QUÊTE DE LANGUE(S), QUÊTE D'IDENTITÉ(S) EN TRADUCTION

Muguraș Constantinescu, Prof., PhD, Raluca-Nicoleta Balațchi, Assist. Prof., PhD,
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Our paper is a reflection on the relationship between self-translation and the question of identity in and through translation. Our corpus of study consists in a series of significant excerpts from Nancy Huston's Lignes de faille and its English and Romanian versions (Fault Lines – translated by Nancy Huston herself and Linii de falie translated into Romanian after the English "second" original). The main purpose of this analysis is to look at the extent to which on the one hand self-translation becomes a rewriting, and, on the other hand, translation involves a search of identity.

Keywords: identity, language, rewriting, self-translation, translation.

Préliminaires

Notre article se constitue dans une réflexion sur le rapport de l'autotraduction à la traduction à travers une analyse comparée de la version française et l'autotraduction en anglais et la version en roumain du roman de Nancy Huston, *Lignes de faille (Fault Lines / Linii de falie)*. L'objectif principal de cette étude à double volet est de saisir, d'un côté, la part de re-création et de réécriture insinuées dans l'auto-traduction, et, de l'autre, la part de distorsion, de déperdition ou d'adjonction qui touchent la traduction, même si dans un dosage apparemment insignifiant, les textes fonctionnant souvent comme des miroirs (légèrement) déformants. Dans ce sens, le choix même du traducteur/éditeur roumain de travailler à partir de la version en anglais, du « second original », placé sous le signe de l'autotraduction et de la langue maternelle, doit être vu comme significatif.

Lignes de faille paraît en 2006 aux éditions Actes Sud. La version en anglais de l'auteure, *Fault Lines*, voit le jour en 2007 aux éditions McArthur and Company, Toronto. Il est cependant difficile, en regardant la couverture et les premières pages de la version en anglais de trouver quelque mention que ce soit du fait qu'il s'agit d'une traduction. Ce n'est qu'en cherchant attentivement dans l'espace destiné aux mentions éditoriales (au verso de la page de titre) que l'on retrouve la précision *Translation of : Lignes de faille*. Les quelques lignes biographiques sur l'auteure, qui précèdent le titre font cependant référence au fait que l'auteure écrit autant en anglais qu'en français et qu'elle traduit ses écrits soi-même[1]. Traduit en vingt-sept langues, le roman reçoit une version roumaine en 2009 chez Leda (Groupe Editorial Corint, Bucarest), la traduction étant faite à partir de l'original en anglais par Laura-Georgiana Fratu[2]. Les droits d'auteur, cependant, renvoient à l'édition en français (2006, Actes Sud).

La traduction est accompagnée par quelques éléments paratextuels qui font entendre la voix de la traductrice, comme les notes et la présentation biobibliographique de Nancy Huston (légèrement adaptée par rapport à l'édition en anglais, par la suppression des détails de la vie personnelle et l'ajout d'informations sur les romans publiés et les prix remportés).

[1] "Writing in both French and English, she translates her work herself and is the author of numerous works of fiction and non-fiction, as well as a play, children's books and screenplays. *Fault Lines* is her eleventh novel".
[2] Traductrice de littérature anglaise, ayant traduit quelques romans pour les éditions Leda.

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

L'autotraduction : un texte et son double

Sans être un phénomène nouveau, l'autotraduction pose des problèmes majeurs du point de vue du rapport des deux textes relevant d'un même auteur, tout comme du statut d'original par rapport aux traductions allographes.

Selon Oustinoff (2001), la spécificité de l'autotraduction est à retrouver dans le « va-et-vient entre une traduction qui répond à notre attente et celle qui la déjoue », le texte auto-traduit acquérant le statut d'un second original, ce qui est typologiquement un paradoxe, car il « réunit les deux termes actuellement jugés antinomiques que sont les pôles de l'écriture et de la traduction ». Aussi d'autres analystes du phénomène, comme Pascale Sardin-Damestoy, mettent-ils en avant plutôt les difficultés de cette pratique : « L'auto-traduction est un art entropique frappé de négativité et marqué par la défaillance » (2002 : 220).

