



MAŁGORZATA CZUBIŃSKA

Université Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-8929-488X>

## Madeleine Blais-Dahlem et sa vision de l'autotraduction

Madeleine Blais-Dahlem and her vision of self-translation

**ABSTRACT:** Nowadays self-translation remains a frequent practice in the literary field in Canada. A close reading of the self-translations done by Canadian writers such as Nancy Houston, Marco Micone or Patrice Desbiens allows to discover each author's own vision of self-translation as a creative process. The aim of the paper is to determine, through a comparative analysis of excerpts from the two language versions of the play *La Maculée/sTain* (2012) and the latest bilingual novel *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) by Fransaskois playwright Madeleine Blais-Dahlem, to what extent her self-translating practice guides the reading of the text. Examining the back and forth between the two versions of the same work will allow to delve deeper into the subject of the identity and privileged status of the translator (TANQUEIRO 2009: 109, SAINT 2018: 120), but also into the role and skills of the receiver of Madeleine Blais-Dahlem's bilingual writings.

**KEY WORDS:** self-translation, bilingualism, literary translation, French Canadian literature

### Introduction

Parler de l'autotraduction revient à se poser la question sur les notions clés de la traductologie – celle de l'identité du traducteur et de son statut ainsi que celle de la fidélité et de la relation entre l'original et sa traduction. Les chercheurs ayant étudié ce phénomène, adoptent des approches interdisciplinaires et puisent dans les études littéraires, sociologiques (GRUTMAN 2007, 2013) ou anthropologiques (PUCCINI 2017) pour pouvoir mieux cerner cet objet d'études passionnant. Au Canada, où le taux de bilinguisme français-anglais s'élève à 17,9% (<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00014-fra.htm>), la pratique

de l'autotraduction dans le domaine littéraire reste une pratique fréquente. Il va sans dire que dans le cas des littératures d'expression française créées dans le contexte minoritaire, l'image de l'autotraduction, déjà bien complexe, acquiert des nuances liées à la configuration politique, sociale et identitaire particulière.

Récemment, une dramaturge fransaskoise, originaire du petit village de Delmas, Madeleine Blais-Dahlem, a rouvert le débat sur le statut du traducteur de la littérature dans le contexte du Canada francophone grâce à la parution de sa pièce en édition bilingue intitulée *La Maculée / sTain* (2012) qui lui a valu en 2012 le prix SATA (Saskatoon and Area Theatre Award) pour une réalisation exceptionnelle en écriture. L'originalité de l'œuvre de Blais-Dahlem résulte de sa méthode de l'autotraduction, voire (re)création qui conduit à l'apparition des deux versions linguistiques qui entrent en dialogue.

Vu ce qui précède, le but de la présente étude est de déterminer, à travers l'analyse comparative des extraits des deux versions linguistiques de la pièce *La Maculée / sTain* (2012) de Madeleine Blais-Dahlem et de son dernier roman bilingue *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) jusqu'à quel point sa pratique traductive oriente la lecture du/des texte(s). Une étude des extraits choisis de la pièce de théâtre et du roman nous permettra d'approfondir d'abord le sujet de l'identité et du statut privilégié du traducteur (TANQUEIRO 2009 : 109 ; SAINT 2018 : 120) et ensuite celui du rôle et des compétences du récepteur des écritures bilingues de cette auteure.

## Autotraduction et ses types

Rainier Grutman, qui a consacré à l'autotraduction une entrée dans le dictionnaire *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, la définit comme étant à la fois « le processus par lequel on traduit ses propres écrits » et « le résultat qui s'en dégage » (GRUTMAN 1998 : 17). Bien que le phénomène de l'autotraduction littéraire n'ait que récemment commencé à susciter l'intérêt des chercheurs, l'avènement de l'autotraduction littéraire se fait observer à partir du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles où il prit la forme des transferts linguistiques entre le latin et les langues vernaculaires (PUCCINI 2017 : 8). De nos jours, l'autotraduction a connu un essor sans précédent, ce qui peut s'expliquer par l'esprit du temps, notamment les reconfigurations politiques et sociales (la décolonisation, les guerres, les vagues de migration), la mondialisation, la force croissante de la langue anglaise en tant que *lingua franca*, le développement des technologies de l'information et de la communication et, ce qui s'ensuit, le taux croissant de bilinguisme et de multilinguisme.

Afin de mieux cerner le phénomène de l'autotraduction, Grutman a proposé une catégorisation selon le critère temporel et spatial qui sont déterminants pour la forme du texte autotraduit. En ce qui concerne le premier critère mentionné, le chercheur a fait une distinction entre :

- a) les autotraductions « simultanées » qui sont préparées en même temps que l'original et publiées en tant que versions bilingues ; ainsi, il s'agit des textes « jumeaux » ; le travail simultané sur deux textes permet à leur auteur non seulement d'atteindre un effet de dialogue entre les deux versions linguistiques, mais aussi, « d'ajuster le tir en se traduisant » (GRUTMAN 2007 : 224) ;
- b) les autotraductions « différées », qui sont préparées à partir d'originaux achevés et publiés ; selon Grutman : « comme ces derniers ont souvent déjà mené une existence autonome, voire connu une réception critique, ils imposeront à l'autotraducteur des limites qui ne sont pas si différentes de celles dont tient compte tout traducteur d'une œuvre qui appartient déjà au domaine public » (GRUTMAN 2007 : 226).

