eu cette idée de la petite fille de 13 ans et de son père. Je me suis rappelé qu'on vivait en français à cet instant-là. Alors je l'ai écrit en français et le blocage était parti. J'ai écrit mon premier jet dans un été. Donc pour *La voix de mon père*, c'était clairement en français.

Mon père est décédé en 1980 et j'ai commencé en 1985 : c'était un témoignage d'amour pour mon papa, très sincère ; la petite fille, c'est moi, le papa, c'est mon père. Dans le premier jet, le père tombe malade à la fin du roman. Ensuite, en 1992, j'ai pris un cours de composition tenu à l'Université par David Carpenter qui se tenait en anglais, donc j'ai décidé de travailler sur *La voix de mon père* et évidemment il fallait que je la traduise. Je l'ai écrit en anglais et je l'ai présenté à la classe, un public anglophone de la Saskatchewan. Dans ce cours, j'ai eu une critique très détaillée et objective, ils m'ont dit que le père doit mourir dans l'histoire, afin d'arriver au sommet. Ils avaient raison. Alors je l'ai fait mourir de façon intégrale et naturelle... Et j'ai pleuré pendant les deux semaines suivantes, parce que j'ai tué vraiment mon papa.

Je vais d'une langue à l'autre mais je ne sais pas dans quels jets, c'est un va-et-vient constant. Même si on utilise le mot autotraduction, dans mon esprit, ce n'est pas d'autotraduction, c'est de la transcréation. Ce qui m'intéresse, c'est l'espace entre les deux langues.

2. *J'ai remarqué que certaines parties et anecdotes manquent ou sont ajoutées dans une version, surtout quand on fait des allusions à la religion où à l'attitude de la protagoniste (elle se sent invisible). Par exemple, au moment où Ti'Loup décrit son père et craint qu'il ne soit pas compris par les médecins de l'hôpital, il y a une longue digression, seulement dans la version anglaise. Pourquoi cette partie manque dans *La voix de mon père* ?*

Je l'ai fait exprès, j'aurais pu le traduire, mais dans cette section il y a deux choses qui se passent là : c'est ma réaction à la vulgarité de mon univers, surtout dans le langage, parce que mon père avait eu peu d'éducation, l'équivalent d'une quatrième année, mais c'est un homme super intelligent, qui lisait beaucoup. C'est ça l'humour dans *La voix de mon père*, c'est le fait que mon père parlait juste pour sacrer, et il sacrait bilingue. Les références que mon père fait sont des références culturelles typiquement de la Saskatchewan des Prairies canadiennes (on parle du CPR, etc). Si j'avais mis cette section dans la version française, il n'y aurait eu aucune résonance et aucun sens dans le contexte. Les gens de la Saskatchewan auraient compris cette allusion dans la section française, oui, mais j'ai pris la décision à ce moment-là, et c'est resté comme ça.

3. *En général, dans quelle mesure vous vous sentez libre pendant le processus d'écriture et de traduction ?*

Ça ne me dérange pas si je ne suis pas 100% fidèle, ce n'est pas des textes parallèles, ce n'est pas des textes qui essaient de dire exactement la même chose, parce que j'écris pour moi même et parce que je ne suis pas la même personne en français que je suis en anglais. Est-ce que tu es la même personne ?

Par exemple, *La Maculée* est un texte bilingue, les comédiens étaient des gens fransaskois, ils faisaient des *switch* sans problèmes, mais on change d'expression, de physionomie, le corps change avec la langue. J'accepte que je ne suis pas la même personne dans les deux langues, et donc j'essaie d'être fidèle dans chaque langue à la personne que je suis.

4. *Selon vous, pour vos lecteurs est-il nécessaire de lire les deux versions afin d'avoir une vision complète du récit ?*

Non. Il s'agit tout simplement de leur laisser leur version.

5. *Dans les Remerciements, vous remerciez le cercle des écrivains et deux auteurs, Nelson et Granger. Quel rôle ont-ils joué pendant la rédaction du roman ? (J'ai supposé que certaines parties puissent avoir été modifiées après les conseils de vos collègues).*

Nelson a fait le dernier regard sur la version en anglais, et Raoul Granger, qui est fransaskois, l'a fait pour la version en français. Ils ont fait un travail individuel, mais nous sommes aussi membres du même cercle depuis 20 ans. Donc le texte en français est passé par le cercle, aussi.

6. *Dans mon analyse, je cherche à détecter l'existence d'une version "originale". Or, l'étude comparative des deux versions m'amène à supposer que La voix de mon père a été votre version « originale ». À quelle version attachez-vous le statut de texte de départ ? (En admettant qu' un texte "premier-né" existe, avez-vous jamais opéré une sorte de "rétro-autotraduction", c'est-à-dire revenir sur le texte premier après avoir rédigé le texte second ?)*

Si vous me demandez quelle version est la plus exacte, c'est la version en anglais, parce que le roman a été publié par une maison d'édition fransaskoise ici en Saskatchewan. Quand j'ai envoyé le manuscrit, parmi les lecteurs il y avait un professeur québécois de l'université qui a lu le texte et il ne l'a pas du tout aimé. La maison d'édition m'a accidentellement envoyé sa réaction à mon texte français. Donc j'ai vu mon manuscrit avec les commentaires dans la marge, et ils n'étaient pas contents du tout de mon français. C'était si insultant que j'ai envoyé un courriel à la maison d'édition : "si mon français n'est pas à la mesure de vos standards, vous ne le publiez pas". Puis ils ont gardé le texte comme il était, parce que c'est avant tout un document historique, un portrait fidèle des communautés francophones des années 50.

En relisant hier soir, j'ai noté les expressions françaises que j'ai mises pour satisfaire aux exigences de la publication, des expressions que je n'aurais pas utilisées de mon vécu ordinaire. Par exemple, en anglais, je parle du père comme a "dirt farmer" (c'était l'expression qu'il utilisait, il disait *i'm a dirt farmer*), qui devient "cultivateur de la terre" ce qui est redondant, on cultive pas la neige ! Mais en français, on a "mon père est un terre-à-terre", c'est une bonne expression, mais elle ne signifie pas la même chose. Terre-à-terre, c'est quelqu'un de pratique, c'est une opinion sur sa personnalité plutôt que sa fonction. Il y avait des expressions comme ça, il fallait que je l'écrive en français standard. Le niveau langagier change au cours de la narration, dans les dialogues, ça descend. Mes parents sont nés au Québec mais ils sont venus en Saskatchewan enfants, ils sont bilingues. J'ai toujours dit que je suis de langue française maternelle, mais

franchement j'ai toujours parlé les deux langues. Ma mère a appris le bon français, mais mon père parlait un français plein d'archaïsmes québécois. Ça, c'est un autre aspect de vivre en situation minoritaire, tu perds du vocabulaire. Ma vie quotidienne n'est pas en français.

Donc, la version française est l'originale. Je l'ai premièrement écrit en français. Je crois que c'est un portrait fidèle d'une fransaskoise en situation minoritaire. Mais la version anglaise, d'un point de vue langagier, perd cet aspect bilingue, elle est purement anglaise, alors que la version française a de l'anglais dedans, parce que c'est une réflexion de nos vies. La version en français est peut-être moins fidèle à mon langage, parce que j'ai dû changer le langage pour satisfaire à la maison d'édition.

Le passage d'une version à l'autre, ça fait partie du processus créatif. Pour *La Maculée*, je me suis permis d'aller plus loin pour ce qui est de la transcréation. Dans la traduction, j'essaie d'être fidèle à la langue et à la culture de la langue dans laquelle je fonctionne. Aussi pour le roman, le passage d'une langue à l'autre, c'est un moyen de trouver ce qu'est essentiel à l'histoire.

Au fond, c'est tout simplement l'histoire d'une fille et de son père, c'est une histoire humaine. Ça devrait passer dans n'importe quelle langue, ça va au-delà de la culture. J'ai créé un univers où n'importe quelle langue, que ça soit en italien, en français, ça ne change pas l'humanité, c'est du décor. Il faut être fidèle à l'univers que tu as créé. Dans mes traductions, quand je change l'allusion, c'est tout simplement parce que je pense que c'est plus honnête dans cet univers-là.

7. *Peut-on affirmer que le récit aborde également la thématique des langues et de la diglossie en Saskatchewan (où seulement 1,5 % de la population possède le français comme langue maternelle et 84 % de langue maternelle anglaise) ?*

Oui.