Il est néanmoins vrai que le rapport qui se construit entre l'auteur-traducteur et son texte est privilégié, car il semble jouir de plus de liberté dans l'établissement des liens qui renouent les deux facettes de l'œuvre notamment le premier et le second original, l'autotraduction devenant chez beaucoup d'auteurs une « réécriture traduisante », une « auto-traduction recréatrice », une traduction-texte dans le sens donné à ce syntagme par Henri Meschonnic.

Oustinoff propose de distinguer trois catégories majeures de l'autotraduction : naturalisante (texte traduit sans interférence de la langue source), décentrée (détachée des normes inhérentes à une doxa traduisante) et (re)créatrice (le second original présentant des modifications majeures par rapport au texte premier).

L'expérience de l'autotraduction est différemment perçue par les auteurs l'ayant pratiquée : jugée comme épouvantable par Nabokov, elle s'inscrit dans l'écriture même chez Beckett, devenant un véritable « principe évolutif de son œuvre » (cf. Pascale Sardin-Damestoy, 2002). L'autotraduction apparaît comme une nécessité dans le cas de Nancy Huston, qui, comme le rappelle Marta Dvorak (2004) « rédige ses textes en français et ensuite les traduit, ou les réécrit en anglais (prenant parfois le chemin inverse) […] l'écriture en langue seconde permet d'évacuer davantage la sphère affective et de faire place à la sphère cognitive ». Préférant parler de *réécriture* et non pas de traduction, l'auteure précise qu'elle ne fait confiance qu'à soi-même pour cette tâche, en parlant du roman *Plainsong* /*Cantique des Plaines* : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français ». Ailleurs, elle affirme sa volonté de ne pas s'éloigner du premier texte qu'elle traduit, son désir que son « texte soit rigoureusement le même dans les deux langues », ce qui n'est pas facile à accomplir, vu la vision du monde que chaque langue implicite.

Langue et identité/ De la langue au soi

Le rapport intrinsèque qui existe entre l'identité personnelle et la langue surgit avec bien plus d'acuité lorsque la langue d'écriture n'est pas la langue maternelle et d'autant plus quand l'œuvre écrite dans une langue étrangère à l'auteur passe par le processus de l'autotraduction : se pose alors le problème du statut du texte autotraduit par rapport à l'original (second original, relation dialogique avec le premier) et de l'expression du soi, un soi éminemment multiple. Pour l'œuvre de Beckett, Pascale Sardin Damestoy parle d'une « translation infinie de soi », considérant que la poétique de l'auto-traduction définit une « poétique du multiplié ». (2002 : 221).

Tiraillée entre deux langues (que l'on pourrait analyser par la dichotomie langue maternelle/maternante), l'auteure Nancy Huston parcourt, autant à travers le roman *Lignes de faille* en tant que tel qu'à travers les versions en français et en anglais, le chemin sinueux de la recherche de soi. La notion de « déplacement linguistique » que la chercheuse Chiara Montini préfère dans le cas de l'autotraduction chez Beckett, pourrait être également utile

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

dans le cas de Nancy Huston, pour qui « la venue à l'écriture » est liée au français, une langue que'elle apprécie comme suffisamment *étrange* pour stimuler sa curiosité.

Le déplacement linguistique qu'opère la traduction de l'auteure elle-même s'inscrit d'ailleurs dans la métaphore du passage qui traverse l'oeuvre dans son intégralité: les générations se succèdent, les personnages se déplacent, apprennent des langues étrangères, sont au contact de cultures et périodes différentes (Etats-Unis, Allemagne, Israel, Canada). Les narrateurs se relaient, les voix des enfants de six ans se succèdent (dans un ordre chronologique inverse). La dislocation de la narration, la polyphonie narrative traduit déjà une multiplicité du soi, car l'enfant d'une narration se retrouve adulte et même grand-parent dans les suivantes ou les précédentes par la structure narrative, conçue comme une remontée dans le temps vers les années 40 et la grand-mère de la première histoire est enfant de six ans dans la dernière.

