

Traduire la voix des enfants

Le cas de *Lignes de faille* de Nancy Huston en traduction italienne

By Chiara Elefante (Università di Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

While traductological research has for some time been concerned with the relation between translation and gender, it has not yet dedicated sufficient attention to the problem of translating the narrative voice in literature when the age of the narrator is important. This contribution analyzes the Italian transition of the novel, *Fault Lines* (2007) / *Lignes de faille* (2006) by the bi-lingual writer, Nancy Huston, which was first written in English, and then self-translated into French (even though the French version was published first, winning the Prix Femina in 2006, and the original version in English later). The Italian translation constitutes a singular case in publishing in that while all indications in the peritext lead one to think that the translation was based on the French version, a deeper analysis demonstrates that the source language for the translation into Italian was English. A comparative analysis of the three versions of the novel, English, French, and Italian, reveals that some of the choices that were made, in some cases probably by the editors, as for example with the graphic layout of the text on the page, punctuation, and the use of italics (or on the contrary, a preference given to the use of scare quotes), did not adequately respect what Nancy Huston intended to do when she created a language which she hoped was credible for her four narrator-characters, who were all six years old. The final thoughts reached in this analysis confirm the necessity, and particularly when one decides to translate and publish a work which is so "flexible," to ask oneself about the mediation "au second degré" that a translation entails, and the fundamental collaboration between the figure of the translator and various editorial requests.

French:

Si les recherches en traductologie sont en train de s'occuper, depuis quelque temps déjà, des rapports existant entre la traduction et le genre, l'intérêt ne s'est pas encore suffisamment concentré sur les liens entre la traduction littéraire et l'âge des personnages narratifs dont on traduit la voix. La présente étude porte sur la traduction italienne du roman *Fault Lines* (2007)/*Lignes de faille* (2006) de l'écrivaine bilingue Nancy Huston, d'abord écrit en langue anglaise et ensuite autotraduit en français (quoique le parcours éditorial ait mené d'abord à la publication de la version en français, qui a remporté en 2006 le Prix Femina, et plus tard à la publication de la version en anglais). L'édition italienne représente un cas éditorial assez particulier car si les indications du péri-texte laissent penser que la traduction a été effectuée en partant de la version en français, une analyse plus profonde dévoile qu'en fait la langue de départ a été pour l'édition italienne l'anglais. La comparaison des trois versions du roman, anglaise, française et italienne révèle que certains choix, fort probablement adoptés par les instances éditoriales, tels que la disposition graphique du texte sur la page, la ponctuation et l'adoption de l'italique (ou inversement la préférence accordée aux guillemets) n'ont pas été suffisamment respectueux envers le souci houstonien de créer une langue crédible pour quatre personnages-narrateurs, tous âgés de six ans. Les considérations de cette étude confirment, si besoin était, la nécessité, notamment quand on traduit et on décide d'éditer une œuvre si "mouvante", de s'interroger sur la médiation au second degré que la traduction comporte et sur la collaboration fondamentale entre la figure de la traductrice/du traducteur et les différentes instances éditoriales.

Keywords: literary translation, autotraduction, self-translation, huston, nancy, péri-texte éditorial, éditorial peritext, voix enfantine, children's voices, italiques, scare quotes, guillemets

"Il me semble que la voix est une langue à part entière": ainsi répond le personnage de Kristina, dans le roman *Lignes de faille*, à un journaliste qui, dans une interview sur le succès qu'elle a obtenu en tant que chanteuse, lui demande ce qu'elle a contre les mots (Huston 2006: 322). C'est de cette constatation, de cette remarque qui insiste sur le rôle de la voix, "moins langage que musique, moins syntaxe que chant" (Cixous 1986: 31), que j'étais partie quand j'avais proposé le sujet de cette étude. Ayant approfondi la connaissance du roman de Nancy Huston qui a remporté en 2006, pour sa version en français, le prix Femina, mon idée était de voir quels avaient été, dans le détail, les choix et les stratégies de traduction en italien de ce roman assez particulier, où la tâche narrative est confiée à quatre personnages qui sont tous âgés de six ans. Si les recherches en traductologie sont actuellement en train de s'intéresser au débat sur les rapports entre la traduction et le genre, comme le témoigne d'ailleurs le numéro 22 de la revue *Palimpsestes* (Sardin 2009), l'intérêt ne s'est pas encore suffisamment concentré sur les liens entre la traduction et l'âge des personnages narratifs dont on traduit la voix. Dans le domaine de la traduction de la littérature pour la jeunesse, bien sûr, les recherches ont déjà traité certains de ces aspects qui devraient cependant être approfondis, me semble-t-il, même en ce qui concerne la traduction de la littérature censée s'adresser à un public adulte.

Avant d'expliquer quelles ont été, pendant mon travail d'analyse, les surprises, et comment j'ai dû prendre conscience que dans le domaine de la traduction les choses ne sont jamais ni simples ni, parfois, linéaires, je voudrais faire un pas en arrière et parler, quoique très brièvement, de l'activité d'autotraduction de Nancy Huston.

La lutte "quasi physique"[1] que comporte l'autotraduction

L'auteure souligne à plusieurs reprises dans ses nombreux essais que le choix du français, une langue qu'elle affirme avoir apprise "trop longtemps après sa langue maternelle" (Huston et Sebban 2000: 13) et qui ne sera jamais "une deuxième mère, mais toujours une marâtre" (*ibidem*), a répondu à l'exigence, ressentie à son arrivée en France, de se libérer de l'anglais qui l'habitait comme "un poids mort" (*ibid.*: 103) et de trouver, dans l'écriture en langue française, une sorte d'écart, de non-coïncidence avec soi-même qui libère la création et "provoque le sentiment de "vivre entre guillemets", à distance" (Klein-Lataud 1996: 216). Après les trois premiers romans écrits en français, Nancy Huston comprend toutefois que ce choix lui pose des problèmes, et que la part de faux-semblant, d'imitation, de théâtralité prime sur le reste. À cette prise de conscience succède, après une crise identitaire profonde, le retour à l'anglais en tant que langue d'écriture, ce qui inaugure la phase qui dure encore aujourd'hui, d'écriture en deux langues. Le choix du français ou de l'anglais pour la première version, choix parfois long et complexe, dépend surtout de l'histoire: "j'écris dans la langue que parlent mes personnages" (Huston 2007b: 45). L'autotraduction se fait donc dans les deux sens, indifféremment:

J'écris tantôt en français, tantôt en anglais mais, quelle que soit la langue que je choisis pour écrire un texte particulier, j'ai besoin [...] de me forger une langue à moi. [...] Elle est située [...] quelque part entre l'anglais et le français, c'est-à-dire que – sans y réfléchir, sans le faire exprès – je cherche à préserver en français ce que j'aime de l'anglais (son ouverture, son économie, son insolence) et en anglais ce que j'aime du français (sa précision, sa sensualité, son élégance). Le résultat est ce qu'il est; peut-être a-t-il tendance, parfois (on me l'a dit, des deux côtés de l'Atlantique), à "sonner" français aux oreilles anglophones et inversement. (Huston 2004: 32-33)

Cette capacité de Nancy Huston de "jouer" avec ses deux langues d'écriture est devenue un trait stylistique de l'auteur, qui cherche à créer cette "fausse note [...] car elle est le gage de la distance, équivalent linguistique de l'ironie qui se mêle si subtilement au lyrisme de ses textes polyphoniques" (Sardin 2001: 19).

