

Danse noire de Nancy Huston
et le narcissisme du texte translingue

ALICE DUHAN
(Université de Stockholm)

RÉSUMÉ

À partir de la lecture de *Danse noire* (2013), récent roman de Nancy Huston qui se caractérise par une approche introspective et parfois ludique de l'écriture translingue, cet article invite à réfléchir sur les points de convergence entre les tournants « translingue » et « mondial » de la littérature contemporaine. En nous souvenant de l'usage qu'a fait Hutcheon (1980) du terme « narcissisme » pour désigner la tendance du genre romanesque à s'intéresser à ses propres processus textuels et créatifs, nous appellerons « narcissisme translingue » les diverses façons dont ce roman *se regarde* – par sa forme et par ses thèmes – comme fiction et comme écriture à la croisée des langues. Par son narcissisme diégétique et plurilingue, ce roman se montre sensible à l'hétéroglossie mondiale à une époque où la littérature commence à se penser en langues, au-delà des contours des cultures nationales particulières.

MOTS-CLÉ

Huston ; translingue ; autotraduction ; narcissisme du récit ; littérature mondiale.

POUR CITER CET ARTICLE

Alice Duhan, « *Danse noire* de Nancy Huston et le narcissisme du texte translingue », dans *Interfrancophonies*, n° 9, *La Francophonie translingue*, Alain Ausoni, éd., 2018, p. 13-25, <www.interfrancophonies.org>.

Danse noire de Nancy Huston et le narcissisme du texte translingue

ALICE DUHAN

L'ÉCRITURE TRANSLINGUE se trouve de plus en plus fréquemment au centre des débats autour d'une littérature mondiale en français, au point que Dutton parle d'un « tournant translingue » qu'auraient pris les études françaises et francophones¹. Face à la tâche de « repenser l'unité et la diversité de la langue française² », cette écriture occupe pourtant parfois une place ambiguë. Des auteurs comme Dai Sijie, Andreï Makine et Vassilis Alexakis ont souvent été accueillis par les institutions littéraires françaises en tant que « convertis³ » ou « invités⁴ », et même si, comme Charles Forsdick le rappelle, une lecture attentive de leurs textes peut révéler une approche plus nuancée du multilinguisme, cela n'empêche pas que leurs œuvres ont parfois été reçues d'une façon plus gratifiante que déroutante pour le paradigme monolingue : « It is clear that such writing permits an openness to linguistic and cultural diversity and even to multilingualism, but within a space that is (*pace* Glissant and others) ostensibly still monolingual⁵ ». C'est à ce besoin d'inscrire la francophonie translingue plus clairement dans le contexte de la renégociation du rapport de la littérature avec les langues à l'ère de la mondialisation que cet article voudrait répondre, en étudiant un

¹ Jacqueline Dutton, « World Literature in French, *littérature-monde*, and the Translingual Turn », dans *French Studies*, 70/3, 2016, p. 404-18.

² *Ibid.*, p. 418, nous traduisons.

³ Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink (éds.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-67, p. 63.

⁴ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1945-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2011.

⁵ Charles Forsdick, « French Literature as World Literature », dans John Lyons (éd.), *The Cambridge Companion to French Literature*, Cambridge, CUP, 2015, p. 204-221, p. 219.

roman récent de Nancy Huston, *Danse noire*⁶, dont l'approche introspective et parfois ludique de l'écriture translingue invite à réfléchir sur les points de convergence entre les tournants « translingue » et « mondial » de la littérature contemporaine.

Il est très frappant dans un contexte contemporain que de nombreux auteurs translingues choisissent d'explorer explicitement dans leur écriture ce que signifie le fait d'écrire en français tout en s'appuyant sur un imaginaire traversé par plusieurs langues et cultures. Tous les écrivains mentionnés par Forsdick dans l'article cité ci-dessus ont publié des romans qui examinent d'une façon ou d'une autre les difficultés et les particularités de l'écriture translingue (« the challenges of being a translingual author⁷ »). *Danse noire* perpétue cette tendance de l'écriture translingue à s'autoexaminer. Ce roman a pourtant la spécificité d'allier un plurilinguisme textuel relativement abondant à une interrogation sur l'enracinement linguistique et national de la littérature, d'abord au début du XX^e siècle en suivant l'histoire de Neil, un jeune poète irlandais aspirant à créer un idiolecte poétique hybride qui reflèterait les divisions de son pays, et ensuite dans un contexte plus contemporain, par le truchement d'un second personnage-auteur, Milo, le petit-fils de Neil, l'auteur diégétique de *Danse noire*. La narration, qui suit les déplacements de trois générations d'une même famille – en Irlande, au Québec, au Brésil –, se présente sous la forme d'un scénario de film en voie d'élaboration, où les traductions des passages anglais dans les notes en bas de page font penser à des sous-titres.