L'espace du texte imprimé en tant que tel en porte l'empreinte, les mots et les lignes s'espaçant au gré des pensées du personnage (voir le récit de Sol). La langue est intimement liée à la notion d'identité et d'expression personnelle dans la vie des personnages, surtout de Kristina (Erra / Klarysa), qui décide de renoncer à la langue pour chanter, en se servant uniquement de sons, non pas de mots. Des langages comme la musique ou le pictural viennent compléter ou supplanter le langage verbal (la copine d'Erra apprend au petit Randall d'associer le mot et les images mentales des référents).

La quête obsessionnelle de la langue se transforme dans une quête de l'identité d'un soi multiple. Il s'agit tout d'abord d'une polyphonie imbriquée qui traverse la trame narrative du texte dans le temps comme dans l'espace, et s'actualise au niveau de l'énonciation, par des *je* (dé)multipliés ; il s'agit aussi du dédoublement du moi créateur dans et par l'autotraduction. La démultiplication de soi suppose des rapports complexes entre le Sujet de conscience qui s'affirme comme MOI et ses diverses faces/ ses différents masques.

Le repère essentiel pour l'expérience d'un soi multiple et multiplié, que vit un exilé est l'enfance, car selon Nancy Huston : « Vous communiquez avec les autres en faisant appel soit à la partie enfant de vous-même, soit à la partie adulte. Jamais les deux à la fois » (Huston, *Nord Perdu*, 1999, 2004 : 22). Le problème de soi multiple n'est pas réservé aux seuls exilés, il se pose même pour les « impatriés », nommés ainsi par un terme symétrique avec celui de beaucoup plus fréquent, « expatrié ».

Dans *Lignes de Faille,* la plupart des personnages sont vus de l'intérieur, chaque conscience se développant de manière différente par rapport à soi-même : Sol se voit Dieu, tandis que Sadie est tiraillée dans sa lutte intérieure contre un Ennemi (*Fiend*/*Duşman*) et contre les autres, qui la mène à une véritable haine de soi. Le changement de pays, de langue et de religion sont également des stratégies d'éloignement de soi. C'est significatif dans ce sens l'envoi fait dans *Nord perdu* sur la haine de soi, par une citation reprise de Romain Gary, écrivain frère pour Huston : « *JE NE ME PLAIS PAS. Oui*. C'est Sviatoslav Richter qui parle. Au départ, la haine de soi. Peu importe pour quelle raison. Bien des comportements peuvent être inspirés par la haine de soi. On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de pays, de langue, tout cela à la fois » (11). La plupart de ces éléments s'intègrent à la trame narrative et à la construction des personnages dans *Lignes de faille*.

De l'original à la version étrangère, par le second original

L'analyse comparée à trois volets des versions du roman *Lignes de faille* que nous proposons, à titre d'exploration traductologique (original français – version roumaine/ original anglais (texte de départ) – version roumaine/ premier et deuxième original) laisse entrevoir l'insinuation d'éléments nouveaux, inscripteurs de différence entre le premier original, le second original et la traduction vers une langue étrangère, ou, si l'on veut, entre

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

écriture, réécriture et traduction. Lors du processus de traduction vers une autre langue, quelque chose de l'étranger pénètre dans le texte par la part de l'imaginaire /de la vision du monde contenue dans cette autre langue et également dans celle du traducteur, qui a, consciemment ou non, son idiome à lui.

De la diversité des problèmes de traduction qui pourraient intéresser l'étude, nous nous arrêtons sur quelques niveaux que nous considérons des repères importants pour l'analyse comparative envisagée : les noms propres ; la dimension stylistique ; la dimension culturelle.

