

n° 6, 2015

« Regards croisés
autour de
l'autotraduction »,
PAOLA PUCCINI (éd.)

www.interfrancophonies.org

VALERIA SPERTI

VASSILIS ALEXAKIS ET NANCY HUSTON AU MIROIR DE L' AUTOTRADUCTION

ABSTRACT

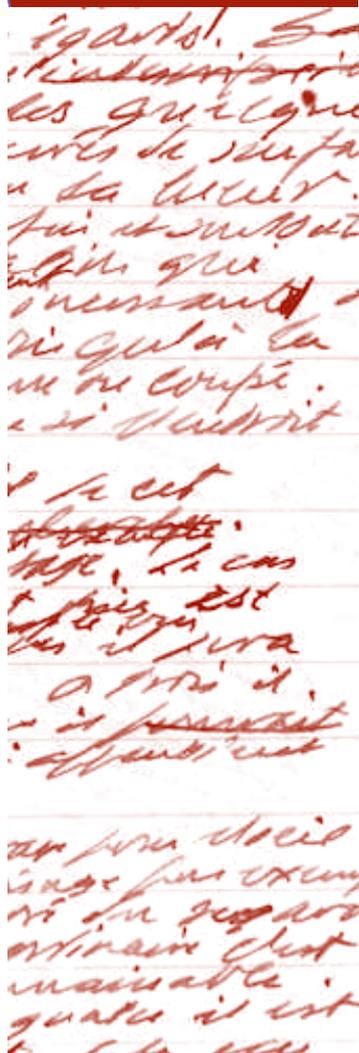
Cet article compare la pratique autotraductive de Vassilis Alexakis avec celle de Nancy Huston. Bilingues tardifs, ils partagent le début littéraire en français et une autotraduction atypique, bidirectionnelle, contemporaine à la rédaction de l'original où l'exil, bien que choisi, joue un rôle motivationnel important. L'analyse se penche sur les asymétries psychologiques et linguistiques qui ont poussé ces deux écrivains à écrire et à s'autotraduire pour repérer la relation que leurs textes développent avec les réseaux littéraires des pays respectifs et pour mieux comprendre leur attente d'autotraducteurs. Une lecture des différences entre les titres français et les titres anglais des romans hustoniens fait ressortir un déséquilibre significatif. Quelques considérations sur les rapports entre autotraduction et réécriture dans la production de Vassilis Alexakis met en lumière un dynamisme scriptural qui est à la base de nombreuses rééditions revues par l'auteur.

MOTS-CLÉS

Nancy Huston, Vassilis Alexakis, autotraduction, réécriture, bilinguisme

POUR CITER CET ARTICLE

Valeria Sperti, « Vassilis Alexakis et Nancy Huston au miroir de l'autotraduction », dans *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, (Paola Puccini, éd.), 2015, p. 71-85, <www.interfrancophonies.org>.



VALERIA SPERTI

VASSILIS ALEXAKIS ET NANCY HUSTON AU MIROIR DE L'AUTOTRADUCTION

INTRODUCTION

LE CORPUS DE PUBLICATIONS CRITIQUES SUR L'AUTOTRADUCTION LITTÉRAIRE, sujet qui a été problématisé pour la première fois par Brian Fitch en 1985, ne cesse d'augmenter, comme en témoigne la bibliographie qu'Eva Gentes met à jour régulièrement¹. Pendant les vingt dernières années, notamment, une vague de réflexion critique a déferlé. Après les débats entre les partisans de l'autotraduction comme acte traductif² et ceux qui la considèrent comme une création, impliquant une controverse sur la liberté de l'autotraducteur vis-à-vis de ses textes³, les spécialistes ont fait montre d'une tension définitoire importante, qui s'accompagne d'une analyse diachronique plus ample du phénomène⁴. Cette panoplie définitoire – visant à en distinguer la pratique selon le prestige des langues impliquées, le moment de son exécution⁵ et selon la présence ou

¹ La bibliographie se trouve en ligne à l'adresse <<https://app.box.com/s/msu13nfjvd1vkhg2vtl5>> [consulté août 2014].

² H. Tanqueiro, «Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator Dialectic», dans *Investigating Translation*, A. Beeby, D. Ensinger, M. Presas (éds), Amsterdam, John Benjamins, 2000, p. 55-63.

³ L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995 ; S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, London, Multilingual Matters, 1997 ; S. Bassnett, P. Bush, *The Translator as Writer*, London, Continuum, 2006 ; A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.

⁴ J. C. Santoyo, «Autotraducciones, una perspectiva histórica», dans *Meta*, n° 50, vol. 3, 2005, p. 858-867 ; Jan Walsh Hokenson, Marcella Munson, *The Bilingual Text : History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007.

⁵ R. Grutman, «Self-translation», dans M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2009, p. 260.

l'absence de pacte autotraductif⁶ – indique non seulement l'intérêt pour le sujet de la part des littéraires, des traductologues et des sociolinguistes, mais témoigne aussi bien de la difficulté qui consiste à cerner, dans ses composantes, ce passage d'une langue à l'autre de la part du même auteur⁷. Cette production critique s'enchevêtre avec le bruissement des autotraducteurs, un corpus composé de textes et de paratextes où les écrivains s'étendent sur leur pratique autotraductive, réfléchissant sur la tâche – tantôt masochiste, tantôt narcissique – qu'ils accomplissent. Chacun constitue un monde à part, d'où l'intérêt des études de cas qui analysent individuellement les motivations de chaque auteur – parfois explicitées, parfois encryptées dans la fiction – ses considérations sur la liberté traductive et sur l'existence d'un original qui pourra éventuellement être traduit en d'autres langues.