Le critère spatial n'est pas de moindre importance. Ainsi, selon Grutman, nous pouvons observer deux facteurs situationnels qui incitent les auteurs à s'autotraduire :

- a) une migration vers une autre culture qui résulte, dans la plupart des cas, de la situation familiale, professionnelle ou politique (études, mariage, travail, exil politique etc.) ; Grutman compare les « autotraducteurs migrants » aux oiseaux, en précisant qu'il s'agit de « ceux qui ont changé de pays et à cette occasion ajouté une nouvelle langue à leur répertoire linguistique. Leur bilinguisme est donc exogène, externe à leur communauté d'origine » (GRUTMAN 2015 : 10) ; dans cette situation de déracinement linguistique et culturel, s'autotraduire vers sa langue maternelle demande à l'auteur, selon Grutman, un certain courage de partir et de « rentrer au pays natal » – un retour vers un lieu abandonné ;
- b) un enracinement dans un pays ou dans une communauté bilingue/multilingue, dont le Canada constitue un bon exemple ; il s'agit des autotraducteurs « sédentaires » qui « n'ayant jamais été à l'abri de la diversité linguistique [...] peuvent changer de langue sans avoir à migrer, sans se trouver dans la situation d'extraterritorialité. Ces écrivains qui sont nés et qui ont grandi dans une communauté bilingue, n'ont pas besoin de partir ('migrer') dans le sens spatial du terme car la diversité linguistique et culturelle fait partie intégrante de la configuration sociolinguistique de leur communauté » (GRUTMAN 2015 : 11).

## Autotraduction et réécriture

Dans leur article intitulé «L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche» (2007), les membres de l'équipe de recherche internationale AUTOTRAD avancent que :

L'autotraduction est selon nous l'espace privilégié ou convergent littérature et traduction. Elle *est* traduction (l'auteur ne réinvente pas une nouvelle œuvre littéraire, l'original précède la réécriture), mais une traduction qui ne sera tout de même pas susceptible d'être socialement mise en question, du fait que la figure de l'écrivain demeure sacrée.

LÓPEZ *et al.* 2007 : 94

Cet espace «privilégié» est tout de même appréhendé par les écrivains de manière différente. Ainsi, les autotraductions, tout comme les traductions allographes, peuvent prendre des formes plus ou moins proches de l'original en se situant entre deux pôles opposés, celui de la *littéralité* et *littéarité*. Patricia López-Gay note que :

Certains auteurs entendent la pratique autotraductrice comme le seul moyen d'assurer la signification «ferme» et «intouchable» de leur production littéraire originale ; en résultent des traductions excessivement rigides, littérales. D'autres vivent l'autotraduction comme une véritable recreation de leur œuvre première, œuvre qu'ils modifient afin de la parfaire, de la corriger, ou tout simplement afin de plonger dans «les virtuosités de la nouvelle langue».

LÓPEZ-GAY 2007 : 137

Qui plus est, les autotraducteurs adoptent des approches très variées face à l'activité traduisante même. Alors que, certains auteurs, comme le note Beaujour, ressentent «le plaisir méphistophélique de créer deux mondes en orbite l'un par rapport à l'autre dans un équilibre dynamique» (Beaujour cité par KLEIN-LATAUD 1996 : 228), les autres qui décident d'emprunter ce chemin difficile, évoquent le côté sombre de l'opération qui «n'est en aucun cas un acte allant de soi : c'est avant tout refaire un travail d'écriture, long et parfois douloureux, remettre en question son original au point de prendre le risque d'une réécriture de celui-ci» (LAGARDE 2015 : 31). Michaël OUSTINOFF (2001) évoque ici l'exemple de Vladimir Nabokov qui se traduisait lui-même de peur d'être mal interprété et mal traduit. Il éprouvait pendant cet acte, qu'il considérait inévitable, une véritable souffrance : «Se traduire soi-même est une entreprise épouvantable. C'est comme examiner ses entrailles et les essayer comme un gant» (Nabokov cité par OUSTINOFF 2001 : 102). Il n'est donc pas étonnant que le bilinguisme ou le multilinguisme d'un auteur ne débouche pas nécessairement sur une volonté de tra-

duire ses œuvres. On connaît un grand nombre d'auteurs bilingues qui refusent de s'autotraduire et préfèrent confier cette tâche à un traducteur professionnel.