8. *Quel rôle a joué le bilinguisme dans la rédaction de deux versions? Avez-vous voulu faire ressentir dans le texte français l'ambiance bilingue à laquelle les francophones sont soumis et l'habileté du code-switching des personnages ?*

Oui, quand on se parle, il faut comprendre les deux langues. Il y a aussi toute la question de la langue publique et de la langue privée. La seule pièce que je n'ai pas écrite

premièrement en français et que j'ai écrite en anglais, ça s'appelle *The Art of French cooking*, mais c'est beurré en français. La raison pour laquelle je ne l'ai pas écrit en français, c'est parce que notre petit théâtre n'aurait pas eu le moyen pour le monter.

9. a. *J'ai aussi remarqué que certains mots anglais (fedora et homestead) dans la version française apparaissent également dans vos pièces Foyer et La Maculée... est-ce qu'il y a une sorte de lien entre ces textes ?*

Ces textes font référence au même univers. Je suis fidèle à cet univers.

Il est toujours question de vocabulaire : vivre dans une situation minoritaire signifie que le langage est très simplifié et plusieurs termes ne se traduisent pas. J'utilise le mot *fedora* très souvent, c'est la fedora de mon père et la raison pour laquelle certains mots sont en anglais, c'est parce qu'on aurait gardé le mot en anglais. Par exemple, les mots "*combine*", "*cheap*", "*baloney*"... du *baloney*, c'est du *baloney*. Si je l'avais traduit par mortadella, bon c'est correct de dire mortadella, mais ça n'a pas le même connotation. C'est à propos des résonances de cet univers. Si on mangeait beaucoup du *baloney*, ça signifiait que t'es pauvre, il y a beaucoup d'histoire qui se rattache à ça.

9. b. *Et pourquoi le baloney n'apparaît pas dans la version anglaise et on le remplace par la liste des ingrédients ?*

C'est pas jamais la même raison ! La description est beaucoup plus détaillée ! Parmi les raisons, on a aussi la raison de la sonorité. Je trouve que le français est une langue plus musicale et je prends grand plaisir à choisir des mots que mon oreille aime. Vivant en situation minoritaire, quand j'étais petite on allait à l'école en anglais (on avait droit à une heure de français), et on devait mémoriser des listes de mots qui appartenaient au "bon parler français" et on devait dire "fin de semaine" quand tout le monde disait "week-end". Alors on essayait vraiment d'avoir le bon mot et ça vient de l'insécurité de vivre en situation de vivre en minorité, on essaye plus fort. Par exemple, le mot *fedora*, je crois que la traduction correcte, c'est "chapeau mou"... c'est plate comme expression! Si la traduction est plate, tu ne vas pas l'utiliser. Il s'agit d'aller au mot d'origine... par exemple le mot "*barbecue*", au Québec ils ont choisi un autre mot par désir d'être différents... mais le mot *barbecue* est un mot américain, donc pourquoi le changer ? Et le « *match de football* », dans la liste du bon français, il y avait la "balle

molle”. On dit aussi “pelote” pour softball, mais je pense que c’est du vieux français, un mot médiéval je crois. Puis je parle de “*brush cut*” et “*cowlick*” : une coiffure particulière, si je le disais en français (“coupé en brosse”) c’est pas le même effet, et *cowlick*, c’est drôle. C’est juste un bon mot. On cherche toujours le bon mot et quand tu es bilingue, si ça sort de l’autre langue, bon, ça va.

10. *Comment avez-vous pensé à la traduction des prénoms, par exemple Gabrielle en Gabe, Fiston en Sonny boy, Les trois p’tits chieux en The three stooges ? Et pourquoi avez-vous maintenu le sobriquet de la narratrice ?*

Pour moi les noms sont importants. J’ai toujours choisi les noms pour quelques raisons. La raison pour laquelle je ne change pas les noms de la narratrice, c’est parce que Ti’Loup, c’est la même personne. Elle serait devenue “*little wolf*” en anglais et ça ne dirait rien. Les trois petits chieux, c’était vraiment leur sobriquet (de mes frères), mais de les appeler en anglais “*The three little shits*”, c’est vulgaire.

11. *Pourquoi s’agit-il de transcréation plutôt que d’auto-traduction selon vous ?*

Il faut noter premièrement que je ne suis pas spécialiste en traduction. Je n’ai pas de licence universitaire. Mais parce que je suis bilingue depuis ma naissance, je me donne la permission d’avoir un rapport très personnel avec chaque langue. Mon expérience personnelle me révèle que mes deux univers ne sont pas identiques alors lorsque je développe mes pièces (surtout), je me permets d’explorer les différences de comportement, de valeurs. Je dirais que *La Voix de mon père* est en effet une traduction, parce que je demeure dans le même univers canadien français et la protagoniste ne change pas de sobriquet. La transcréation la plus évidente est ma première pièce professionnelle *Foyer/Almost Home*. Ça commence avec le titre qui est parfait en français avec toutes les résonances positives du mot « foyer » lorsqu’il s’agit en effet d’un foyer d’accueil pour les vieillards (en partie). *Almost Home* est un titre qui vise le sous-texte de l’intrigue plus directement. Mais la plus grande différence commence avec leurs noms qui soulignent que le conflit est maintenant ethnique plutôt que de classe sociale. En français, la protagoniste est Aurélie de la Gorgendière et sa voisine (antagoniste) est Flo. En anglais, la protagoniste est Elizabeth Brown et la voisine est Leona et le conflit est anglais vs. ukrainien.



## ***Conclusion***

Ce mémoire avait pour objectif l'analyse d'une œuvre littéraire qui, ayant été écrite et traduite par la même personne, s'inscrit dans le domaine des *Self Translation Studies*. En nous appuyant sur les principales études menées sur l'autotraduction - notamment sur la définition de Rainier Grutman - nous proposons une définition qui englobe les différentes modalités de se traduire : l'autotraduction est la traduction d'un texte quiconque faite par l'auteur (aidé parfois par des collaborateurs), à partir d'une œuvre qui peut être déjà publiée (autotraduction différée), qu'on croit achevée (autotraduction consécutive), ou bien qui évolue en parallèle en deux langues différentes (autotraduction simultanée). En particulier, l'autotraduction met en question quelques-unes des dichotomies traductologiques majeures, notamment le statut de texte source, conçu comme le texte original, par rapport auquel le texte traduit ne serait qu'une copie considérée comme inférieure par rapport au texte d'auteur. Les écrivains qui traduisent leurs textes et les chercheurs utilisent rarement le terme "traduction" et préfèrent définir cette action à travers les verbes "écrire", "transformer" et "transcrire", afin de mettre en relief le caractère de nouveauté et de créativité de cette activité, puisque l'autotraducteur est parfois amené à créer un *autre* livre. En outre, la dénomination "version" neutralise la distinction stéréotypée entre un texte premier et sa traduction, de telle façon que les deux textes sont perçus comme indépendants par les publics cibles ; sans oublier que certains utilisent l'autotraduction pour aboutir à une "version définitive", comme si l'original n'était qu'un brouillon. Notre analyse nous a montré que l'autotraduction n'est pas aisément comparable à une traduction tout court : avant tout, l'auteur, en choisissant dans quelle langue écrire et se traduire, met en avant son double engagement, car il s'adresse à deux publics qui habitent dans la majorité des cas le même territoire, un territoire où les langues entretiennent un rapport de diglossie. En outre, l'autotraduction se constitue d'une version définitive composée d'une version originale (écrite dans un premier temps) et d'une traduction (rédigée après l'original ou en même temps), alors que la traduction traditionnelle n'entretient pas cette relation étroite avec l'original. En effet, contrairement à une traduction externe - c'est-à-dire accomplie par un traducteur qui n'est pas l'auteur du texte de départ - l'autotraduction peut être pratiquée en tant que *work in progress*, c'est-à-dire en tant que procédé d'achèvement de l'œuvre littéraire, étant donné que l'autotraducteur a le droit de

modifier et de perfectionner son œuvre, procédure qui met en question l'idée que le texte de départ est un texte complet et conclu. Cette forme hybride permet aussi de mettre en question l'invisibilité du traducteur, puisque l'autotraducteur possède le pouvoir de donner à son œuvre double le statut qui lui convient, voire de lui attribuer le statut de traduction ou de nouvelle création.