Ce roman représente déjà la francophonie translingue dans toute sa complexité en raison de la difficulté que l'on aurait à l'attribuer exclusivement à la littérature de langue française. Huston affirme avoir rédigé ce roman « en anglais sauf les passages en québécois⁸ » et elle a partagé des extraits de ce manuscrit bilingue lors d'au moins deux lectures publiques avant la publication du roman⁹. Le roman est pourtant paru d'abord dans une version française, où l'anglais est

⁶ Nancy Huston, *Danse noire*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2013. Les références ultérieures à ce roman seront indiquées entre parenthèses dans le texte et abrégées : *DN*.

⁷ Charles Forsdick, « French Literature as World Literature », *op. cit.*, p. 216. Alain Ausoni signale également la surreprésentation des textes de caractère autobiographique dans l'écriture translingue en français. « En d'autres mots. Écriture translingue et autobiographie », dans Alain Ausoni et Fabien Arribert-Narce (éd.), *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Oxford : Peter Lang, 2013, p. 63-84.

⁸ Richard Boisvert, « *Danse noire* de Nancy Huston. Le rythme du cœur », *Le Soleil*, 06/10/13.

⁹ Une lecture, à laquelle nous avons assisté, a eu lieu au Centre culturel canadien de Paris le 8 juin 2012. Une seconde lecture donnée à l'Université de Strasbourg a été enregistrée et mise en ligne : Christine Goémé, « Grand entretien : Nancy Huston », Université de Strasbourg, le 3 avril 2012 : <https://www.canal-u.tv/video/uds/grand_entretien_nancy_huston.19149> [Consulté le 1 décembre 2017].

réservé à la citation d'auteurs anglophones et à la représentation de nombreux dialogues entièrement ou partiellement donnés dans cette langue, notamment les échanges bilingues entre les membres de la famille irlandais-québécoise Noirlac qui brossent un portrait humoristique du conflit linguistique national relégué au niveau des querelles entre frères et sœurs. L'année suivante, Huston a publié une version anglaise, *Black Dance*¹⁰, qui, à part quelques mots isolés et une strophe d'une chanson, ne conserve du plurilinguisme de *Danse noire* que trois courts passages en français, qui servent à exemplifier les premières tentatives du personnage Neil de s'exprimer en français, ainsi que les mots portugais associés à la capoeira qui sont placés en tête de chaque chapitre. Les lectures que Huston avait données avant la publication des deux livres laissaient apercevoir une version dont la narration était en anglais, mais où figurait aussi le bilinguisme textuel des scènes québécoises que nous retrouvons dans *Danse noire*, ce qui suggérerait qu'aucune des deux versions publiées ne correspond entièrement à cette première version.

Après *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*¹¹, *Danse noire* représente la seconde tentative de Huston de publier un livre très concrètement bilingue. Tandis que *Limbes/Limbo* se lit volontiers comme un exercice de style qui cherche à explorer et à illustrer le potentiel créatif de l'écriture bilingue, et signale déjà dans son sous-titre son désir de rendre hommage à Samuel Beckett, dont Huston va jusqu'à imiter le style et le réseau d'images, la fonction du bilinguisme dans *Danse noire* paraît, du moins au premier regard, plus accessoire dans la mesure où il s'applique avant tout au discours direct des personnages. Non moins que *Limbes*, Huston inscrit pourtant *Danse noire* très délibérément et consciemment dans une tradition d'écriture multilingue en littérature, et ne manque pas d'évoquer des précédents célèbres : le style plurilingue de Joyce, sur lequel Neil modèle sa propre écriture, et le bilinguisme comique de la pièce shakespearienne *Henry V*, qui devient le modèle de Neil sur un autre plan, quand il fait la cour à sa future femme québécoise. Et tout autant que *Limbes*, *Danse noire* se fait le reflet du bilinguisme qui le sous-tend, au niveau de l'univers diégétique, mais aussi, comme l'a fait remarquer Valeria Sperti, au niveau de la création, dans la mesure où il inclut déjà dans le texte, par les notes de bas de page qui traduisent les passages anglais, la « trace » de la pratique autotraductive de Huston¹².

¹⁰ Nancy Huston, *Black Dance*, New York, Black Cat, 2014.

¹¹ Nancy Huston, *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*, Arles, Actes Sud, 1998.