Le nom du personnage Sol gravite autour d'un jeu sur le champ lexical du soleil. Les toutes premières lignes font plonger le lecteur, par un jeu astucieux sur les deux axes du discours – paradigmatique et syntagmatique – autour de la lumière, dans l'univers intime de Sol ; ce jeu de mots repris plusieurs fois comme un refrain, qui joue sur l'euphonie, est plus chargé d'allusions culturelles (au Roi Soleil, à la royauté, entre autres) en français qu'en anglais ou en roumain.

« *soleil soleil soleil Roi soleil Sol Solly Solomon* » (15) / *sun sun sun sun king Sol Solly Solomon* (3) / *soare soare soare soare rege Sol Solly Solomon*(11)

La traduction comporte des déperditions importantes (niveau phonétique, syntaxique et intertextuel [flood – le Déluge], mais aussi graphique): les allitérations (*l* – liquide, correspondant au niveau du signifiant à la métaphore) sont sacrifiées au profit du contenu ; les phrases sont réarrangées syntaxiquement (récupération des ellipses verbales – le premier exemple, rajout de coordonnants comme pour rétablir la cohérence et 'normaliser' la syntaxe – l'exemple 2) et graphiquement (on met des points ou des virgules là où l'original n'en contient pas, des majuscules là où le texte, censé rendre le flux des pensées du personnage-narrateur de six ans n'en fournit pas, l'arrangement de certaines lignes – proche de la disposition en vers – les exemples 3 et 4).

C'est l'éveil. *Comme quand on appuie sur l'interrupteur et que la pièce se remplit de lumière.*	*I'm awake.* ***L**ike **fl**icking on a switch and **fl**ooding a room with **l**ight.* (3)	*Ma trezesc.* ***E** ca şi cum ai apăsa pe un comutator şi s-ar inunda camera de lumină.* (11)
Mon cerveau remplit le monde et le monde remplit mon cerveau,	*My brain floods into the world, the world floods into my brain**,*** (3)	*Creierul meu inundă lumea**,** **iar** lumea îmi inundă creierul**.*** (11)
un dimanche ensoleillé soleil soleil soleil Roi soleil *Sol Solly Solomon (13)*	*A sunny **Sunday** sun sun sun sun* *king Sol Solly Solomon* (3)	*O **duminică** însorită soara soare soare* *soare rege Sol Solly Solomon*(11)
Je suis un flot de lumière instantané invisible et tout-puissant qui se répand sans effort ans les recoins les plus sombres de l'univers *capable ă six ans de tout voir tout illuminer tout comprendre (14)*	*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* (3)	*Sunt ca lumina soarelui, atotputernic, instantaneu şi invizibil, inund fără nici un effort cele mai întunecate colţuri ale **U**niversului**.*** ***La şase ani,** sunt capabil să văd să iluminez să* *înţeleg totul* (11)

Le nom de Sadie est relié au jeu sur le champ lexical de la tristesse, de la haine de soi et du sadisme. Si pour le mot *sadist* le fonds latin commun des deux langues permet facilement l'association dans la version roumaine, pour *sad (triste)* la solution de la traductrice est de préserver le mot anglais dans le texte et de le traduire dans une parenthèse.

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

Pour Hilare, traduit par Mirth /Mirth, le nom du chien des grands-parents de Sadie, on observe qu'en traduction, on garde le nom propre anglais et l'on rajoute seulement pour les passages explicatifs à l'aide d'un tiret le correspondant littéral et une note : *Mirth-Voioşie* (p. 161) ; selon nous, il s'agit d'une perte, vu que le nom du chien contraste avec la tristesse du personnage central du récit, Sadie : à notre avis, on aurait pu proposer Voiosul.