Contrairement à ce qui arrive à un traducteur traditionnel, les langues dont dispose l'autotraducteur - étant un sujet au moins bilingue - influencent son processus d'écriture-traduction. Pour ce qui est de l'écrivaine et dramaturge analysée dans cette étude, Madeleine Blais-Dahlem, elle écrit normalement en français et se traduit en anglais, les deux langues officielles au Canada depuis l'année 1969. Pourtant, elle vit et travaille en Saskatchewan, une province occidentale à majorité anglophone (84 %), alors qu'elle appartient aux communautés qui possèdent le français comme langue maternelle (1,5 % de la population). Pour cette raison, le bilinguisme représente une nécessité dans la vie et dans l'écriture de Blais-Dahlem, qui est toujours amenée à traduire ses textes en anglais, afin de rejoindre un public plus vaste. Elle écrit son premier roman, un « témoignage d'amour »<sup>486</sup> dédié à son père, en français : *La voix de mon père*, et décide de le traduire en anglais pendant un cours d'écriture, en l'intitulant *My Father's voice*<sup>487</sup>. Étant donné que le récit se déroule en Saskatchewan et que la narratrice (une jeune fille de treize ans qui s'appelle Ti'Loup) représente l'*alter ego* de Blais-Dahlem, ce roman est très autobiographique et est strictement lié à la vie des communautés francophones en situation minoritaire, à laquelle appartient la famille protagoniste du récit. Tenant compte de la genèse de l'œuvre<sup>488</sup> et du contexte, l'analyse comparative des deux textes nous a permis de constater que Blais-Dahlem pose au centre du récit et du processus (auto)traductif la question linguistique et sociale de cette province, qui l'amène à textualiser le mélange du français et de l'anglais : *La voix de mon père*, que l'écrivaine considère comme la version originale, constitue un véritable texte bilingue, puisqu'il contient 37 mots et expressions anglaises, qui mettent en avant la cohabitation linguistique en Saskatchewan, un trait qui caractérise la situation minoritaire à laquelle elle fait référence. L'emploi d'un terme anglais dans la version française montre que Blais-Dahlem ne cherche pas la traduction exacte en français,

---

<sup>486</sup> Tiré de l'entretien à l'écrivaine.

<sup>487</sup> Publié avec la version française dans un double format.

<sup>488</sup> Sujet approfondi pendant l'entretien.

parce qu'elle veut mettre en relief l'assimilation positive et spontanée à la langue dominante (surtout dans le domaine agricole) dans les provinces occidentales du Canada, ainsi que souligner l'abandon progressif du français "pur" de l'Hexagone. En outre, certains mots - comme "combine", "fedora" et "homestead" - sont gardés en anglais dans *La voix de mon père* parce qu'ils font partie du répertoire personnel et affectif de l'écrivaine, raison pour laquelle ils sont aussi repérables dans d'autres ouvrages de Blais-Dahlem. Or, le passage de la version française à la version anglaise permet de tirer des conclusions intéressantes sur la modalité d'opérer de cette autotraductrice : les termes anglophones ne sont pas remplacés par des mots français dans *My Father's voice*, parce que le lecteur de cette version ne repèrerait pas l'allusion au *code-switching* pratiqué au quotidien par les francophones. Dans trois cas, l'expression anglaise est reportée également dans la version en anglais, mais perd le réalisme et la portée socio-historique de départ. Dans d'autres occasions, l'autotraductrice décide d'omettre le terme dans le passage dans *My Father's voice*, qui résulte souvent plus synthétique et renonce à l'ironie et à la familiarité évoquées dans le texte en français. Parfois, l'omission des mots anglais dans la version anglaise a des retombées originales et inattendues, car Blais-Dahlem ajoute une phrase très longue et détaillée et remplace un culturème (anglophone) par sa description. Il est intéressant de remarquer que, dans l'original, Blais-Dahlem certains termes en anglais d'une explication, montrant le trait créatif de cette procédure.

Pour ce qui est des expressions qui sont reportées en français dans *My Father's voice*, elles concernent le contexte culturel et religieux et le sobriquet de la protagoniste, Ti'Loup. Même si Blais-Dahlem maintient ces mots dans le but d'évoquer cet univers, elle essaye de rendre ces passages les plus clairs possibles au lecteur anglophone, à travers l'emploi de mots aisément compréhensibles ou par le biais d'explications de sens.

Cette étude cherche enfin à répondre à la question : les deux textes peuvent être conçus comme "deux versions du même récit" ?<sup>489</sup> Partant du principe que le traducteur (notamment celui de textes littéraires) est parfois obligé à recréer le texte afin de l'adapter au nouveau public (au cas où une traduction littérale ne serait pas suffisante), dans le cas de Blais-Dahlem, elle n'opère pas une simple traduction ou recreation, mais

---

<sup>489</sup> La valeur de cette question nous a amenés à l'insérer dans le titre de ce mémoire.

une transcréation. Ce terme, qui se compose de “traduction” et de “création”, décrit le geste de cette autotraductrice, puisqu’elle semble à plusieurs reprises éloigner *My Fathers’ voice* de *La voix de mon père*. L’analyse contrastive des deux textes nous a permis de constater que les changements apportés (que ce soient des ajouts, des effacements ou des reformulations) ne sont pas de nature culturelle, parce que Blais-Dahlem ne veut pas modifier le contexte franco-canadien établi dans l’original ; en même temps, elle se sent autorisée à modifier l’intrigue, action qu’aucun traducteur traditionnel ne pourrait se permettre. En effet, elle avoue que la rédaction des deux versions n’est pas linéaire, vu qu’il y a un va-et-vient constant qui rend la distinction entre texte de départ et texte d’arrivée toujours plus caduque<sup>490</sup> et il est impossible de différencier entre phase exclusivement créative et phase exclusivement traductive. Pour cette raison, nous n’employons pas les termes récréation ou réécriture et ne distinguons pas entre interventions “acceptables” et interventions “erronées” lorsque nous relevons des ajouts ou des omissions dans les deux textes. Les références à l’appartenance culturelle des personnages ne sont pas remplacées par des équivalents dans le texte anglais, mais elles sont adaptées dans le but de rendre explicite le sens et l’effet de l’original au lecteur de cette version. Les allusions à la religion catholique (foi pratiquée surtout par les francophones) sont abordées d’une façon plus explicite et critique dans *My Father’s voice*, afin de rendre cette réflexion - qui prend souvent une allure ironique dans l’original - compréhensible à un public qui n’est pas “spécialiste” de la profession catholique. Pourtant, le véritable geste transcréatif est relevé au moment où la narratrice aborde la thématique centrale du récit, c’est-à-dire la relation difficile entre Ti’Loup et son père. Blais-Dahlem utilise la nouvelle version comme une autre tentative d’écriture, qui lui permet d’intervenir à plusieurs niveaux : l’introduction de certains paragraphes et d’images métaphoriques, ou l’effacement de certaines parties ne sont pas dictés par des impositions morphosyntaxiques ou lexicales, mais par un geste auctorial de l’autotraductrice. Cette analyse semble alors contredire l’idée de Tanqueiro, selon laquelle l’autotraducteur respecte les contraintes de l’univers fictionnel établi dans l’original. Certains morceaux pris en analyse montrent en effet une véritable créativité

---

<sup>490</sup> Dans l’entretien, nous avons découvert que le premier jet de *La voix de mon père* (phase qui correspond à l’action auctoriale) a été traduit en anglais (phase traductive). Pourtant, le noyau central du récit est modifié dans *My Father’s voice* (nouvelle phase de création), à partir duquel Blais-Dahlem “retraduit” le texte qu’elle considérait comme l’original (l’original devient la traduction).

du geste traductif de cette autotraductrice, notamment le dernier exemple de cette étude. Il s'agit d'une longue digression insérée (qu'on a baptisé "long ajout créatif") dans *My Father's voice*, qui montre tout d'abord que l'autotraducteur peut modifier son texte. Seulement le lecteur de la version anglaise prend connaissance que la figure du père est l'aîné de six frères et qu'il est aimé de ses amis et de la communauté. Pourtant, nous avons constaté que la plupart des interventions font référence au contexte "large" du récit, c'est-à-dire que ces références n'apportent pas de nouvelles informations et ne mettent pas en doute l'inachèvement d'une version par rapport à l'autre : d'un côté, la narratrice emploie dans la version anglaise des similitudes absentes dans l'original, qui pourtant demeurent fidèles au contexte du récit, en particulier à l'ambiance rurale et agricole de la famille du roman ; de l'autre, il s'agit d'éléments récurrents dans le récit. En guise de conclusion, cette étude témoigne que malgré la coïncidence de la figure de l'auteur avec celle du traducteur – situation qui permet de ne pas mettre en question l'interprétation de l'œuvre –, certaines parties des deux versions ne disent pas la même chose et n'évoquent pas toujours les mêmes informations et les mêmes effets. Bien que la lecture de *La voix de mon père* et *My Father's voice* nous fasse accéder à la même histoire, l'analyse contrastive met en question la volonté de Blais-Dahlem de vouloir reproduire strictement le contexte original. Dans une perspective future, il faudrait alors se demander comment un traducteur externe devrait se comporter face à une œuvre qui se compose de deux originaux qui sont cependant à plusieurs moments divergents<sup>491</sup>.

---

<sup>491</sup> C. Lusetti, « L'autotraduzione: uno stato dell'arte », dans Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, pp. 13-24, p. 15.



