

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

07

---

20  
17

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## TRACES DE L'AUTO/TRADUCTION DANS LES ROMANS DE NANCY HUSTON

VALERIA SPERTI – *Università di Napoli "Federico II"*

Dès 1981, date de publication du premier récit, *Les Variations Goldberg*, jusqu'au *Club des miracles relatifs*, publié en 2016, – sans oublier *Plainsong* qui inaugure le procédé de l'autotraduction simultanée – l'écrivaine parsème ses procédés fictionnels d'indices autobiographiques concernant sa réflexion sur le bilinguisme, l'identité, la traduction et sa pratique. L'analyse de ces indices trace un parcours significatif qui sera mis en évidence et qui conduit l'œuvre houstonienne vers la prise en compte intradiégétique de deux langues. En particulier, la rencontre avec l'autre-de-soi traductif se retrouve au niveau intratextuel dans les thèmes abordés et dans des formes d'écriture impliquant l'énonciation et l'énoncé. Ces dernières sont plus spécifiquement l'objet de mon article : tout en n'étant pas des traductions interlinguistiques au sens propre, elles acquièrent une signification en tant que figures d'interprétation fictionnelles et autobiographiques, mettant souvent en jeu deux ou plusieurs langues. L'analyse de l'énonciation s'intéressera à des phénomènes récurrents : la mise en scène d'un personnage central qui fait fonction de narratrice-interprète, la présence de deux plans narratifs enchâssés l'un dans l'autre et le recours aux références intermédiaires.

Ces éléments collaborent à l'amplification du sens ; les enchâssements narratifs, auxquels Nancy Huston a habitué son lecteur, servent à l'introduire dans l'atelier de la création littéraire, lui montrant la charpente autobiographique de son imaginaire narratif et autotraductif.

Since the publication of her first novel, *Les Variations Goldberg*, in 1981, up until *Le Club des miracles relatifs* in 2016 – going through *Plainsong*, which ushered in the process of simultaneous self-translation – the author has sprinkled her fiction with autobiographical cues concerning bilingualism, identity, translation and its practice. The analysis of those cues traces an itinerary that eventually takes Huston's work to account for the two languages in the intradiegetic narration. Specifically, the encounter with the translating-other happens at the intratextual level, both in the themes explored by the narration and in the writing techniques concerning utterance and enunciation. The latter are precisely the object of my article: while they are not strictly interlinguistic translations, they acquire a meaning as fictional and autobiographical interpretation devices, often bringing into play two or more languages. The analysis of enunciation will reveal recurrent phenomena: the presentation of a central character who acts as a narrator-interpreter, the presence of two intertwined narrative levels, and the recourse to intermediality.

These elements amplify meaning: the narrative intertwinings, peculiar to Nancy Huston's fiction, introduce the reader in the atelier of literary creation, where the autobiographical framework of her narrative and autobiographical imaginary is displayed.

### I INTRODUCTION

Arrivée à Paris de l'outre-Atlantique anglophone en 1973, à l'âge de ses vingt ans, Nancy Huston se construit une identité bilingue. Elle revendique le français nouvellement appris et immédiatement aimé devenant la langue de son écriture essayistique et littéraire. Quelques années plus tard elle assimilera son translinguisme<sup>1</sup> au phénomène de la « surconscience linguistique »<sup>2</sup> qu'elle évoque dans sa correspondance avec l'au-

1 Le terme est la traduction française du néologisme de Steven G. Kellman (2000) indiquant les écrivains qui pratiquent la littérature (partiellement ou entièrement) en une langue seconde. Cf. STEVEN G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000.

2 Lise Gauvin a enquêté les rapports que les auteurs francophones entretiennent avec leur langue. La surconscience linguistique serait « une conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création » (LISE GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 209).

teure algérienne Leïla Sebbar.<sup>3</sup> Cette apperception de son dédoublement linguistique se configure, pour l'écrivaine, comme le résultat d'une expérience personnelle, d'un 'exil'<sup>4</sup> socialement privilégié, connoté d'une *Sehnsucht* aux allures romantiques<sup>5</sup> qui continue de ressourcer l'inspiration romanesque et la réflexion critique de l'écrivaine « canadienne et française ».<sup>6</sup>

En 1981 Nancy Huston débute en littérature avec un récit, *Les Variations Goldberg*.<sup>7</sup> Suivent deux romans intimistes – *Histoire d'Omayya* et *Trois fois septembre*<sup>8</sup> – composés en français, tout comme le premier. Quatre ans s'écoulent encore, du moins sur les rayons des librairies, avant que Nancy Huston ne publie dans sa langue maternelle, l'anglais, qu'elle reprend pour la première fois pour composer *Plainsong/Cantique des plaines*.<sup>9</sup> Néanmoins, le retour de l'écrivaine à ses origines linguistiques – sans doute mûri à l'ombre d'un travail personnel dont la pseudotraduction charpentant son troisième roman serait le reflet – avait commencé bien avant, en 1989, tout en étant officiellement sanctionné quatre ans plus tard par l'édition simultanée des versions anglaise et française du roman. Le décalage entre la composition et les publications de ce livre pivot, né d'une véritable exigence de retour à la langue dans son acception plus profonde, est empreint de difficultés éditoriales, notamment dans le monde anglophone. C'est un paradoxe, à bien y penser, puisque le récit de *Plainsong*<sup>10</sup> plonge ses racines dans l'Alberta et que l'histoire de cette province canadienne, dont l'écrivaine est originaire, est présentée en diachronie, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, à travers l'existence d'un de ses habitants – Paddon – descendant de colons. La vision de Paddon se fait en contrepoint de celle de Miranda, sa maîtresse d'origine indienne, qui lui propose une autre version de l'histoire de l'Alberta, passée à la loupe de l'usurpation et de la minorisation des Premières Nations. En aval des deux publications, d'après polémiques nées à la suite d'un prestigieux prix littéraire décerné au Québec à la version française du roman prouvent combien ce retour au pays natal – linguistique et géographique – a été semé d'obstacles.<sup>11</sup> La critique s'est penchée sur les différentes phases de l'écriture hustonienne, de la pensée biculturelle<sup>12</sup> et

- 3 Cf. NANCY HUSTON et LEÏLA SEBBAR, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Bernard-Barrault, 1986. Leïla Sebbar, née en 1941 en Algérie française et coloniale, s'installe à Paris au même âge que Nancy Huston et pour les mêmes raisons, poursuivre ses études.
- 4 Cet exil débute par un séjour à Paris où Nancy Huston suit les séminaires de sémiologie que Roland Barthes tient à l'École de hautes études en sciences sociales.
- 5 L'écrivaine considère l'exil sous ses aspects linguistique et identitaire, s'interrogeant sur les éléments mélancoliques du deuil identitaire, sur l'authenticité d'une personnalité et, *a fortiori*, d'une écriture translingue.
- 6 NANCY HUSTON, *En Français dans le texte*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 263–269, p. 264 (article publié pour la première fois en 1994) et *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1999.
- 7 NANCY HUSTON, *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981.
- 8 NANCY HUSTON, *Histoire d'Omayya*, Paris, Seuil, 1985; *Trois fois septembre*, Paris, Seuil, 1989.
- 9 NANCY HUSTON, *Cantique des plaines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993; *Plainsong*, Toronto, Harper Collins, 1993.
- 10 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit.
- 11 Cf. NATHALIE PETROWSKI, *Bar Payant*, in «La Presse» (18 novembre 1993).
- 12 Cf. NATHALIE EL NOSSERY, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston*, in «Contemporary French and Francophone Studies», XI (2007), pp. 389–397, p. 390.

de la composition bilingue de certains romans – notamment *Instruments de ténèbres*<sup>13</sup> – à l'analyse de ses autotraductions,<sup>14</sup> comparant les versions anglaise et française de ses romans. *Danse noire*, publié en 2013,<sup>15</sup> inscrit la figure du dédoublement linguistique dans le récit où, dans les deux éditions originales, le français et l'anglais et leurs jargons s'alternent entre le texte et les notes de bas de page. Quant aux éléments autobiographiques reliés aux dimensions théoriques et concrètes de l'écriture, ils sont examinés et débattus dans les essais qui, comme l'affirme à plusieurs reprises l'auteure, déploient des réflexions à haute teneur autobiographique sur ses thèmes de prédilection : l'entre-deux identitaire, le bilinguisme et la traduction.<sup>16</sup>

Il est bien connu que, dans les œuvres des écrivains translingues, l'autobiographie se prête davantage à l'autotraduction, bien que la définition de l'écriture du moi soit ouverte à des questionnements génériques. Comme l'affirme Alain Ausoni : « ...les récits de vie translingues s'inscrivent dans l'évolution du genre autobiographique et y contribuent. Car il semble enfin qu'au fil du vingtième siècle, et particulièrement en France, ce genre soit devenu une plateforme de choix pour des écrivains soucieux de dire la centralité de l'expérience de la langue dans la constitution du sujet ».<sup>17</sup>

Il n'en va pas ainsi pour Nancy Huston : dans son œuvre il manque une corrélation directe entre le genre littéraire autobiographique et sa posture traductive. Par contre, il apparaît clairement que le geste autotraductif investit davantage la production romanesque.<sup>18</sup> Au-delà de la nécessité d'être reconnue en tant qu'auteure et anglophone et francophone, l'urgence d'écrire dans sa langue maternelle a été sans doute accentuée par des événements majeurs. En amont, les séquelles d'une maladie neurologique auraient incité l'écrivaine dans cette détermination et, en aval, les polémiques soulevées lors de l'attribution du Prix canadien pour *Cantique des plaines* l'auraient convaincue d'opter pour la pratique autotraductive simultanée, comme stratégie défensive contre ses détracteurs.