Bien qu'on puisse définir, comme le ferait probablement Michaël Oustinoff, l'activité d'autotraduction de Nancy Huston "(re)créatrice" (Oustinoff 2001: 33), car l'écrivaine avoue en effet que pendant la traduction elle remanie en même temps de façon remarquable la première version écrite, son but, en traduisant, est celui de ne pas altérer radicalement son texte, de pouvoir reconnaître, dans l'œuvre traduite, le même livre:

quand c'est fini, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l'autre langue, eh bien, là je me sens bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique, et alors là je suis contente, là je suis ravie, comme si ça prouvait qu'en fait je ne suis pas schizophrène, pas folle puisque finalement la même personne dans les deux langues (Huston 2007c: 159-160).

Lignes de faille: un cas éditorial complexe

Le fait que Nancy Huston écrive d'abord en une langue et s'autotraduise dans l'autre, quand elle n'écrit pas, comme c'est le cas pour *Instruments des ténèbres* (1996), un chapitre en français et l'autre en anglais, la place dans une situation "éditoriale" particulière. L'écrivaine a en effet un éditeur français, qui est depuis très longtemps Actes Sud, qui publie souvent en coédition avec Leméac pour la diffusion en langue française au Canada, et plusieurs éditeurs anglophones, anglais, américains, australiens ou canadiens. Dans le marché éditorial, l'identité d'un auteur se définit en général par *la* ou *les* maisons d'édition qui publient l'auteur donné, par *la* ou *les* collections dans lesquelles les titres de l'auteur sont insérés et par une série d'autres informations connues par le public ou que l'éditeur lui-même ajoute dans le péritexte. Un même auteur peut alors être reçu "comme étranger, francophone, classique universel, féministe, prix Nobel, académicien, etc. Parfois il peut avoir plusieurs " identités " [...] ex. Nancy Huston" (Risterucci-Roudnicky 2008: 27). Cette identité éditoriale si diversifiée, qui est probablement à la base du choix de l'auteure de ne pas céder les droits de ses œuvres, doit plaire à Nancy Huston, qui refuse à tout prix le confort d'une identité facile et définie:

il ne pourra plus jamais y avoir, pour nous autres privilégiés malheureux, d'identité facile, évidente, donnée une fois pour toutes. [...] les points de repère des lecteurs d'antan, c'était peut-être beau, mais [...] c'est terminé. [...] je est un autre de façon irrémédiable. [...] nous sommes d'emblée multiples. (Huston 1981-2003: 62)

L'horizon éditorial s'élargit davantage, bien sûr, quand les ouvrages sont traduits dans d'autres langues. En Italie Nancy Huston a été publiée et traduite par plusieurs maisons d'édition, dans des collections parfois très différentes l'une de l'autre, et elle a été surtout traduite tantôt de l'anglais, tantôt du français. Avant la publication du dernier roman de l'auteur, *Canto delle pianure* (1994) avait été publié par Rizzoli à partir de l'édition anglaise *Plainsong*, *L'impronta dell'angelo* (1999a) par Mondadori à partir de l'édition française *L'impronta de l'ange*, et pour finir *Tre volte settembre* (2005) par Pisani à partir de l'édition française *Trois fois septembre*. Il y a donc, apparemment, une certaine cohérence, car les trois éditeurs (ou l'auteure elle-même ?) ont décidé de confier aux traducteurs la première version écrite des différents romans, tout en étant conscients que la distinction en œuvre de départ/œuvre traduite n'avait plus, dans ces cas-là, le sens qu'on a l'habitude d'attribuer à ce binôme quand on a à faire avec des auteurs unilingues.

Revenons maintenant à l'histoire éditoriale atypique de *Lignes de faille*. Nancy Huston a affirmé à plusieurs reprises que le roman a d'abord été écrit en anglais, après une phase d'indécision sur la langue d'écriture, et ensuite autotraduit en français. L'éditeur américain a cependant demandé à l'auteure de retirer certains passages, à son avis attaquant, critiquant l'administration Bush et la guerre en Irak. Suite au refus de l'écrivaine, le texte est paru d'abord en français, chez Actes Sud, en 2006. L'édition italienne qui date de 2007, est plus ou moins contemporaine de la première édition en langue anglaise: au mois d'août 2007 paraît en effet, en Australie, chez The Text Publishing Company, *Fault lines*, suivie, au mois d'octobre de la même année par l'édition italienne sous le titre *Un difetto impercettibile* (2007a) chez Rizzoli, dans la collection de narrative "La scala". Il a fallu attendre le mois de mars 2008 pour que le roman paraisse en Angleterre, toujours sous le titre *Fault lines*, chez Atlantik books, le mois d'août pour qu'il soit publié au Canada, chez Mc Arthur & Company, et le mois d'octobre de la même année pour que Grove Press décide enfin, plus de deux ans après la sortie de *Lignes de faille* chez Actes sud, de le publier aux Etats-Unis.