VASSILIS ALEXAKIS ET NANCY HUSTON AUTOTRADUCTEURS

À l'instar de leur prédécesseur Samuel Beckett, Vassilis Alexakis et Nancy Huston sont des écrivains translingues⁸ ; résidant en France, ils partagent un bilinguisme tardif et une pratique autotraductive atypique, bidirectionnelle et contemporaine. À présent, ils rédigent leurs romans tant en français que dans leur langue maternelle – le grec pour l'un et l'anglais pour l'autre – pratiquant l'autotraduction simultanée : avant la publication dans une langue, la version dans l'autre est complétée. Leur production a commencé en France, où ils se sont rendus pour continuer leur formation universitaire. Leurs premiers romans, écrits en français, touchent au thème de la quête identitaire. Par la suite ils ont entamé l'autotraduction, comme il arrive souvent aux écrivains expatriés. Départs et deuils ponctuent les romans alexakiens ; filiations et abandons hantent la prose hustonienne. Tous les deux laissent paraître dans l'écriture les lignes de faille que l'exil – bien que choisi – a imprimées sur leur vécu personnel. Pour chacun d'eux, la liberté représentée par la migration et l'usage d'une langue *autre* par rapport à la *sienne* ont contribué de manière essentielle à l'essor de l'écriture. Vassilis Alexakis l'a longuement explicité dans son roman autobiographique *Paris-Athènes* (1989) et Nancy Huston dans ses essais, notamment dans *Nord Perdu*

⁶ A. Ferraro, « Traduit par l'auteur : sur le pacte autotraductif », dans R. Grutman, Alessandra Ferraro (éds.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », à paraître.

⁷ M. R. Peñalver, « Más allá de la traducción : la autotraducción », dans *Trans*, n° 15, 2011, p. 200.

⁸ R. Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », dans L. D'Hulst, J.-M. Moura (éds.), *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, p. 113-126.

(1999), *Déracinement du savoir*⁹ et dans *Traduttore non è traditore* (2007). La pratique du français est vécue comme un décentrement productif, le mimétisme de l'étranger reflétant la perte originare reliée au déplacement et à la reconstruction de soi dans l'autre langue¹⁰. Le français comme instrument de jeu loufoque dans les premiers romans d'Alexakis et le recours fréquent à l'argot et aux calembours dans la production hustonienne témoignent que pour les deux auteurs l'autre langue, dépourvue d'implications émotives et intellectuelles, est un espace de liberté et d'appropriation, où ils peuvent exprimer leur être-écrivain¹¹. L'utilisation jubilatoire du français prend l'aspect d'une libération des entraves personnelles et historiques, alors que la langue maternelle était chargée d'une affectivité trop importante : pour les deux « l'"exil" n'est que le *fantasme qui nous permet [...] d'écrire*¹² », offrant « *the challenge of renouncing the advantages of native fluency*¹³ ».

Vassilis Alexakis est initié par sa mère à l'étude du français dont l'usage littéraire libère paradoxalement l'écrivain de l'emprise maternelle, lui permettant de représenter ce que le désir d'atténuation et la censure personnelle l'empêcheraient d'écrire dans sa langue première¹⁴. De même, des motivations psychologiques reliées à la figure de la mère déterminent le choix hustonien d'écrire en français, langue perçue comme le repoussoir linguistique à l'abandon maternel, lui offrant l'avantage de phantasmer d'autres histoires de délaissements, qui caractérisent sa production romanesque de *Les Variations Goldberg* (1981) jusqu'à *Danse Noire* (2013). Dans la pratique bilingue de Vassilis Alexakis et de Nancy Huston, l'autotraduction se configure dans un premier temps comme une réécriture dans la langue première. Ce qui est loin d'apaiser leur sentiment d'exilés. À ce propos Nancy Huston affirme : « Je ne voulais pas être un écrivain français ; je ne suis pas – je ne peux pas être – un écrivain canadien, je n'ai jamais écrit un mot au Canada. C'est là que j'ai compris que je faisais partie d'un groupe d'écrivains divisés¹⁵ ». Et à Vassilis Alexakis de dire : « Je ne suis pas francophone mais

⁹ N. Huston, « Déracinement du savoir, un parcours en six étapes », dans *Id., Âmes et corps, textes choisis 1981-2003*, Arles-Montréal, Actes Sud Leméac, 2004, p. 24-26.

¹⁰ V. Sperti, « L'ambiguità linguistica di Nancy Huston », dans Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto (eds), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 383.

¹¹ Bernard Alavoine, « Vassilis Alexakis ou le choix impossible entre le grec et le français », dans *Intercâmbio*, vol. II, n° 4, 2011, p. 20.

¹² Nancy Huston, *Lettres parisiennes*, avec Leïla Sebbar, Paris, Barrault, 1986, p. 109.

¹³ S. G. Kellman, *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, p. XIII.

¹⁴ A. Ausoni, « Bouteilles à la mère : autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis », dans Ch. Lagarde, H. Tanqueiro (éds.), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013, p. 16.

¹⁵ Mi-Kyung Yi, N. Huston, « Épreuves de l'étranger entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi-Kyung Yi », dans *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 9.

hellénophone. Je n'ai que la nationalité grecque et je suis écrivain de langue française et de langue grecque¹⁶ ».