13 NANCY HUSTON, *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1996, cf. CHRISTINE KLEIN-LATAUD, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, in «TTR : traduction, terminologie, rédaction», IX (1996), pp. 211–231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>.

14 Cf. NANCY SENIOR, *Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong / Cantique des plaines*, in «Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal», XLVI/4 (2001), pp. 675–686.

15 NANCY HUSTON, *Danse noire*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2013.

16 HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit. ; *Festins fragiles*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 31–35 (article publié pour la première fois en 1994) ; HUSTON, *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, cit. ; NANCY HUSTON, ALAIN GIRARD-DAUDON et STÉPHANE BERNARD, *Ce que Nancy savait*, in «Initiales», X (2001), pp. 5–16 ; NANCY HUSTON, *Carnets de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016. Cf. aussi GUYLAINE MASSOUTRE, *Nature et culture*, in «Le Devoir» (25 octobre 2014), <http://www.ledevoir.com/culture/livres/421941/nature-et-culture>.

17 ALAIN AUSONI, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, sous la dir. de Fabien ARRIBERT-NARCE et Alain AUSONI, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63–84, p. 68.

18 La production essayistique a été sporadiquement traduite et le dernier recueil d'essais (HUSTON, *Carnets de l'incarnation*, cit.) contient des extraits du journal intime de l'écrivaine. Quant au choix hustonien de la langue de rédaction de ses romans et des autotraductions, cf. VALERIA SPERTI, *L'ambiguità linguistica di Nancy Huston*, in *Autotraduzione e riscrittura*, sous la dir. d'Andrea CECCHERELLI, Monica PEROTTO et Gabriella Elina IMPOSTI, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 381–394.

Dans cet article je passerai d'abord en revue certains indices récurrents relatifs à la traduction et à l'autotraduction présents *dans* la production romanesque de Nancy Huston, démontrant l'importance croissante de ces signes thématico-stylistiques d'un roman à l'autre. Dans ce but, après avoir marqué les étapes les plus importantes de ce parcours, je consacrerai une analyse plus approfondie à *Danse noire*<sup>19</sup> et à *Bad Girl*.<sup>20</sup> L'examen de ces traces révélera peut-être que la fiction hustonienne contient de nombreuses références autobiographiques qu'on tentera de qualifier. En effet, le jeu 'scopique' entre regarder et être regardé semble le lot de plusieurs narrateurs hustoniens. Ce jeu amène le lecteur à soulever le voile de la fiction pour voir la charpente du roman et entrer ainsi directement dans le laboratoire de la création fictionnelle de l'écrivaine.

## 2 QUELQUES CONSTANTES THÉMATIQUES ET STYLISTIQUES DE L'ŒUVRE ROMANESQUE

Trois éléments récurrents me semblent connoter la création romanesque de l'écrivaine. Tout d'abord une narration bien accrochée aux mots<sup>21</sup> et aux intrigues, présentée dans les essais comme une « technique de survie »<sup>22</sup> aux vertus salvatrices. Dès son début littéraire, Nancy Huston multiplie hyperboliquement les éléments fictionnels de ses romans, tout en passant simultanément sa « conscience nomadique »<sup>23</sup> au crible d'une introspection originale qui transforme l'érosion identitaire et linguistique en un élan créateur particulièrement vital.<sup>24</sup> Loin de le nuancer, au fil de sa production, Nancy Huston insiste sur son intérêt vital à « doter, par ses fabulations, le réel de Sens ».<sup>25</sup>

La deuxième constante est l'importance attribuée aux différents idiomes : l'entrée en littérature dans la langue nouvellement apprise, le français, est considérée par l'auteure comme une réaction à des blessures personnelles et existentielles.<sup>26</sup> « Pour ma part j'ai commencé par écrire en français afin d'échapper à ma langue maternelle [...] ayant pris mon envol grâce à la liberté et à la légèreté que me conférait le français, l'illu-

19 HUSTON, *Danse noire*, cit.

20 NANCY HUSTON, *Bad Girl*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2014.

21 Cf. ANNE-ROSINE DELBART, *Changement de langue et polyphonie romanesque*, in *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 43–63. C'est ce trop-plein narratif – le foisonnement des intrigues fictionnelles et des modes de représentation – qui, selon Delbart, inscrit la production hustonienne dans une écriture de la rupture récurrente dans la littérature francophone contemporaine, foncièrement différente de la littérature française actuelle, dont le minimalisme prend parfois la forme du nombrilisme.

22 NANCY HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 9.

23 ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

24 Cf., à ce propos, VALERIA SPERTI, *Nancy Huston entre essai et fiction*, in *Polygraphies, les frontières du littéraire*, sous la dir. de Jean-Paul DUFLET et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 215–233, p. 222.

25 HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, cit., p. 17.

26 Deux événements ont marqué l'écrivaine : le départ de sa mère, qui quitte le toit familial sans ses enfants, quand Nancy est âgée de six ans, et son désir de fuir son père dont le cerveau est « perturbé et perturbant » (HUSTON, *Bad Girl*, cit., p. 130).

sion qu'elle m'octroyait de n'avoir pas d'enfance, pas d'inconscient, pas de racines, pas de déterminisme ».<sup>27</sup>

Toutefois, il convient de voir que le « théâtre de l'exil »,<sup>28</sup> bâti sur ce mimétisme de l'étranger et écrit en français, langue nouvelle 'décontaminée', n'est pas une planche de salut solide. L'étrangeté, perçue d'abord comme un masque protecteur, se mue en « étrangeté »,<sup>29</sup> révélant son caractère inauthentique : la question linguistique débouche sur une impasse existentielle et créative. Cette puissante autocensure est maîtrisée, malgré les obstacles mentionnés, dans *Plainsong*, inaugurant la pratique de « l'autotraduction simultanée ».<sup>30</sup> Pour en arriver là, l'écriture et la traduction deviennent l'endroit et l'envers d'un 'tricotage' scripturaire particulier, par lequel la narratrice « reprise[r] et répare[r], mot après mot, les déchirures de son esprit »,<sup>31</sup> conférant ainsi à cet entrelacement une teneur hautement autobiographique. La 'pulsion' autotraductive se nourrit de motivations intimes, telle une asymétrie psychologique qui révèle, de la part de l'écrivaine, un désir d'autonomie dans les deux langues et de contrôle sur ses textes à travers cette pratique où les fils de la réécriture et de l'autotraduction s'entrelacent.

Ce procédé implique forcément des convergences entre thèmes fictionnels présents dans ses romans et contenus autobiographiques et autotraductifs. Le troisième élément est donc celui des indices autobiographiques et traductifs souvent dissimulés dans la vie des autres, dans l'existence romanesque de ses personnages, dont la plupart sont en mal d'identité et confrontés à une détresse personnelle et linguistique. Ces références subtiles attestent non seulement la présence d'un filtre poreux entre la fiction et les essais – ces derniers explorant d'un point de vue personnel les questions sociales et littéraires les plus variées – mais c'est leur mise en fiction qui stimule la réflexion théorique de l'auteure sur le bilinguisme, l'identité, la traduction et sa pratique. Parmi ces indices, la relevance thématique de la filiation et de la hantise face à l'abandon me paraissent tout aussi importantes.<sup>32</sup> Le renoncement à la filiation linguistique est à la base de l'entre-deux identitaire houstonien et la traduction, par son travail sur les deux versants, relèverait la maille que l'écriture monolingue avait défaite.