¹² Valeria Sperti, « Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston », dans *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n°7, mai 2017, pp. 129-148. Une erreur dans l'une des notes de bas de page de *Black Dance* porte d'ailleurs très concrètement la « trace » d'une version antérieure du texte. La réplique de Marie-Jeanne « *Eh bien, avec ces mots-là, ça fonctionnerait mieux dans un cours de danse que dans un restaurant* » est traduite par « *Well, with those words you'd be better at the tailor's than in a coffee shop* » (143). Cf. la réponse du personnage dans

Le plurilinguisme insolite de *Danse noire* n'a pas tardé à susciter l'intérêt de la critique universitaire, mais celle-ci lui a fait jusqu'ici un accueil plutôt tiède. Pour Genevieve Waite, qui a comparé les stratégies utilisées par Huston dans plusieurs livres pour faire coexister les langues, *Danse noire* représente la méthode la moins réussie :

This study has indicated that when used in moderation or as a form of bilingual self-translation, Huston's multilingual writing enriches her narratives. However, when used profusely, or as a way to dominate and stylize the text, this multilingualism obstructs the reader's understanding of the narrative¹³.

Dans une autre étude, Elizabeth Klosty Beaujour observe qu'il n'est pas inhabituel qu'un auteur bilingue arrive à un moment de sa carrière où il ressent le besoin de rédiger un texte dans lequel ses langues peuvent plus librement se côtoyer, et renvoie au cas du roman *Ada* de Nabokov¹⁴. Elle estime cependant que les deux auteurs – Huston dans *Danse noire*, et Nabokov dans *Ada* – se seraient donné cette satisfaction au détriment de celle de leurs lecteurs. Ces critiques laissent à penser qu'à leurs yeux le plurilinguisme de *Danse noire* est insuffisamment motivé. Waite préfère notamment la version anglaise plus linguistiquement uniforme.

Danse noire affiche et rend explicite son translinguisme, il est vrai, mais il s'en tient aussi à une certaine distance par sa dimension autoréflexive. Ce qui nous semble mériter une étude plus approfondie, ce sont justement les diverses manières dont ce roman *se regarde* – par sa forme et par ses thèmes – en tant que fiction et écriture recouvrant plusieurs langues. En nous souvenant de l'usage qu'a fait Linda Hutcheon du terme « narcissisme » pour désigner la tendance du genre romanesque à s'intéresser à ses propres processus textuels et créatifs¹⁵, nous appellerons « narcissisme translingue » les diverses façons dont ce roman affiche et examine sa propre constitution linguistique à la croisée des langues.

HUSTON ET LE NARCISSISME DU RÉCIT

Un certain degré de ce que Hutcheon appelle le « narcissisme du récit » est typique du roman houstonien. Hutcheon introduit ce terme dans son étude de la métfiction, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*¹⁶, où elle identifie deux modes d'autorefléxivité

l'enregistrement de la lecture donnée par Huston à l'Université de Strasbourg (Christine Goémé, « Grand entretien : Nancy Huston », *op. cit.*) : « Eh bien, avec ces mots-là, ça fonctionnerait bien mieux chez le tailleur que dans un café ».

¹³ Genevieve Waite, « Nancy Huston's Polyglot Texts: Linguistic Limits and Transgressions », dans *L2 Journal*, 7/1, 2015, p. 102-113 ; p. 112.

¹⁴ Elisabeth Klosty Beaujour, « Nancy Huston's *Danse Noire* », *CUNY Academic Works*, 2014, pp. 1-8, p. 1 : <http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/46> [Consulté le 1 décembre 2017].

¹⁵ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

¹⁶ *Ibid.*

textuelle. Dans le mode diégétique, le texte se présente comme diégèse, comme récit ; dans le mode linguistique, il se présente comme langage. Elle souligne que le récit narcissique n'est pas forcément antimimétique. Il y a simplement eu un déplacement de la mimesis du produit (l'univers fictif) vers la mimesis du processus : des processus dynamiques de l'écriture, de la lecture, et de notre tendance à ordonner le monde par une mise en récit. Ce qui intéresse Hutcheon avant tout dans le récit narcissique, c'est ce qu'elle appelle le « paradoxe métafictionnel » : ces fictions soulignent leur caractère fictif et irréel, en même temps qu'elles exigent que nous nous engageons dans des activités bien concrètes et réelles afin de les réaliser par notre lecture, reflet de la « lecture » que nous faisons du monde réel. La perspective de Hutcheon est plus compatible avec le projet romanesque de Huston que ne pourrait le laisser croire cette dernière lorsqu'elle affirme vouloir écrire des romans avec « de vrais personnages, une vraie intrigue¹⁷ ». Dans *L'Espèce fabulatrice*, Huston souligne elle-même l'importance du roman en tant que fiction qui s'annonce comme telle, en contraste avec toutes les fictions qui déterminent notre vie sans que nous le sachions¹⁸, et ses romans nous rappellent souvent que « les mêmes procédés qu'emploient les romanciers » nous aident à créer « la fiction de [n]otre vie¹⁹ ». Diana Holmes a observé que la technique narrative hustonienne repose typiquement sur une tension entre l'illusion réaliste et son dévoilement (souvent par une narration ambiguë), un procédé qui exige une lecture « amphibienne » de la part du lecteur qui doit se positionner simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de l'histoire²⁰. Pour reprendre la terminologie de Hutcheon, nous pourrions dire que la technique narrative hustonienne tend à osciller entre une *mimesis de produit et de processus*.