Or puisque en tant que chercheuse je m'occupe de littérature en langue française traduite en italien, et en tant que traductrice je traduis du français en italien, j'aurais voulu analyser les stratégies de traduction de ce roman, que j'avais trouvé particulièrement intéressant notamment pour la présence de voix narratives enfantines. Quoique dans le volume on ne spécifie pas sous le titre italien de quelle langue le texte est traduit (on peut parfois trouver, mais ce n'est pas une règle systématique, "tradotto dall'inglese" ou "tradotto dal francese"), sur la page de gauche avant le début même du roman, l'éditeur a placé les indications suivantes:

Proprietà letteraria riservata (Propriété littéraire réservée)[2]
©Nancy Huston 2006
© 2007 RCS Libri S.p.A., Milano
ISBN 978-88-17-01938-5
Titolo originale dell'opera (Titre original de l'œuvre)
LIGNES DE FAILLE
Prima edizione: ottobre 2007 (Première édition: octobre 2007)

Ce n'est qu'après avoir analysé une partie très importante de la version italienne comparée à la version française que je me suis aperçue, à ma grande surprise, que la version italienne n'avait pas été traduite de *Lignes de faille*, comme les indications l'attestaient, mais de la version anglaise *Fault Lines*. Un premier soupçon m'était déjà venu en voyant l'arbre généalogique qui précède le début du roman, et que Nancy Huston a décidé d'insérer pour que le lecteur soit immédiatement plongé dans l'esprit d'un roman qui se construit à rebours. L'œuvre suit en effet, à travers quatre personnages qui appartiennent tous à la même famille, un ordre chronologique inversé, en faisant d'abord parler Sol, en 2004, et en remontant, à travers la voix de Randall qui se raconte en 1982, puis celle de Sadie, en 1962, à la voix de Kristina qui a six ans en 1944 : quatre histoires à rebours avec un saut d'une génération à l'autre d'une vingtaine d'années: 2004, 1982, 1962, 1944. Dans cet arbre généalogique la femme de Randall qui s'appelle en français Tess, porte le nom de Tessa en italien, changement qui m'avait paru assez inhabituel si l'on considère la tendance contemporaine, en traduction, à garder les noms propres, anthroponymes, mais également toponymes, en langue originale. J'avais ensuite trouvé assez bizarres l'omission d'un simple adjectif ("ces sales terroristes arabes" (16) [3], exclamation du père de Sol, Randall, emblème même de l'américain devenu raciste après le 11 septembre, qui devient en italien "quei terroristi musulmani" (15) [ces terroristes musulmans]), la neutralisation de "bande d'arabes" (68) traduit par "gruppo di arabi" (48) [groupe d'arabes], et pour finir l'omission, qui me semblait quand même très grave, censoriale, de deux passages entiers, prononcés encore une fois par Randall:

Tu es attaqué par des saloperies de cellules terroristes, dit papa. On va devoir faire une biopsie pour voir qui sème la zizanie là-dedans. On ne sait pas si c'est les chiites ou les sunnites, peut-être même quelques grosses huiles d'Al-Qaida. Mais ne t'inquiète pas, on en viendra à bout"[4]. (78)	Già, e tu li hai delle brutte cellule terroriste che ti stanno attaccando - dice papà. Dobbiamo fare una biopsia e vedere chi è la causa di questo problema, non sappiamo se si tratta degli sciiti o se... (54)
Une partie de la peau autour de ma tempe est carrément morte parce que les microbes ont si bien réussi à l'attaquer. C'est comme les rebelles en Irak, dit papa. Ils sont incontrôlables, donc si on veut empêcher le terrorisme de s'étendre, il faut entrer dans Fallujah et tuer tout le monde. (79)	Alcuni tessuti della pelle attorno alla tempia sono morti perché i batteri hanno sferrato con successo il loro attacco. (55)

J'ai définitivement compris le piège dans lequel j'étais tombée quand une allusion aux Beatles devient, en italien, une remarque sur le chanteur et compositeur canadien d'origine libanaise Paul Anka, naturalisé américain en 1990:

"Avec ces, comment ils s'appellent "Paul Anka è di nuovo primo in ancora, ces cafards cockneys". classifica, e stanno girando un film su Maman éclate de rire: "Ah, oui, ils sont di lui".	doués les Beatles, elle dit. Mamma ride. "Io e Paul Anka non - Je n'ai jamais vu des coiffures aussi lavoriamo nello stesso universo."
absurdes, dit grand-maman. Autant se "È immorale trasmettere alla radio mettere un balai à franges sur la tête ! On canzoni del genere" afferma nonna.	ne voit même pas leurs yeux ! (289) "Una canzone che parla di gente che si bacia per telefono, insomma!"[5] (187)

Si l'on compare en effet la version italienne avec la version en langue anglaise, on se rend vite compte que la neutralisation et l'omission dont j'ai parlé sont tout à fait justifiables, car l'édition en anglais présente les mêmes procédés par rapport à l'édition française, et que Paul Anka était exactement le référent musical choisi par Nancy Huston pour son public anglophone, comme symbole de rupture par rapport à une tradition musicale plus classique, *analogon* des Beatles choisis pour le public francophone. Quant au nom de la femme de Randall, elle s'appelle effectivement Tessa en anglais: ce n'est donc pas la traductrice italienne, Federica Aceto, qui a pris l'initiative de traduire un anthroponyme, mais Nancy Huston elle-même, qui en "baptisant" son personnage en deux langues, a voulu varier légèrement son nom propre. Voilà donc la confirmation ultérieure, si besoin était, qu'il y a, dans l'édition italienne du roman, la rupture du pacte implicite censé exister entre l'éditeur et son lecteur, selon lequel celui-ci a le droit de savoir de quelle version est tirée la traduction qu'il est en train de lire, il a le droit de savoir quel a été le passage, parfois très complexe, d'une langue à l'autre. Le temps où l'on pensait que la traduction était réussie si le lecteur avait l'impression de lire une œuvre écrite dans sa propre langue est justement révolu et le lecteur peut aujourd'hui, dans la plupart des cas, participer personnellement, à travers une série de considérations, au mouvement même de la traduction. Or il est vrai que, notamment pour Nancy Huston, les deux versions, celle en anglais et celle en français, sont dues à la même voix auctoriale, et qu'il est impossible, sinon contre-productif, de définir une version originale et une version seconde, car les deux ne s'achèvent que conjointement; mais il est aussi vrai que, surtout pour un roman qui a connu un parcours éditorial si pénible, la transparence de la part de l'éditeur italien est souhaitable, sinon exigée. Cela est d'autant plus vrai que lors de la sortie de l'édition italienne, le roman existait en anglais (publié en Australie), et le titre anglais était donc déjà attesté. Si l'on ajoute à cela le fait que le copyright du roman appartient, comme nous l'avons vu, à Nancy Huston (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle dans l'édition italienne la maison Actes Sud n'est mentionnée nulle part), le choix de l'éditeur d'indiquer le titre *Lignes de faille* comme titre original paraît encore moins compréhensible.