Et encore, il faut mentionner qu'au niveau de l'énoncé, les romans houstoniens affichent une présence importante d'éléments allophones d'une grande variété – dans le choix des langues et des formes d'expressions.<sup>33</sup> Ces éléments sont tantôt contextualisés et/ou traduits pour une meilleure compréhension de la part du lecteur, tantôt laissés tels quels, pour interrompre l'unité du tissu narratif monolingue.

À bien voir, les thèmes narratifs du dédoublement et de l'hétérolinguisme<sup>34</sup> pour-

27 NANCY HUSTON, *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151–160, pp. 154 e 156.

28 HUSTON, *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, cit., p. 30.

29 HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit., p. 34.

30 RAINIER GRUTMAN, *Self-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, sous la dir. de Mona BAKER et Gabriela SALDANHA, London, Routledge, 2009, pp. 258–260, p. 260.

31 HUSTON, *Bad Girl*, cit., p. 130.

32 Cf. EL NOSSERY, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston*, cit., p. 390.

33 Parmi les langues utilisées on retrouve le français, l'anglais, le joul, la Cri langue, l'italien et le latin.

34 Sur la question de l'hétérolinguisme, mot forgé par Rainier Grutman à partir de l'analyse de la littérature

raient être une projection romanesque et intradiégétique de traits autobiographiques, comme la rencontre avec l'autre-de-soi et l'autotraduction. S'il en est ainsi, les questions identitaires et linguistiques, devenues des autobiographèmes, prendraient corps dans le texte autour des thèmes abordés et autour d'une diégèse énonciative spécifique impliquant le dédoublement. Ce sont surtout les ressorts énonciatifs qui me paraissent ici cruciaux. En effet, il est significatif qu'un binôme, composé d'un personnage central, souvent une femme – la narratrice-interprète – et de deux plans narratifs enchâssés l'un dans l'autre, apparaisse régulièrement dans plusieurs romans, de *Trois fois septembre* à *Bad Girl*,<sup>35</sup> en passant par *Cantique des plaines*, *Instruments des ténèbres* et *Danse noire*.<sup>36</sup> Des références intermédiaires viennent parfois s'y ajouter, complétant ainsi le cadre d'indices thématique-stylistiques désignant la projection personnelle du dédoublement linguistique et identitaire sur l'écriture fictionnelle. L'intermédialité joue dans la fiction le même rôle que le contrepoint en musique, créant une pluralité de motifs stylistiques qui se répondent, engendrant des effets suggestifs qui fonctionnent en amplificateurs de sens. Il en est ainsi pour *Les Variations Goldberg*, *Cantique des plaines* et *Lignes de faille* où la représentation littéraire se confronte et s'enrichit tour à tour de la musique de Bach, du rythme monotone des chansons folkloriques et des chants religieux grégoriens psalmodiés par les colons, sans oublier la voix envoûtante et asémantique de l'héroïne de *Lignes de faille*. Dans *La Virevolte*<sup>37</sup> les changements personnels de Lin, la protagoniste du roman, se répercutent sur la danse. *Infrarouge* est écrit en tenant compte du dispositif photographique qui s'y déploie, tout comme *Danse noire*<sup>38</sup> interagit avec le scénario cinématographique qui l'inspire et avec la capoeira qui lui prête son rythme.

Bien que présente dans l'intrigue de presque tous ses récits, la traduction passe inaperçue, parce qu'elle est un *medium* et parce qu'elle est souvent occultée par des éléments référentiels et fictionnels hyperboliques visant à créer un monde où les déboires de l'histoire ont souvent une issue dramatique, mais où le bruissement des langues joue pourtant un rôle essentiel, se renouant ainsi avec l'autobiographie de l'auteure.

Dans cette boulimie d'identités, reliée à la prolifération du sujet de l'écriture, les pratiques de la traduction et de l'autotraduction sont investies à l'extérieur et à l'intérieur de la fiction selon des modalités hétérogènes et tout aussi originales. Ces pratiques varient au fil de la production romanesque et l'on peut supposer que leur rôle s'accroît lorsque l'autotraduction intertextuelle devient problématique.

En effet, après la publication simultanée de *Cantique des plaines* et de *Plainsong*,<sup>39</sup> l'écrivaine portera la traduction aussi bien à l'intérieur des romans, dans leur composition, affichant en même temps une relation fortement dialogique entre les langues qui laisse une large place à la trace et/ou à la figure d'autrui, à sa voix, à son écriture.

canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. RAINIER GRUTMAN, *Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation*, in «Target. International Journal on Translation Studies», XVIII (2006), pp. 17–47.

35 HUSTON, *Trois fois septembre*, cit. ; *Bad Girl*, cit.

36 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit. ; *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Danse noire*, cit.

37 NANCY HUSTON, *La Virevolte*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1994.

38 HUSTON, *Danse noire*, cit.

39 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit. ; *Plainsong*, cit.

Ces interférences montreraient-elles que l'œuvre fictionnelle de Nancy Huston évolue vers la prise en compte intradiégétique de deux langues, tout comme elle évolue vers la prise en compte personnelle de ses deux identités dans la représentation littéraire ?

### 3 FIGURES DE LA NARRATRICE ENCRYPTÉES DANS LES ROMANS

*Les Variations Goldberg*, premier roman publié en 1981, possède déjà dans son titre la forme même de l'intermédialité musicale ; la translation intersémiotique entre musique et écriture est personnifiée par l'héroïne, une pianiste, Liliane, qui est aussi bien une interprète professionnelle. Le rythme de l'écriture s'accorde avec celui de l'exécution musicale pendant laquelle Liliane réfléchit sur le clavecin, sur le son et sur sa relation avec la parole. Une panoplie de trente voix d'amis l'accompagne : leurs pensées, s'exprimant dans les formes énonciatives les plus variées, miment le cadre serré de chaque *Variatio* du chef-d'œuvre de Bach. Le sous-titre *romance* joue entre musique et parole, évoquant le murmure des hommes et des femmes, pris dans le filet de leurs pensées. L'exécution de la claveciniste devient ainsi une mise en abyme de la performance de l'écrivaine, ayant choisi une langue autre, le français, pour ce premier ouvrage. Le tissu monolingue de la narration – une juxtaposition de monologues intérieurs – est interrompu par plusieurs effets plurilinguistiques, notamment des locutions en joual et en anglais. La *Variatio V*, ayant comme sous-titre *Joual*,<sup>40</sup> présente des éléments linguistiques issus du jargon québécois. De même, la *Variatio XI* affiche non seulement des vers de chansons enfantines en anglais, mais le monologue intérieur se construit à partir d'une imbrication subtile et dérangement entre les deux langues :

Avant que je ne parle le français – affirme un des amis de Liliane – j'aimais bien ce mot *burjoys* ; on jouait avec mon frère à prononcer les mots français les plus sophistiqués avec un accent anglais épouvantable : “You're looking awfully svelt and deboner today, ma chair”.<sup>41</sup>

Enfin, selon ses propres mots, dans la vie de Liliane l'acte traductif, relié à son travail d'interprète, tout comme l'exécution musicale, sont « l'expression de quelqu'un d'autre qui passe à travers [son] corps ».<sup>42</sup>

L'œuvre suivante, *Trois fois septembre*, publiée en 1989, est à mon sens un roman charnière dans l'œuvre hustonienne pour les questions abordées ici, même s'il n'est pas des plus réussis. Elle y entame, par un détour tortueux, un rapprochement avec la langue anglaise à travers la lecture et la traduction du journal d'une jeune américaine, Selena. Troublée par son suicide, sa meilleure amie Solange, une française vivant aux États-Unis, lit et transpose en français à sa mère le journal et les lettres que son amie américaine lui a laissées. Cette tâche herméneutique – presque une injonction amicale et morale – a été confiée à Solange par Selena « dans un français maladroit » ;<sup>43</sup> dans la fiction elle assume une valeur métaphorique qui va bien au-delà de sa connotation interlinguistique.

40 HUSTON, *Les Variations Goldberg*, cit., p. 49.

41 *Ibid.*, pp. 97-98.

42 *Ibid.*, p. 202.

43 HUSTON, *Trois fois septembre*, cit., p. 22.

Encryptée dans le roman comme un thème narratif, la pseudotraduction est présente dans la fiction, tel un fantasme de l'autre/de l'auteure, mais absente de l'écriture. Dans le récit, lecture et traduction sont représentées comme deux pratiques simultanées, inséparables l'une de l'autre. Par sa représentation du geste traductif, la pseudotraduction de Solange devient ainsi un autobiographème, l'indice de la transition de la narratrice vers la réappropriation de l'anglais, et de l'écrivaine vers la pratique autotraductive intertextuelle. En ce sens Nancy Huston répondait sans doute à un besoin intérieur, à la nécessité d'être pleinement reconnue en tant qu'auteure anglophone. Par l'enchâssement de deux plans diégétiques, la langue anglaise donne forme, *in absentia*, au processus créatif du roman qui peut donc bien être considéré comme une mise en abyme de l'écrivaine aux prises avec le dilemme entre ses deux langues.