Ce dernier retrace dans la diglossie séparant la langue officielle "pure" de la langue populaire 'basse' en Grèce – diglossie qui finira en 1976, avec la chute de la junte militaire – une raison de son blocage de l'écriture, le reliant ainsi à l'histoire politique et linguistique de son pays¹⁷. Par conséquent, écrire et s'autotraduire s'inscrivent pour lui dans une démarche tant personnelle qu'historico-politique.

Un autre trait relie les deux écrivains : le retour nostalgique à la langue maternelle, postérieur au début de leur aventure littéraire en France, offre un remède contre une perte perçue comme la mutilation intolérable d'un pan de leur créativité. Écrire et publier dans la langue première est un retour – heureux, lénifiant si ce n'est curatif – au pays natal. Ils en prennent conscience progressivement, chacun de son côté ; pour Vassilis Alexakis la réappropriation de l'idiome maternel se produit avec *Talgo* – paru en 1981 en grec et en 1983 en français –, treize années après son installation en France et sept années après la publication de son premier roman *Le Sandwich* (1974), précédée et accompagnée d'une abondante production de journaliste et de dessinateur. Pour Nancy Huston la chronologie ne diffère pas trop : son premier récit, *Les Variations Goldberg*, date de 1981, huit ans après son départ pour Paris ; douze ans le séparent de la publication de *Plainsong* (1993), premier roman rédigé en anglais. Nancy Huston aussi a fait un apprentissage scriptural rédigeant des essais à connotation féministe¹⁸.

Curieusement, depuis cette reconversion, les deux auteurs font appel aux mêmes ressorts pour décider de la langue de rédaction de leurs romans. Adeptes du principe naturel déterminé par le langage dans lequel les personnages s'expriment, tout autant que par le paysage qui les accompagne, le choix de la langue de composition dépend de ses connexions avec la racontabilité, montrant une prédilection pour le grec pour Vassilis Alexakis et pour l'anglais pour Nancy Huston, même si le plurilinguisme de son dernier roman affaiblit toute tentative d'orientation linguistique¹⁹. La réécriture dans

¹⁶ F. Pradal, F. Ploquin, V. Alexakis, « Entretien avec Vassilis Alexakis : L'imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues », dans *Le Français dans le monde*, n° 355, janvier-février 2008, p. 8.

¹⁷ V. Alexakis, *La Langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995, p. 115-116.

¹⁸ Dans une interview à France Culture, Nancy Huston affirme que son assomption du bilinguisme se fait par un mouvement d'arrachement et d'enracinement plutôt complexes, soulignant que l'enfantement, avec son cortège de transmission, avait remis sur la planche la question de sa famille d'origine et de sa langue maternelle, enfin d'un vécu que treize années d'exil ne pouvaient pas éliminer ; *Nancy Huston à France Culture : Un autre jour est possible*, T. Hakem (éd.) [consulté août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.franceculture.fr/emission-un-autre-jour-est-possible-nancy-huston-2013-09-30>>.

¹⁹ Le plurilinguisme fait de *Danse noire* un *hapax* dans la production littéraire de l'auteure, roman composé et publié en France dans sa version bilingue, même si d'autres langues encore le traversent.

l'autre langue sanctionne la fin de la composition de l'œuvre et se fait pour les deux aussitôt le texte terminé, d'habitude avant sa publication. « Quand j'entends la musique de la langue d'arrivée, [...] c'est gratifiant, alors que le chemin qui y conduit est sans aucun intérêt²⁰ », affirme Nancy Huston. Sollicité sur la question, Alexakis la définit en ces termes :

Ce n'est pas tellement un amusement : quand je termine un roman, quelle que soit la langue, je suis forcément fatigué car la composition dure deux ans environ, je voudrais être content et oublier la fatigue, alors que je dois tout reprendre en traduction depuis le début. C'est un travail assez lourd et astreignant...²¹

Nulle traduction n'est innocente²² et cela est d'autant plus vrai pour l'autotraduction qu'il est important de rapporter au champ littéraire pour lequel elle est produite. En se traduisant, Alexakis et Huston ambitionnent de récupérer leur lectorat original, dont la plupart sans doute ne peut lire leurs œuvres en français. Ils ne sont pas seulement sensibles à l'urgence éditoriale et commerciale – qui pour l'écrivaine anglophone représente un marché énorme (bien au-delà du Canada), plus intéressant que celui de l'auteur grec –, mais ils partagent la nécessité d'une reconnaissance intellectuelle dans leurs pays respectifs. Cela pourrait expliquer en partie le cadre des romans hustoniens plus récents : des fresques s'étalant sur plusieurs générations – *Lignes de faille* (2006) et *Danse noire* (2013) –, sur plusieurs continents et sur différentes langues, avec une préférence pour les pays américains anglophones. Les univers fictionnels alexakiens sont pour la plupart à cheval entre la Grèce et la France et ses personnages, par leurs quêtes identitaires et linguistiques, constituent une mise en abyme de cet *in-between* autobiographique. À côté des motivations extimes qui sont d'ordre éditorial, de prestige, de qualité du résultat, mais aussi d'ordre économique, l'autotraducteur étant naturellement soucieux d'élargir son lectorat, il y a des raisons intimes : la 'pulsion' à l'autotraduction se nourrit souvent d'une asymétrie psychologique, qui revêt, de la part de l'écrivain, un désir de contrôle sur le texte et une autonomie dans les deux langues l'intéressant davantage²³. Cette préoccupation, ayant trait à l'investissement individuel, mérite d'être approfondie.

²⁰ Mi-Kyung Yi, N. Huston, *op. cit.*, p. 11.