J'ai consulté la traductrice, Federica Aceto, qui a traduit d'autres écrivains anglophones, comme Ali Smith, Helen Cross, Sophie Powell, Deborah Eisenberg, John Saul, Stanley Elkin, James Graham Ballard. Au moment où elle a accepté ce travail, elle savait qu'il existait deux versions, signées par l'auteur, du même roman; puisque Rizzoli, peut-être en accord avec l'auteure elle-même, avait décidé de le traduire de l'anglais, elle a accepté la traduction, et elle a gardé sous les yeux, tout au long de son travail, la version française. En cas de difficulté d'interprétation, ou de doutes relatifs à une expression, une métaphore... elle a consulté le roman en français, ce qui peut arriver à n'importe quel traducteur qui a la chance de disposer, en plus du texte de départ, d'une traduction déjà réalisée. Federica Aceto ne traduit cependant que de l'anglais et son travail sur le français n'a donc été qu'un approfondissement interculturel plutôt que linguistique. N'ayant pas pris vision des épreuves du roman, elle est donc restée surprise, elle aussi, de la décision de l'éditeur d'indiquer la version française comme version de départ de la traduction. Il y a eu probablement des raisons éditoriales et commerciales qui ont déterminé la décision de Rizzoli: sans vouloir être injuste par rapport à une maison d'édition souvent courageuse dans la sélection des titres à traduire, je pense que le choix a été presque imposé, dans une sorte de réaction en chaîne, par la quatrième de couverture. Dans le péri-texte, en effet, l'éditeur définit le roman "Bestseller assoluto in Francia con oltre 250.000 copie vendute" ("Bestseller absolu en France avec plus de 250.000 copies vendues") et il fait allusion au prestigieux Prix Femina que l'ouvrage a remporté. Dans les quatre lignes de présentation de l'auteure est cependant mentionné non seulement le lien biographique avec Tzvetan Todorov (!), mais également le fait que Nancy Huston écrit en français et en anglais. Il aurait donc suffi d'ajouter dans la quatrième de couverture, ou à la limite dans une note de l'éditeur, un éclaircissement concernant les raisons pour lesquelles la traduction était effectuée à partir de l'anglais[6], et le roman aurait pu jouir de la renommée due au prix, sans cependant tromper le public. La décision de l'éditeur est un acte qui, en plus des conséquences sur le lecteur, a des répercussions sur la traductrice et plus en général sur sa figure professionnelle: la traduction en italien à partir de *Fault Lines* n'a sûrement pas posé les mêmes problèmes qu'aurait posé la traduction à partir de *Lignes de faille*. Ce n'est ni une question de difficulté ni une question purement linguistique: indiquer un titre au lieu de l'autre, peut-être sans trop y penser, révèle la non-reconnaissance de tout un travail de médiation linguistique et interculturelle profond et singulier de la part de la traductrice. Il ne se donnera jamais le cas de deux traductions qui mettent en jeu les mêmes défis ou les mêmes enjeux de médiation, et un éditeur devrait en être parfaitement conscient.

Puisque l'analyse des stratégies de traduction du français vers l'italien à laquelle j'avais pensé n'est évidemment plus possible, j'avancerai le seul propos qui me paraît avoir encore un sens, c'est-à-dire le rapprochement des trois versions, la version anglaise, française et italienne, notamment en ce qui concerne la création de quatre voix d'enfants âgés de six ans.

La voix de quatre enfants, multipliée par trois langues

Ce qui reste, de mon projet initial d'analyse, c'est la volonté de présenter certains aspects problématiques sur lesquels la traductrice n'a probablement pas pu prendre des décisions définitives, car ils mettent en jeu les rapports avec l'éditeur ou le rédacteur. Ces deux dernières figures, il ne faut jamais l'oublier, ont un rôle qui est de plus en plus important, et exigent de la personne du traducteur une médiation que l'on pourrait définir au second degré. Il suffit de penser au premier élément de la chaîne traductive, le titre de l'ouvrage traduit, et aux différentes étapes que le titre lui-même subit avant d'arriver en librairie. Or, si en Italie l'une des clauses contractuelles prévoit l'obligation pour le traducteur de proposer un titre (qui est presque toujours demandé pour des raisons commerciales ou de publicité auprès des libraires, avant que la traduction ne soit achevée), c'est très souvent l'éditeur qui a le dernier mot, sur la base d'éléments "autres" que le traducteur n'a pas nécessairement pris en compte, tels que l'harmonie nécessaire entre le titre et l'image de la couverture, le rappel entre le titre et la quatrième de couverture... Dans le cas du roman de Nancy Huston, le titre italien *Un difetto impercettibile* perd l'allusion aux lignes, à l'idée de fêlure qui peut se produire au sein d'une famille et qui se perpétue génération après génération, mais acquiert l'allusion, omniprésente dans le roman de l'écrivaine, à ce mystérieux grain de beauté qui représente le fil rouge entre les quatre enfants, appartenant à la même famille alors qu'ils sont pourtant si lointains dans le temps et dans l'espace.

Un élément qui me paraît beaucoup plus intéressant, et qui a probablement représenté une question controversée, ou tout au moins problématique pour l'éditeur et la traductrice, est la disposition graphique du texte sur la page imprimée. En lisant la version anglaise et la version française, on s'aperçoit que l'un des grands mérites de Nancy Huston dans ce roman est justement d'avoir trouvé, grâce également à sa riche activité d'autotraduction, un style qui n'est ni trop écrit ni trop oral. On a l'impression que les enfants sont véritablement en train de se raconter, à travers les instruments qu'ils possèdent à six ans, entre autres la capacité, naissante, de lire et d'écrire: le principal défi pour l'écrivaine doit avoir été justement celui de trouver une voix crédible pour ses quatre narrateurs. Quatre enfants, deux garçons et deux filles, portant le même grain de beauté, mais vivant des expériences très différentes: Sol, le premier, vit aux Etats Unis, Randall, son père, passe l'année de ses six ans en Israël, Sadie au Canada, Kristina en Allemagne. Nancy Huston se sert, en anglais et en français, notamment pour la première voix narrative, celle de Sol, de toutes les possibilités offertes par la page pour exprimer, grâce aux blancs, aux pauses et à la fragmentation, le rythme de sa pensée. Sol est l'enfant du réseau, de la Toile, il est né, pourrait-on dire, avec une souris à la main; il assiste sur Internet, à travers des photos et des vidéos, en tant que témoin obligé d'une civilisation qui ne croit qu'à l'image, aux tortures de la guerre en Irak. La famille est incapable de lui imposer une limite en cela, il vit le sens de la toute-puissance que l'administration Bush voudrait transmettre à sa nation. Très souvent, quand il parle, il est par conséquent incapable de reconnaître la frontière entre les mots, de tracer une séparation entre une pensée et l'autre, de marquer la pause d'une virgule ou l'arrêt d'un point. Il n'est pas à même d'ordonner le flot intarissable, le vomissement de considérations qui représentent le reflet de la vitesse de sa navigation sur Internet. Si l'on analyse les trois versions, on voit très bien que l'édition italienne, suite à la décision de l'éditeur ou du rédacteur[7], a fortement uniformisé cet élément:

I'm awake.