La pseudotraduction intratextuelle de Selena se change en autotraduction intertextuelle dans la version française de *Plainsong, Cantique des plaines* : ce roman affiche encore une structure narrative binaire, qui par sa fréquence est en passe de devenir l'autobiographème de la duplicité géographique, linguistique et identitaire, orchestrée par la narration. De son appartement montréalais, Paula, comme l'écrivaine, délaisse la langue française pour retracer, par le biais d'une biographie, l'existence de son grand-père Paddon, d'après le manuscrit qu'il avait écrit et que la mère de Paula lui avait confié à sa mort. Elle évoque ainsi la mémoire historique de la vie dans les grandes plaines de l'Alberta. Les mots de la narratrice sillonnent les « vieilles pages noircies »<sup>44</sup> écrites par son grand-père, dont elle cite quelques extraits, en distinguant sa voix par l'italique. Ainsi un entrelacement, un dialogue se tissent-ils entre la vie et les pensées de Paddon et l'interprétation de sa petite-fille Paula. « Créer une fiction à partir des mots de l'autre, mais surtout à partir des mots de l'autre langue est une figure du double qu'il est possible de relier à la projection dans le texte du dédoublement linguistique de l'écrivaine. Le lecteur est ainsi introduit dans son atelier et regarde, de ce point de vue intérieur, la fiction hustonienne et les langues qui la composent ».<sup>45</sup> Le pseudomanuscrit de Paddon – imaginé en anglais tout comme l'étaient les écrits intimes de Selena – est l'hypotexte fictif que l'hypertexte – le récit de Paula – traduit en roman.<sup>46</sup> Et à nouveau un dialogue traductif émerge entre la narratrice se confrontant ici directement à un « tu », celui de son grand-père : « Come on, Paddon, tell us how it was ! ».<sup>47</sup> Cette voix témoigne de l'importance de l'instance énonciative du discours, personnalisant la vie de son grand-père et on la retrouve, sous la même forme, dans maintes œuvres de Nancy Huston, notamment dans les textes consa-

44 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit., p. 9.

45 VALERIA SPERTI, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, in « Tradução em Revista », XVI (2014), pp. 69–82, p. 7. Après avoir pratiqué l'autotraduction consécutive (cf. GRUTMAN, *Self-translation*, cit., p. 260) avec *Histoire d'Omayya*, avec *Cantique des plaines* Nancy Huston se justifie, face aux détracteurs du Prix littéraire canadien, d'avoir écrit dans sa langue maternelle. C'est l'occasion pour elle de formuler le cadre théorique de sa pratique autotraductive, soulignant le côté créatif de ses traductions et de s'adonner désormais, pour ses romans, à la traduction simultanée, le double original – publié simultanément – comme stratégie défensive, subvertissant la dichotomie traditionnelle entre texte premier et texte traduit.

46 Dans la version française, bien entendu.

47 Cf. l'entretien avec Nancy Huston à l'occasion de la présentation de *Bad Girl*, Librairie Mollat, 14 octobre 2014 : <https://www.youtube.com/watch?v=qcN11OnryJw> (consulté : octobre 2016).

crés à Romain Gary et à Samuel Beckett, mais surtout dans un autre roman où il est encore question d'un récit de femme : *Instruments des ténèbres*.<sup>48</sup>

À partir des années 90, sans doute à la suite des vicissitudes de *Plainsong*,<sup>49</sup> Nancy Huston a nuancé, en les rendant plus complexes, les rapports entre les deux langues dans sa création romanesque : ils ne sont plus réciproquement exclusifs, mais à chaque fois négociés et souvent ambigus.<sup>50</sup> Mettant en relief son aspect créatif, Nancy Huston en vient à considérer la pratique autotraductive intertextuelle comme une réécriture parfois pénible et épuisante, mais dotée de pouvoirs lénitifs, telle un remède capable de guérir, au moins temporairement, sa division identitaire qu'elle considère à la base de son *mi-linguisme*<sup>51</sup> auquel son destin d'expatriée l'a confrontée. Que la pratique traductive soit au centre de ses intérêts, cela est confirmé par la production de nombreux essais sur le bilinguisme, l'identité et ses déclinaisons linguistiques entre idiome maternel et idiome acquis et par l'importance que les deux langues affichent dans la création romanesque que Nancy Huston publie entre 1993 et 1997.<sup>52</sup> L'importance attribuée à la fonction herméneutique de la traduction simultanée, où une version est illuminée, voire transformée par l'autre et vice-versa, et unie à la revendication de son ambiguïté linguistique et identitaire, concourent à l'enracinement du processus autotraductif dans la narration.<sup>53</sup> La traduction devient une loupe à travers laquelle le monde se transpose sur la page imprimée : en écrivant Nancy Huston traduit.

*Les Variations Goldberg, Cantique des plaines, Instruments des ténèbres et Danse noire*,<sup>54</sup> mais aussi *Tombeau de Romain Gary, Limbes/Limbo* et *Bad Girl*<sup>55</sup> affichent un dialogue entre le « je » et le « tu » qui documente une diégèse personnelle particulière où le lecteur ressent l'approche phatique et conative entre la narratrice et son narrataire, invoqué mais rarement présent et répondant. La parole narrative se charge d'une composante émotive forte qui apprécie, juge, commente, interprète les mots et les gestes du personnage. Les thèmes de l'identité culturelle et linguistique sont au centre de la recherche romanesque de l'écrivaine et ils en illuminent le parcours de réflexion essayistique qui se situe en aval de la création romanesque :

48 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit.

49 HUSTON, *Plainsong*, cit.

50 Cf. SPERTI, *L'ambiguïté linguistica di Nancy Huston*, cit., p. 382.

51 Nancy Huston dérive l'idée d'un manque substantiel relié à la présence des deux langues dans sa vie littéraire d'Elsa Triolet, à laquelle elle emprunte l'expression « demi-destin » et « destin traduit » (HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit., p. 77).

52 Cf. NANCY HUSTON, *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 237–262 (article publié pour la première fois en 1993) ; *En Français dans le texte*, cit. (article publié pour la première fois en 1994) ; HUSTON, *Festins fragiles*, cit. ; NANCY HUSTON, *Le déclin de l'identité ?*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 49–65 (article publié pour la première fois en 1996).

53 Cf. PASCALE SARDIN, *Samuel Beckett/Nancy Huston ou le bilinguisme des malentendus en contrefaçon : deux expériences similaires ?*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, sous la dir. d'Axel GASQUET et Modesta SUÁREZ, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2007, pp. 257–269.

54 HUSTON, *Les Variations Goldberg*, cit. ; *Cantique des plaines*, cit. ; *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Danse noire*, cit.

55 NANCY HUSTON, *Tombeau de Romain Gary*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995 ; *Limbes/Limbo*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2000 ; *Bad Girl*, cit.

...the self-representation of the author in her essays shows that, on the one hand, specific biographical events – the chosen exile, the false bilingualism, the double nationality – have had a fundamental influence on Huston's approach to literature and on the shaping of her personal poetics. On the other hand, Huston states that it is from her novels that she extrapolates new material for questions and issues, which are then masterly explored in essays.<sup>56</sup>

C'est l'élan créatif et romanesque qui soulève des questionnements affrontés *a posteriori* dans les essais.

Un autre exemple intéressant est offert par les écrits consacrés à Romain Gary et à Samuel Beckett où observation critique, mimétisme stylistique et narration biographique se combinent de manière inattendue. Dans ce travail d'écriture mimétique, Nancy Huston recherche sa filiation dans ces modèles littéraires aimés et parcourus avec une verve riche en empathie, dans le souhait d'établir les bases d'une fratrie symbolique sur lesquelles consolider sa pratique littéraire et traductive.

*Instruments de ténèbres*,<sup>57</sup> publié en français en 1996 et en anglais en 1997 connaît un succès considérable en France. Dans le roman se relayent deux histoires différentes : celle de Nadia, une femme newyorkaise des années 60 qui confie à son journal sa détresse de femme désireuse d'être mère et Barbe, une jeune fille du Berry à l'époque du règne de Louis XIV, qui est injustement accusée de sorcellerie. L'alternance rigoureuse des deux histoires, chapitre après chapitre, reflète le va-et-vient linguistique de sa rédaction qui, pour la première fois, selon les affirmations de l'auteure, est bilingue.<sup>58</sup> En fait, l'écriture passe de l'anglais du journal intime au français du roman historique, les deux textes s'inscrivant sous la même voix narrative, celle de Nadia qui, tour à tour, alterne le ton personnel du journal à celui de la fiction extradiégétique relatant les vicissitudes de la paysanne berrichonne démunie et innocemment mise sous procès.