Il n'en reste pas moins que les écrivains qui optent pour cette voie, jouissent de liberté inégalée et d'un statut qui n'est pas comparable à celui d'un traducteur allographe. Helena TANQUEIRO emprunte ici le terme d'un « traducteur privilégié » (2009 : 109). Non seulement « l'auteur en tant que traducteur peut décider de perfectionner son œuvre parce qu'il a une autre occasion de l'écrire et, en même temps [...] cette fois-ci dans une perspective totalement différente, celle de traducteur » mais aussi « la double qualité, en tant qu'auteur et en tant que traducteur, donne à la traduction une autorité indiscutable » (TANQUEIRO 2009 : 109).

De cette liberté de l'auteur/traducteur qui ne doit être fidèle qu'à sa propre vision de l'œuvre, découle un énorme potentiel d'écriture créative. Comme le note Michaël Oustinoff :

Une traduction allographe est censée conserver l'identité opérable primitive de l'œuvre, [...] Il n'en est pas de même pour l'auto-traduction, notamment lorsqu'elle incorpore des changements qui dépassent le cadre de la traduction proprement dite : l'œuvre se modifie de telle sorte que l'on ne peut plus dire qu'elle réside *entièrement* dans l'original.

OUSTINOFF 2001 : 244

Ainsi, une activité traduisante qui dépasse le cadre strict de reproduction de l'original devient ce qu'Oustinoff appelle « une réécriture traduisante ». On peut en parler lorsque : « Interférence des textes et interférence des langues convergent en ce point singulier qu'il est convenu d'appeler la réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement » (OUSTINOFF 2001 : 26).

Il nous reste à trancher la question épineuse d'une frontière qui sépare l'autotraduction prenant la forme de « réécriture traduisante » de la création. Patricia LÓPEZ-GAY, qui a examiné ce problème dans son article intitulé « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction » précise que « dans toute autotraduction (entendue comme réécriture) il y aura du nouveau » (2007 : 132). Néanmoins, la chercheuse propose trois conditions qui permettent de qualifier une réécriture de traduction en séparant ainsi *le même* de *l'autre*. Pour ce qui est de la traduction : « a. elle se produit dans une langue différente de celle du pré-texte ou texte premier ; b. elle respecte l'univers fictionnel du pré-texte ; c. elle est susceptible d'être limitée par des contraintes liées à la commande de traduction » (2007 : 141–142).

## Madeleine Blais-Dahlem et son écriture bilingue

Madeleine Blais-Dahlem – diplômée de littérature française de l'Université de Saskatchewan et l'enseignante de la langue française originaire du petit village de Delmas, a entamé sa carrière professionnelle de dramaturge en 2001. Dès le début liée à La Troupe du Jour – le seul théâtre de langue française de Saskatchewan, la dramaturge fransaskoise y a produit trois de ses pièces : *Foyer* en 2003, *Les vieux péteux* en 2008 et *La Maculée* en 2011.

Madeleine Blais-Dahlem avoue que sa vie et son œuvre sont marquées par le bilinguisme lorsqu'elle déclare : « I am a bilingual writer [...] I do not feel the same way in each language » (BLAIS-DAHLEM 2012 : 93). Stephanie McKay précise que le bilinguisme fait partie intégrante de sa vie car « [Blais-Dahlem] grew up in a French community, but can't remember a time when she didn't speak both French and English » (McKay citée par PUCCINI 2017 : 94). Comme le rappelle Louise Forsyth dans sa préface à la pièce *La Maculée / sTain* (2012) : « À la différence du Québec, la nécessité dans les provinces de l'Ouest d'être bilingue est inéluctable » (BLAIS-DAHLEM 2012 : IV). Dans ce contexte, « le passage vers l'anglais se présente effectivement comme une malheureuse nécessité à laquelle tous les francophones de l'Ouest doivent se plier » (PUCCINI 2017 : 94). De cette « malheureuse nécessité » de vivre et de créer dans le contexte bilingue découlent l'originalité de l'œuvre bilingue de Blais-Dahlem et de sa méthode de l'autotraduction, voire (re)création, que l'auteure décrit de la manière suivante : « Je développe un texte en allant du français à l'anglais et vice versa [...] Parfois, je finis avec deux textes différents lorsque la langue et la culture influencent l'action dans son essence » (BLAIS-DAHLEM 2015 : 9). Les chapitres suivants du présent article nous permettront d'étudier les exemples des écarts entre les deux versions linguistiques des œuvres de Blais-Dahlem afin de déterminer leur nature et signification.

### Deux versions de la pièce *La Maculée / sTain* (2012)

*La Maculée / sTain* est une pièce de théâtre parue en édition bilingue en 2012 dans la maison d'éditions fransaskoise Les Éditions de la nouvelle plume. Dans ce drame, dont le titre fait référence à la Vierge Marie immaculée, l'auteure met en scène Françoise – une jeune Québécoise, tombée amoureuse, quitte en 1918 son sol natal pour vivre au Saskatchewan avec l'homme de sa vie – Bernard Bourtabour. Cependant, en raison de l'isolement linguistique, culturel, identitaire et religieux et des violences conjugales répétitives, la femme s'éloigne pro-

gressivement de la réalité et se convainc d'avoir les visions de la Sainte Vierge. La situation entre les époux atteint son point culminant lorsque Bernard décide de se convertir au protestantisme – une preuve inéluctable de son assimilation au monde anglophone – et enfin, de faire enfermer sa femme à l'asile afin de « protéger » les enfants.