Like flicking on a switch and flooding a room with light.

Snapping out of sleep, clicking into wakefulness, a perfectly functioning mind and body, six years old and a genius, first thought every morning when I wake up.

My brain floods into the world, the world floods into my brain,
I control and own every part of it.
Palm Sunday early G.G. here visiting Mom & Dad
still asleep
A sunny Sunday sun sun sun sun
king Sol Solly Solomon
I'm like sunlight, all-powerful, instantaneous and invisible,
flowing effortlessly into the darkest corners of the universe

capable at six of seeing illuminating understanding
everything

C'EST l'éveil.

Comme quand on appuie sur l'interrupteur et que la pièce se remplit de lumière.

Dès que je sors du sommeil je suis allumé alerte électroifié, tête et corps en parfait état de marche, j'ai six ans et je suis un génie, première pensée du matin.

Mon cerveau remplit le monde et le monde remplit mon cerveau,
j'en contrôle et possède chaque parcelle.
Dimanche des Rameaux très tôt
AGM chez nous en visite
Maman et papa encore endormis
un dimanche ensoleillé soleil soleil
soleil Roi soleil
Sol Solly Solomon
Je suis un flot de lumière instantané invisible et tout-puissant qui

14

NANCY HUSTON

se répand sans effort dans les recoins
les plus sombres de l'univers

capable à six ans de tout voir
tout illuminer tout comprendre

En un éclair je suis débarbouillé et habillé, mon lit est fait. Mes chaussettes et mon slip d'hier sont dans le panier à linge sale, plus tard dans la semaine

Sono sveglio.

Come un interruttore che scatta e inonda una stanza di luce.

Mi scuoto dal sonno, schizzo nello stato di veglia, una mente e un corpo che funzionano alla perfezione, ho sei anni e sono un genio, questo è il primo pensiero appena sveglio la mattina.

Il mio cervello inonda il mondo e il mondo mi inonda il cervello,

io lo controllo e ne possiedo ogni parte.

Domenica delle Palme. Mattina presto. È venuta la BN a farci visita.

Mamma e papà dormono ancora.

Una domenica assoluta sole sole sole Re Sole

Sol Solly Solomon

Sono come la luce del sole, onnipotente, istantaneo e invisibile, scivolo senza sforzo nei più oscuri angoli dell'universo

capace a sei anni di vedere illuminare comprendere tutto.

In un lampo sono lavato e vestito, i capelli pettinati e il letto fatto.

Il reste en italien très peu de traces du caractère figuratif qu'acquière les mots de Sol en anglais et en français; les espaces blancs, symboles d'un "trop plein", mais qui finit par coïncider avec un "trop vide", sont presque éliminés dans la version italienne, les mots se redessinent sur une ligne qui présente un début et une fin, une ligne presque régulière, qui ne conserve que modestement la fragmentation, le morcellement du souffle, le sanglot presque de Sol. L'ajustement sur la ligne s'accompagne d'ailleurs de l'emploi et de la régularité, en traduction italienne, de la ponctuation qui était en revanche presque absente dans la version anglaise et dans la version française. Si la ponctuation dépend généralement du choix du traducteur, elle devient toutefois presque obligée dans notre cas, étant données les décisions précédentes concernant la disposition graphique. J'avance l'hypothèse que la ponctuation aurait pu mieux rendre le mouvement, le rythme du discours de Sol, si l'on avait respecté, d'un point de vue éditorial, la disposition graphique. Celle-ci mériterait alors d'être prise en compte de manière plus attentive et sensible par les éditeurs, notamment dans le cas d'une écrivaine telle que Nancy Huston, qui a toujours fait de l'espace d'écriture un élément signifiant et symboliquement important.

Un autre élément à propos duquel la réflexion se révèle intéressante est l'emploi, dans le roman, de l'italique: il y a des différences notoires entre l'emploi de l'italique dans la version anglaise et dans l'édition française, et ce n'est pas dû aux différences éditoriales formelles entre l'une et l'autre langue: Nancy Huston n'utilise que rarement l'italique selon les règles typographiques, elle en fait plutôt un élément stylistique important, une possibilité ultérieure qu'elle puise dans ses deux langues d'écriture pour marquer l'ironie, suggérer le changement du ton narratif, définir le passage d'un discours à l'autre, caractériser un monologue intérieur, ou encore suggérer une réflexion profonde sur la langue qu'elle est en train d'utiliser, sur le langage, qu'il soit verbal, corporel ou encore musical. Les raisons qui la mènent à un emploi différencié de cette possibilité expressive en anglais et en français dépendent alors de sa manière, si complexe et si interrogative, de vivre les deux langues, car "[elles] ne sont pas seulement des langues; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans..." (Huston 1999b: 51).

L'édition italienne respecte en général les italiques de l'édition anglaise, mais avec quelques différences manifestes qui ont des répercussions importantes sur l'expression de la voix des quatre enfants.

Ceux-ci ont tous, par rapport à la langue qu'ils utilisent, une attitude réflexive; chaque nouveau mot qui vient enrichir leur patrimoine lexical crée une petite révolution intérieure, et le système de relations, de connexions linguistiques, étroitement lié au monde émotif et affectif subit une modification. Or cette réflexion, l'acquisition d'un mot qui devient une tentative enfantine de s'approprier le monde, est justement témoignée par l'italique. Prenons par exemple cette phrase de Sadie:

Hate these big furry slippers, Mommy's Christmas present, the	J'ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noël de ma mère, un <i>présent</i>	Non sopporto queste grosse pantofole pelose, me le ha regalate mamma a Natale, regalo si dice anche <i>presente</i> ,
---	---	---

word <i>present</i> [8] as usual	qui comme d'habitude me	e questo presente mi parla
meaning <i>absent</i> - she	parle de son <i>absence</i> : elle	dell' <i>assenza</i> di mamma: aveva un
had a gig on Christmas	avait un concert le jour de	concerto proprio il giorno di Natale.
Day. (158)	Noël. (252)	(166)

La réflexion linguistique de Sadie, qui était en anglais plus explicite qu'en français, mais qui présentait néanmoins l'emploi de l'italique, indique qu'à ce moment-là les constats de Sadie se font intérieurement; la langue n'est que l'expédient pour parler de ce que le mot entraîne avec soi au niveau du monde émotif. Tout cela devient en italien très explicite, et la remarque perd donc de son intensité; il s'agit d'une observation presque didactique, totalement dénuée de cette profondeur et du naturel dont l'italique témoignait dans l'édition anglaise et française.