L'intrigue est particulièrement riche en échos autobiographiques. L'enchâssement diégétique, en tant que stratégie de composition, imbrique deux pays géographiquement lointains et fait résonner la distance historique qui les sépare, représentant ainsi l'identité divisée de l'auteure dans cette oscillation entre un monde anglophone et francophone. Nadia, tout comme l'écrivaine, affirme avoir « besoin du dédoublement, de la duplicité » pour « comparer, combiner, séduire, traduire, trahir ». <sup>59</sup> Les deux récits – appelés *Carnet* et *Sonate* – se succèdent régulièrement en se recoupant ; comme il advient dans les traductions, l'un garde les traces de la rédaction de l'autre. Nadia surmonte la détresse

56 GIORGIA FALCERI, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 51-66, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/35>, a p. 60.

57 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown and Company, 1997.

58 Cf. MICHÈLE GAZIER, MARTINE LAVAL et EMMANUELLE BOUCHEZ, *Français dans le texte, entretien avec Nancy Huston*, in «Télérama» (1997), <http://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>.

59 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit., p. 20.

de sa solitude, la mort de son frère jumeau<sup>60</sup> et la séparation d'avec sa famille,<sup>61</sup> en écrivant l'histoire de la jeune paysanne. De même, l'écriture à cheval entre deux langues est pour Nancy Huston un remède important.

Si l'autotraduction est ici, encore une fois, un événement extratextuel (l'éditeur français ayant refusé la publication du roman bilingue que l'écrivaine aurait souhaitée et qu'elle réalisera plus tard sous une autre forme avec *Danse noire*), il est vrai que Nadia exprime toutefois, dans le *Carnet Scordatura*, (à la date du 6 février) une réflexion intéressante qui traduit – c'est bien le mot – la vision de Nancy Huston : « Tout est traduction désormais. [...] L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis : perdu par définition ». <sup>62</sup> Si cette affirmation remet en question la binarité entre texte source et texte cible que le concept de réécriture avait déjà ébranlée, elle pose la représentation littéraire même sous le signe de la traduction. « Le *Carnet* devient ainsi le double autobiographique du travail de rédaction de Nancy Huston, une ouverture du laboratoire de l'écrivaine, qui laisse percer le regard du lecteur dans le processus de composition et de traduction ». <sup>63</sup> L'écriture et la traduction sont aussi importantes dans la définition identitaire de Nancy, l'écrivaine, que de Nadia, l'héroïne du roman.

Une mention à part mérite l'hétérolinguisme des personnages : la co-présence de plusieurs langues est le signe d'une fragmentation identitaire que l'on retrouve avec une insistance et des accents nouveaux dans les romans suivants, *L'Empreinte de l'ange* sorti en 1998 et dans le titre même de *Dolce Agonia* publié en 2001. <sup>64</sup>

En particulier, dans *Lignes de faille* (2005), roman composé en anglais, les histoires des quatre personnages – tous âgés de six ans et tous rejetons de générations précédentes appartenant à la même famille – se déroulent pour la plupart en Amérique du nord avec des déménagements significatifs du Canada en Israël et en Allemagne. Chaque personnage affronte, aime ou déteste la langue de l'autre : allemand, arabe, hébreu, polonais et anglais. Kristina-Erra, la femme fondatrice de la famille, a oublié sa langue maternelle et sa recherche des origines, à la suite d'innombrables péripéties, est douteuse, tout comme celle de Nancy Huston a été littérairement trompeuse. Sol hait la langue et la nourriture de l'Allemagne, Randall apprend l'hébreu et l'arabe, mais il sera tout aussi incapable de franchir la distance qui les sépare. Quant à Kristina-Erra (personnage dont l'identité nominale est elle aussi problématique), elle croit que sa langue maternelle est l'allemand, puis le polonais, pour découvrir à la fin de la guerre que c'était l'ukrainien, une langue à jamais perdue, puisqu'elle a été adoptée au Canada où elle est devenue anglophone. <sup>65</sup> L'hétérolinguisme si présent dans la fiction a partie liée avec la pratique de la traduction :

60 Le frère jumeau de Nadia était mort à la naissance : « On était deux là-dedans. Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai avec la moindre égratignure » (*ibid.* P. 65).

61 Cf. DIANA HOLMES, *No common places : exile as loss and gain in the work of Nancy Huston and other writers from elsewhere*, in «Dalhousie French Studies», XXXIII (2010), pp. 33–42, pp. 35–40.

62 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit., p. 106.

63 SPERTI, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, cit., p. 77.

64 NANCY HUSTON, *L'Empreinte de l'ange*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998 ; *Dolce Agonia*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2001.

65 VALERIA SPERTI, *Lo scarto linguistico in Lignes de faille di Nancy Huston*, in «Oltreoceano», v (2011), pp. 81–88, Cf.

L'autotraduzione diviene una modalità per portare avanti la molteplicità linguistica ed identitaria, suggellando il rifiuto di una scrittura monologica. Come Randall con l'ebraico, la Huston gioisce della sorprendente facilità con cui apprende il francese. Con Kristina, invece, l'autrice condivide lo smarrimento quando realizza di aver dimenticato la lingua delle origini, origini che nel romanzo si riveleranno tanto ingannevoli, quanto metaforicamente lo sono state per la scrittrice.<sup>66</sup>

#### 4 LA NARRATRICE S'AUTOTRADUIT EN BAS DE PAGE : *DANSE NOIRE*

*Danse noire*,<sup>67</sup> roman plurilingue et toutefois « linguistiquement pervers »,<sup>68</sup> entrelace trois destins individuels et générationnels appartenant à une même famille : Milo – un scénariste renommé et épris de la capoeira – son grand-père Neil – un avocat dublinois, ami de James Joyce et de William Butler Yeats, forcé de s'exiler au Québec pour des raisons politiques et qui s'occupera de Milo – et Awinita, la mère de Milo, une prostituée Crie habitant Montréal qui, victime de la drogue, abandonne son nouveau-né, qui sera finalement recueilli par Neil. Le roman est représenté sous forme de scénario cinématographique : scandée par les bruitages, les fondus, l'indication des positions de la caméra, des focus, des voix-off et de la fin des tournages, l'histoire oscille dans le temps et, dans l'espace, entre l'Irlande, le Canada et le Brésil. Le dispositif cinématographique s'accompagne de la capoeira – la danse brésilienne symbole du jeu et de la lutte contre les négriers oppresseurs – tandis que l'écriture se déploie en dix chants, le nombre correspondant au rituel de la capoeira, dont elle emprunte le rythme lancinant. L'écrivain affirme que le roman a été composé en anglais, sauf quelques passages en joual. Dans la version française, la traduction des dialogues en anglais est en bas de page et, puisqu'elle se réfère souvent à l'anglais parlé par les natifs algonquiens, Nancy Huston a décidé pour l'adaptation d'utiliser la 'parlure' québécoise des années cinquante, s'attirant par là quelques critiques, même si cette langue fait désormais partie de sa musique intérieure. Par le destin des personnages qui ont été ballottés d'un pays à l'autre à la suite de leur histoire personnelle, la narratrice représente le phénomène du demi-linguisme qu'elle a sans doute expérimenté dans ses premiers temps à Paris. Le roman insiste sur les difficultés communicatives de ceux qui viennent d'arriver dans un pays étranger et qui souffrent de ne pouvoir en capter correctement la langue. Les notes où est reproduite la traduction ne sont pas sans rappeler le sous-titrage de film ; elles confèrent de l'authenticité au roman et renvoient au contexte cinématographique, sans l'esprit de synthèse propre à cette technique. La référence intermédiaire est importante, car au fur et à mesure que le héros Milo, gravement malade, raconte son histoire et celle de ses ancêtres à son meilleur ami, le metteur en scène Paul Schwartz, cette dernière devient scénario de film. Pour la première fois dans la fiction hustonienne, l'autotraduction partielle en bas de page se juxtapose à l'autre langue,

66 *Ivi*, p. 85.