Lorsqu'on passe à l'analyse de deux versions de la pièce, on s'aperçoit que Blais-Dahlem a décidé de garder une partie des passages en français dans la version anglaise de son texte<sup>1</sup>, comme dans les extraits ci-dessous.

N°	<i>La Maculée*</i>	<i>sTain</i>
1	<b>FRANÇOISE</b> Le monde est fou! Vous êtes tous fous! (2012 : 4)	<b>FRANÇOISE</b> <i>Le monde est fou!</i> <sup>3</sup> <sup>3</sup> [ <i>Note en bas de page:</i> ] You're all crazy (2012 : 100)
2	<b>FRANÇOISE</b> C'est ça! Enfermez-moi, docteur (À BERNARD). On se reverra en enfer. (2012 : 4)	<b>FRANÇOISE</b> That's it. Lock me up, Doctor (to BERNARD) <i>Je te reverrai en enfer.</i> I'll see you in 'ell. (2012 : 100)
3	<b>REAL PREACHER MEN</b> Ah! Pardon <u>madame</u> ! (2012 : 11)	<b>RPM</b> <i>Oh, ma chère madame</i> , please excuse my vulgar tongue (2012 : 105)
4	<b>BERNARD</b> Voilà, toute la religion que tu pourrais vouloir, <u>ma belle</u> . (2012 : 10)	<b>BERNARD</b> You can have all the religion you want on this radio, <u>princesse</u> . (2012 : 105)

\* Étant donné que le texte de la pièce a été créé simultanément en anglais et en français, nous évitons d'utiliser les termes habituels de « texte de départ », « texte d'arrivée » ou « original » et « traduction » pour mettre l'accent sur le caractère unique de chaque version.

Il est intéressant de voir comment l'auteure joue avec la forme et le sens. Lorsque le passage est assez long et apporte les informations importantes à l'intrigue, son contenu est traduit en anglais dans la note en bas de page, comme dans le premier exemple. Quant au deuxième passage, les deux versions linguistiques y sont juxtaposées pour atteindre un effet stylistique sans nuire à la compréhension. Dans les deux derniers passages, l'auteure a décidé de changer les répliques (*ma belle – princesse*) ou d'introduire des éléments nouveaux (*madame – ma chère madame*) pour que la présence du français dans le texte anglais soit plus marquée.

Selon Georges LÜDI, l'alternance du français et de l'anglais prenant la forme des « marques transcodiques » (2005 : 191) fonctionne comme emblème d'une appartenance plurielle et changeante. Quant à la pièce de Blais-Dahlem, grâce à l'alternance des langues, le lecteur anglais a une occasion de ressentir l'attachement de Françoise à la langue française.

<sup>1</sup> Il faut mentionner ici que toute la scène 11 de la pièce (« Au Revival ») se passe dans les deux langues. Elisabeth SAINT y a consacré une analyse dans son article « Traducteurs 'privilégiés'. Regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois » (2018).

En passant aux exemples suivants, il faut souligner que dans les œuvres de Madeleine Blais-Dahlem, ce sont les noms, les prénoms et les surnoms des personnages qui sont porteurs de sens. Ainsi, dans le passage suivant, dans lequel la dramaturge introduit le personnage d'un commis voyageur, sous l'influence duquel Bernard se convertira au protestantisme, nous pouvons observer une relation de complémentarité entre les deux versions linguistiques.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
5	<p><i>REAL PRECHER MAN</i> entre en trombe sur scène</p> <p><b>REAL PREACHER MAN</b> Permettez-moi de me présenter. Je suis <u>Richard Tatère</u>, Commis voyageur pour la compagnie REAL PRODUCTS et Disciple de la vérité! (2012 : 10)</p>	<p><i>REAL PREACHER MAN</i> explodes into the room.</p> <p><b>RPM</b> Please allow me to present myself. <u>Dick Tater</u>, Registered Agent for the REAL PRODUCTS COMPANY and Disciple of the Truth! (2012 : 105)</p>

Comme le remarque Elisabeth Saint dans son article «Traducteurs ‘privilégiés’ : regard sur l'autotraduction du théâtre fransaskois» (2018), le pseudonyme «Dick Tater» (le *dictateur*) semble avoir été traduit littéralement de l'anglais vers le français, plutôt que l'inverse. «Alors que Dick Tater renvoie à l'emprise des valeurs et de la culture anglophones sur la minorité fransaskoise, Richard Tatère fait figure de personnage assimilé, partageant les mêmes valeurs que les personnes à qui il s'adresse» (SAINT 2018 : 129). Ainsi, le va-et-vient entre les deux textes représente d'une manière symbolique une tension entre les deux langues, les deux cultures ainsi que les personnages qui les incarnent. Ce conflit n'est pas perceptible qu'en lisant et comparant les deux versions de la pièce.