Si l'on compare d'ailleurs les trois versions à propos de la voix du personnage de Sadie, on s'aperçoit vite qu'il y a encore une différence assez importante concernant la nature profonde de cette fillette. Celle-ci, qui vit avec ses grands-parents car sa mère est trop jeune et occupée par sa carrière musicale pour s'occuper d'elle, a une sorte d'*alter ego*, un compagnon-ennemi ("My friend" en anglais, l'"ennemi" en français et "il Demone" en italien) qui la suit partout, sans cesse, en la culpabilisant et en exaspérant, chez elle, l'idée que sa mère l'a abandonnée à cause de certaines tares et défauts personnels. Les versions anglaise et française posent sous le signe de l'italique ce dialogue intérieur qui est très animé et qui occupe une partie importante de la vie de la petite fille; celle-ci est en effet absorbée et accaparée par cette voix intérieure envers laquelle elle ne connaît aucune forme de distanciation, aucune possibilité de mettre en discussion la véridicité de son existence. La version italienne, sans doute à cause de décisions prises encore une fois par la rédaction éditoriale, caractérise cette voix non plus par l'italique, mais en l'insérant entre guillemets, ce qui crée un décalage, une banalisation, un aplatissement du ton, ainsi que nous pouvons le constater:

My Friend is absolutely	L'Ennemi est fou de rage, je	Il mio Demone è furioso
furious and I know he's going	sais qu'il me punira de l'avoir	come un pazzo e io so che mi
to punish me for betraying him	trahi et ça ne manque pas, dès	punirà per averlo tradito e
and sure enough, the minute I	que je rentre de l'école - avant	infatti appena rientro a casa,
get home from school - before	même que j'aie eu le temps de	prima di avere il tempo di
I can even have my snack or	prendre mon goûter ou de	andare a fare merenda o di
check my appearance in the	vérifier mon apparence dans la	controllarmi allo specchio, mi
mirror - he tells me to lock my	glace - il me dit de verrouiller	dice di andarmi a chiudere in
bedroom door and bang my	la porte de ma chambre et de	camera e di sbattere la testa
head against the wall a	me cogner cent fois la tête, très	al muro cento volte. "E tu
hundred times. <i>You still think</i>	fort, contre le mur. <i>Tu crois que</i>	ancora credi che tua madre ti
<i>your mother's going to come</i>	<i>ta mère va venir te chercher ?</i> il	porterà con lei?" dice con
<i>and get you? He sneers. Ha!</i>	dit, railleur. <i>Ha ! Tu ne la</i>	tono canzonatorio. "Ah! Tu
<i>You don't deserve her, you</i>	<i>mérites pas, tu ne sais même</i>	non la meriti, non sai
<i>don't even know how to get</i>	<i>pas t'habiller et te déshabiller</i>	nemmeno vestirti e spogliarti
<i>dressed and undressed</i>	<i>comme il faut, alors voilà, tu</i>	come si deve, e perciò
<i>properly, so you can just go on</i>	<i>n'as qu'à rester dans cette</i>	continuerai a vivere in questa
<i>living in this house for the rest</i>	<i>maison jusqu'à la fin de ta vie.</i>	casa per il resto della tua
<i>of your life.</i> (203)	(325-326)	vita". (209)

Dans d'autres passages qui racontent le dialogue entre deux enfants provenant de cultures et d'univers linguistiques différents, la version italienne choisit le procédé inverse, c'est-à-dire d'attribuer l'italique à des parties qui ne le prévoyaient pas, ni en anglais ni en français; c'est par exemple le cas de Randall, qui en Israël connaît à l'école Nouzha, une jeune fille arabe palestinienne; ou encore de Kristina qui en 1944 voit arriver, dans ce qu'elle croyait être sa famille d'origine, un jeune polonais, Johann, qui lui fera découvrir une histoire familiale inimaginable. Dans ces cas-là Huston omet l'italique: pour elle les mots que les enfants échangent, quoique étrangers par rapport à leur langue maternelle et à leur culture d'origine, sont importants par leur sonorité plutôt que par leur sens: les enfants qui se parlent donnent la priorité à la matérialité sonore des mots qu'ils utilisent, et le sens linguistique/culturel passe au second plan. Les mots perdent donc leur étrangeté pour ne devenir que des sons, une sorte de musique intérieure qui n'a plus besoin de passer par le sens pour traduire un message de proximité ou de confiance. La version italienne, en choisissant l'emploi conventionnel de l'italique qui est justement celui de signaler les mots étrangers, rend la lecture sans doute plus abordable, mais elle écarte en même temps l'interprétation que l'absence de l'italique en anglais et en français semblait suggérer:

'Do you believe in these	choses?'	Tu crois à toutes ces	"Tu ci credi a queste
things?'	she asks me.	Elle me demande.	cose?" mi chiede.
'Sure, I guess so'		Euh... oui. Enfin, je crois	"Certo, direi di sì".
'Do you know about the	que je crois.	"Sai cos'è il	
evil eye?'	Et le mauvais œil,	tu malocchio?"	
	connais ?		
'...'	...	"..."	
'All you have to do is look	Il suffit de regarder	"Basta che guardi qualcuno	
at someone, wishing them	quelqu'un en pensant à	augurandogli qualcosa di	
ill, and bad luck will befall	mal, et il lui arrivera	brutto, e qualcosa di brutto	
them. It's called daraba	malheur. Ça s'appelle gli	capiterà sul serio. Si	
bil-'ayn , hitting them with	daraba	bil-'ayn , chiama daraba	
your eye. (139)	frapper avec	l'œil. colpire con gli occhi. (148)	
	(224)		

Nothing could make me	Pour rien au monde je	Non c'è niente che potrebbe
renounce my secret	renoncerais à mes conversations	farmi rinunciare alle mie
conversations with Johann,	secrètes avec Johann, émaillées	conversazioni segrete con
now peppered with words in	maintenant de mots en polonais.	Johann, ora arricchite anche
Polish. All right is dobrze ,	D'accord, c'est dobrze , oui c'est	dalle parole in polacco. Va
yes is tak and no is z'aden .	tak et non c'est z'aden . "Je suis	bene è dobrze , sì è tak e no è
I am your daughter is Jestem	votre fille", c'est Jestem	z'aden , sono vostra figlia si
waszyn còrka . I want to	waszyn còrka ... j'ai envie de	dice Jestem wasza còrka .
know everything. (274)	tout apprendre. (436)	Voglio sapere tutto. (276)

Dans cette dernière citation la traduction italienne aplatit par surcroît le texte des deux versions française et anglaise, qui comportaient, dans la graphie des mots polonais, les erreurs qu'un anglophone commet quand il parle cette langue. La version italienne a probablement été soumise au contrôle d'un natif polonais ou d'un rédacteur connaissant la langue, et dans un souci d'hypercorrection la particularité du texte de Nancy Huston, si soigné en ce qui concerne la recherche d'une langue crédible, a été annulée.