²¹ Voir *infra* : V. Alexakis, (Propos échangés avec Valeria Sperti), « C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi... », p. 147-154.

²² Ch. Whyte, « Against Self-Translation », dans *Translation and Literature*, vol. 11, n° 1, Spring, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2002 ; H. Tanqueiro, « L'autotraduction en tant que traduction », dans *Quaderns: revista de traducció*, n° 16, 2009, p. 108-112.

²³ M. A. Antunes, « The Decision to Self-translate, Motivations and Consequences : a study of the cases of João Ubaldo Ribeiro, André Brink and Ngugi wa Thiong'o », dans Ch. Lagarde, H. Tanqueiro (éds.), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, *op. cit.*, p. 48.

Pour comprendre les motivations liées à l'autotraduction il faut « partir de perspectives plus sociologiques centrées sur les dynamiques idéologiques de ces champs de cultures en contact²⁴ ». Ces éléments sont plus évidents chez les autotraducteurs qui emploient deux langues en déséquilibre social et politique évident, comme il arrive en contexte postcolonial ou translinguistique. Il n'empêche que, même pour les langues réputées solides – tel est le cas de l'anglais pour Nancy Huston et du grec pour Vassilis Alexakis²⁵ – des questions plus liées à la psychologie individuelle de l'auteur semblent entrer en action, légitimant leur désir autotraductif par une tension apparemment contradictoire vers l'invisibilité de l'autotraduction d'un côté et vers la modification, voire la réécriture, de l'autre.

La première question est celle de l'invisibilité : pourquoi, lorsque la version française est autotraduite, Nancy Huston et Vassilis Alexakis ne le signalent pas toujours²⁶ ? Quelle raison se cache derrière leur désir évident de dissimuler aux yeux du lecteur implicite la présence d'un original chronologique, que les épitextes souvent révèlent aux spécialistes et aux lecteurs avertis et curieux ? Sommes-nous confrontés à une « unicité réductrice » que l'« autotraduction invasive²⁷ » accentuerait, gommant les traces de la dualité de composition ? La finalité de l'autotraduction, on le voit bien, est tant pour Nancy Huston que pour Vassilis Alexakis la production de deux 'originaux' dont la composition s'influence réciproquement à l'épreuve du passage interlinguistique. Toutefois, cette tension à produire un texte bicéphale est de l'ordre de l'impossible coïncidence, un *wishful thinking* nécessaire, apaisant mais irréalisable, car les versions développent des relations différentes suivant les réseaux littéraires des pays impliqués. L'œuvre de l'autotraducteur oscille entre ces deux pôles : rester identique à elle-même, chaque original reflétant l'autre au point de se confondre dans une réconfortante unité²⁸, et s'adapter à l'image cohérente que l'écrivain veut donner de soi et de sa production dans chaque pays, révélant sans doute un espace littéraire privilégié. Cette nature bidirectionnelle de l'autotraduction n'est pas sans rapport avec le mouvement d'arrachement et d'enracinement dont parle Nancy Huston à propos du bilinguisme qui habite son être divisé²⁹. Pour

²⁴ F. Parcerisas, « De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction », dans *Quaderns*, n° 16, 2009, p. 118.

²⁵ L'anglais a connu une grande fortune avec la colonisation et dans l'après-guerre, ce qui n'est pas le cas de la langue grecque.

²⁶ Comme on le verra plus loin, *Talgo* de Alexakis (1983), fait exception à la règle et, inversement, la version grecque de *Paris-Athènes* de 1993 contient, de façon inattendue, une notice explicative où l'auteur souligne avoir traduit « aussi fidèlement que possible », A. Ausoni, « Bouteilles à la mère : autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis », *op. cit.*, p. 74. Aucun roman de Nancy Huston ne mentionne l'opération autotraductive.

²⁷ F. Parcerisas, *op. cit.*, p. 119-20.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. note 2.

l'autotraducteur en particulier, la transition de l'arrachement d'une langue à l'enracinement dans l'autre se fait dans le double registre de la transposition et de la réécriture.

Bien que la production romanesque de Vassilis Alexakis et de Nancy Huston existe dans les deux langues – en autotraduction ou en rédaction originale peu importe – elle reste essentiellement reliée à l'espace littéraire français. Ces écrivains partagent la condition d'être mieux connus en France que dans leurs pays respectifs³⁰. Cette considération pose des questions sur la relation que les textes bicéphales développent avec les réseaux littéraires des pays respectifs et sur les attentes de l'autotraducteur.

Une comparaison entre les titres français et anglais de quelques romans de Nancy Huston et une observation sur la pratique de la réécriture en français chez Vassilis Alexakis sont des indices intéressants, qui laissent entrevoir des horizons d'attente différents quant à la réception de leurs œuvres dans les deux espaces littéraires.

DES DISSEMBLANCES DANS LA PRATIQUE SCRIPTURALE ET AUTOTRADUCTIVE

La similarité de leur parcours ne doit pas pour autant en cacher les dissemblances : la critique reconnaît dans les romans de Vassilis Alexakis les étapes d'un apprivoisement progressif de l'exil, l'acceptation de ses retombées linguistiques devenant un thème important de sa fiction, par ailleurs disséminée de prêts hétérolinguistiques³¹. La production de Nancy Huston – qui a consacré deux essais à ses génies tutélaires, Samuel Beckett et Romain Gary, mais qui n'a fait ni du bilinguisme ni de l'autotraduction des thèmes romanesques – révèle une tendance à laisser affleurer les différents monolinguisms à l'intérieur du même récit. Pour le premier, l'exil et le bilinguisme sont exorcisés à force d'être mis en fiction, concrétisés par de nombreux emprunts grecs dans la version française et *vice versa*³².