Luth traduit parLute/Luth, le pseudonyme de Janek, est à nouveau un cas significatif de « translation » de nom propre en traduction, le mot désignant un instrument musical traditionnel, comme pour marquer le destin d'Erra et son lien intrinsèque à la musique. En roumain, le choix curieux (que l'on peut considérer comme une réminiscence du premier orginal) de la traductrice de proposer la variante *Luth*, comme en français, ne résout cependant pas la référence à l'instrument ; en plus, c'est le nom que donne Erra à son grain de beauté : *luth* (*lute* en anglais ; en roumain on pourrait penser à *Liră*)

La dimension stylistique

Nous avons pu observer un effort constant de variation de l'expression en traduction, qui pourrait devenir excessif : *finally – până la urmă ; după o veşnicie ; într-un târziu* ; la simplicité résultant également du fait que les narrateurs sont des enfants ; les structures syntaxiques analogiques (*L'automne c'est… L'hiver c'est…/ Fall is… winter is…)* sont également soumises à la variation en traduction. Le même usage excessif est à signaler au niveau des connecteurs pour renforcer ou expliciter des rapports logiques plutôt implicites dans le texte (réalisés par la juxtaposition) : on assiste ainsi à des ajouts de *iar, şi* en traduction roumaine, sans correspondant dans l'original.

L'explicitation est un autre procédé préféré par la traductrice roumaine. Les verbes rapporteurs sont explicités : *say* – verbe rapporteur neutre traduit par *a îngâna (p.116) ; a se răsti (p.89)*. La traduction se remarque aussi par une accentuation de l'oralité du texte : on a ainsi de nombreux ajouts, tels : *când colo, auzi (p.195) ; şi uite că (212); ce să vă spun ; nu zău ; uite-acum… (226) ; ba chiar pot spune… (226)*.

Les fragments en style direct libre comme marque du flux de pensée des personnages sont, dans la plupart des exemples, transformés en discours indirect ou en discours direct.

La créativité de la traductrice se manifeste au niveau de la traduction des jeux de mots phonétiques ou lexicaux ; les mots inventés ou déformés ou les mots-valise que la mère de Sadie, Kristina s'amuse à créer sont rendus par des stratégies similaires ou des adaptations : *conshmervatory – enervator* (conservator + enervant) ; *macaronis, schmacaronis* (292)/*casserole, schmasserole* / *crăticioară, pofticioară.*

Les jeux sur les proverbes qu'aime Aron, le père de Randall, sont également un espace où se manifeste la créativité de la traductrice :

*Oreille affamée n'a point de ventre (173) / People who live in glass houses shouldn't stow/(throw) stones – Râde ciob de boală spartă (*139*)* ;

Le jeu de mots *mettre un imper / commettre un impair* disparaît en version roumaine où apparaît le terme inventé « copilofuga », « copilofugata » – créé par analogie avec « ignifuger » – plus suggestif et inventif, d'ailleurs. Il est à retenir que tout le paragraphe autour de ce terme créé par jeu n'existe pas dans l'original français, tout comme le commentaire sur la décapitation de Nick Berg car la phrase « *Trebuie sa recunosc aproape ca-mi sar ochii din orbite cand vad aceasta* scena » (55) n'a pas d'équivalent dans le premier original. Ceci s'explique par la décision de l'auteure de remplacer complètement le contenu du dialogue (à peu près une page) d'une version à l'autre, le texte anglas étant organisé autour de la notion de sécurité ; c'est l'un des épisodes où l'autotraduction ne devient pas seulement réécriture mais également recréation (p.15 en anglais). Le jeu de mots *Worst*/*Wurst* (110)/ est résolu en roumain à l'aide d'une note, solution extrême, car on le déclare intraduisible.

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

La modalité exclamative et les axiologiques sont le plus soumis aux stratégies traductives d'étoffements, modulations, même dans les cas où la traduction littérale aurait été possible : *It's incredible* (47) / *Să vezi şi să nu crezi* (66)

Les expressions idiomatiques ne sont pas toujours associées par modulation aux structures figées correspondantes, ce qui engendre dans certains cas des contre-sens : *she can rant and rave - poate să gloseze şi să bată câmpii* au lieu de *a tuna şi a fulgera*.