Je vais encore citer deux cas où l'oralité des textes anglais et français n'est pas respectée par la traduction italienne; il s'agit de deux cas pour lesquels il est difficile de dire s'ils dépendent d'un choix de la part de la traductrice, ou d'une décision de la rédaction de la maison d'édition qui, dans le but d'uniformiser le texte et de le ramener vers les normes éditoriales de la collection, est intervenue sur des aspects du roman apparemment graphiques, en fait "parlants". Dans le premier cas le narrateur est Randall, qui attend à l'aéroport, en compagnie de son père, sa mère qui rentre d'un voyage. En anglais et en français la réaction que la mère pourrait avoir, filtrée par la pensée de son fils, est graphiquement différenciée par rapport aux mots réellement prononcés par la mère: la distinction se fait à travers l'omission des guillemets en anglais, et à travers l'italique en français dans le cas de la réaction prévue par l'enfant, alors que lorsque celui-ci cite les mots effectivement prononcés par sa mère, le texte introduit les guillemets. En italien, en revanche, nous assistons à une simplification de ces passages: un connecteur logique est introduit, et l'effet d'oralité, la tentative de s'identifier à l'imaginaire d'un enfant de six ans sont perdus. Les guillemets utilisés pour ce que l'enfant suppose savoir à propos de la réaction intérieure de sa mère, de même que pour ce que sa mère dit réellement, annulent l'effet de complexité de la version française et anglaise. D'autant plus qu'ici, comme ailleurs dans le roman, l'italique a également, du moins en français, le rôle de marquer l'ironie

des voix narratives enfantines: celles-ci, soumises sur le plan diégétique aux tics langagiers des adultes, et sur le plan narratif au style de la romancière, se servent de l'ironie comme d'un moyen de résistance, voire de transgression des limites et de certains tabous:

<p>There she is indeed, dragging her suitcase, and when she sees us her face doesn't light up the way Grandma Erra's would, it just sort of registers our presence like Oh good, there you are now let's go home. Still, she crouches down beside her suitcase so that I can rush into her arms and she can hug me, but the minute I'm in her arms she says 'Dammit!' and it's a bit disappointing to hear that word just as you're hugging your mother for the first time in more than a fortnight but it's because crouching down made a button pop off the waist of her pants and she thinks it means she's gained weight which isn't necessarily true, everyone's stomach gets fatter when they crouch down. (116)</p>	<p>La voilà pour de vrai qui vient vers nous en traînant sa valise, mais son visage ne s'illumine pas en nous voyant comme l'aurait fait celui de mamie Erra, il constate juste notre présence, genre: Ah bon, vous voilà, rentrons à la maison. Elle s'accroupit quand même à côté de sa valise pour que je puisse me jeter dans ses bras, mais à la seconde où nos poitrines se touchent elle dit "Merde !" et c'est un peu décevant d'entendre ce mot juste quand on étreint sa mère pour la première fois depuis des semaines, mais c'est parce qu'en s'accroupissant elle a fait sauter un bouton à la taille de son pantalon et elle pense que ça veut dire qu'elle a grossi mais ce n'est pas forcément le cas, tout le monde a des bourrelets quand on s'accroupit (188-189)</p>	<p>Infatti eccola che trascina la valigia, e quando ci vede non le si illumina il viso come invece succede con nonna Erra, si capisce solo che si accorge della nostra presenza, come se pensasse: "Ah bene, eccovi, e ora andiamo a casa". Comunque, si abbassa accanto alla valigia in modo che io possa correre tra le sue braccia, ma appena mi stringe dice: "Porca miseria!", ed è un po' una delusione sentire tua madre che dice queste parole nel momento in cui ti abbraccia per la prima volta dopo più di quindici giorni, ma è perché abbassandosi le è saltato un bottone dei pantaloni e lei pensa che questo significhi che è ingrassata, anche se non è necessariamente così dato che in genere la pancia si gonfia quando ci si accovaccia. (125)</p>
--	--	---

Dans le deuxième et dernier cas la voix est toujours celle de Randall, racontant ses cours particuliers d'hébreu avant de s'installer en Israël avec sa famille. En anglais et en français l'italique est réservé à deux sons de la langue hébraïque, comme si à ce moment-là l'enfant était attentif aux sonorités plutôt qu'aux mécanismes de fonctionnement de la langue qu'il est en train d'apprendre; en italien l'italique a en retour une valeur plutôt liée, encore une fois, à son emploi conventionnel, car s'appliquant non seulement aux sonorités, mais également aux phrases (en hébreu, donc en langue étrangère), il ne transmet plus la réflexion musicale que Randall mène en anglais et en français:

<p>By early August I'm making full sentences, saying stuff like The weather is rotten (Mezeg avir garoua), and I'm hungry (Ani raev), and Shall we take a little walk? (Netayel Ktzat?) I like the feel of this language in my throat, especially the <i>ayin</i> and the <i>h'et</i> sounds which are rough and scrappy. (121)</p>	<p>Début août, je commence à faire des phrases complètes, genre "il fait un temps pourri" (Mezeg avir garoua) et "J'ai faim" (Ani raev) et "Si on allait faire une petite balade?" (Netayel Ktzat?). J'aime la sensation de cette langue dans ma gorge, surtout les sons <i>ayin</i> et <i>h'et</i> qui sont comme des raclements rugueux. (196)</p>	<p>All'inizio di agosto riesco a formulare frasi complete, a dire cose come il tempo è orribile (Mezeg avir garoua), ho fame (Ani raev), andiamo a fare una passeggiata? (Netayel Ktzat?). Mi piace la sensazione di questa lingua nella gola, specialmente i suoni <i>ayin</i> e <i>het</i> che sono duri e ruvidi. (130)</p>
---	--	--

