

L'auto-traduction comme dialogue transculturel dans *Plainsong/Cantique des plaines* de Nancy Huston

Aliteea-Bianca TURTUREANU

Plainsong /Cantique des plaines est sans doute le livre le plus « transculturel »¹ de l'œuvre de Nancy Huston. Il s'inscrit dans la lignée des autres œuvres qui mettent en scène une réflexion profonde sur le rapport à l'Autre, au temps, au langage, à l'évolution et à la culture.

L'ensemble des événements racontés dans le roman ne respecte pas l'ordre chronologique du passage du temps. C'est un roman conçu en toute liberté. Pour la documentation, Nancy Huston avait tenu environ six dossiers qui correspondaient aux différentes étapes de la vie de Paddon (le personnage principal) et selon son état d'esprit, elle travaillait sur son enfance, son âge adulte ou sa vieillesse. L'écrivaine affirmait que : « c'est un livre coupé/collé, un livre d'ordinateur. La découverte libératrice, c'était de voir comment le passé jetait une lumière sur le futur et en quelle manière on arrive à comprendre notre enfance grâce à ce qu'on savait de notre âge adulte, et inversement l'enfance éclaire notre âge mûr.»²

Le livre commence par la mort de celui qui semble devenir son personnage principal et finit par l'acte de reproduction qui va lui donner naissance. Paula, la narratrice, raconte qu'après le décès de son grand-père, elle a reçu en héritage le manuscrit inachevé d'un traité philosophique sur le temps que celui-ci avait vainement tenté de réaliser tout au long de sa vie. Cet héritage était le rappel d'une promesse qu'elle lui avait faite, quand elle avait été petite, de terminer ce livre. Elle voudrait bien finir ce projet, mais comme elle est incapable de lire ce que son grand-père a écrit parce que les pages de son manuscrit sont trop raturées et gribouillées, elle se met à raconter un récit dans lequel elle « invente » l'histoire de cet homme. Le récit est conçu à la deuxième personne et le lecteur se retrouve dans la situation assez étrange d'accepter ce *tu*. Tutoyer l'être cher, disparu, c'est lui offrir une nouvelle existence, lui dédier un roman ou lui chanter des cantiques, c'est raviver sa mémoire et la transformer en matière d'écriture.

Dans *Plainsong/Cantique des plaines*, le dialogue transculturel est structuré sur plusieurs plans : l'histoire de Paddon se déroule en Alberta ; cette histoire est racontée par Paula qui vit à Montréal pendant que Nancy Huston écrit à Paris. Nous avons identifié trois moments importants dans la genèse du roman : dans un premier moment, Huston a transformé l'endroit de sa terre natale en

¹ «Le transculturel représente une partie importante de la recherche transdisciplinaire. Le transculturel désigne l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse.» Basarab Nicolescu, 2007, p.85.

² Interview de Nancy Huston pour RFI (Radio France International), 2010.

matière brute de l'écriture, pour affronter l'allergie qu'elle avait aux chevaux, à la paille, au bétail, éléments qui peuplaient l'univers de Paddon. De cette manière, nous apprenons que les mots *allergie* et *énergie* provenaient de la même racine : *ergia*, qui veut dire action. *Énergie* veut dire la force de l'action, et *allergie* veut dire l'action de l'autre.³

Pour Paula, le fait d'écrire un récit de la vie de son grand-père au lieu d'écrire un traité de philosophie sur le temps représente une quête du moi que l'on peut dénommer quête identitaire. C'est en inventant une vie à Paddon que Paula peut trouver une réponse à sa quête identitaire en cherchant « qui » elle est. Paula reprend le travail entrepris par Paddon d'écrire un traité sur le temps, mais cette répétition est bien différente, car c'est l'écriture d'un récit de fiction qu'elle réalise.

Le deuxième moment dans la genèse du roman est représenté par la découverte de l'histoire des Haïtiens. Cela s'est passé dans la bibliothèque de l'Université de Columbia à Manhattan. Haïti et Alberta faisaient partie d'une seule et même Histoire. Haïti était le point de départ, violent et baigné de sang, de la conquête d'Amérique et l'Alberta était son point d'arrivée. Lorsque les Blancs débarquèrent en Alberta, la côte ouest était déjà habitée et il ne restait qu'à rejoindre les deux bouts : c'est justement ce que les Américains appellent *manifest destiny*.