Un autre élément générateur des écarts entre les deux versions linguistiques, auquel il faut s'arrêter, c'est la religion.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
6	<p><b>DOCTEUR</b> Je sais <u>que vous avez une fois ardente</u>, une dévotion particulière à la Sainte Vierge. Allez à ce revival devait être un choix difficile. (2012 : 24)</p>	<p><b>DOCTOR</b> I know that <u>you are a devout Catholic</u>, with a deep devotion to the Blessed Virgin. Going to a protestant “revival” must have been a difficult decision. (2012 : 116)</p>
7	<p><b>DOCTEUR</b> <u>Tu es croyante</u>, Louise? (2012 : 41)</p>	<p><b>DOCTOR</b> <u>You're a practising Catholic</u>, aren't you, Louise? (2012 : 131)</p>
8	<p><b>FRANÇOISE</b> Moi, je l'empêche pas de taper sur son 'OLY BIBLE!' <u>Et pis ça, c'est pas catholique!</u> <u>Pantoute!</u> Il a l'air ridicule depuis qu'il est viré protestant. (2012 : 49)</p>	<p><b>FRANÇOISE</b> I don't stop him from reading his “oly Bible!” <u>He looks ridiculous since he's become a Protestant.</u> <u>Practising his new accent. Smiling with all his teeth.</u> (2012 : 138)</p>



Le sixième et le septième exemple montrent que Madeleine Blais-Dahlem a décidé d'explicitier dans le texte anglais les allusions à la foi catholique, tellement évidentes pour les lecteurs francophones. Le huitième exemple attire l'attention du lecteur par les fragments ajoutés. Dans la réplique en question, Françoise évoque le changement du comportement de son mari lorsqu'il s'était converti au protestantisme. C'est grâce à la version anglaise que le lecteur apprend les raisons du mépris de Françoise envers son mari qui non seulement essaie de parler anglais sans accent mais aussi pratique un sourire hypocrite. Ainsi, dans le texte anglais Blais-Dahlem met l'accent sur l'assimilation de Bernard et sur sa volonté d'être et de se comporter « comme un véritable anglophone ».

Les deux derniers exemples montrent à quel point les versions linguistiques de la pièce de Blais-Dahlem divergent. Dans les exemples ci-dessous, il s'agit des didascalies qui apportent des informations essentielles concernant le comportement des personnages.

N°	<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
9	<p><b>Chez Real Preacher Man</b>  <i>BERNARD et REAL PREACHER MAN, chantant "The Call of Duty" [...] (2012 : 25)</i></p>	<p><b>RPM's Lodgings</b>  <i>BERNARD and RAL PREACHER MAN <u>singing drunkely. REAL PREACHER MAN has a teapot in one hand, a cup in the other. BERNARD also sips from a cup and it is obvious the liquid is stronger than tea. [...] (2012 : 117)</u></i></p>
10	<p><i>L'appareil de radio revient sur les ondes de CFCN.</i>  <i>RADIO : voix de Bill Aberhart</i>  <i>...thank my listeners from Alberta [...]</i>  <i>Avec ce fond sonore, la transaction se fait.</i>  <i>(2012 : 16)</i></p>	<p><i>RADIO broadcast is heard. Against the background, FRANÇOISE and BERNARD find the necessary money and transaction is complete.</i>  <i>RADIO: ...thank my listeners from Alberta. [...]</i>  <i>As the hymn draws to a close, BERNARD offers FRANÇOISE a sip, holding it to her lips like a chalice of consecrated wine. (2012 : 109)</i></p>

La version anglaise du drame non seulement fournit les détails du comportement méprisable de Real Preacher Man et de Bernard qui boivent de l'alcool pendant les offices religieux, mais aussi montre que les deux hommes utilisent la religion de manière cynique et instrumentale.

Les exemples évoqués jusqu'ici montrent que dans le cas de la pièce *La Maculée / sTain*, il est difficile de parler de deux textes qui restent dans la relation de parallélisme, mais on y voit plutôt deux versions qui sont complémentaires. Nous poursuivrons nos réflexions dans le chapitre suivant consacré au roman *La voix de mon père / My Father's Voice* pour pouvoir comparer la démarche traductive de Madeleine Blais-Dahlem dans ses deux textes.

## Deux versions du roman *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015)

L'action du roman de Madeleine Blais-Dahlem intitulé *La voix de mon père / My Father's Voice* paru en 2015 en édition bilingue, se déroule dans les années 50 du XX<sup>e</sup> siècle. La narratrice du roman, une fille de treize ans que tout le monde appelle Ti'loup, raconte une année de sa vie adolescente marquée par une tragédie familiale. Le rythme habituel de quatre saisons de l'année d'une famille d'agriculteurs fransaskois se trouve interrompu par la maladie du père – Évariste Vadeboncœur. Un accident vasculaire cérébral, qui entraînera la mort du père, aura un impact non seulement sur la vie de ce personnage-clé du roman, mais aussi sur celle des membres de sa famille et de sa communauté.