## *Riassunto*

Questa tesi riflette su una forma particolare di traduzione, poiché compiuta dall'autore del testo di partenza. Nonostante l'autotraduzione esista da che esiste la scrittura, questo ambito di studi ha iniziato a crescere solo negli ultimi decenni. Una data importante è stata sicuramente quella del 1998, anno in cui Rainier Grutman inserisce nella *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* un paragrafo sull'autotraduzione, definendola « the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking »<sup>492</sup>. Il termine autotraduzione è ambivalente, in quanto il prefisso “auto” può significare che la traduzione viene compiuta da sé (dal greco αὐτός), ma evoca allo stesso tempo la figura dell'autore e della sua autorità (dal latino auctor) innegabile sul testo, a differenza di un traduttore tradizionale. Questo è il primo motivo per cui molti credono che l'autotraduzione non sia una traduzione *tout court*, visto che solitamente il traduttore e il suo testo vengono concepiti come inferiori all'autore e al testo originale, nonché vincolati da un patto implicito di fedeltà. Nell'autotraduzione, le rigide dicotomie tra testo fonte e testo d'arrivo, fedeltà e infedeltà, autore e traduttore vengono meno, perché i due o più testi prodotti sono il frutto della stessa piuma, che può farne idealmente ciò che vuole. Inoltre, l'autotraduzione può avvenire in qualsiasi momento rispetto al testo “originale”: può essere effettuata dopo che la prima versione è stata conclusa – ma non pubblicata – dopo la sua pubblicazione, oppure in simultanea. Quest'ultima forma rende particolarmente difficile distinguere quale sia il testo “originale” e quello puramente “tradotto”. La maggior parte degli scrittori che si traducono (e dei ricercatori) evitano di usare l'espressione “traduzione”, perché per loro il gesto di chi si traduce è considerato piuttosto una riscrittura, una transcreazione o una trasformazione, azioni che ne sottolineano il carattere creativo; infatti, grazie all'autotraduzione, l'autore può ritornare sul testo e modificarlo, perfezionarlo e crearne un altro. Anche il termine “versione” viene spesso utilizzato per riferirsi in modo neutro a questi tipi di testo, al fine di presentarli ognuno come l'originale nella cultura d'arrivo. La distinzione gerarchica tra originale e traduzione viene completamente ribaltata nel momento in cui gli autotraduttori parlano dei loro testi tradotti come di “versioni

---

<sup>492</sup>R. Grutman, « Self-Translation », dans Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 257-260, p. 257.

definitive”, in cui quello che sarebbe normalmente l’originale - perfetto e intoccabile – altro non è se non una brutta copia.

Attraverso la lettura di quattro diversi approcci formulati a proposito dell’autotraduzione, ci siamo resi ulteriormente conto che questo campo di studi - oltre ad essere molto ricco e vario - non può essere paragonato ad una traduzione “esterna”, cioè fatta da una persona che non sia l’autore del testo di partenza. In effetti, se da un lato il traduttore tradizionale è tenuto a riprodurre per il pubblico d’arrivo un testo nato in un diverso contesto geografico, l’autotraduttore è invece condizionato da una doppia responsabilità, poiché scrivendo e traducendosi si rivolge a diversi destinatari che il più delle volte convivono nello stesso territorio in cui le lingue (e le culture) si trovano in una situazione di tensione. Questa figura ibrida non solo si trova al crocevia di diverse lingue e culture, ma anche in una posizione intermedia tra il passato (dimensione in cui si trova la redazione della prima versione) e il futuro (dimensione della versione tradotta), situazione che non può essere vissuta da un traduttore tradizionale. Queste due dimensioni non risultano però statiche, poiché l’autotraduzione offre la possibilità di ripetere un’esperienza e quindi di perfezionare l’opera, aggiungendo, togliendo parti o per correggersi, cosa che verrebbe giudicata oltraggiosa se ad effettuarla fosse un traduttore esterno. Partendo da questo presupposto, l’approccio genetico ai testi sottolinea la difficoltà, se non l’impossibilità, di definire il testo fonte come un testo concluso e fine a sé stesso. Infine, un testo autotradotto non presenta sempre un’esplicita menzione al fatto che sia stato tradotto dall’autore dell’originale (il cosiddetto “patto autotraduttivo”, riprendendo il concetto di “patto autobiografico” di Philippe Lejeune). Questa informazione - che viene presentata solitamente nel paratesto<sup>493</sup> - dimostra ancora una volta che l’autotraduttore può decidere se la sua traduzione debba essere concepita come un originale o come una riproduzione del testo di partenza.

Poiché l’autotraduttore si trova al crocevia tra due o più lingue, abbiamo ritenuto rilevante il tema del bilinguismo. L’autotraduttore è necessariamente un soggetto che possiede almeno due lingue all’interno del suo repertorio, per differenti motivi: o ha ricevuto un’educazione bilingue, o ha preso parte ad un processo di migrazione (chiamati da Grutman "autotraduttori migratori"), oppure è nato in un paese dove

---

<sup>493</sup>Tutto ciò che circonda il testo vero e proprio, quindi nella copertina, nella bibliografia, nella “nota del traduttore” o nella prefazione



convivono più lingue in situazione di diglossia (chiamati “autotraduttori sedentari”). Le lingue che vengono utilizzate durante il processo autotraduttivo influenzano necessariamente il rapporto con i testi e spesso l’autotraduttore si sente libero di operare cambiamenti, perché si sente una persona diversa nelle due lingue. È quello che succede alla scrittrice presa in analisi in questo studio, ovvero Madeleine Blais-Dahlem. Conosciuta prevalentemente per le sue *pièces* teatrali, questa scrittrice pratica per tutte le sue opere l’autotraduzione, poiché scrive di solito in francese (la lingua materna) e si traduce in inglese, la lingua dominante in Saskatchewan. Questa provincia si trova nel Canada occidentale, dove – a differenza del Québec - la maggior parte degli abitanti possiede l’inglese come lingua primaria (84 %), mentre l’autrice appartiene alla minoranza francofona (1,5 %). Questa situazione di asimmetria viene tematizzata nelle sue opere sia a livello linguistico che contenutistico, come accade nel suo primo e sinora unico romanzo, *La voix de mon père/My Father’s voice*. La versione francese viene scritta nel 1985 come racconto autobiografico dedicato al padre, mancato da poco. La stesura in questa lingua è una necessità, poiché la storia riprende nella forma della finzione alcuni episodi della sua vita da adolescente, periodo in cui l’autrice si esprimeva prevalentemente in francese. Il racconto mette in scena una narratrice autodiegetica di nome Ti’Loup, la quale può essere considerata l’*alter ego* di Blais-Dahlem<sup>494</sup>. Il romanzo si apre sul giorno del compleanno della protagonista, la quale, alla soglia dei 13 anni, sente di attraversare una fase importante della sua vita, fatta di cambiamenti e di nuove aspettative. La storia tratta infatti del tema dell’adolescenza, dell’insicurezza del proprio corpo e del rapporto con i propri coetanei. In particolare, la narratrice non si sente accettata dalla propria famiglia, innanzitutto perché tutti si dimenticano del suo giorno speciale. Questa dimenticanza innesca una serie di pensieri, in particolare nei confronti del padre, un personaggio burbero e severo, dal quale Ti’Loup cerca costantemente attenzione e affetto. Durante un corso di scrittura, Blais-Dahlem decide di tradurre questo testo in inglese, attribuendogli il titolo di *My Father’s voice*. Grazie all’intervista che la scrittrice ci ha gentilmente concesso, scopriamo che il processo autotraduttivo è stato molto lungo e complesso, perché la traduzione inglese viene successivamente modificata, andando a stravolgere la trama originale. Il padre di Ti’Loup, il quale si ammala alla fine del romanzo nella prima

---

<sup>494</sup> La scrittrice stessa afferma nell’intervista che Ti’Loup è lei e che il padre è suo padre.

versione, nella nuova versione manifesta i primi sintomi già dal primo capitolo e muore nell'ultimo. Questo processo ci dimostra che l'autotraduzione non è quasi mai lineare, ma permette all'autotraduttore di ritornare sui propri testi per modificarli, rendendo sempre più difficile la distinzione tra originale e traduzione. In questo caso, l'autotraduzione contribuisce al completamento dell'opera che esiste grazie alla presenza delle due versioni linguistiche; infatti, la casa editrice *La Nouvelle Plume* pubblica questo romanzo nel doppio formato, che rende esplicito ai lettori il patto autotraduttivo. Secondo la classificazione di Eva Gentes, il romanzo di Blais-Dahlem propone un layout che prende il nome di “*successive versions*”, visto che la versione inglese viene presentata subito dopo la versione francese. Nonostante non vi sia una dichiarazione esplicita nel paratesto, questa disposizione influenza la ricezione dell'opera, in quanto *La voix de mon père* viene concepita come l'originale mentre *My Father's voice* come la versione che viene dopo, in quanto frutto della traduzione.