Le troisième moment - est constitué par Dieu, qui comme les chevaux, le bétail et la paille, était un autre élément de son enfance auquel elle est devenue « allergique ». Pour dépasser cette allergie, elle ne voyait autre solution que de l'introduire comme personnage dans son roman. À force d'être habituée à travailler avec lui, elle vient d'éprouver à son égard une sorte d'amitié, d'affection.

En 1989, Nancy Huston est revenue à la langue anglaise pour écrire *Plainsong*. Au moment des retrouvailles, la langue maternelle était devenue presque plus étrangère que la langue française. Le français était la langue du quotidien, une langue fonctionnelle, administrative et utile, comparée à ce qu'elle était au début pour elle par sa musicalité, avec sa beauté phonétique découverte tout au long de son exil. *Plainsong* marque le retour créatif de l'écrivaine à la langue de la mère et à la terre d'origine. En ce sens, *réécrire* signifie accéder à un autre niveau de la langue maternelle et de la culture d'origine. L'auto-traduction de *Plainsong/Cantique des plaines* n'est pas un simple transfert linguistique qui représenterait la facette d'un seul niveau de Réalité, fait qui ne caractériserait pas le domaine de la transdisciplinarité.

Les deux versions du roman comportent une différence importante, celle de la suppression d'un passage où l'anniversaire de la Confédération canadienne est l'occasion d'un commentaire politique et d'une comparaison entre les Autochtones canadiens et les Algériens, qui ont conquis leur

³ Nancy Huston, 1995, p. 230.

indépendance et expulsé les Français de leur pays (les pages 197-198 de *Plainsong* correspondant à la page 238 du *Cantique des plaines*). Le lecteur assiste à l'omission d'un passage important du roman, il s'agit de l'isolation d'un niveau du texte-source, ce qui prouve encore une fois que la version française est une récréation. C'est la technique la plus proche de l'adaptation ou de la transposition. La récréation produit ici le même effet que l'original. Si dans le texte français, l'écrivaine avait traduit les vers des chansons de cow-boy, western, inconnues par le public français, personne n'aurait compris l'atmosphère du roman pour obtenir l'effet global. Dans la version anglaise, les chansons et les hymnes sont intégrés dans le texte avec lequel ils forment un ensemble linguistique, thématique et culturel. Huston tient à ce que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'histoire. Le but de l'écrivaine était de marier la syntaxe, la musique et le paysage albertain. Les phrases suggèrent l'idée d'éternité: elles sont longues, enchevêtrées et lyriques comme les champs de blé à perte de vue. La différence que nous pouvons relever est celle des registres. Ses textes contiennent de nombreuses ruptures de style, à travers lesquelles Huston s'amuse, joue et passe du style soutenu au style familier (comme dans l'exemple qui suit). Il est plus facile pour elle, *étrangère*, que pour les natifs de *transgresser* les normes strictes de la grammaire française:

Anglais	Français
<i>I tell you I'm miserable</i> ⁴	<i>Je te dis que je suis en train de crever</i> ⁵
<i>God roared with laughter</i> ⁶	<i>Dieu se fendant la gueule</i> ⁷
<i>Can you believe it?</i> ⁸	<i>Est-ce foutrement croyable?</i> ⁹
<i>God's word</i> ¹⁰	<i>Le baratin de Dieu</i> ¹¹
<i>The kids just died and died</i> ¹²	<i>Les enfants crevaient</i> ¹³

Nancy Huston a déclaré que ses choix s'opéraient en fonction de la *musique* des phrases qui sont à l'écoute de sa rime intérieure: «le rythme, la phonétique, c'est-à-dire la musique en général, pour

⁴ Nancy Huston, 1993, p. 128.

⁵ Nancy Huston, 2002, p. 126.

⁶ Nancy Huston, 1993, p. 159.

⁷ Nancy Huston, 2002, p. 157.

⁸ Nancy Huston, 1993, p. 189.

⁹ Nancy Huston, 2002, p. 187.

¹⁰ Nancy Huston, 1993, p. 213.

¹¹ Nancy Huston, 2002, p. 211.

¹² Nancy Huston, 1993, p. 38.