³⁰ E. Oktapoda-Lu, « Identité et altérité : frontières et mythes ou les écrivains grecs d'expression française », dans *French Studies*, vol. 74-75, 2006, p. 397 ; F. Davey, « Big, Bad, and Little Known: The Anglophone-Canadian Nancy Huston », dans M. Dvořák, J. Koustas, eds., *Vision / Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 2004, p. 7.

³¹ M. Bessy, *Vassilis Alexakis : Exorciser l'exil*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 248-254.

³² A. Ausoni, « Bouteilles à la mère : autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis », *op. cit.*, p. 75. Ausoni, qui procède à une analyse comparative des deux versions de *Paris-Athènes*, remarque une dissymétrie entre la version française, où les mots grecs apparaissent en alphabet latin, et la version grecque, où les mots français restent en caractères latins, postulant que cette dernière aurait une plus forte charge d'étrangeté. Toutefois, puisque le lecteur grec a, dès son jeune âge, une bien plus grande familiarité avec l'alphabet latin que le lecteur français

Pour la deuxième, les langues et leurs traductions investissent indirectement la trame du récit dans un enchevêtrement fictionnel, plus complexe de roman en roman, où les personnages sont souvent porteurs de différences identitaires et linguistiques. À travers une fiction qui pour l'une est hyper-immersive et pour l'autre autobiographique, ils procèdent dans la direction d'une mixité linguistique qui est la marque de leur *in-between*. Dans le cas de Nancy Huston la publication de ses œuvres en anglais ne va pas sans difficultés éditoriales, car elle s'insère dans un marché autosuffisant, peu enclin à la traduction, mais dans lequel elle veut trouver un public plus vaste en raison du potentiel communicationnel de la langue³³. Pour Vassilis Alexakis, en revanche, la publication en Grèce se fait dans un contexte éditorial sans doute moins compétitif. La France toutefois reste l'espace de sa consécration littéraire suivant la tradition diasporique grecque.

En 1986 Nancy Huston se définit « une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse prof d'anglais³⁴ ». Plus tard, en 2007, dans *Traduttore non è traditore*, contestant le poncif traductif, l'écrivaine s'étend sur le concept de distance, d'écart linguistique ; elle souligne les difficultés du processus autotraductif, mais aussi l'élargissement d'horizons que toute traduction représente. Dans sa production, la présence de langues différentes est liée à une construction romanesque complexe et emboîtée. *Trois fois septembre* (1989), *Cantique des plaines* (1993) et *Instruments des ténèbres* (1996) se composent de deux voix narratives, l'une francophone, l'autre anglophone, séparées par la diégèse et la métadiégèse. Ce dédoublement est sans doute une mise en abyme de l'autotraduction³⁵. D'autres romans, *Les Variations Goldberg*, *La Virevolte*, *Infrarouge* et *Danse noire* sont des narrations intermédiaires où la musique, la danse, la photographie et le scénario de cinéma agissent en tant qu'hypotextes, reliant la pluralité des langues évoquées. Un espace multilingue hante ses narrations, où le traumatisme de l'abandon annonce la sortie d'un monolinguisme édénique et où la fiction joue le rôle de médiateur, de réparateur. L'autotraduction étant un outil pour réfléchir sur les langues, elle se réverbère dans la rédaction première. Ses romans sont voués à l'histoire, au détail, à l'empathie, suivant une écriture définie transitive³⁶, qui a comme objet le sujet, le plaisir du texte résidant dans sa référentialité :

avec les lettres grecques, l'autobiographie translingue par les mots fonctionne aussi bien dans les deux langues.

³³ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 33-38.

³⁴ N. Huston, *Lettres parisiennes*, op. cit., p. 101.

³⁵ V. Sperti, «Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston», dans *Tradução em Revista*, n° 1, 2014, p. 73-79.

³⁶ D. Holmes, «To Write is a Transitive Verb: Nancy Huston and the Ethics of the Novel», dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 1, January 2010, p. 90-91.

Même en tant qu'écrivain je suis divisée, comme Romain Gary, entre deux langues, le français et l'anglais. Mais là où Gary faisait des versions différentes pour des publics différents, je tiens au contraire à ce que mon texte soit rigoureusement le même dans les deux langues. Je traduis moi-même mes romans. Pour en écrire un, il me faut un an, pour le traduire, un an aussi. J'améliore le premier texte grâce au second³⁷.

Toutefois, dans l'écriture et l'autotraduction qui recomposent un être divisé, l'écrivaine met en œuvre une stratégie cibliste, le paratexte offrant peu d'indices. Elle limite le copyright de l'édition française à l'Hexagone, ce qu'un écrivain français ne fait généralement pas, cédant ses droits de traduction à la maison d'édition qui en dispose dans le monde entier.

VASSILIS ALEXAKIS ENTRE AUTOTRADUCTION ET RÉÉCRITURE

Vassilis Alexakis cultive un rapport particulier aux langues. *La langue maternelle* est une enquête sur « le sens de la fameuse lettre E jadis suspendue à l'entrée du Temple d'Apollon à Delphes » (*La Langue maternelle*, 1995: quatrième de couverture), *Les mots étrangers* (2002) retrace son apprentissage du sango, un idiome centrafricain peu diffusé, et *Le premier mot* (2010) est encore un voyage aux sources de la parole. Dans son œuvre romanesque, les relations que les personnages entretiennent avec les langues sont un thème privilégié et toujours recommencé.