L'analisi contestuale ci ha mostrato la necessità di analizzare le due versioni in modo contrastivo da un punto di vista sociolinguistico. Poiché *La voix de mon père* nasce dalla volontà autoriale di rappresentare una famiglia francofona della Saskatchewan - i Vadeboncœur - si è riflettuto sulla modalità in cui questo universo viene dipinto e successivamente proposto nella versione inglese. Da un punto di vista quantitativo, *La voix de mon père* è un vero e proprio documento storico della situazione minoritaria in cui vivono i francofoni di queste province occidentali, in cui il bilinguismo è una necessità. Infatti, nella versione “originale” sono state rilevate 37 parole e espressioni inglesi, mentre nella versione inglese sono state trovate solo 4 parti che sono state mantenute in francese. Da un punto di vista qualitativo, la coabitazione linguistica percepita nel testo francese non può essere riprodotta nel testo inglese, poiché la distribuzione e la funzione delle due lingue nel contesto di partenza non avrebbe la stessa rilevanza e risulterebbe artificiosa agli occhi del lettore anglofono. La presenza di un'espressione inglese (spesso messa in risalto dal corsivo) nella versione francese diventa espressione di un bilinguismo che permette di non rinunciare alla lingua materna, ma allo stesso tempo evidenzia il rifiuto del francese “puro” di Francia. I personaggi dimostrano di saper padroneggiare entrambe le lingue nella versione francese, elemento presente anche nelle altre opere della scrittrice; in particolare, il contesto agricolo del racconto porta Blais-Dahlem ad introdurre termini tecnici in

inglese, come ad esempio la parola “*combine*”, perché l’espressione francese era di poco utilizzo. Queste scelte lessicali mostrano tra l’altro che l’autotraduttrice opera quotidianamente una traduzione mentale e che la scelta è dettata sia dalla sonorità che dalla connotazione più forte. In alcuni passaggi selezionati nel terzo capitolo, la versione francese risulta più dettagliata e realistica, mentre la versione inglese – oltre a perdere l’ibridazione linguistica dell’originale - può essere concepita come un testo che guida la lettura di *La voix de mon père*, in quanto rinuncia a dettagli importanti, come la marca della “*combine*” e ad alcuni aggettivi. In prospettiva traduttiva, alcuni termini inglesi presenti nella versione francese spariscono nell’altra versione. Questa scelta è inaspettata, perché basterebbe riportare<sup>495</sup> l’espressione tale e quale, visto che si presenta già nella sua lingua d’arrivo. In altri passaggi, l’omissione del termine viene invece compensata in maniera molto libera, cosa che non sarebbe permessa ad un traduttore tradizionale, poiché si tratta di aggiunte di natura esplicativa non necessarie (il culturema “sandwich au *baloney*” viene sostituito con la lista degli ingredienti, nonostante sia comprensibile ad un pubblico anglofono) e che talvolta introducono informazioni nuove e modificano l’effetto, talvolta ironico e spontaneo, dell’originale. Si fa testimonianza del bilinguismo e dell’abilità di fare *code-switching* dei personaggi soprattutto nella figura del padre, il quale si esprime con un linguaggio volgare e molto spesso utilizza degli anglicismi, che in questo caso dimostrano la spontaneità del linguaggio orale che Blais-Dahlem vuole rappresentare. Anche questo aspetto viene tralasciato nella traduzione verso l’inglese, versione che perde la portata linguistica e stilistica dell’originale. Anche nella descrizione del padre, la narratrice non rinuncia ad espressioni inglesi come “*fedora*” o “*boss*” (elementi lessicali ricorrenti nelle altre sue opere), che questa volta vengono riportate in *My Father’s voice*. Inoltre, la versione francese risulta più ricca da un punto di vista linguistico, poiché contiene tre codici diversi: il francese, l’inglese, ma anche un linguaggio arcaico del Québec, provincia di provenienza del padre di Blais-Dahlem. Anche se la maggior parte delle parole inglesi in *La voix de mon père* sono facilmente reperibili da un lettore francofono (che è necessariamente un lettore bilingue), alcune - ad esempio la parola “*record-hop*”, che non ha un vero e proprio equivalente in francese – vengono accompagnate da una piccola spiegazione per aiutare il lettore nella decodifica dell’espressione straniera.

---

<sup>495</sup> Il termine tecnico utilizzato è quello di “report”.

Rilevanti da un punto di vista (auto)traduttivo, queste “incrémentialisations”<sup>496</sup> non solo ci parlano dell’approccio traduttivo della scrittrice nell’originale, ma si caratterizzano anche come aggiunte esplicative talvolta molto lunghe e creative. Per quanto riguarda le poche espressioni che vengono mantenute in francese in *My Father’s voice*, il nomignolo della narratrice rimane invariato, poiché Ti’loup è la stessa persona in qualsiasi contesto culturale e linguistico e anche perché l’equivalente “little wolf” non avrebbe evocato lo stesso significato affettivo<sup>497</sup>. Cosciente che il lettore anglofono potrebbe non comprendere il senso di questo soprannome, Blais-Dahlem aggiunge nella versione inglese una piccola spiegazione: “wolf cub”. Anche il riferimento culturale alle “tourtières” è stato mantenuto, poiché si tratta di un piatto della tradizione franco-canadese, sicuramente conosciuto anche dagli anglofoni della regione. In un passaggio, il prete Morrisset (originario della Francia) pronuncia una frase per mettere in guardia i giovani dall’amore, dall’adolescenza e dall’alcool. Dal momento che questo personaggio incarna il legame stereotipato tra comunità francofone e cattolicesimo, la scrittrice ha voluto evidenziare questa relazione anche nel testo in inglese, riportando in lingua originale le tre parole ‘pericolose’, che però sono facilmente comprensibili e non hanno bisogno di una spiegazione o di una nota del traduttore. In questo modo, anche il lettore anglofono può scoprire, nella sua lingua, un’opera *fransaskoise*<sup>498</sup>.

Visto che la scrittrice ritiene fondamentale preservare i riferimenti culturali e linguistici dell’universo che ha creato, nel quarto e ultimo capitolo si analizzano le due versioni tenendo conto del fatto che Blais-Dahlem vuole trascendere le differenze universalizzando il racconto fino a renderlo una storia tra un padre e una figlia. Nonostante ciò, il passaggio tra le due versioni (partendo dal presupposto che senza i manoscritti della scrittrice è impossibile delineare di volta in volta verso quale versione è stata effettuata la traduzione) non risulta essere una pura e fedele traduzione, ma piuttosto una transcreazione. Oltre ad affermarlo lei stessa durante l’intervista, i due testi non sempre presentano le stesse informazioni, poiché Blais-Dahlem aggiunge, toglie e riformula alcune parti, che spesso danno prova della libertà creativa dell’autotraduttrice. La transcreazione è una nozione ancora ambigua, ma che sembra sempre più rilevante e necessaria nel contesto della traduzione, visto che al traduttore

---

<sup>496</sup> Utilizzando la dicitura francese.

<sup>497</sup> Conclusione fornitaci grazie all’intervista a Blais-Dahlem.

<sup>498</sup> Espressione francese che denota una persona francofona in Saskatchewan.