¹³ Nancy Huston, 2002, p. 36.

moi, sont primordiales. Donc souvent, j'ai été prête à sacrifier le sens précis des mots pour préserver un certain nombre de syllabes, ou pour préserver une allitération.»¹⁴

Anglais	Français
<i>Have a drink. Have another drink All right, see? Hit the gutter. Oh give me a home where the buffalo roam.</i> ¹⁵	<i>Bois encore un coup. Encore un petit coup. Vous voyez bien comme tout va bien! Et maintenant la guitare! Oh give me a home Where the buffalo roam.</i> ¹⁶

Les sens des paronymes «gutter» (en anglais) et «guitare» (en français) s'inscrivent parfaitement dans le contexte culturel du roman, *Hit the gutter* rappelant *Hit the road*, thème de la conquête de l'Ouest, tandis que «guitare» introduit la chanson suivante. C'est un passage où Nancy Huston dépasse les attributs du traducteur, profitant de toute la liberté d'un auteur. Si les deux textes sont si proches, c'est aussi à cause de la façon dont ils ont été écrits/traduits.¹⁷ Nancy Huston avoue qu'elle les a élaborés en parallèle. Alors, nous pensons qu'il n'y a ni original ni traduction mais tous les deux sont original et traduction en même temps.

L'auto-traduction devient un acte de création épanouissant et enrichissant: «c'était fascinant, il y avait un aller et retour pendant plus d'un an entre les deux langues, parce que la *traduction* l'oblige toujours à voir quelles sont les faiblesses du texte original. Grâce au français, j'améliorais l'anglais et vice-versa.»¹⁸ Dans le processus de la création, les deux versions se développent presque simultanément et s'influencent mutuellement. La liberté que se permet de prendre l'auteure – pensons aux renvois, citations, ajouts, omissions, modifications, suppressions que nous venons d'illustrer - sont reliés à un ensemble de facteurs qui ont eu des effets sur le résultat de son travail.

Plusieurs extraits de *Plainsong/ Cantique des plaines* font référence au *plain-chant* et relient la plainte, la plaine et le chant aux questions du temps et de l'identité culturelle de l'auteure. *Plainsong*, le titre de la version anglaise, signifie littéralement *plain-chant*. Le terme *plain* fait penser à *plaine* et désigne quelque chose qui ne subit pas de rupture, de coupure, ou d'altération. La traduction du titre français *Cantique des plaines* ne correspond pas au titre anglais: «*Plainsong*, calls to mind: 1. Gregorian chant; 2. the song of the plains; 3. a plain, simple song; 4. the song of the plain, ordinary person; *Cantique des plaines* also evokes religious music (though of a different

¹⁴ Nancy Huston, 1999, p. 26.

¹⁵ Nancy Huston, 1993, p. 79.

¹⁶ Nancy Huston, 2002, p. 83.

¹⁷ Selon Christine Klein-Lataud, «*Les voix parallèles de Nancy Huston*», TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.

¹⁸ Nancy Huston, 2002, p. 54.

kind) and the plains, but not the idea of ordinariness and simplicity.»¹⁹ Le roman aurait pu s'intituler *Roman des plaines* parce qu'il évoque l'immensité des plaines de l'Ouest, de la région Alberta, d'où sont originaires la narratrice Paula et l'auteure. Les vers d'une chanson anglaise ou américaine se répètent dans le roman: «Hit the road, Jack, and don't you come back no more no more...»²⁰ La version anglaise a comme épigraphe une citation de Flannery O'Connor: «*Then you ain't saved?*», tandis que le roman français s'ouvre sur un vers de Lennon et McCartney: «*No one you can save that can't be saved*». S'agit-il d'un choix opéré en fonction de ses lecteurs, les Beatles étant choisis pour les Français parce qu'ils sont connus dans le monde entier, alors que Flannery O'Connor était une référence moins connue? Pas du tout. La raison de cette différence est purement juridique: si les Beatles ne figurent pas dans l'édition anglaise, c'est que les ayants droit n'ont pas donné l'autorisation de reproduire la phrase pour l'édition anglaise.²¹ En ce qui concerne les adaptations temporelles, il faut préciser que les aspects des temps présent et passé de l'anglais et du français coïncident rarement et demandent de la part du traducteur une maîtrise parfaite des deux systèmes verbaux. Dans cette adaptation, Huston ignore les lois de la traductologie et modifie le contexte temporel:

Anglais	Français
<i>Here, you set aside what you used to be.</i> ²²	<i>Ici, vous taisez ce que vous fûtes.</i> ²³

Ces textes présentent une différence importante entre les temps verbaux anglais et français. Dans la version française, l'emploi de « fûtes » est incorrect. Huston joue avec ce temps dans les deux langues, même si elle sait très bien que ce passé simple n'a aucune raison d'être employé ici, sauf s'il s'agit d'une de ces «façons de parler dont je suis.»²⁴ La chercheuse Noelle Rinné souligne que «fûtes» rappelle «foutes» qui est une création hustonienne par excellence, ludique, ironique et stylistique. En anglais, ce passé simple disparaît et le verbe devient un fréquentatif passé qui sous-entend l'idée que: «vous n'êtes plus.»²⁵ Les deux phrases de l'exemple suivant sont écrites au présent en français mais elles sont adaptées au passé en anglais. Pourquoi ce retour vers le passé? Le présent aurait été correct dans les deux cas:

¹⁹ Nancy Senior, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong/ Canticque des plaines» *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001.