La présence de la langue française dans le texte anglais n'est pas aussi marquée que dans le texte analysé dans le chapitre précédent. Néanmoins, il est intéressant de noter dans quels passages l'auteure a décidé de recourir au procédé d'alternance des codes.

Lorsqu'on observe les techniques de traduction des noms propres, on en conclut que Madeleine Blais-Dahlem les adapte à la langue anglaise afin de préserver un effet humoristique. C'est aussi bien le cas des noms et des sobriquets des enfants de la famille (fr. *Fiston* – ang. *Sonny Boy*, fr. *Trois p'tits chieux* – ang. *Three Stooges*) et des religieuses à l'école (fr. *Sœur Sainte Clothilde de la Sainte Miséricorde de Jésus / Sœur Crotte* – ang. *Sister Celestine of Good Hope / Sister Intestine*, fr. *Sœur Saint Joseph Protecteur du Doux Petit Cœur de Jésus / Sœur Ti'Jos* – ang. *Sister Saint Aloysius Protector of the Sacred Heart of Jesus / Sister Always Wishes*). Toutefois, dans le roman, on trouve une exception à cette règle. Il s'agit du sobriquet de l'héroïne principale du roman et en même temps sa narratrice – *Ti'Loup* – qui a été gardé dans la version anglaise.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
1	C'est lui [ <i>le père</i> ] qui m'avait nommée <b>Ti'Loup</b> [...] À cet âge-là, mes cheveux étaient très fins et presque blancs. Pour le restant de l'été, je ressemblais à une fleur de pissenlit mûre ou, selon mon père, <u>un petit loup</u> , avec des yeux avides et des lèvres rouges. (2015 : 94)	It was he [ <i>my father</i> ] who had named me Ti'Loup. [...] So for the rest of the summer I looked like a ripe dandelion puff or, in the words of my father, “un <u>p'tit loup</u> ”, a <u>wolf cub</u> , with greedy eyes and red, red lips. (2015 : 170)
2	– Viens-t'en, <u>Ti'fille</u> , la fête est finie. (2015 : 90)	“Come, <u>Ti'fille</u> . The party's over.” (2015 : 165)

Le transfert du surnom français peut s'expliquer, d'un côté, par l'origine particulière de ce surnom, mais de l'autre côté par un caractère unique de la relation du père – un homme très strict et rigoureux – avec sa fille. La seule situation

où le père dévoile ses sentiments envers cette dernière, c'est le moment où il vient la chercher au milieu de la nuit pendant une fête (deuxième exemple). Ces marques d'affection très discrètes ne deviennent visibles que lorsqu'on compare les deux versions du roman.

Dans le roman de Madeleine Blais-Dahlem, comme dans le cas de la pièce analysée précédemment, les nuances liées à la religion deviennent une source des écarts significatifs entre la version française et anglaise du texte. Ainsi, l'exemple numéro 3 reprend les propos du curé qui met en garde les adolescents contre les phénomènes qui, selon lui, mènent à l'enfer. Il est intéressant de voir que grâce au procédé de transfert, l'auteure a non seulement conservé la répétition de la lettre initiale «A», mais a également souligné la relation stéréotypée entre la langue française, la religion catholique et l'identité franco-canadienne, que le curé incarne. Quant aux deux exemples suivants, dans lesquels la narratrice parle de sa confession et des réunions de l'Action Catholique pour les adolescents, on peut y observer une prise de position critique de la narratrice qui se manifeste tantôt dans la version française, tantôt anglaise. Ses commentaires sarcastiques au sujet de son propre comportement (*petite catholique bien innocente*) ou des objectifs des réunions de l'Action Catholique (*mating rites and fertility dances of the prairie mid-fifties / quite frankly, I couldn't tell you what its goals were*) ne se manifestent qu'au lecteur attentif qui se donne un plaisir de confronter les deux versions linguistiques.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
3	«Le chemin vers la damnation éternelle est pavé de la lettre A : <u>l'adolescence, l'alcool, et l'amour</u> ». (2015 : 86)	“The path to hell and damnation is paved with the letter A: ' <u>L'adolescence, l'alcool et l'amour</u> .'” (2015 : 162)
4	J'étais amoureuse. <u>Petite catholique bien innocente, je comprenais maintenant, pour la première fois, la question du prêtre au confessionnal :</u> <u>« Seule ou avec d'autres ? »</u> J'avais vraiment tenté de sublimer le sentiment qui m'animait, de le remplacer par une ferveur mystique, mais une fois que l'herbe est verte il est difficile de faire carême. (2015 : 71)	I was in love. I tried to sublimate those emotions into religious fervor, but once the grass is green, it's hard to feel like Lent. (2015 : 148)
5	Notre chance d'observer le jeu des amourettes au cours des années 1950 était les réunions mensuelles de l'Action Catholique. (2015 : 46)	Our first opportunity to observe and perhaps even to participate in the <u>mating rites and fertility dances of the prairie mid-fifties</u> would come with the first CYO meeting of the fall. CYO stands for Catholic Youth Organization and, <u>quite frankly, I couldn't tell you what its goals were.</u> (2015 : 127)