spetta anche il ruolo di mediatore culturale. Questo concetto ingloba due attività spesso in contrasto, ovvero la traduzione (*translation*) e la creazione (*creation*), dimostrando che la traduzione non deve necessariamente essere una trasposizione rigida e puramente linguistica di un contenuto in un altro idioma. Concentrandoci sulle modalità con cui Blais-Dahlem riproduce nei due testi la tensione tra comunità francofone e anglofone nel romanzo, sulla rappresentazione della religione cattolica e sul rapporto tra Ti'Loup e il padre, ci siamo resi conto che il concetto tradizionale di adattamento - a cui fa riferimento la definizione di transcreazione<sup>499</sup> - non è applicabile a questo romanzo. Innanzitutto, le due versioni fanno riferimento allo stesso universo franco-canadese, universo che non viene edulcorato o sostituito; per mantenere i riferimenti alla religione cattolica (intimamente legata alla cultura francofona) e alla coabitazione culturale e linguistica in Saskatchewan, Blais-Dahlem ha la tendenza a rinforzare e ad esplicitare, "adattando" secondo il punto di vista del lettore anglofono. Molte aggiunte hanno lo scopo di precisare o di attenuare un'espressione troppo forte, considerando che il pubblico a cui si rivolge il romanzo è secondo la casa editrice prevalentemente un lettore giovane. L'unica omissione avviene nel momento in cui si fa una considerazione alla religione cattolica che probabilmente non verrebbe compresa da un lettore anglofono. La maggior parte delle modifiche apportate in *My Father's voice* non stravolgono l'universo finzionale creato, perché fanno sempre riferimento al contesto ampio del racconto. Ad esempio, alcune aggiunte o riformulazioni si rivolgono al contesto rurale in cui vive la famiglia della narratrice, oppure alla metafora delle stelle e ad un fiore particolare, ovvero il dente di leone, al quale la protagonista viene spesso comparata. Altre volte, Blais-Dahlem sembra approfittare del privilegio di poter intervenire liberamente sui suoi testi, poiché molti passaggi ci fanno pensare che le due versioni non dicono esattamente la stessa cosa e mostrano un diverso atteggiamento narrativo. Ad esempio, quando Ti'Loup viene sgridata dal padre per essersi presentata nei campi senza preavviso, si sente sollevata dal fatto di essere invisibile; la versione inglese invece fa riferimento al fatto che il silenzio della figura paterna era un chiaro segnale che la ragazza dovesse limitarsi ai lavori casalinghi. L'ultimo esempio è quello più interessante sia per la lunghezza dell'aggiunta che da un punto di vista (auto)traduttivo e transcreativo. Si tratta di una "lunga amplificazione creativa" in cui la

---

<sup>499</sup> "Translation-related activity that combines processes of linguistic translation, cultural adaptation and (re-)creation or creative re-interpretation of certain parts of a text".

narratrice nella versione inglese offre delle informazioni nuove sulla figura del padre, oltre che del linguaggio volgare che lo contraddistingue. Inoltre, la scrittrice riferisce nell'intervista di non aver voluto "tradurre" questa parte nell'"originale", perché ricca di riferimenti alla cultura canadese; questa considerazione porta alla conferma che la (non) traduzione viene effettuata anche da *My Father's voice* verso *La voix de mon père*. In conclusione, questo studio cerca di rispondere alla domanda: il fatto che autore e traduttore coincidano nella stessa persona può essere considerato un marchio di fabbrica che le due versioni dicano la stessa cosa? La risposta si trova ad una via di mezzo, poiché nonostante la lettura delle due versioni permetta di accedere allo stesso racconto, l'analisi che abbiamo condotto evidenzia una tale distanza tra diverse parti dei due testi da poter mettere in dubbio il fatto che la scrittrice intenda davvero rappresentare fedelmente il contesto originale.

## BIBLIOGRAPHIE

Abou-Hsab Georges, « L'autotraduction est-elle de la traduction ? », (a cura di) Regattin Fabio, *Autotraduzione - Pratiche, Teorie, Storie. Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, Perugia, Emil, 2020, pp. 27-30.

AUTOTRAD, « L'autotraduction comme domaine de recherche » dans *Atelier de Traduction* [en ligne], 2007, n. 7, pp. 91–100. Disponible en ligne : [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive\\_full\\_text/atelier\\_de\\_traduction\\_7.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive_full_text/atelier_de_traduction_7.pdf)

Ballard Michel, *Versus : la version réfléchie, Vol. 1. Repérages et paramètres*, Paris, Ophrys, 2003.

Ballard Michel, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes* [en ligne], Hors série, 2006, mis en ligne le 01 septembre 2008, pp. 113-130 disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/386>

Bastin Georges L. (traduit de l'espagnol par Mark Gregson), « Adaptation », (a cura di) Mona Baker et Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [en ligne], pp. 3-6. Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Blais-Dahlem Madeleine, « Foyer », (a cura di) David Baudemont, *Le Théâtre fransaskois (Tome 2), recueil de pièces de théâtre*, Regina, Les éditions de la nouvelle plume, 2007.

Blais-Dahlem Madeleine, « Preface », *La Maculée/sTain*, Regina, La nouvelle plume, 2012.

Blais-Dahlem Madeleine, « A Note on language and translation », *La Maculée/sTain*, Regina, La nouvelle plume, 2012.

Blais-Dahlem Madeleine, *La voix de mon père/My Father's voice*, Regina, La nouvelle plume, 2015.

Blais-Dahlem Madeleine, Gaudet Janice Cindy, « On a ajusté le ton : la narration de *Halfbreed* dans le contexte oral, culturel, relationnel et local de la Saskatchewan », *@analyses (Revue de littératures franco-canadiennes et québécoise)* [en ligne], 2023, vol. 7, n. 2, pp. 9-23. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/analyses/2023-v17-n2-analyses08294/1102054ar/>

Bougaïeff André, « Un trait du français populaire et familier au Québec : le système des sacres », *The French Review* [en ligne], Vol. 53, N. 6, Numéro spécial sur le Québec, 1980, pp. 839-847. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/391924>

Bramati Alberto, « Alba de Céspedes: dall'educazione plurilingue all'autotraduzione. Il caso Sans autre lieu que la nuit/Nel buio della notte », (a cura di) Regattin Fabio, *Autotraduzione - Pratiche, Teorie, Storie. Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, Perugia, Emil, 2020, pp. 69-92.

Bravi Adriàn N., « L'autotraduzione e le sue impossibilità », (a cura di) Cartago Gabriella e Ferrari Jacopo, *Momenti di storia dell'autotraduzione* [en ligne], Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 147-152. Disponible en ligne : [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_08.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_08.pdf)

Cocco Simona, « Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione » [en ligne], *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, vol. 6, 2009, pp. 103-118. Disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/43179508\\_Lost\\_in\\_translation\\_testi\\_e\\_culture\\_allo\\_specchio](https://www.researchgate.net/publication/43179508_Lost_in_translation_testi_e_culture_allo_specchio)

Czubińska Małgorzata, « Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction », dans *Romanica silesiana* [en ligne], 2020, vol. 18, n. 2, pp. 46–60. Disponible en ligne : <https://bibliotekanauki.pl/articles/1053627.pdf>

D'Alfonso Antonio, « Parola per Parola », (a cura di) Regattin Fabio, *Autotraduzione - Pratiche, Teorie, Storie. Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, Perugia, Emil, 2020, pp. 45-53.

De Biasi P.M, « Avant-texte », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michael, 1997, p. 55-59, cité dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*.

Díaz-Millón Mar et Olvera-Lobo María Dolores, « Towards a definition of transcreation: a systematic literature review » [en ligne], *Perspectives*, vol. 31, n. 2, 2023, pp. 347-364. Disponible en ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0907676X.2021.2004177>

Douglas Walker C., « Le français dans l'Ouest canadien », *Les Presses de l'Université Laval* [en ligne], 2005, pp. 187-196. Disponible en ligne : <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/b27ecf02-1a40-4c1d-88ff-441f7ed0df99/content>



Eco Umberto, « Introduzione », *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2012 (ed. digitale).

Falceri Giorgia, « Nancy Huston, Self-translation and transnational poetics », dans *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* [en ligne], n. 2, 2014, pp. 52-66. Disponible en ligne : <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/953/953>

Federman Raymond, *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany (NY), State University of New York Press, 1993, cité dans Rainier Grutman, « Resisting Self-translation: Jhumpa Lahiri and Amara Lakhous », dans *Testo e senso*, 2018, n. 19. Disponible en ligne [https://www.researchgate.net/publication/340493086\\_Resisting\\_self-translation\\_Jhumpa\\_Lahiri\\_and\\_Amara\\_Lakhous](https://www.researchgate.net/publication/340493086_Resisting_self-translation_Jhumpa_Lahiri_and_Amara_Lakhous)

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

Ferraro Alessandra, « “Traduit par l’auteur”. Sur le pacte autotraductif », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, pp. 121-140.

Ferraro Alessandra, « Tradursi: in Italics/En italiques di Antonio D’alfonso », dans *Oltreoceano, L'autotraduzione nelle letterature migranti* [en ligne], 5, 2011, pp. 55- 65. Disponible en ligne : <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/458>

Forsyth Louise, « Préface », *La Maculée/sTain*, Regina, La nouvelle plume, 2012.

Forsyth Louise, « La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem: une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », dans *TRIC* [en ligne], 2012, vol. 33, n. 2, pp. 173-191. Disponible en ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/20337/23460>

Fusini Nadia, « Beckett by Beckett », dans Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Torino, Einaudi, 1994, cité dans A. N. Bravi, « L'autotraduzione e le sue impossibilità », dans Cartago Gabriella e Ferrari Jacopo, *Momenti di storia dell'autotraduzione* [en ligne], Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 147-152. Disponible en ligne : [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_08.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_08.pdf)

Genette Gérard, « Le péritexte éditorial », *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987.