²⁰ Nancy Huston, 1999, p. 10.

²¹ Nancy Huston citée par Christine Klein-Lataud, 2001.

²² Nancy Huston, 2002, p. 11.

²³ Nancy Huston, 1999, p. 21.

²⁴ Nancy Huston, 1999, p. 31.

²⁵ Noelle Rinné, « *La tierce langue de Nancy Huston* », 2004.

Anglais	Français
1. [...] <i>as I moved about in the kitchen [...] as we all threw ourselves in the task of refurbishing the house, the radio played...</i> ²⁶	1. [...] <i>je circule dans leur cuisine [...] alors que nous retapons la maison, la radio passe</i> ²⁸
2. <i>Although, as I said, I've often spoken out against this model, I must admit that it has been my own.</i> ²⁷	2. <i>Je travaille contre ce modèle et, en même temps, il me ressemble assez.</i> ²⁹

Dans la première phrase, Huston évoque un souvenir personnel, concernant sa famille: il s'agit d'un événement vécu à la maison, chez ses parents, au Nouveau Hampshire. La relation affective se transmet au présent en français, le temps de l'actualisation, de la proximité. Le verbe au passé employé dans la version anglaise pourrait-il suggérer la rupture entre l'enfance et la vie adulte?

Dans la deuxième phrase, nous reconnaissons l'allusion au *modèle* des *Professeurs de désespoir*, un sujet philosophique auquel Huston a consacré un livre qui porte le même nom. Elle reproche aux philosophes et romanciers mâles et nihilistes de contaminer les autres avec leur pessimisme.

En anglais, le présent souligne une nuance d'éloignement absente de la version française. Dans l'exemple suivant nous remarquons que les dates changent. Comment expliquer cette distance d'une année à une autre, d'une période à une autre?

Anglais	Français
1. <i>These dreams date back to around '34 when my mother died but all those years are a single...</i> ³⁰	1. <i>Ces rêves je crois datent d'environ 1935 quand ma mère est morte mais toutes ces années-là ne forment qu'un seul et même...</i> ³²
2. <i>In February [...] in March [...] in April [...]</i> ³¹	2. <i>Au mois de mars [...] au mois d'avril [...] au mois de mai [...]</i> ³³

Dans la première phrase, on rajoute une information: quand la mère de Paddon est morte, le petit garçon avait six ans: «Toutes ces années-là ne forment qu'un seul et même...»³⁴ [bloc?] La lettre de Paddon reste inachevée dans le roman et dans la mémoire du personnage. Il s'agit d'une période importante pour Huston qui se retrouve ici dans Paddon et suggère qu'après le départ de sa mère,

²⁶ Nancy Huston, 2002, p. 16.

²⁷ *Idem*, p. 53.

²⁸ Nancy Huston, 1999, p. 26.

²⁹ *Idem*, p. 68.

³⁰ Nancy Huston, 1993, p. 10.

³¹ *Idem*, p.14.

³² Nancy Huston, 1993, p. 23.

³³ *Idem*, p. 29.

³⁴ Nancy Huston, 2002, p. 10.