Deux étapes importantes marquent sa carrière littéraire : en 1981 il publie *Talgo*, roman écrit en grec, où l'écrivain s'identifie à une femme et aborde le thème de la détresse amoureuse. C'est une première : la prise de conscience de l'éloignement de son pays s'accompagne d'un fort sentiment de culpabilité face à la Grèce et à sa langue maternelle, dont il avait oublié les nuances. Le paratexte de l'édition française indique de façon explicite qu'il s'agit d'une traduction du grec et l'écrivain affirme à ce propos :

[Je voulais] signaler au public français que je suis grec : jusque-là tout le monde croyait que j'étais d'origine grecque, né en France et que j'écrivais naturellement en français. Il y avait un malentendu à lever et j'ai profité du premier livre écrit d'abord en grec : pour la première et dernière fois j'ai signalé au lecteur que le grec est ma langue maternelle, que j'ai d'abord écrit ce livre en grec et que je l'ai ensuite traduit en français³⁸.

³⁷ C. Argand, Nancy Huston, «Entretien avec Nancy Huston», *L'Express*, 2001 [consulté août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html>.

³⁸ Voir *infra* : V. Alexakis, (Propos échangés avec Valeria Sperti), « C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi... », p. 147-154.

Par la suite, Alexakis alterne le français et le grec comme langue première d'écriture. L'instabilité identitaire est une source d'inspiration importante : ses héros sont souvent des doubles de l'auteur, des Grecs luttant à Paris pour maintenir leur identité ou bien encore des Grecs qui reviennent chez eux après une longue absence et qui se confrontent aux inévitables changements familiaux et sociaux (*La Langue maternelle*). L'*in-between* linguistique est une source inépuisable que l'autotraducteur remet en scène : *Paris-Athènes* (1989) est une autobiographie intellectuelle, où l'écrivain aborde la question du bilinguisme et de l'autotraduction, composée en français pour « voir à quel point je peux me reconnaître dans la langue française » (191). Par la suite, en 1995, *La Langue maternelle*, écrit d'abord en grec, remporte le Prix Médicis *ex æquo* avec un autre roman autobiographique, *Le Testament français* d'Andreï Makine, écrivain d'origine russe. En France, l'attribution du prix à un ouvrage traduit ne suscite pas les polémiques auxquelles avait dû se confronter Nancy Huston au Canada en 1993³⁹. Vassilis Alexakis commente avec ironie :

1995 marque une date de retournement essentielle et je pense que Makine et moi avons joué un rôle, certes il y avait déjà Hector Bianciotti, qui était devenu académicien à l'époque. Brusquement nous avons réussi à imposer cela, et maintenant nous sommes devenus formidables...⁴⁰

À ses débuts l'auteur n'abordait pas souvent la question de l'autotraduction. Par la suite il s'est longuement expliqué sur les choix linguistiques dans ses romans, dans ses essais et dans les épitextes. Sa démarche autotraductive est révisionnelle et se place sous la protection de Beckett, le seul auteur, avec Ionesco, qui lui ait inspiré une véritable passion pendant ses premières années en France. Le résultat de cette recherche identitaire et linguistique est une œuvre double qui continue de se répliquer. En effet, à s'en tenir à la rubrique « Du même auteur » de *L'enfant grec* (2012), il existe deux versions françaises revues par l'auteur de *Talgo*, roman écrit en grec (1983-1997), de *Contrôle d'identité*, (1985-2000), de *Paris-Athènes* (1989-2006), d'*Avant* (1992-2006) et du recueil de nouvelles *Papa* (1997-2011) composés d'abord en français. Et encore, il existe deux versions françaises remaniées de *La langue maternelle* (1995-2006) rédigée d'abord en grec. Toutes ces œuvres ont été réélaborées à l'occasion de leur nouvelle édition :

³⁹ Cf. V. Sperti, «L'ambiguità linguistica di Nancy Huston», *op. cit.*

⁴⁰ Voir *infra* : V. Alexakis, (Propos échangés avec Valeria Sperti), « C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi... », p. 147-154.

Ainsi, non seulement ces ouvrages existent dans deux langues, mais, au moins dans leur version française, il en existe deux variantes. Si Vassilis Alexakis aime multiplier les versions de ses textes, d'une langue à une autre et d'une version à une autre, c'est sans doute pour pousser son écriture plus loin à chaque acte de réécriture, et y refléter son évolution identitaire personnelle.⁴¹

Ce procédé de réécriture semble être un prolongement de la pratique autotraductive, où la traduction est un instrument de révision des deux versions. La présence de l'autre langue ouvre le texte à la variation, à une instabilité génératrice. Les doubles versions des romans français et grecs sont sans doute redevables d'une psychologie d'écriture qui, se nourrissant de l'autotraduction, vit la pratique révisionnelle comme une sorte de traduction *in mente*, qui se renouvelle là où l'espace littéraire – principalement français – le demande. Le dynamisme des versions successives, parallèlement à la composition autotraductive, caractérise l'écriture alexakienne, élargissant le dialogue interlinguistique à la variation intralinguistique :

Je finirai peut-être par ne plus savoir dans quelle langue j'ai composé certains de mes romans. Je ne faisais pas un bien grand voyage en allant d'une langue à l'autre. J'avais plutôt l'impression de me promener à l'intérieur de moi-même⁴².