67 HUSTON, *Danse noire*, cit.

68 RICHARD BOISVERT, *Danse noire de Nancy Huston : le rythme du cœur. Entretien*, in «Le Soleil» (6 octobre 2013).

celle du roman.<sup>69</sup> La multiplication des idiomes, des registres linguistiques en français, anglais, anglo-canadiens et langue Cri, forcent le lecteur à un va-et-vient fréquent entre notes et texte.<sup>70</sup> La traduction, bien qu'en position subalterne au texte, s'offre finalement à l'attention du lecteur, en couronnant le rêve houstonien de la co-présence linguistique déjà tentée dans *Instruments des ténèbres*. Les thèmes de *Danse noire* sont résolument autobiographiques : la filiation et l'identité. La traduction intratextuelle se pourvoit donc d'une connotation autoréférentielle, car elle projette dans le roman la traduction que l'auteure pratique habituellement pour diffuser ses romans dans l'autre de ses deux idiomes. Elle approche le lecteur à la complexité de l'opération traductive et accompagne ces transpositions en note avec des focalisations romanesques et cinématographiques : le lecteur acquiert la perspective de chaque personnage. De cette façon le texte pose la question de l'origine et de la transmission, concrétisées dans la transposition en bas de page. Le besoin de fuir ce que l'on est pour se reconstruire quelque part ailleurs et se retrouver, ce sont des thèmes bien familiers au lecteur houstonien. Relier le fameux syntagme cinématographique « On coupe », qui parsème le récit, à l'interruption du monolinguisme obtenue avec les renvois en bas de la page pour la traduction est certainement un effet voulu et recherché qui fait de l'autotraduction un jeu affirmatif de création et de l'écriture le lieu d'une incontournable recherche autobiographique.

## 5 LA NARRATRICE SE RACONTE : *BAD GIRL*

Nancy Huston accomplit un véritable tour de force autobiographique avec *Bad Girl*, publié en 2014 et connoté par un pacte autobiographique inédit et flottant, où la narratrice s'adresse à elle-même, tout en ayant changé son nom en Dorrit,<sup>71</sup> sorte de double fantasmé. Le récit se présente comme un dialogue pressant – dont le rythme rappelle celui des ouvrages consacrés à Samuel Beckett et Romain Gary – et à la deuxième personne entre l'écrivaine qu'elle est devenue et le fœtus qu'elle a été : « *Toi*, c'est toi, Dorrit. Celle qui écrit. Toi à tous les âges, et même avant d'avoir un âge, avant d'écrire avant d'être un soi. Celle qui écrit [...]. Un personnage. ». Et en exerçant, à la fin du récit, si la citation de Roland Barthes – « Tout ceci doit-être considéré comme dit par un personnage de roman »<sup>72</sup> – laisse planer le doute sur la nature du récit, il me semble que l'allusion à l'importance de la fabulation qui l'a faite écrivaine l'emporte sur les inquiétudes génériques. Le sous-titre, *Classes de littérature*, semble le confirmer.

De la perspective inédite d'une autobiographie intra-utérine, Nancy Huston retrace et relie sa naissance à la vie, à l'écriture et à la littérature. Elle affirme que les lettres maternelles, signe de l'absence irréparable à la suite de la séparation de ses parents, ont déterminé sa préférence pour la deuxième personne :

69 L'auteure a traduit *Danse noire* en anglais en suivant le même procédé casse-tête renversé. Plus en général, comme nous l'avons déjà mentionné, Nancy Huston choisit la langue de rédaction de chaque roman en fonction de l'idiome parlé par ses personnages, du décor et des circonstances de l'histoire.

70 Cf. ELIZABETH KLOSTY BEAUJOUR, *Nancy Huston's Danse Noire*, in «CUNY Academic Works» (2014), [http://academicworks.cuny.edu/gc\\_pubs/46](http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/46).

71 La référence est au roman homonyme de Dickens (*Little Dorrit*, London, Bradbury & Evans, 1857).

72 HUSTON, *Bad Girl*, cit., pp. 11, 259.

Dorrit, ma douce petite Dorrit, comment vas-tu ma gentille Dorrit adorée ? Ses lettres t'aideront à rester en vie et quand, plus tard, tu te mettras à écrire des livres, la deuxième personne sera toujours celle que tu préfères, étant donné que [...] il et elle mettraient trop de distance entre toi et tes personnages bien-aimés, tu veux leur parler tout le temps [...] c'est pourquoi, livre après livre, tu diras *you, you, you* et *tu, tu, tu*, et il en ira de même, Dorrit, pour ce livre-ci, où ta vie elle-même sera transformée en lettre, et toi, veux, veux pas, [...] en femme de lettres.<sup>73</sup>

Si la généalogie individuelle est présentée comme une erreur, celle de l'écriture autobiographique est présentée comme un épanouissement : « Quatre-vingt-dix pour cent de ton œuvre littéraire est contenue dans cet après-midi », <sup>74</sup> moment fatidique où la mère annonce son départ à ses enfants et où la fille décide, inconsciemment encore, qu'elle va devenir écrivain.

Le titre en anglais annonce l'importance de l'origine canadienne anglophone de l'auteure et affiche sa culpabilité d'avoir été une mauvaise fille, toujours soumise aux regards réprobateurs d'autrui. *Bad Girl* rassemble deux-cents courts chapitres, chacun atteignant rarement la longueur d'une page. Ces feuillets fragmentaires, dépourvus de numérotation, sont une collection d'impressions, de petites anecdotes regroupant mémoires personnels et souvenirs familiaux, dans un double dessein. D'un côté, cette approche de la représentation personnelle n'est pas sans rappeler le projet auto-socio-biographique d'Annie Ernaux dont la référence est citée dans le récit et qui ambitionne diluer l'écriture de l'intimité dans le corps social. De l'autre, cette écriture hors de soi représente sans doute le désir de Nancy Huston d'inscrire son existence sous le signe des « classes de littérature » mentionnées par le sous-titre, rapprochant la vie des autres à la sienne, sa mère à elle, mais de fait ne comblant pas la séparation entre ses deux moi, qui se maintient après la reconstitution de sa filiation intellectuelle et personnelle, après ce retour par l'écriture au Canada, et après la réconciliation avec sa mère et avec son pays qui se met en place dans le récit.

La parole de la narratrice, dont le destinataire est le fœtus silencieux en train de se former dans le ventre maternel, est tournée vers l'avenir et détecte dans les mensonges enfantins les signes anticipateurs de l'écriture romanesque forcément fictionnelle et du changement linguistique inscrit, lui aussi, sous le signe de la littérature :

Comme Beckett, tu quitteras ta mère patrie et feras semblant d'appartenir à une autre. [...] Tu feras semblant que ton pays d'adoption est ton pays, et sa langue ta langue [...] tout comme tu as menti au long de l'enfance. [...] Tu te parleras à la troisième personne, transformant chacun de tes gestes en une scène, et ta vie quotidienne en un roman.<sup>75</sup>

Tout tourne autour d'un événement tragique, d'un abandon qui a eu lieu. Mais le récit dit comment Nancy Huston abandonne, à son tour, sa mère patrie à vingt ans et trouve l'art qui lui sauvera la vie.

Le tu alterdiégétique<sup>76</sup> ramène le fœtus au rôle d'auditeur, bien qu'il soit le person-

73 *Ibid.* p. 254.

74 *Ibid.* p. 236.

75 *Ibid.* pp. 104, 165.

76 Cf. PIERRE GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 174.

nage principal du récit, laissant la part belle à la narratrice qui joue ici son rôle d'écrivaine, évitant le « je » qu'elle considère « un truc gluant »,<sup>77</sup> des sables mouvants dans lesquels il est facile de s'enliser. Le « tu » repousse les limites du moi<sup>78</sup> et la forme vocative permet à la narratrice d'accorder le passé de son histoire familiale, le présent de l'embryon et le futur de la narratrice écrivaine. Le rythme rapide qui caractérise le texte provoque un effet d'ensorcellement : le narrataire, envoûté par la langue, s'identifie au fœtus et, sollicité directement, il participe de cette évocation intra-utérine, un mixte de maternage tranquilisant et d'incitations péremptoires.<sup>79</sup>

Cet usage cognitif du récit autobiographique repose sur une dialectique entre ce que l'on est et ce qu'on aurait pu devenir, en recherchant dans les jalons de ce parcours la cohérence qui répare aux ruptures, aux trahisons et aux mensonges inévitables dans la vie de tout un chacun. Le liquide amniotique agit comme un liquide révélateur de « tous ces jolis débris, lettres, photos et souvenirs qui flottent [...] avec toi, petite Dorrit ». <sup>80</sup>

*Bad Girl* montre que Nancy Huston, même lorsqu'elle établit un pacte autobiographique avec son lecteur implicite, a besoin du « tu », d'un « tu » marquant à la fois la distance et la proximité, pour souligner l'importance que son autre-de-soi revêt dans sa vie personnelle et artistique. D'un côté, cette présence contribue à éviter le « je » comme présence autobiographique abusée et notoirement haïssable, de l'autre, elle met en place une fonction conative importante,<sup>81</sup> apte à évoquer avec une empathie différente qui prend en compte l'autre, et aussi bien, en ce cas, l'autre-de-soi, le « tu » silencieux baignant dans le liquide amniotique.