ses souvenirs ont formé un vrai «bloc» qui lui évoquera à jamais ce moment douloureux. Elle avait six ans quand sa mère l'a abandonnée. Sauter de 35 à 1935 ne change rien au déroulement du récit, mais ce fait nous renvoie à l'espace de l'entre-deux-langues où surgissent les émotions les plus fortes. Quant à la deuxième phrase, nous pourrions expliquer son décalage en relation avec le sujet qui se situe au centre du roman et constitue une réflexion philosophique en filigrane de l'histoire de Paddon: le Temps. Paddon, philosophe raté, amoureux de l'Histoire et de la littérature, rêve d'écrire un jour le grand Livre sur le temps. Déçu par son existence, il n'arrivera jamais à écrire les mots qui pourraient définir ce concept. D'autre part, le temps n'admet aucune contrainte et ceux qui cherchent à le saisir lui sont bientôt assujettis, ce qui explique la façon dont Huston présente Paddon sur la première page du livre: «Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron-oui, désormais tu fais partie de cette route, Paddon, ce long ruban gris suggérant qu'il serait peut-être possible d'aller quelque part, tu es aplati enfin sur cette plaine, une cicatrice à peine perceptible à sa surface.»³⁵ Qu'est-ce qu'il y a entre les deux versions du roman? Il y a un espace où seule l'auteure peut avoir accès. L'histoire de Paddon retrace l'histoire d'un peuple, la vie d'un homme avec des qualités et des défauts:

Anglais	Français
<p><i>And God took over from there [...] because He had His mind on other things.</i></p> <p><i>[...] he boredly muttered His abracadabra</i></p> <p><i>[...] then heaved a sigh and, staring off into space, continued drumming His fingers on Eternity.</i>³⁶</p>	<p><i>Et Dieu prend le relais [...] puisque Il n'a pas que ça à faire [...] Il marmonne. Sa formule magique [...] après quoi, Il pousse un immense soupir et, le regard vide plongé dans le cosmos, se remet à pianoter sur l'éternité.</i>³⁷</p>

L'auteure décrit cette image au passé en anglais, au présent en français. Il s'agit «d'un présent éternel, d'un temps nommé atemporel ou permanent.»³⁸ Le présent peut recevoir cette valeur en anglais, valeur qui se différencie du subjectif. Huston emploie le présent dans les deux langues pour obtenir l'effet stylistique qu'elle désire. Parler d'un Dieu au présent, surtout dans ce contexte, produit deux effets distincts en anglais: d'une part, cantonné dans un espace temporel, ce personnage devient plus accessible et par conséquent il peut subir des changements. D'autre part, la rupture produite par l'emploi du présent le libère et lui permet de prendre de la distance. Nous

³⁵ *Idem*, p. 13.

³⁶ Nancy Huston, 1993, p. 226.

³⁷ Nancy Huston, 2002, pp. 318-319.

³⁸ Selon l'analyse réalisée par Noelle Rinné dans *La tierce langue de Nancy Huston*, 2004.

remarquons une différence importante: la tonalité du paragraphe final est plus pessimiste en français qu'en anglais, caractérisant à nouveau l'espace de l'entre-deux-langues comme le siège des émotions et des souvenirs de Huston. À quel public s'adresse-t-elle et quelle version choisit-elle pour ses lecteurs? Les citations suivantes illustrent que la version anglaise est plus chaleureuse que son équivalent français:

Anglais	Français
1. <i>The North is what I intended to say</i> ³⁹	1. <i>Ce que l'on avait l'intention de dire, c'était le Nord.</i> ⁴⁵
2. [...] <i>impatriates find it natural</i> ⁴⁰	2. [...] <i>vous autres, impatriés [...] trouvez normal...</i> ⁴⁶
3. <i>Even if the foreigner [...] my husband, for example...</i> ⁴¹	3. <i>Même un être connu, un être proche, quelqu'un...</i> ⁴⁷
4. <i>You go "home"</i> ⁴²	4. <i>Vous retournez là-bas</i> ⁴⁸
5. [...] <i>so my brother and I surmised</i> ⁴³	5. [...] <i>disions-nous</i> ⁴⁹
6. <i>freight-trains from my Alberta childhood</i> ⁴⁴	6. <i>les trains canadiens de mon enfance</i> ⁵⁰

La variante anglaise offre des informations sur la vie privée de Huston qui restent inconnues en français (phrases 3 et 5). L'opposition expatriés/« impatriés » (phrase 3) est marquée par l'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne du pluriel: «vous autres»⁵¹. Dans l'exemple 4, l'adverbe «là-bas» est chargé d'une connotation d'éloignement qui s'explique dans le «home» affectif nuancé par la traduction: l'écrivaine a le mal du pays. L'adaptation de la phrase 6 marque l'espace *tiers, intraduisible* qui existe entre les langues et les cultures que l'écrivaine traverse. Pour les Français, le terme «canadien» suggère le lointain, la neige et le froid, tandis que pour les Canadiens, il évoque toute une série d'images: - «freight-train» et «Alberta» - que Huston

³⁹ *Idem*, p. 19.