Le dernier exemple de l'écart significatif entre la version française et anglaise du roman est celui dans lequel Ti'Loup exprime son admiration pour son père et en même temps s'inquiète du langage que son père emprunterait pour parler aux médecins de l'hôpital universitaire. Dans le cas du passage cité, comme dans le cas des didascalies de la pièce *La Maculée / sTain*, pour avoir une vision complète du personnage-clé, il est nécessaire de lire les deux versions linguistiques. C'est uniquement la version anglaise qui fournit une illustration situationnelle de ses habitudes langagières et de son comportement.

N°	<i>La voix de mon père</i>	<i>My Father's Voice</i>
	<p>J'aurais voulu être fière de lui, le voir comme un héros, comme le comte de Monte Cristo [...]</p> <p>Qu'est-ce qu'un homme comme mon père ferait à l'université? Comprendrait-il les spécialistes ? [...] (2015 : 61)</p>	<p>I would have loved to be proud of him, to have seen him as a hero, like the Count of Monte Cristo [...]</p> <p><u>Maybe I couldn't see what others saw in him. Dad was the oldest of the Vadeboncœur brothers. He and his five brothers all drove their children to the village school each day. Morning and afternoon, they'd meet at my aunt's store for a cigarette and to growl and cuss and grump. It was a ritual where my father was the grand priest. In slow, laconic conversations, they grumbled about the weather, the "goddam Tory party", "those assholes in Ottawa", "the idiots in Regina" and, for good measure, "the friggin' CPR." "Damn it all to hell," my father would say. "Who asked for this friggin' rain?" They would stolidly consider the question. "Cheesus Crisis," uncle 'Zime or Pitou would then reply. "She's a bugger all right. The wheat will be worth crap. The grades are gonna to go down." They would nod to that truth, slowly.</u></p> <p><u>"Ta hell with it anyways. The nuthouses are full of poor sonovumabitches who worried about the friggin' weather," my father would theorize.</u></p> <p><u>The spaces in the aimless ritual conversations were punctuated by old habits and gestures [...]</u></p> <p><u>That was the world I lived in. A rude, vulgar world.</u></p> <p>What would the doctors at the University think of my Dad? (2015 : 138–139)</p>

Ce type de l'autotraduction « infidèle » ou plutôt de l'écriture bilingue fait écho à l'ouvrage-phare de l'auteur franco-ontarien Patrice Desbiens intitulé

*L'Homme invisible / The invisible Man* (1981) dans lequel l'auteur invite le lecteur à composer l'image du héros principal des morceaux d'informations dispersées dans les deux versions linguistiques du texte. Bien que les écarts entre les deux versions du roman de Blais-Dahlem ne soient pas aussi significatifs, on peut y observer le même procédé qui découle de sa création bilingue et conduit à la création d'une œuvre polyphonique.

## Conclusion

Pour en venir aux conclusions qui découlent de la présente analyse, force est de situer Madeleine Blais-Dahlem avec son écriture bilingue dans les catégories évoquées dans le premier chapitre du présent article. Ainsi, dans le cas de ses deux ouvrages analysés, nous avons affaire à l'autotraduction simultanée qui est effectuée par une autotraductrice enracinée dans la société bilingue – les deux facteurs ayant une influence majeure sur la forme de textes autotraduits. L'analyse des extraits des deux versions linguistiques de la pièce *La Maculée / sTain* (2012) et du roman *La voix de mon père / My Father's Voice* (2015) nous a permis d'observer jusqu'à quel point les deux textes restent complémentaires, à l'image des deux identités linguistiques et culturelles de leur auteure bilingue.

L'autotraduction, en tant qu'« espace privilégié où convergent littérature et traduction » (LÓPEZ *et al.* 2007 : 94) confie le rôle privilégié à l'autotraducteur, qui peut librement décider du degré d'équivalence et de la relation qui lie les deux textes « jumeaux ». En ce qui concerne la démarche traductive de Madeleine Blais-Dahlem, qu'on peut qualifier de *réécriture traduisante*, elle devient une sorte de (re)vision de l'image traditionnelle de l'activité traduisante dont le but principal était, traditionnellement, de trouver l'équivalence et garder la fidélité au texte de départ.

Vu que la méthode de création-traduction de Blais-Dahlem reste fortement marquée par la configuration identitaire typiquement canadienne, les éléments déclencheurs comme les noms propres, les références à la religion catholique, à la culture ou à la langue française orientent la lecture de ce texte polyphonique et constituent pour l'auteure fransaskoise une occasion de montrer les points de vue divergents. Ainsi, Madeleine Blais-Dahlem invite son lecteur à explorer les nuances cachées dans les deux versions linguistiques, à sortir des sentiers battus de la lecture linéaire pour se lancer dans une aventure d'une lecture parallèle, permettant d'observer les mécanismes mêmes de la création-traduction de l'ouvrage.