Gentes Eva, « Potentials and Pitfalls of publishing self-translations as Bilingual Editions », dans *Orbis Litterarum* 68 [en ligne], 3, 2013, pp. 266–281. Disponible en ligne : <https://www.researchgate.net/requests/r111041406>

Gjurčinova Anastasija, « Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui », dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia*

dell'autotraduzione [en ligne], Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 97-111. Disponible en ligne : [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_05.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_05.pdf)

Grutman Rainier, « Multilingualism », (a cura di) Mona Baker et Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, 1998, pp. 182-185. Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Grutman Rainier, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Brugnolo Furio et Orioles Vincenzo, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario* [en ligne], Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/671011/Les\\_motivations\\_de\\_lh%C3%A9t%C3%A9rolinguisme\\_r%C3%A9alisme\\_composition\\_esth%C3%A9tique](https://www.academia.edu/671011/Les_motivations_de_lh%C3%A9t%C3%A9rolinguisme_r%C3%A9alisme_composition_esth%C3%A9tique)

Grutman Rainier, « Bilinguisme et diglossie, Comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? » [en ligne] dans Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones : états des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, pp. 113-126. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme\\_et\\_diglossie\\_comment\\_penser\\_la\\_diff%C3%A9rence\\_linguistique\\_dans\\_les\\_litt%C3%A9ratures\\_francophones](https://www.academia.edu/704363/Bilinguisme_et_diglossie_comment_penser_la_diff%C3%A9rence_linguistique_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones)

Grutman Rainier, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones » [en ligne], dans J. Morency, H. Destrempe, D. Merkle, M. Paquet, *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, pp. 201-222. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/1074075/La\\_textualisation\\_de\\_la\\_diglossie\\_dans\\_les\\_litt%C3%A9ratures\\_francophones](https://www.academia.edu/1074075/La_textualisation_de_la_diglossie_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones)

Grutman Rainier, « L'autotraduction : Dilemme social et entre-deux textuel », *Atelier de traduction* [en ligne], 2007, n. 7, pp. 219-229 [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7\\_219-229\\_Rainier%20Grutman%20\(Canada\)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20-%20dilemme%20social%20et%20entre-deux%20textuel.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_219-229_Rainier%20Grutman%20(Canada)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20-%20dilemme%20social%20et%20entre-deux%20textuel.pdf)

Grutman Rainier, « Selftranslation » (2<sup>e</sup> édition), dans Mona Baker et Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [en ligne], London & New York, Routledge (2009). Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Grutman Rainier, « Francophonie et autotraduction », dans *Interfrancophonies* [en ligne], 2015, n° 6, pp. 1-17. Disponible en ligne : [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf)

Grutman Rainier, Grutman Rainier, « Manuscrits, traduction et autotraduction » [en ligne], dans Chiara Montini, *Traduire, Genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, pp. 115-128. Disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/305280313\\_Manuscrits\\_traduction\\_et\\_autotra\\_duction](https://www.researchgate.net/publication/305280313_Manuscrits_traduction_et_autotra_duction)

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, pp. 39-63, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Grutman Rainier, « Resisting Self-translation: Jhumpa Lahiri and Amara Lakhous », dans *Testo e senso* [en ligne], 2018, n. 19, pp. 1-17. Disponible en ligne [https://www.researchgate.net/publication/340493086\\_Resisting\\_self-translation\\_Jhumpa\\_Lahiri\\_and\\_Amara\\_Lakhous](https://www.researchgate.net/publication/340493086_Resisting_self-translation_Jhumpa_Lahiri_and_Amara_Lakhous)

Huston Nancy, « Traduttore non è traditore », dans Le Bris Michel et Rouaud Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Jean C. Falardeau, « Rôle et importance de l'Église au Canada français », *Esprit* [en ligne], n. 193/194, vol. 8/9, 1952, pp. 214-229. Disponible en ligne : [https://www.jstor.org/stable/pdf/24253062.pdf?casa\\_token=k2N\\_9kqOqDsAAAAA:RwB3gJfBRtxnaBJ-GqdbOjEyN8Q7Ospnmw0dCAM-OUbcz0pZZOE1qSsTX56xdM8s0FxRVfgMNnVJjuNoRvrdz\\_MooYBhTENHZXVcCVsKEG43KpePxcM](https://www.jstor.org/stable/pdf/24253062.pdf?casa_token=k2N_9kqOqDsAAAAA:RwB3gJfBRtxnaBJ-GqdbOjEyN8Q7Ospnmw0dCAM-OUbcz0pZZOE1qSsTX56xdM8s0FxRVfgMNnVJjuNoRvrdz_MooYBhTENHZXVcCVsKEG43KpePxcM)

Jullion Marie-Christine et Cennamo Ilaria, « Pierre Lepori, *Come cani / Comme un chien*: une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction », dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione* [en ligne], Led Edizioni Universitarie, 2018, pp. 113-131. Disponible en ligne : [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_06.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_06.pdf)

Katan David, « Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? », *Perspectives* [en ligne], 24:3, 2016, disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/282398374\\_Translation\\_at\\_the\\_cross-roads\\_Time\\_for\\_the\\_transcreational\\_turn](https://www.researchgate.net/publication/282398374_Translation_at_the_cross-roads_Time_for_the_transcreational_turn)

Klaudy Kinga, « Explicitation », dans Mona Baker et Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [en ligne], pp. 104-108. Disponible en ligne : [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod\\_folder/content/0/Routledge\\_Encyclopedia\\_of\\_Translation\\_Studies\\_2nd\\_ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Kothari Rita, *Translating India*, St. Jerome, Manchester, 2003, cité dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*.

Ladouceur Louise, « Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiennes de l'Ouest », dans *Revue de l'Université de Moncton* [en ligne], vol. 44, n. 2, 2013, p. 103-136. Disponible en ligne :

[https://www.researchgate.net/publication/285041853\\_Le\\_bilinguisme\\_dans\\_les\\_repertoires\\_dramatiques\\_franco-canadiens\\_de\\_l'Ouest\\_perspectives\\_identitaires\\_et\\_esthetiques](https://www.researchgate.net/publication/285041853_Le_bilinguisme_dans_les_repertoires_dramatiques_franco-canadiens_de_l'Ouest_perspectives_identitaires_et_esthetiques)

Ladouceur Louise, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone* [en ligne], vol. 1, 2008, pp. 46-56. Disponible en ligne : <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/4136>

Lagarde Christian, « L'autotraduction, exercice contraint? Entre sociolinguistique et sociologie de la littérature », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, pp. 21-38.

Lefebvre-Scodeller Cindy, « Le double statut du traducteur-écrivain » [en ligne], dans Mariaule Michaël, et Corinne Wecksteen, *Le double en traduction ou l'(impossible ?) entre-deux* [en ligne], Volume 2, Arras: Artois Presses Université, 2012, pp. 51-70. Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/apu/5103>

López-Gay Patricia, « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction », dans *Atelier de traduction* [en ligne], 2007, n. 7, pp. 131-144. Disponible en ligne : <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5009/pdf>

Lusetti Chiara, « I self-translation studies: panorama di una disciplina, dans G. Cartago e J. Ferrari, *Momenti di storia dell'autotraduzione* » [en ligne], Milano, LED, 2018, pp. 153-167. Disponible en ligne: [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione\\_09.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_09.pdf)

« L'autotraduzione: uno stato dell'arte », dans Fabio Regattin, *Autotraduzione, pratiche, teorie e storie, Autotraduction, pratiques, théories, histoires*, Perugia, Emil, 2020.

Martel Marcel, Paquet Martin, « L'enjeu linguistique au Québec. Relations de domination et prise de parole citoyenne depuis les années 1960 », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire* [en ligne], 2016, n. 129, pp. 75-89. Disponible en ligne: <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2016-1-page-75.htm>

Montini Chiara, « Génétique des textes et autotraduction. Le texte dans tous ses états », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, pp. 169- 188.

Osimo Bruno, « I realia », *Il manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli (3<sup>e</sup> ed.), 2011, pp. 106-111.

Oustinoff Michaël, « Typologies du texte auto-traduit », *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, pp. 17-34, Paris, L'Harmattan, 2001.

Oustinoff Michaël, « Statut de l'œuvre auto-traduite », *Bilinguisme d'écriture et auto-translation : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, pp. 235-276, Paris, L'Harmattan, 2001.