⁴⁰ *Idem*, p. 12

⁴¹ *Idem*, p. 26

⁴² *Idem*, p. 27

⁴³ *Idem*, p.54

⁴⁴ *Idem*, p. 87

⁴⁵ Nancy Huston, 1999, p.13.

⁴⁶ *Idem*, p.22

⁴⁷ *Idem*, p.37

⁴⁸ *Idem*, p.39

⁴⁹ *Idem*, p. 69

⁵⁰ *Idem*, p. 104

⁵¹ *Idem*, p. 107.

cherche à partager avec le public auquel elle s'identifie. Quant au public français, si elle s'adresse à lui, c'est en restant un peu en marge, prise comme elle le dit «en flagrant délit d'étrangeité.»⁵²

Anglais	Français
<p><i>So we think of memory as inviolable. Thick as thieves, my memory and I. Inseparable, till death do us part. "You can't take that away from me" ⁵³</i></p>	<p><i>La mémoire, serait donc inviolable. Moi, mes souvenirs: cul et chemise, larrons en foire. ⁵⁴</i></p>

La dernière phrase de la version anglaise est mise en valeur par l'utilisation des guillemets et des italiques. Pourquoi une phrase en anglais? L'omission fait partie du choix discursif et subjectif de Huston qui a introduit un élément qui n'existait pas dans le texte français. Il s'agit de ses souvenirs «maternels». Sa mémoire s'est manifestée d'une façon plus forte dans la ré-écriture anglaise conduisant l'auteure à ne pas traduire ce souvenir dans la version française.

Huston procède à de nombreuses omissions, modifications, ajouts et citations qui ont en vue la spécificité culturelle du lecteur anglais et celle du lecteur français. S'auto-traduire ne signifie pas seulement faire comprendre au lecteur la culture et la langue du texte d'origine, mais aussi enrichir sa propre vision sur le monde. Humboldt a été le premier à dire que les traductions enrichissent le texte de départ, en termes de sens et d'expressivité. Les auto-traductions de Nancy Huston ne peuvent être analysées sans connaître le *background culturel* de l'auteure. Des spécialistes en traductologie comme Snell-Hornby, Pym, Lefevere ou Bassnett parlaient d'un *cultural turn*, comme on a parlé en philosophie d'un *linguistic turn*. Leurs recherches ont montré que la traduction ne se limite pas au passage d'une langue à l'autre, mais aussi d'une culture à l'autre, d'une vision du monde à une autre.

En tant qu'auteur et traducteur, Huston a la chance de réfléchir sur la diversité, la musique, le rythme des mots, les oppositions et/ ou les rapprochements du français et de l'anglais. L'auto-traduction est pour Nancy Huston comme pour son maître Samuel Beckett une activité profondément créatrice qui va au-delà du bilinguisme, de la ré-écriture. Son œuvre ne peut s'identifier ni à la version de départ ni à celle d'arrivée, mais à toutes les deux en même temps.

Nancy Huston écrit *Cantique des plaines* pour revisiter ses origines culturelles. Le premier passage de *Plainsong* lui est venu à l'esprit après une conversation avec un ami, l'écrivain sud-africain Denis Hirson. Le passage qu'elle a écrit à quatre heures du matin un jour de printemps 1989, avait

⁵² Nancy Huston, 1999, p. 34.

⁵³ Nancy Huston, 2002, p. 80.

⁵⁴ Nancy Huston, 1999, p. 96.

trait au rodéo, aux chevaux sauvages et à la poussière. Pendant qu'elle se préparait à écrire *Cantique des plaines*, elle posait à tous les membres de sa famille la même question: « C'est quoi, pour toi, être Canadien ? » À quoi pense-t-on lorsqu'on dit avec fierté : « Je suis Canadien ! » Au saumon fumé, au sirop d'érable, aux steaks délicieux ? Aux paysages grandioses ? À l'idée de la démocratie ? Au bilinguisme ? Tous ces symboles nous placent au milieu de l'univers canadien. L'écrivaine reconstruit depuis Paris : les rodéos, les champs de blé, les hivers glaciaux de son enfance, tout ce qui était sa culture d'origine. Car, il ne s'agit pas de revivre toutes ces choses avec le corps, mais de les ranimer aussi à travers l'esprit.