Calls long distance associé à l'expression idiomatique *sună de peste mări şi ţări* dans un contexte où il s'agit tout simplement d'un appel interurbain ; d'ailleurs, c'est le syntagme utilisé dans l'original français.

Le terme « ordi » (24), choix économique et familier dans l'original, n'a pas d'équivalent au même niveau de langue en anglais, étant rendu par *computer*, le terme standard en anglais et par *calculatorul* (20) ou « calculatoraşul » - forme du diminutif, (19) en roumain, solutions qui vont dans le sens contraire : au lieu d'abréger le terme, le traducteur embrasse l'allongement, la surtraduction.

Nous devons également signaler l'utilisation de toute une série de stratégies d'emphase, comme la présence des italiques et des lettres capitales; des changements parfois significatifs peuvent être observés lors du passage d'une langue à une autre : des remplacements (on souligne la même unité avec des moyens différents : majuscules) déplacements (on souligne des unités différentes) ou suppressions, ce qui emmène des pertes évidentes dans la perception des aspects essentiels dans le contexte. Le soulignement en italique ou par majuscule pour « *défaite* » (17) par exemple, disparaît, est neutralisé car l'unité est rendu par son correspondant « înfrângere » mais sans italique (13) ; de même pour « trente ans », « quarante », (18) qui ne sont plus rendus en italiques dans l'édition roumaine où seulement le terme « cinquante » jouit de cette mise en relief.

De ce point de vue, les incipits de chaque récit sont des espaces significatifs pour les choix traductifs, vu leur importance dans la narration : en français, les premiers mots de chaque phrase sont mis en majuscules, et, assez curieusement, c'est le choix que fait l'éditeur roumain aussi (serait-ce donc une réminiscence de l'original français ?), à la différence de l'original anglais où le texte est uniforme :

C'est l'éveil./ I'm awake. / Ma trezesc/

De la structure impersonnelle en français, on passe à une forme personnelle en anglais, passive (on décrit un état) et personnelle réfléchie en roumain.

This spring I felt the shape of a year for the first time / Ce printemps j'ai senti pour la première fois la forme d'une année.

Tu as fait ton lit Sadie ?/ Have you made your bed, Sadie ?/Ti-ai făcut patul. Sadie?

Une myriade d'extases / A scattering of ecstasies / Un caleidoscop de stări euforice

La première phrase du récit d'Erra, placé sous le signe de l'intensité et la sensibilité, d'une vibration affective : « Une myriade d'extases » (293) est rendue en roumain de manière analytique et explicative « Un caleidoscop de stări euforice »(293) qui atténue de beaucoup l'incipit intensif de l'original français. La même atténuation et aplatissement se voient dans la solution du traducteur qui dit tout simplement « lumea imi trece cu mare viteza prin fata ochilor » (296) pour l'unité plus suggestive « le monde se rue sur moi » (295).

La dimension culturelle du texte en traduction

Traduire, c'est faire remonter à la surface du texte une vision du monde. Aussi l'analyse a-t-elle fait ressortir l'hétérogénéité culturelle du (premier) et du (second) original ainsi que de la traduction d'une histoire portant sur quatre personnages et espaces différents ; on assiste à des stratégies différentes d'un texte à un autre : atténuation ou au contraire renforcement des éléments d'hétérogénéité lors des passages d'une langue et

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

culture maternelles vers une langue et culture autres, compensation de l'intraduisible propre à chaque langue par la vision du monde qu'elle implicite.