Pacini Peggy, « L'autotraduction chez Grégoire Chabot : Médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exiguïté », *Glottopol* [en ligne], n. 25, janvier 2015, pp. 163-177. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/17623751/L\\_autotraduction\\_chez\\_Gr%C3%A9goire\\_Chabot\\_m%C3%A9diation\\_transmission\\_survie\\_d\\_une\\_communaut%C3%A9\\_et\\_d\\_une\\_litt%C3%A9rature\\_de\\_l\\_exig%C3%BCit%C3%A9\\_?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper](https://www.academia.edu/17623751/L_autotraduction_chez_Gr%C3%A9goire_Chabot_m%C3%A9diation_transmission_survie_d_une_communaut%C3%A9_et_d_une_litt%C3%A9rature_de_l_exig%C3%BCit%C3%A9_?auto=download&email_work_card=download-paper)

Pedersen Daniel, *Transcreation. A new discipline or a branch within translation?* [tesi], Translation and Interpreting Department of Business Communication School of Business and Social Sciences Aarhus University, Professor Helle Vrønning Dam, disponible en ligne : [https://www.academia.edu/6091564/Transcreation?auto=download&email\\_work\\_card=download-paper&li=0](https://www.academia.edu/6091564/Transcreation?auto=download&email_work_card=download-paper&li=0)

Petraş Cristina, « *Asteure*, archaïsme et changement linguistique : éclairages réciproques des français nord-américains et des français de France », *Linx* [en ligne], vol. 82, 15/07/2021. Disponible en ligne: <http://journals.openedition.org/linx/8025>

Puccini Paola, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de La Maculée/sTain de Madeleine Blais-Dahlem », dans *Interfrancophonies* [en ligne], 2015, n° 6, p. 51-70. Disponible en ligne : [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4\\_Puccini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4_Puccini_Interfrancophonies_6_2015.pdf)

Puccini Paola, « La prise en compte du sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction », dans A. Ferraro et R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, pp. 65-84.

Ramis Llaneras J. M., *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, cité dans E. Stella, *L'autotraduzione come transcreazione*.

Regattin Fabio, « Cos'ho imparato dagli autotraduttori », (a cura di) F. Regattin, *Autotraduzione - Pratiche, Teorie, Storie. Autotraduction - Pratiques, théories, histoires*, Perugia, Emil, 2020, pp. 151-165.

Saidero Deborah, « Self-translation as translingual and transcultural transcreation », *Oltreoceano* [en ligne], 16, 2020, pp. 31-42. Disponible en ligne : <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/937>

Saint Elizabeth, « Traducteurs privilégiés : regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois », dans Woodsworth Judith (éd.), *The Fictions of Translation* [en ligne], Benjamins Translation Library, 2018, p. 117-138. Disponible en ligne : [https://www.academia.edu/35933134/Traducteurs\\_privil%C3%A9gi%C3%A9s\\_Regard\\_sur\\_l\\_autotraduction\\_du\\_th%C3%A9%C3%A2tre\\_fransaskois?email\\_work\\_card=vie-w-paper](https://www.academia.edu/35933134/Traducteurs_privil%C3%A9gi%C3%A9s_Regard_sur_l_autotraduction_du_th%C3%A9%C3%A2tre_fransaskois?email_work_card=vie-w-paper)

Schriver Gene, « Linking language to the technology and communication process », cité dans D. Katan, « Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? », *Perspectives* [en ligne], 24:3, 2016, pp. 365-381, disponible en ligne : [https://www.researchgate.net/publication/282398374\\_Translation\\_at\\_the\\_cross-roads\\_Time\\_for\\_the\\_transcreational\\_turn](https://www.researchgate.net/publication/282398374_Translation_at_the_cross-roads_Time_for_the_transcreational_turn).

Sullivan Maryse, « Écrire et se traduire: le bilinguisme dans *La Maculée/sTain* et l'autotraduction chez Madeleine Blais-Dahlem », dans *TRIC* [en ligne], 2017, vol. 38, n. 2, pp. 168-185. Disponible en ligne : <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/tric.38.2.168>

Stella Elena, « L'autotraduzione come transcreazione », *L'autotraduzione come transcreazione: Carme Riera, transcreatrice bilingue e biletteraria. Analisi di Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* [en ligne], [tesi di dottorato], Milano, Università cattolica del sacro cuore, A.A 2020/2021, rapp. Anna Paola Bonola et Raffaella Odicino, pp. 46-104. Disponible en ligne : <https://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/122313/1/Tesi%20completa.pdf>

Stella Elena, « Metodologia e corpus analizzato », *L'autotraduzione come transcreazione: Carme Riera, transcreatrice bilingue e biletteraria. Analisi di Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta*, [tesi di dottorato], pp. 151- 185.

Stella Elena, « Analisi microtestuale », *L'autotraduzione come transcreazione: Carme Riera, transcreatrice bilingue e biletteraria. Analisi di Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta*, [tesi di dottorato], pp. 195-207.

Tanqueiro Helena, « L'autotraduction comme objet d'étude », dans *Atelier de Traduction* [en ligne], 2007, n. 7, pp. 101-109. Disponible en ligne : [https://usv.ro/fisiere\\_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7\\_101-109\\_Helena%20Tanqueiro%20\(Espagne\)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20comme%20objet%20d%E2%80%99%C3%A9tude.pdf](https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_101-109_Helena%20Tanqueiro%20(Espagne)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20comme%20objet%20d%E2%80%99%C3%A9tude.pdf)

Tassie J. S., « The use of Sacrilege in the speech of French Canada », *American Speech* [en ligne], vol 36, n. 1, 1961, pp. 34-40. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3090552>

Torresi Ira, « Advertising », Mona Baker et Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [en ligne], pp. 6-10.

Vinay Jean-Paul et Darbelnet Jean, « Glossaire », *Stylistique comparée du français et de l'anglais* [en ligne], Paris, Didier, 1958. Disponible en ligne : <http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/etch/139402668/Jean->

## Sitografia

Blais-Dahlem Madeleine, « Écouter *La voix de mon père* de Madeleine Blais-Dahlem », Langlois Mireille, *RadioCanada, Culture et confiture* (éd.), 27/11/2021. Disponible en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/culture-et-confiture/segments/entre-vue/382006/madeleine-blais-dahlem-voix-pere-audio-alexis-normand>

*Statistique Canada*, « Plus d'une langue à son arc : Le taux de bilinguisme français-anglais augmente au Québec et diminue à l'extérieur du Québec », 17/08/2022. Disponible en ligne : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-627-m/11-627-m2022052-fra.htm>

*Statistique Canada*, « Connaissance des langues officielles selon l'âge : Canada, provinces, territoires », 17/08/2022. Disponible en ligne : <https://www150.statcan.gc.ca/t1/tbl1/fr/tv.action?pid=9810022201&pickMembers%5B0%5D=4.2&pickMembers%5B1%5D=2.1>

*Statistique Canada*, « Langues maternelles selon la géographie », 17/08/2022. Disponible en ligne : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/dv-vd/language-langue/index-fr.html>

*Statistique Canada*, « Perspective géographique, Recensement de la population de 2021 », 9/02/2022. Disponible en ligne : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/as-sa/fogs-spg/Page.cfm?Lang=F&Dguid=2021A000259&topic=6>

Le site de *La Troupe du Jour* : <https://www.latroupedujour.ca/a-propos-mandat/>

le site de la Maison d'édition *La nouvelle Plume* : <https://plume.refc.ca/>

## Dizionari online

Larousse [en ligne] : <https://www.larousse.fr/>

Reverso context [en ligne] : <https://context.reverso.net/traduzione/>

Collins Dictionary [en ligne] : <https://www.collinsdictionary.com/translator>

Le Robert [en ligne] : <https://www.lerobert.com/>

Cambridge dictionary [en ligne] : <https://dictionary.cambridge.org/>

La langue française [en ligne] : <https://www.lalanguefrancaise.com/>

Oxford Learner's Dictionary [en ligne] [en ligne] :  
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

La parlure [en ligne] : <https://www.laparlure.com/>

Accademia della Crusca [en ligne] :  
<https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/presentazione/6938>



## **Ringraziamenti**

*Vorrei innanzitutto ringraziare la Relatrice di questa tesi, la Professoressa Mirella Piacentini, per tutti i suggerimenti e gli accorgimenti che mi ha puntualmente dato durante questo percorso conclusivo all'Università.*

*Ringrazio il Professor Fabio Regattin per la sua interessantissima conferenza sull'autotraduzione, nonché punto di partenza di questa tesi.*

*Un riconoscimento speciale va alla scrittrice Madeleine Blais-Dahlem per l'intervista concessaci e per aver mantenuto i contatti anche successivamente, mostrando interesse per questo lavoro.*

*Dedico questa tesi alle persone importanti della mia vita:*

*Alla mia famiglia per aver sempre creduto in me;*

*Alle mie amiche storiche Debora, Irene e Maria;*

*E infine ad una persona speciale, che ho avuto la fortuna di incontrare durante il corso di "Lingua Francese 2" e da cui non mi sono più staccata. Spero che sarà così per molto tempo.*