Huston superpose la culture dominante des Blancs (représentée par Paddon) à la culture dominée, symbolisée par les Amérindiens (c'est la culture de la Métisse Miranda, la maîtresse de Paddon). Cette superposition engage un véritable dialogue transculturel, qui prend corps dans la transgression, au-delà des clichés du discours officiel et du mariage raté de Paddon. Le dialogue entre les cultures est possible. Le rapport intime à l'Autre permet de rompre avec le discours colonial basé sur la représentation mythique des événements historiques et d'installer une communication entre les personnages, fait qui permettrait à Paddon une réappropriation du territoire albertain qui passe par l'acceptation d'une partie oubliée de l'histoire. Paddon et Miranda sont différents, mais d'une manière paradoxale, ils se complètent. Une partie du couple semble annulée quand Miranda perd sa mémoire et oublie son passé (ce serait la perte symbolique du passé et de l'identité, d'un des peuples indigènes du Canada au contact avec les Blancs). Huston fait dialoguer les cultures par la voix du Blanc et de la Métisse ; leurs échanges occupent une grande partie du livre. L'arrivée de Miranda dans la vie de Paddon lui permet de s'ouvrir à l'Autre, indigène, à travers l'union des espaces territorial et culturel. Le corps de la maîtresse devient médiateur, porte ouverte à l'histoire marginalisée du territoire. Cette double interprétation culturelle nous conduit vers l'harmonie entre l'homme, la nature, l'histoire et la culture d'un territoire. C'est l'expression de la traversée des frontières et le témoignage du dialogue entre les langues et les cultures. L'auto-traduction hustonienne porte les marques de son altérité «vivante». Elle s'exprime dans le désir d'aller vers l'autre, de communiquer avec lui, au-delà des conventions grammaticales, stylistiques et culturelles.

L'acte sexuel entre le Blanc et l'Autochtone montre l'union des espaces territorial et corporel et la modalité de rompre avec la civilisation de l'Est pour profiter de la richesse du nouveau continent. C'est l'expérience de la suppression des frontières entre le bien et le mal, entre l'ancien et le nouveau monde : « le continent est porteur de promesses. Les possibilités offertes par l'Amérique cesseront d'être purement économiques, prométhéennes, pour devenir plus ontologiques,

dionysiaques.»⁵⁵ Selon l'affirmation de Jimmy Thibeault « l'amour physique renvoie à l'imaginaire colonial où le corps de la femme est souvent associé à la représentation du territoire »⁵⁶ (associant l'idée de la conquête, de la découverte, de la possession et du pillage). La possession territoriale se déplace sur le corps de la femme. C'est un autre témoignage de la bonne entente entre les deux cultures. L'idée que se fait Paddon du monde est chargée de contradictions. La remémoration de l'histoire de la colonisation et des actions des Blancs sur les nations autochtones entraîne chez Paddon un processus de ré-exploration et de redéfinition du territoire tel qu'il le redécouvre sur le corps de la Métisse. Paddon, « le cartographe » voit les plaines de la province de son enfance à travers les yeux des immigrants européens. Pour Paddon, commence alors une ré-exploration de ce territoire imprégné de féminité et de voix multiples.

Par le contact avec Miranda, Paddon a accès à un autre monde où le présent devient concret, palpable. Miranda lui apporte l'ouverture vers l'acceptation des mythes, des événements historiques qui, dans la culture amérindienne, s'entremêlent dans le désir de transgresser les frontières de l'espace et du temps. Le rêve de Paddon pour chercher la vérité historique est irréalisable. La vérité historique, Huston la situe à l'intérieur du discours de la narratrice Paula, même si elle se trouve loin de l'Alberta, car elle écrit de Montréal.

Dans l'intimité de son univers, la Métisse Miranda aide Paddon à transgresser le discours historique officiel qu'il enseigne depuis beaucoup d'années, afin qu'il puisse redécouvrir cette histoire oubliée de la dépossession territoriale et culturelle de l'Alberta. Si, dans son éducation puritaine de son enfance, Paddon percevait l'esprit séparément du corps, Miranda lui enseigne le contraire : « l'esprit et le corps sont indivisibles.»⁵⁷ Miranda possède une identité culturelle, une histoire, un passé. Sa « voix » joue un rôle important dans la valorisation de cette mémoire culturelle. Les Blackfeet (les Amérindiens) marquent, par la danse, un rapport au temps qui ne correspond pas à la mentalité de l'homme blanc. L'initiation de Paddon à cette danse est marquée par la maladresse, signe de son incapacité de comprendre le discours de Miranda. Huston décrit la scène dans un paragraphe d'un grand lyrisme : «Levant les yeux vers toi, elle te fit signe de la rejoindre et, délaissant à contrecœur la chaleur douillette de ses couvertures, tu vins près d'elle, pieds nus sur le plancher, et exécutas quelques pas de danse hésitants. Elle ne rit pas...te tournant le dos...elle se remit à se laver les cheveux. Son amour pour ton corps pouvait racheter bien des choses, n'est-ce pas, mais pas ta nullité comme danseur.»⁵⁸

⁵⁵ Nancy Huston, 2002, p. 67.