C'est en ce sens qu'il faut comprendre la disparition de l'avertissement dans la version de *Talgo* revue par l'auteur et publiée en 1997, remplacé par la simple mention « traduit du grec ». Sans doute répond-elle à une volonté de minimiser, une quinzaine d'années après la première publication, l'importance de sa genèse, de prendre ses distances avec la problématique de la langue reliée à l'exil et, en ce cas, de mieux satisfaire aux exigences de l'espace littéraire qui contribue à lénifier cette asymétrie psychologique et scripturale.

L'effacement du pacte autotraductif, accompagné du choix de réécrire ses romans en vue de leur réédition, marque l'importance que revêt pour Vassilis Alexakis le français, véritable déclencheur de son expression littéraire translingue, la langue de l'espace littéraire d'hospitalité dans lequel il se sent complètement investi, même s'il imagine qu'il devra s'entendre poser, jusqu'à la fin de ses jours, la question : « Ah bon ? Vous écrivez en français ?⁴³ ».

⁴¹ M. Bessy, *op. cit.*, p. 128.

⁴² V. Alexakis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989, p. 264.

⁴³ *Ibid.*, p. 265.

NANCY HUSTON ENTRE BILINGUISME ET INTERMÉDIALITÉ

En comparant les titres des romans hustoniens, la polysémie des titres anglais par rapport aux titres français apparaît avec évidence. Entre *Plainsong* et *Cantique des plaines* (1993) c'est le registre musical même qui change, *Cantique* renvoyant à un chant religieux alors que l'anglais *Plainsong*, recouvre la signification de plain-chant, chant grégorien. Le titre anglais évoque une ritualité religieuse spécifique et une monodie qui s'accorde à la monotonie du paysage canadien, reflétant la perception du héros, Paddon, alors qu'aux yeux de Miranda, l'artiste métisse, le pays apparaît riche et beau⁴⁴. Cela a contribué sans doute à lire le roman anglais comme une apologie des Blancs, alors qu'en français il s'agit plutôt de l'histoire d'une appropriation culturelle. Le titre anglais, qui est aussi un clin d'œil à la musique rock⁴⁵, fait montre d'une pluralité sémantique que le français ne contient pas.

La Virevolte, composé en anglais, paraît en 1994 en français ; deux ans plus tard il est publié en anglais avec le titre *Slow Emergencies*. Le titre français renvoie à la danse, thème du roman, mais puise également dans sa signification abstraite de changement brusque : l'héroïne, Lin, abandonne son mari et ses enfants pour sa carrière d'artiste. Le titre anglais présente un oxymoron, l'adjectif *slow* contrastant avec l'appel à l'action d'*emergencies*. L'homophonie entre *emergencies* et *emergences* suggère l'apparition en surface d'un état différent qui se combine avec l'appel à l'urgence. *Slow emergencies* renvoie sans doute à la structure du roman où il n'y a pas de narrateur intra ou extradiégétique, où le récit émerge de lui-même se référant sans intermédiaire au thème principal : ce n'est pas l'artiste qui choisit l'art mais l'art qui s'impose à l'artiste, déculpabilisant la protagoniste, la danseuse Lin, de son abandon familial. En 1999 Nancy Huston publie *Nord Perdu*, qui paraît en anglais en 2002 avec le titre *Losing North, Musings on Land, Tongue and Self*. L'expression familiale « Perdre le nord » est un clin d'œil au lieu d'origine de l'écrivaine, le Canada, alors que l'anglais ne suggère que le sentiment de désorientation, d'effolement dans son déroulement. La présence d'un sous-titre dans la version anglaise qualifie le texte, en orientant sa lecture : la détresse et la réflexion sur le thème de l'exil s'y juxtaposent.

Lignes de faille, publié en 2006 en France et au Québec, et *Fault Lines*, sorti en anglais un an plus tard, partagent le sens de fracture géologique et celui de défaut, de faiblesse. Toutefois, en anglais le terme *fault* renvoie à la faute, faisant allusion à une responsabilité morale qui est le secret caché par la protagoniste, dont

⁴⁴ A. Lapetina, «L'unicità dissimile. Il carattere musicale dell'autotraduzione in *Plainsong/Cantique des plaines* di Nancy Huston», dans *Oltreoceano*, n° 11, 2011, p. 67-79.

⁴⁵ *Plainsong* est le titre de deux chansons de Fad Gadget et de la band The Cure.

les conséquences réapparaissent de père en fils sous la forme d'un grain de beauté. Alors qu'en français « ligne » n'est qu'une allusion indirecte à la suite générationnelle dont il est question dans le roman, l'anglais *Lines* conserve cette polysémie renvoyant tant à la faille géologique qu'à la continuité générationnelle⁴⁶.

Les titres anglais révèlent, par leur polysémie, la recherche d'une amplification sémantique. Serait-ce la trace d'une préoccupation de l'écrivaine quant à la réception de ses textes dans le monde anglophone ? Situation paradoxale, d'autant plus que ses romans sont empreints d'une architecture intellectuelle et d'un lyrisme extatique que le lectorat anglophone n'apprécie pas, les considérant typiquement français⁴⁷.