## Bibliographie

### Corpus d'analyse

- BLAIS-DAHLEM, Madeleine, 2012 : *La Maculée / sTain*. Regina, Les Éditions de la nouvelle plume.  
 BLAIS-DAHLEM, Madeleine, 2015 : *La voix de mon père / My Father's Voice*. Regina, Les Éditions de la nouvelle plume.

### Références

- FORSYTH, Louise, 2012 : « *La Maculée* de Madeleine Blais-Dahlem. Une écriture dramaturgique véridique ludique et transgressive ». *Theatre Research in Canada*, 33 (2), pp. 173–191.
- GRUTMAN, Rainier, 1998 : "Auto-Translation". In: Mona BAKER, éd. : *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York, Routledge, pp. 17–20.
- GRUTMAN, Rainier, 2007 : « L'autotraduction : Dilemme social et entre-deux textuel ». *Atelier de traduction : Dossier : L'Autotraduction*, 7, pp. 219–229. <http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf>. Date de consultation : le 22 septembre 2019.
- GRUTMAN, Rainier, 2013 : "A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators". In: Anthony CORDINGLEY, ed.: *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, Continuum, pp. 63–80.
- GRUTMAN, Rainier, 2015 : « Francophonie et autotraduction ». *Interfrancophonies*, 6 : *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 1–17. [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf). Date de consultation : le 17 septembre 2019.
- KLEIN-LATAUD, Christine, 1996 : « Les voix parallèles de Nancy Huston ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 9 (1) : *Le festin de Babel*, pp. 211–231.
- LAGARDE, Christian, 2015 : « De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire ». *Glottopol, Université de Rouen*, 25 (janvier), pp. 31–46. <https://hal-univ-perp.archives-ouvertes.fr/hal-01263233/document>. Date de consultation : le 14 décembre 2019.
- LÜDI, Georges, 2005 : « Parler bilingue et discours littéraire métissés ». In: Jean MORENCY, Hélène DESTREMPES, Denise MERKLE, eds. : *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*. Cap Sain-Ignace, Editions Nota bene, pp. 173–200.
- LÓPEZ-GAY, Patricia, 2007 : « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction ». *Atelier de traduction* 7, pp. 131–144. <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5009/pdf>. Date de consultation : le 19 décembre 2019.
- LÓPEZ-GAY, Patricia, PARCERISAS Francesc *et al.*, 2007 : « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche ». *Atelier de traduction : Dossier : L'Autotraduction*, 7, pp. 91–100. <http://www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/REVISTA%207.pdf>. Date de consultation : le 13 septembre 2019.
- OUSTINOFF, Michaël, 2001 : *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris, L'Harmattan.
- PUCCHINI, Paola, 2017 : *Autotraduction et reconfiguration identitaire. Marco Micone, Madeleine Blais-Dahlem, Patrice Desbiens*. Bologna, I libri di Emil.
- PUCCHINI, Paola, 2015 : « L'autotraduction comme malheureuse nécessité. Le cas de *La Maculée / sTain* de Madeleine Blais-Dahlem ». *Interfrancophonies*, 6 : *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 51–70. [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4\\_Pucchini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4_Pucchini_Interfrancophonies_6_2015.pdf). Date de consultation : le 19 septembre 2019.

- SAINT, Elizabeth, 2018 : « Traducteurs ‘privilégiés’. Regard sur l’autotraduction du théâtre Fransaskois ». In : Judith WOODSWORTH, ed. : *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 117–138.
- TANQUEIRO, Helena, 2009 : « L’autotraduction en tant que traduction ». *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, pp. 108–112.
- TURCOTTE, Martin, 2019 : « Résultats du Recensement de 2016 : Le bilinguisme français-anglais chez les enfants et les jeunes au Canada », <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00014-fra.htm>. Date de consultation : le 21 décembre 2019.

## Notice biographique

**Małgorzata Czubińska** est maître des conférences à l’Institut de Philologie Romane de l’Université Adam Mickiewicz à Poznań et secrétaire de l’Association Polonaise d’Études Canadiennes. En 2013 elle a soutenu sa thèse de doctorat portant sur les défis de la traduction de l’hybridité linguistique du théâtre franco-canadien de l’extérieur du Québec. Ses recherches sont centrées autour de la problématique socio-linguistique des minorités franco-canadiennes et ses implications traductologiques (traduction de l’hétérolinguisme et du bilinguisme de la dramaturgie canadienne), sur la traduction des registres diatopiques et diastratiques de la langue surtout dans le contexte dramatique et sur de nouvelles formes de la traduction théâtrale comme le surtitrage.

malgorp@amu.edu.pl