Conclusions

Après cette analyse du roman de Nancy Huston dans les trois versions^[9] quelques pistes de réflexions peuvent être lancées. Le succès que le roman a obtenu en Italie, succès témoigné par la présence de l'auteure au festival de la littérature de Mantoue en 2008, et par les intéressantes questions qu'un public très nombreux lui a posées, fait pencher pour l'hypothèse d'une bonne traduction, appréciée non seulement par le public, mais également par la critique. Une attention plus profonde aurait cependant pu être consacrée, notamment de la part de l'éditeur et des rédacteurs, à la disposition graphique du texte sur la page blanche, à l'emploi de l'italique et des guillemets. Il s'agit en effet d'éléments qui ne sont pas, dans les textes de Huston, purement conventionnels, mais qui contribuent au contraire, de manière remarquable, à créer la polyphonie narrative. A travers l'italique, soigneusement alterné aux guillemets, Huston introduit souvent, au sein des discours de ses quatre enfants-narrateurs, une parole "hétérogène", qu'elle soit la parole d'un alter-ego de l'enfant, qu'elle soit la parole d'un monologue intérieur ou encore la parole des adultes, tels que l'enfant les imagine et les "entend". Tous les expédients graphiques sont exploités par l'auteure afin d'introduire le discours de l'autre dans le discours du moi, de créer une sorte d'écho narratif, de jouer une prise de distance de soi à soi, ce qui semble, pour Nancy Huston, le but principal du roman et de la littérature:

La littérature nous autorise à repousser [nos] limites, aussi imaginaires que nécessaires, qui dessinent et définissent notre moi. En lisant, nous laissons d'autres êtres pénétrer en nous, nous leur faisons de la place sans difficulté – car nous les connaissons déjà. Le roman, c'est ce qui célèbre cette reconnaissance des autres en soi, et de soi dans les autres. C'est le genre humain par excellence. (Huston 1999b: 107)

Il est alors important, à mon avis, notamment quand on traduit des romans comme ceux de Huston, qui "sont écrits de manière si entrecroisée, [...] dans un va-et-vient incessant entre les langues" (Sardin 2001: 17), de s'interroger sur la médiation au second degré que la traduction comporte et sur la collaboration, fondamentale, entre la figure de la traductrice/du traducteur et celle de l'éditeur ou des rédacteurs: ce n'est en effet qu'en considérant le texte dans sa complexité et dans son caractère problématique qu'on sera à même d'avoir un regard plus complet sur la traduction dans tous ses moments. Ce n'est qu'en travaillant pour une plus profonde collaboration entre les différentes instances du procès traductif que la traduction pourra véritablement remplir sa tâche de pont entre les cultures.

Bibliographie

- Cixous, Hélène (1986) *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes.
- Huston, Nancy (1994) *Canto delle pianure*, Milano, Rizzoli, coll. "Scala stranieri".
- Huston, Nancy (1996) *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud.
- Huston, Nancy (1999a) *L'impronta dell'angelo*, Milano, Mondadori, coll. "Strade blu".
- Huston, Nancy (1999b) *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud.
- Huston, Nancy (2004) *Âmes et corps Textes choisis 1981-2003*, Montréal-Arles, Leméac-Actes Sud.
- Huston, Nancy (2005) *Tre volte settembre*, Isola del Liri, editricepisani, coll. "Piccola biblioteca di narrativa".
- Huston, Nancy (2006) *Lignes de faille*, Arles-Montréal, Actes Sud-Leméac.
- Huston, Nancy (2007a) *Un difetto impercettibile*, Milano, Rizzoli, coll. "Scala stranieri".
- Huston, Nancy (2007b) "Déracinement du savoir" in *L'écriture et le souci de la langue. Ecrivains, linguistes: témoignages et traces manuscrites*, Irène Fenoglio (ed), Louvain-la-Neuve, Bruylant Academia: 21-52
- Huston, Nancy (2007c) "Traduttore non è traditore" in *Pour une littérature mondiale*, Michel Le Bris et Jean Rouaud (eds), Paris, Gallimard: 151-160.
- Huston, Nancy (2008) *Fault Lines*, London, Atlantic Books.

- Huston, Nancy, Sebban, Leïla (2000) *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Editions J'ai lu.
- Klein-Lataud, Christine (1996) "Les voix parallèles de Nancy Huston", *TTR* vol. IX: 1, 1^{er} semestre 1996: 211-231.
- Oustinoff, Michaël (2001) *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008) *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin.
- Sardin, Pascale (2001) "Nancy Huston. L'exil, ce 'fantasme qui permet d'écrire'" in *Exil à la frontière des langues*, Esther Heboyan-de Vries (ed), Arras, Artois Presses Université, coll. "Cahiers d'Artois": 9-20.
- Sardin, Pascale, ed (2009) *Traduire le genre: femmes en traduction*. "Palimpsestes" n. 22, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Notes

- [1] Nancy Huston elle-même souligne la difficulté de l'autotraduction: "Rien n'est plus pénible, pour la fausse bilingue que je suis, que d'avoir à "traiter" des messages dans les deux langues à la fois. Je le vis comme une lutte quasi physique à l'intérieur de mon cerveau" (Huston 1999b: 59).
- [2] Les traductions entre parenthèses sont personnelles.
- [3] Je vais insérer, dorénavant, entre parenthèses, les numéros des pages que je vais citer; les éditions de référence sont les suivantes: Nancy Huston, *Lignes de faille*, Arles-Montréal, Actes Sud-Leméac, 2006; Nancy Huston, *Un difetto impercettibile*, Milano, Rizzoli, coll. "Scala stranieri", 2007; Nancy Huston, *Fault Lines*, London, Atlantic Books, 2008.
- [4] Dans ce passage, et dans les passages textuels suivants, c'est moi qui souligne. Tout ce passage souligné en français disparaît totalement dans la traduction italienne qui s'arrête à la remarque sur les chiites.
- [5] Puisque le texte s'éloigne remarquablement du français, je vais ici traduire le passage à la lettre: "Paul Anka figure encore une fois en tête du classement, et l'on tourne un film sur lui. Maman rit: "Paul Anka et moi nous ne travaillons pas dans le même univers" "C'est immoral de transmettre à la radio des chansons de ce genre" dit grand-mère. "Une chanson qui parle de gens qui s'embrassent au téléphone, mais enfin !".
- [6] On aurait, de cette façon, reconnu en même temps à la traductrice ses compétences professionnelles.
- [7] En ce qui concerne la disposition sur la page la traductrice m'a confirmé que, puisqu'elle n'a pas vu les épreuves, elle n'a pu influencer d'aucune manière sur cet aspect.
- [8] Ici encore, et dans les citations qui vont s'ensuivre, c'est moi qui souligne dans les trois langues. L'italique est par contre voulu par l'auteure.
- [9] Il n'est pas exclu que certains choix, notamment de la version en anglais, qui est soumise, comme nous l'avons vu, à une multiplicité de maisons d'édition anglophones, dépendent, elles aussi, non seulement de Nancy Huston, mais également d'autres instances et figures éditoriales.

©inTRAlinea & Chiara Elefante (2012).

"Traduire la voix des enfants Le cas de *Lignes de faille* de Nancy Huston en traduction italienne", *inTRAlinea* Vol. 14.

Stable URL: <http://www.intraline.org/specials/article/1880>