La correspondance littérale des titres du dernier roman paru dans les deux versions – *Infrarouge* (2010) et *Infrared* (2012) – ne doit pas nous leurrer, car *Danse noire*, sorti en 2014⁴⁸ représente un véritable « *writing across languages*⁴⁹ », étant un roman à l'énonciation plurilingue où les monolinguisms coexistent d'une manière extensive et où le travail du traducteur juxtapose celui du compositeur-écrivain. En fait, plus d'un quart du texte est écrit en anglais et autotraduit en note en bas de page. Huston revient ainsi, au moment actuel où elle jouit d'une certaine renommée en France, à publier un roman sur le modèle de la rédaction bilingue d'*Instruments de ténèbres* (1996), que l'éditeur français avait refusé dans sa version bilingue⁵⁰. À propos de *Danse noire*, elle affirme : « C'est le livre le plus pervers linguïstiquement que j'ai jamais fait et je ne recommencerais pas ! Mais il fallait faire ça une fois dans ma vie⁵¹ ». Comment sera accueillie la version anglophone ? Et comment le roman sera-t-il transposé dans d'autres langues ? La superposition intermédiaire entre le support romanesque – le récit – et l'écriture d'un scénario – l'histoire – retrace la biographie du protagoniste et associe le lecteur au laboratoire de la création, lui faisant ressentir les difficultés de concilier deux langages différents. Par la métadiégèse cinématographique la vie de Milo – que l'incipit représente mourant dans un lit d'hôpital – est un flash-back compliqué où coexistent une

⁴⁶ K. Kolb, « Fractures and Recastings in Nancy Huston's Lignes de Faille », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 5, 2010, p. 525.

⁴⁷ F. Davey, « Big, Bad, and Little Known: The Anglophone-Canadian Nancy Huston », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ La version anglaise a paru en 2014 (New York, Grove Press Black Cat).

⁴⁹ B. Fitch, « The Status of Self Translation », dans *Texte* (special issue: "Traduction / textualité : Text, Translatability"), n° 4, 1985, p. 119.

⁵⁰ *Instruments de ténèbres* a été composé alternant un chapitre dans une langue et un dans l'autre. Refusé par les éditeurs, il sera publié séparément dans la version française et anglaise.

⁵¹ R. Boisvert, N. Huston, « Danse noire de Nancy Huston : le rythme du cœur, entretien », dans *Le Soleil*, 6 octobre 2013. Disponible sur le Web : <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201310/05/01-4696945-danse-noire-de-nancy-huston-le-rythme-du-coeur.php>>.

variété de temps et de lieux sans une logique chronologique précise, unie à plusieurs registres non-standard (notamment le joual et la langue crie). Cette coprésence linguistique est traduite en français en bas de page, comme s'il s'agissait de sous-titres cinématographiques, sans toutefois le même effet de condensation. L'effet de participation au laboratoire de la création romanesque et de l'autotraduction contraint le lecteur à un fatigant va-et-vient entre bas et haut de page⁵².

CONCLUSIONS

Tant Nancy Huston que Vassilis Alexakis se sont choisis francophones : dans l'œuvre hyper-fictionnelle de Nancy Huston se cachent de nombreux autobiographèmes linguistiques et identitaires⁵³, alors que les récits alexakiens sont plus ouvertement autobiographiques. Chez les deux, la nécessité d'une reconnaissance dans le marché des lettres de leur pays d'origine se double de celle d'un dépassement du malaise, relié à l'ambiguïté bilingue, à travers un rapport dynamique entre les versions de leurs romans. Toute l'œuvre de Vassilis Alexakis met en place une esthétique du déplacement libérant progressivement l'auteur de la problématique de l'exil⁵⁴, qui toutefois en est le catalyseur. Les emprunts de termes grecs, qui émergent dans la texture de la version française de ses romans, sont autant de traces du bilinguisme de l'auteur. L'autotraduction est un déclencheur de réécriture, comme en témoignent les versions successives de ses textes français et grecs ; par son caractère révisionnel elle ouvre au changement, montrant un fil direct reliant l'autotraduction à la réécriture. Pour Nancy Huston, la pratique scripturale est le moyen par lequel sa double appartenance linguistique non seulement affleure, mais s'enchevêtre ; *Danse Noire* théorise et pratique la coprésence entre écriture et autotraduction : le pouvoir créatif de la fiction et de l'autotraduction se déroulent contemporanément sur la page pour le lecteur monolingue⁵⁵. Elle confirme ainsi que le désir ultime des écrivains bilingues est celui de se livrer à un mélange d'idiomes dans leur prose. Les deux langues et

⁵² E. Klosty Beaujour, « Nancy Huston's *Danse Noire* », dans *L2 Journal*, UC Davis, 2015 [consulté août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://escholarship.org/uc/item/5zx9b5pj>>.

⁵³ N. El Nossery, « L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 3, 2007, p. 390.

⁵⁴ M. Bessy, *op. cit.*

⁵⁵ Alors que dans *Limbes / Limbo*, le bref hommage bilingue à Beckett, la distance entre les deux versions en regard est celle du blanc typographique qui les sépare, *Danse noire* approche le lecteur du laboratoire créatif montrant comment un registre linguistique se transforme dans l'autre langue, pour créer une fiction à partir des mots de l'autre.

leurs différents registres ne sont plus perçus en une opposition irréductible, que l'écriture assume à travers l'autotraduction, mais en une « contiguïté poreuse⁵⁶ » qui aspire à donner un corps unique au texte bicéphale.

Les deux auteurs ambitionnent de faire entrer le lecteur dans leur atelier d'écriture pour lui montrer leur travail à cheval entre deux cultures et deux langues et surtout comment une langue sert de tremplin à l'autre. La plasticité d'un idiome qui contient l'autre chez Vassilis Alexakis devient coprésence systématique chez Nancy Huston. Le résultat ne change pas : l'asymétrie psychologique et culturelle des deux langues est génératrice de fiction et se réverbère dans le texte comme un miroir.

VALERIA SPERTI
(Université de la Basilicate)

⁵⁶ V. Sperti, « Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston », *op. cit.*, p. 77.