L'autobiographème hustonien évoqué plus haut se retrouve ici dans l'énonciation vocative entre « tu » et « je », le modèle étant celui de la division : celle causée par la séparation mère-fille et celle qui a grandi dans le moi de l'auteure. En ce sens, *Bad Girl* reprend par sa configuration fragmentaire et par la forme du dialogue alterdiégétique, le statut de la lettre. Il se fait ainsi l'écho de la correspondance que la mère de Nancy Huston envoyait à sa fille pour tenter de réparer à son absence. Ainsi, le dialogue intra-utérin entre la narratrice, devenue écrivaine, et son fœtus sans défense, sans parole, réfléchit comme en miroir l'absence subie pendant l'enfance. Tout semble converger vers une prise en compte

77 MARIO CLOUTIER, *Nancy Huston : mettre au monde. Entretien*, in «La Presse» (1<sup>er</sup> novembre 2014), <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/31/01-4814591-nancy-huston-mettre-au-monde.php>.

78 Cf. MARY GALLAGHER, *Nancy Huston ou la relation proliférante*, in *Vision/Division ; l'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 24-35, pp. 23-29.

79 HUSTON, *Bad Girl*, cit., pp. 86 e 257.

80 *Ibid.* p. 62 et cf. VALERIA SPERTI, *Le récit de filiation dans l'œuvre de Nancy Huston : mémoire et identité de « Cantique des plaines » à « Bad girl »*, in «Oltreoceano», XI (2016), pp. 129-139, p. 135.

81 Gérard Genette à ce propos précise : « À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...] correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction "phatique" (vérifier le contact) et la fonction "conative" (agir sur le destinataire) de Jakobson » (GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262).

autobiographique de l'écriture, où la langue de composition n'affleure plus dans le texte<sup>82</sup> laissant la large place au jeu 'scopique' entre regarder et être regardée, déjà évoqué plus haut, qui se charge ici d'une valeur symbolique et pathétique.

## 6 CONCLUSION

L'autotraduction investit la production romanesque de Nancy Huston qui contient de nombreuses références autobiographiques. Le parcours évoqué dans cet article montre l'importance croissante de certains signes thématique-stylistiques reliés à la traduction et à l'autobiographie qui se répètent en écho d'un roman à l'autre, se répercutant dans toute l'œuvre de l'écrivaine. Au niveau de la diégèse, la présence de deux plans narratifs et le jeu d'énonciation se déployant à travers le « tu » alterdiégétique mettent en relief la présence d'une posture 'scopique' qui oscille entre regarder et être regardé et que l'on retrouve dans le récit autobiographique, *Bad Girl*. Dans cette autobiographie inattendue, la narratrice montre à son double à venir les divisions futures qui l'habiteront et l'importance de la littérature et de la traduction dans sa vie adulte. Plus en général, ces décalages énonciatifs sont autant de brèches qui dévoilent au lecteur la charpente du récit et le laboratoire de l'écrivaine, une sorte de dévoilement nécessaire à travers lequel Nancy Huston semble vouloir atteindre la vérité et la raison d'être de son travail scripturaire en compagnie de son lecteur. Ils soulignent aussi que la narration a besoin d'une interprétation, d'une traduction que le narrateur rend possible par le biais de l'enchâssement des histoires, reprenant ainsi une séparation entre hypotexte et hypertexte qui appartient aussi bien à l'interprétation et à la traduction.

Au niveau de l'énonciation, l'hétérolinguisme des personnages et la présence de jargons comme le joual, que l'on retrouve peu ou prou dans toutes les fictions hustoniennes, posent la question de la richesse du multilinguisme et du danger du demi-linguisme. Ils sont la marque autobiographique de l'écrivaine qui jongle entre les langues depuis son enfance. Plusieurs traces thématiques se reliant à l'autobiographie et à l'autotraduction sont présentes dans les personnages fictionnels qui se confrontent à des détresses identitaires et linguistiques, à la hantise de la filiation ou de l'abandon qui ne sont pas sans rappeler celles qu'a vécues Nancy Huston. Un autre élément important est la récurrence de l'intermédialité : la musique, une passion personnelle de l'auteure, mais aussi le chant, le cinéma, la photographie et la danse constituent un contrepoint dans la narration qui agit de la même manière que l'enchâssement diégétique, amplifiant le sens et traduisant par d'autres dispositifs les vicissitudes des personnages.

Enfin, il me semble qu'un fil rouge particulièrement significatif se tisse entre *Danse noire* et *Bad Girl*. Dans le premier la traduction en bas de page se juxtapose à la langue du roman, créant une contemporanéité que Nancy Huston avait jusque-là vainement

82 Nancy Huston affirme avoir commencé à écrire *Bad Girl* en anglais, suivant le principe bien connu de la racontabilité, mais qu'elle a décidé de continuer en français, après avoir remarqué qu'elle était passée, sans s'en rendre compte, à la rédaction en français ; cf. AUGUSTIN TRAPENARD, *Nancy Huston, plus qu'une "bad girl"...* Conversation avec l'écrivaine, in «France inter» (30 octobre 2014), <http://www.franceinter.fr/emission-boomerang-nancy-huston-plus-quune-bad-girl>.

recherchée. Par cette co-présence le roman approche le lecteur à la complexité de l'opération traductive et de l'adaptation en se servant aussi de références au cinéma et à la danse. Quant à la transposition en bas de page, par sa hiérarchisation linguistique elle devient une métaphore de l'origine et de la transmission, deux thèmes clés du roman. *Bad Girl* fait de Nancy Huston et de son double intra-utérin, Dorrit, à la fois un personnage et une entité pronominale autre – encore un « tu » – laissant la narration en suspens entre le temps de la gestation et le temps de la littérature. Ce « tu » encore si difficile à assumer à la première personne flotte dans le liquide amniotique des mots et des langues. Au lecteur qui l'observe en train de se regarder, la narratrice dévoile encore une fois la chambre obscure de son imaginaire narratif et autotraductif.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSONI, ALAIN, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, sous la dir. de Fabien ARRIBERT-NARCE et Alain AUSONI, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63–84. (Citato a p. 131.)
- BEAUJOUR, ELIZABETH KLOSTY, *Nancy Huston's Danse Noire*, in «CUNY Academic Works» (2014), [http://academicworks.cuny.edu/gc\\_pubs/46](http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/46). (Citato a p. 141.)
- BOISVERT, RICHARD, *Danse noire de Nancy Huston : le rythme du cœur. Entretien*, in «Le Soleil» (6 octobre 2013). (Citato a p. 140.)
- BRAIDOTTI, ROSI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994. (Citato a p. 132.)
- CLOUTIER, MARIO, *Nancy Huston : mettre au monde. Entretien*, in «La Presse» (1<sup>er</sup> novembre 2014), <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/31/01-4814591-nancy-huston-mettre-au-monde.php>. (Citato a p. 143.)
- DELBART, ANNE-ROSINE, *Changement de langue et polyphonie romanesque*, in *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 43–63. (Citato a p. 132.)
- DICKENS, CHARLES, *Little Dorrit*, London, Bradbury & Evans, 1857. (Citato a p. 141.)
- EL NOSSERY, NATHALIE, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khattibi et Nancy Huston*, in «Contemporary French and Francophone Studies», XI (2007), pp. 389–397. (Citato alle pp. 130, 133.)
- FALCERI, GIORGIA, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 51–66, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/35>. (Citato a p. 138.)
- GALLAGHER, MARY, *Nancy Huston ou la relation proliférante*, in *Vision/Division ; l'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 24–35. (Citato a p. 143.)
- GASPARINI, PIERRE, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004. (Citato a p. 142.)
- GAUVIN, LISE, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000. (Citato a p. 129.)