Le texte comporte un certain nombre d'adaptations, comme celle visible au niveau des chansons de Noël. *Jingle Bells,* quoique, pour le public roumain, très connue, qui a même une version autochtone (*Clopoţei*) et que la plupart des enfants chantent en anglais est remplacée par *Steaua sus răsare*. C'est une chanson de Noël connotant une tradition religieuse orthodoxe et cela induit, selon nous, une sorte de brouillage culturel et religieux.

L'adaptation graphique intervient dans le cas des noms propres : ainsi, le nom propre polonais de la famille d'adoption de Kristina / Kriswaty / **Kryswaty** ; Nouzha – Nouja ; la graphie des mots en polonais dans le texte est également adaptée.

Les proverbes/adages et les référents culturels sont soit adaptés soit sacrifiés en faveur de structures explicitantes: *Mieux vaut prévenir que guérir (101) / It's better to be safe than sorry* (59) / *e mai bine să nu risc nimic* - (81) ; *People who live in glass houses shouldn't stow/(throw) stones – Râde ciob de oală spartă (139)* ;

L'intertexte biblique, les différentes citations ou allusions aux Saintes Ecritures sont souvent négligemment transférées (*p.82 'Father, Father, why hast thou forsaken me ?' – Tată, tată…*au lieu de *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit ?*; le nom de Jésus avec un seul I ; usage d'une structure rapportée familière pour introduire la citation qui implique un manque de respect absent dans le texte original : ***as Jesus*** *also couldn't help wondering whne they nailed him to the Cross,* **« *vorba lui Isus…*** *»* ; *flood* – au tout début – allusion également au Déluge ; ce qui se perd en traduction.

Les référents socio-culturels (gastronomie, jouets, vestimentation, passe-temps, vie quotidienne) sont soumis aux mêmes procédures: *hot cereal – păsat ; Dinky toys – maşinuţe ; a bag of groceries – o plasă cu diverse mâncăru*ri (traduction explicative) *Kilt /Kilt/ fustă* (neutralisation) *(212) ;* la température exprimée selon la gradation tantôt en Fahrenheit (204) tantôt en Celsius ; *Jeannettes - Brownies – clubul fetelor cercetaşi (219);* la traduction *Obeza de la circ* (301) pour la *Grosse dame du cirque* (299) / *Fat Lady* est peu appropriée, vu l'aspect médical du terme, nous proposons *Grăsana, Femeia cea grasă*.

Des refrains, des vers qui sont modulés différemment, dans certains cas sont adaptés ou disparaissent ; ainsi le refrain « Regarde la petite araignée », cité ironiquement par le narrateur et accompagné d'un commentaire « comme si j'avais deux ans » et rendu par une adaptation par la traductrice roumaine qui cite un refrain connu d'une chanson mais qui n'a pas la valeur de berceuse « Trei elefanţi se legănau pe o pânză de păianjen » (37) / l'original anglais renvoie aussi à une chanson fameuse, *Itsy bitsy spider (24)*;

A dada sur mon bidet (311) / Walk my horsie (194) – Dii căluţ (249)

Dans la version française, la référence au conte allemand de *Crasse-tignasse* et au personnage Conrad (298), leçon édifiante pour les enfants qui sucent leur pouce, se fait à travers une traduction française, en roumain par rapport à la version allemande d'où le nom différent du personnage *Struwwelpeter,* solution accompagnée également d'une note de la traductrice, renvoyant également à l'auteur Heinrich Hofmann, solution adéquate, selon nous.

Pour ce qui est des mentalités, certains fragments de l'original anglais, fidèlement traduits en roumain, sont en fait des ajouts par rapport au premier original : *Maman est contre la violence. C'est juste une personne très positive et je ne vois pas pourquoi je lui enlèverais ses illusions (28)/ Mom is very much against violence,* ***she gets emotional about it which is only natural because women are always more emotional than men.*** *She's just an extremely positive person and I don't see any point in sullying her illusions.(13)*

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

Conclusions

L'autotraduction dans le cas de *Lignes de faille* équivaut pleinement à une réécriture, à une forme particulière de recréation, ce qui est suggéré également par l'analyse comparée de la version en roumain réalisée à partir du second original. Vue dans la lumière du double passage analytique français/anglais/ anglais/roumain, la traduction roumaine de *Lignes de faille* présente quelques différences significatives par rapport au premier original, ce qui s'explique autant par la « médiation » du second original qui a servi de texte source, que par les libertés prises par la traductrice dans la construction de la version.