⁵⁶ Jimmy Thibeault, « *Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans Cantique des plaines de Nancy Huston* » *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation* sous la direction de Norman Cheadle and Lucien Pelletier, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 2007.

⁵⁷ Nancy Huston, 1993, p. 176.

⁵⁸ Nancy Huston, 2002, pp. 178-179.

Paddon est un transfuge parce que, par sa position, il se retrouve dans l'entre-deux-culturel et identitaire.

Le cas de *Plainsong/Cantique des plaines* illustre que l'auto-traduction ou la création parallèle réconcilie les deux moitiés d'un être intérieurement déchiré en faisant cohabiter harmonieusement le français et l'anglais. L'auto-traduction devient une forme de création *transculturelle*.

L'exil représente le moteur qui a permis à Nancy Huston de vivre et de partager au lecteur son expérience *transculturelle*. La question de l'identité du sujet et de l'identité culturelle revient toujours dans le processus de l'auto-traduction. La relation exil-identité chez Nancy Huston peut être expliquée à l'aide de la présence du *Tiers Caché* (*tiers secrètement inclus* - selon la magnifique expression qui appartient à Michel Camus). C'est un médiateur entre les variantes françaises et anglaises des livres hustoniens. Chaque langue est une facette du monde tel que nous le voyons et le comprenons. Si notre vision sur le monde change, le monde change lui aussi. La personne qui connaît plusieurs langues, connaît plusieurs cultures et vit le passage de l'une à l'autre.⁵⁹ C'est avec une force nouvelle que Huston ressent à quel point le fait de vivre l'exil français lui est vital, à quel point cette langue lui est indispensable pour l'enrichir chaque jour. La langue française l'aide à mieux se comprendre, à s'ouvrir devant le texte et en recevoir un soi réuni. Le *Tiers Caché* se place entre les variantes françaises et anglaises de ses textes auto-traduits. Il assure l'harmonie et l'équilibre entre les deux identités linguistiques et culturelles de l'écrivaine. C'est la source de l'expérience intérieure, de la créativité qui rend possible l'ouverture vers le transculturel, permettant l'accès dans l'espace inaccessible/indicible de l'entre-deux-langues et de l'auto-traduction.

⁵⁹ Nancy Huston, 1999, p. 37.

Bibliographie

- Cazenave, Michel, *De l'interculturel au transculturel* dans la *Revue de psychologie de la motivation* n° 23, 1997. Prépublié dans *La science et les figures de l'âme*, Le Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *La science et les figures de l'âme*, Collection Transdisciplinarité, Editions du Rocher, Monaco, 1996.
- Chatué, Jacques, *Épistémologie et transculturalité. Le paradigme de Lupasco. Tome 1*. Edition L'Harmattan, Paris, 2009.
- Huston, Nancy, *Cantique des plaines*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2002.
- Idem, *Plainsong*, Éditions Harper-Collins, Toronto, 1993.
- Idem, *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1999.
- Klein-Lataud, Christine, «Les voix parallèles de Nancy Huston», TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations, Montréal, 2001.
- Nicolescu, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*. Editions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *Théorèmes poétiques*, Editions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*. Editura Ideea Europeană, 2009.
- Nicolescu, Basarab, Camus, Michel, *Rădăcinile libertății*, traducere de Carmen Lucaci, Editura Curtea Veche, București, 2004.
- Meredith, Laurie, «Miranda e(s)t le discours métissé dans *Cantique des plaines* », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* , vol. 19, n° 1, 2007.
- Senior, Nancy, «Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/Cantique des plaines*» *Meta:journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4, 2001.
- Rinné, Noelle, «La tierce langue de Nancy Huston» *Meta:journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 6, 2004.
- Thibeault, Jimmy, « *Cantique du corps métis. La critique du mythe colonial dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston* » dans *Echanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/Traduction et Transculturation* sous la direction de Norman Cheadle and Lucien Pelletier, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. De la diversité*, Editions du Seuil, Paris, 1989.