- GAZIER, MICHÈLE, MARTINE LAVAL et EMMANUELLE BOUCHEZ, *Français dans le texte, entretien avec Nancy Huston*, in «Télérama» (1997), <http://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>. (Citato a p. 138.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. (Citato a p. 143.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation*, in «Target. International Journal on Translation Studies», XVIII (2006), pp. 17–47. (Citato a p. 134.)
- *Self-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, sous la dir. de Mona BAKER et Gabriela SALDANHA, London, Routledge, 2009, pp. 258–260. (Citato alle pp. 133, 136.)
- HOLMES, DIANA, *No common places : exile as loss and gain in the work of Nancy Huston and other writers from elsewhere*, in «Dalhousie French Studies», XXXIII (2010), pp. 33–42. (Citato a p. 139.)
- HUSTON, NANCY, *Bad Girl*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2014. (Citato alle pp. 132–134, 137, 141–143.)
- *Cantique des plaines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993. (Citato alle pp. 130, 134, 136, 137.)
- *Carnets de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016. (Citato a p. 131.)
- *Danse noire*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2013. (Citato alle pp. 131, 132, 134, 137, 140.)
- *Dolce Agonia*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2001. (Citato a p. 139.)
- *En Français dans le texte*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 263–269. (Citato alle pp. 130, 137.)
- *Festins fragiles*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 31–35. (Citato alle pp. 131, 137.)
- *Histoire d'Omaya*, Paris, Seuil, 1985. (Citato a p. 130.)
- *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1996. (Citato alle pp. 131, 134, 137–139.)
- *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown et Company, 1997. (Citato a p. 138.)
- *La Virevolte*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1994. (Citato a p. 134.)
- *Le déclin de l'identité ?*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 49–65. (Citato a p. 137.)
- *L'Empreinte de l'ange*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998. (Citato a p. 139.)
- *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981. (Citato alle pp. 130, 135, 137.)
- *L'Espèce fabulatrice*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008. (Citato a p. 132.)
- *Limbes/Limbo*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2000. (Citato a p. 137.)
- *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1999. (Citato alle pp. 130, 131, 133.)
- *Plainsong*, Toronto, Harper Collins, 1993. (Citato alle pp. 130, 134, 137.)
- *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 237–262. (Citato a p. 137.)
- *Tombeau de Romain Gary*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995. (Citato a p. 137.)

- *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151–160. (Citato a p. 133.)
- *Trois fois septembre*, Paris, Seuil, 1989. (Citato alle pp. 130, 134, 135.)
- HUSTON, NANCY, ALAIN GIRARD-DAUDON et STÉPHANE BERNARD, *Ce que Nancy savait*, in «Initiales», x (2001), pp. 5–16. (Citato a p. 131.)
- HUSTON, NANCY et LEÏLA SEBBAR, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Bernard-Barrault, 1986. (Citato alle pp. 130, 131, 133, 137.)
- KELLMAN, STEVEN G., *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000. (Citato a p. 129.)
- KLEIN-LATAUD, CHRISTINE, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, in «TTR : traduction, terminologie, rédaction», ix (1996), pp. 211–231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>. (Citato a p. 131.)
- MASSOUTRE, GUYLAINE, *Nature et culture*, in «Le Devoir» (25 octobre 2014), <http://www.ledevoir.com/culture/livres/421941/nature-et-culture>. (Citato a p. 131.)
- PETROWSKI, NATHALIE, *Bar Payant*, in «La Presse» (18 novembre 1993). (Citato a p. 130.)
- SARDIN, PASCALE, *Samuel Beckett/Nancy Huston ou le bilinguisme des malentendus en contrefaçon : deux expériences similaires ?*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, sous la dir. d'Axel GASQUET et Modesta SUÁREZ, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2007, pp. 257–269. (Citato a p. 137.)
- SENIOR, NANCY, *Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong / Cantique des plaines*, in «Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal», XLVI/4 (2001), pp. 675–686. (Citato a p. 131.)
- SPERTI, VALERIA, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, in «Tradução em Revista», XVI (2014), pp. 69–82. (Citato alle pp. 136, 139.)
- *L'ambiguità linguistica di Nancy Huston*, in *Autotraduzione e riscrittura*, sous la dir. d'Andrea CECCHERELLI, Monica PEROTTO et Gabriella Elina IMPOSTI, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 381–394. (Citato alle pp. 131, 137.)
- *Le récit de filiation dans l'œuvre de Nancy Huston : mémoire et identité de « Cantique des plaines » à « Bad girl »*, in «Oltreoceano», XI (2016), pp. 129–139. (Citato a p. 143.)
- *Lo scarto linguistico in Lignes de faille di Nancy Huston*, in «Oltreoceano», V (2011), pp. 81–88. (Citato alle pp. 139, 140.)
- *Nancy Huston entre essai et fiction*, in *Polygraphies, les frontières du littéraire*, sous la dir. de Jean-Paul DUFUET et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 215–233. (Citato a p. 132.)
- TRAPENARD, AUGUSTIN, *Nancy Huston, plus qu'une "bad girl"... Conversation avec l'écrivaine*, in «France inter» (30 octobre 2014), <http://www.franceinter.fr/emission-boomerang-nancy-huston-plus-quune-bad-girl>. (Citato a p. 144.)

## PAROLE CHIAVE

Nancy Huston ; autotraduzione ; autobiographie ; *Danse noire*; *Bad Girl*; énonciation ; intermedialité ; hétérolinguisme ; journal intime ; self-translation.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Valeria Sperti insegna les littératures française et francophone au Département des Sciences Humaines de l'Université de Naples « Federico II ». Elle est l'auteure d'ouvrages sur l'espace autobiographique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar (*Écriture et mémoire. "Le Labyrinthe du Monde" de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999), sur la représentation du dictateur dans les romans subsahariens francophones despostindépendances (*La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000) et sur le statut de la reproduction photographique dans le roman de l'extrême contemporain (*Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005). Elle s'intéresse actuellement aux nouveaux régimes de regard mis en place dans la prose contemporaine française et francophone (Nelly Arcan, J.-M.G. Le Clézio, Patrick Modiano) et aux écrivains expatriés qui s'autotraduisent. Sur l'autotraduction, elle a publié des essais et des articles sur Nancy Huston (*Autotraduzione. Testi e contesti*, Bologna, 2013, « Oltreoceano » XI [2016] et V [2011], « Tradução em Revista », XVI/1 [2014]) et Vassilis Alexakis (« Interfrancophonies » VI [2015]) et sur les rapports de collaboration entre auteur et traducteur (*L'autotraduction littéraire*, sous la dir. d'Alessandra Ferraro et Rainer Grutman, Paris, Garnier, 2015).

[valspe@gmail.com](mailto:valspe@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALERIA SPERTI, *Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 129–148.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VII (2017)

<b>NARRAZIONI DEL SÉ E AUTOTRADUZIONE</b>	<b>v</b>
a cura di Giorgia Falceri, Eva Gentes e Elizabete Manterola	
<i>Narrating the Self in Self-translation</i>	vii
GARAZI ARRULA RUIZ, <i>What We Talk About When We Talk About Identity in Self-translation</i>	i
MARÍA RECUENCO PEÑALVER, <i>Zodorís Califatidis y la ventana del ladrón o de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero</i>	23
MELISA STOCCO, <i>Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche</i>	41
ELENA ANNA SPAGNUOLO, <i>Giving Voice To The Hybrid Self. Self-Translation As Strategy</i> By Francesca Duranti / Martina Satriano	67
MARIA ALICE ANTUNES, <i>Autobiographies, Self-translations and the Lives In-Between: the Cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman</i>	85
CHIARA LUSETTI, <i>Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous</i>	109
VALERIA SPERTI, <i>Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston</i>	129
NAMI KANEKO, <i>¿Quién puede hablar por los de Obaba? Una relectura de Obabakoak de Bernardo Atxaga en vista de un cuento perdido en la autotraducción</i>	149
ALAIN AUSONI, <i>Et l'autotraduction dans l'écriture de soi ? Remarques à partir de Quant à je (kantaje) de Katalin Molnár</i>	169
<b>SAGGI</b>	<b>183</b>
MARIAGRAZIA FARINA, <i>Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta</i>	185
BRUNO MELLARINI, <i>Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati</i>	201
SERGIO SCARTOZZI, <i>Il 'Fu Eugenio Montale'. Derubare il tempo tra memoria e delitto</i>	225
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>249</b>
GIULIO SANSEVERINO, <i>Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de L'Étranger di Albert Camus</i>	251
ANNY BALLARDINI, <i>Rachel Blau DuPlessis: a Translation Proposal</i>	269
ANDREA BINELLI, GIORGIA FALCERI e CHIARA POLLI, <i>Bardi, streghe e altre creature magiche. Tradurre l'Irlanda di Lady Wilde</i>	285
<b>REPRINTS</b>	<b>301</b>
PAOLO CHIARINI, <i>Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine</i> (a cura di Fabrizio Cambi)	303
<i>Introduzione</i>	<b>311</b>

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a **questa** pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

## **Informativa sul copyright**

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.