Des pertes et des ajouts viennent s'insinuer ainsi de l'écriture à la traduction, en passant par la recréation/réécriture du second original : ils touchent aux aspects reliés de manière fondamentale à la question de l'identité (nom propre, termes d'adresse entre les membres de la famille, langage, registre et niveau de langue propre à un âge, une époque et un contexte spatio-temporel : de l'hypersensibilité qui caractérise le récit et le personnage d'Erra, on évolue vers une perte constante de sensibilité, marquée également dans le langage/discours, Sol devenant un enfant qui s'approprie le discours électronique et se « robotise » presque).

La translation de soi, pour reprendre le syntagme de Pascale Sardin, se traduit, dans *Lignes de faille*, par une quête obsessionnelle de l'identité qui sous-tend plusieurs niveaux du texte : celui de la narration et des narrateurs (quatre récits), celui de la psychologie des personnages mis en scène (enfant de six ans en quête de son « moi » au-delà des failles de la relation avec la mère), du langage à utiliser pour exprimer son moi (langue maternelle/ étrangère, langage verbal/musical/pictural). A la lumière des observations que nous venons de formuler, on peut affirmer que les lignes de faille semblent définir finalement aussi les rapports du lecteur roumain de Nancy Huston avec l'original français.

Bibliographie :

Argand, Catherine, 2001, *Entretien*, www.lexpress.fr/.../nancy-huston_804287.h, publié le 01/03/2001.

Calderon, J., 2007, « Où est l'Ouest dans *Nord Perdu* de Nancy Huston ? », in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19-1, p. 9-25.

Ceccatty, René, de, 2006, « « Lignes de faille » de Nancy Huston, une émouvante narration inversée hantée par les drames du XX^{e} siècle. Quatre grains de beauté », *Le Monde*, 15 septembre.

Dvorak, Marta, Koustas, Jane (eds), 2004, *Vision / division : l'œuvre de Nancy Huston*, Presses de l'Université d'Ottawa.

Klein-Lataud, Christine, 1996, « Les voix parallèles de Nancy Huston », in *TTR*, 9-1, p. 211-231.

Montini, Chiara, 2007, *La bataille du soliloque. Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi.

Oustinoff, Michaël, 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Paris, L'Harmattan.

Rinné, Noelle, 2009, « La tierce langue de Nancy Huston », in *CRIS LENGUAS Revista electrónica multilingüe del Departmento de Lenguas Extranjeras - Facultad de Humanidades - Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*.

Rinné, Marie-Noelle, 2005, « Les points cardinaux chez Nancy Huston », in *Voix plurielles* Volume 1, Numéro 2.

Sardin-Damestoy, Pascale, 2002, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, Arras, Artois Presses Université.

Wilhelm, Jane Elisabeth, 2009, « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », in *Palimpsestes*, 22, *Traduire le genre : femmes en traduction,* p. 205-224.

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)

Corpus d'analyse :
Huston, Nancy, 2006, *Lignes de faille*, Paris, Actes Sud.
Huston, Nancy, 2007, *Fault Lines*, Toronto, McArthur and Company.
Huston, Nancy, 2009, *Linii de falie*, Bucureşti, Leda.

Note

Contribution réalisée dans le cadre des programmes CNCS PN-II-RU-PD-2011-3-0125 et *PN II-ID-PCE-2011-3-0812 „Traduction culturelle et littérature / littératures francophones : histoire, réception et critique des traductions", Contrat 133/2011.*

BDD-V81 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:31 UTC)