Ce balancement est rendu tout à fait explicite dans *Danse noire*. Une partie du roman, le scénario, est présentée comme le « produit » du processus d'élaboration qui est décrit dans la narration en tandem du réalisateur et du scénariste. Le récit-cadre rappelle à certains égards celui du quatrième roman de Huston. Tout comme dans *Cantique des*

¹⁷ Nancy Huston, *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 27.

¹⁸ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 186.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26. Voir par exemple *Une Adoration*, où Huston s'inspire manifestement de la notion d'« identité narrative » proposée par Paul Ricœur (*Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 443) lorsqu'elle fait dire à son protagoniste : « on n'a d'autre choix que d'être dans un lieu et dans un instant précis, et ensuite, un peu plus de temps s'étant écoulé, dans un autre lieu et un autre instant précis ; du coup on a tous tendance [...] à se raconter notre vie comme s'il s'agissait d'une histoire, c'est même la plus belle chose que nous faisons, parce que les histoires n'existent pas en elles-mêmes, c'est nous qui les construisons, et les chérissons [...] Nous sommes tous des romans ambulants » (Nancy Huston, *Une Adoration*, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 245-46).

²⁰ Diana Holmes, « To Write is a Transitive Verb : Nancy Huston and the Ethics of the Novel », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14/1, janvier 2010, pp. 85-92, p. 89.

*plaines*²¹, où Paula est à l'écoute du « chant » de son grand-père décédé Paddon dont elle reconstruit – et réinvente au besoin – la vie, dans *Danse noire* nous retrouvons un narrateur-auteur diégétique, Paul, qui s'adresse cette fois à son compagnon agonisant, Milo, dont il raconte la vie dans le scénario de film qu'il imagine. Le récit nous réserve pourtant une surprise, car au fur et à mesure de son déroulement, nous comprenons que Paul est mort cinq ans auparavant et que c'est Milo qui invente la voix de Paul depuis son lit d'hôpital. Les échanges imaginés entre les deux amants au sujet du scénario (passages trop longs, conversations invraisemblables, la nécessité d'introduire un nouveau personnage pour répondre aux exigences de l'intrigue etc.) permettent au roman de thématiser explicitement la mise en récit. Leurs réflexions sur le passage du scénario à la modalité audio-visuelle du film remplissent la double fonction de laisser entrevoir les lacunes du support verbal et tout ce qui lui échappe (son, musique, images...), et d'anticiper la manière dont le lecteur fera « jouer » l'histoire dans sa tête. La mort du réalisateur sur le plan diégétique laisse effectivement la place au lecteur à cet égard.

Danse noire partage également avec *Cantique des plaines* une façon de mettre en avant sa structuration symbolique autour d'un regroupement de langues et de voix. Dans *Cantique des plaines*, les « voix qui chantaient » dans les toponymes de la carte de l'Alberta sont représentées dans le texte par trois colonnes inégales de toponymes relevant des langues amérindiennes, de l'anglais et du français²². Dans *Danse noire*, la bande-son nous fait entrer dans la tête de Milo, où nous entendons dès la première scène « une douce cascade de voix d'hommes et de femmes de son passé, voix françaises et anglaises, allemandes et néerlandaises, cries et gaéliques » (*DN*, p. 17), toutes les langues et voix qui font partie du récit de sa vie. Ces langues ont pourtant une présence textuelle très inégale dans le roman, ce qui pourrait inciter à lire cette liste comme un continuum, à la fois un commentaire sur le plurilinguisme du roman, et une sorte de microcosme de la constellation hiérarchique mondiale des langues²³ : en commençant par les langues supracentrales dans lesquelles Huston écrit et s'autotraduit, en allant vers les langues gaélique et crie, plus périphériques et dont la marginalité est mise en avant dans le roman. Le français et l'anglais dominent en effet le texte, complétés par quelques bribes d'allemand prononcées par la première famille d'accueil de Milo. Le néerlandais en est absent car la famille Manders, qui héberge Milo pendant une période, a juré de ne plus parler que l'anglais à son arrivée au Canada. Les seuls moments où les narrateurs commentent explicitement le plurilinguisme de leur scénario sont là pour nous indiquer la nécessité des sous-titres pour traduire le

²¹ Nancy Huston, *Cantique des plaines* [1993], Paris, J'ai lu, 1998.

²² Nancy Huston, *Cantique des plaines*, *op. cit.*, p. 11.

²³ Abram De Swaan, *Words of the World: The Global Language System*, Cambridge, Polity Press, 2001.

gaélique (« Sinn Fein ») et aussi une conversation en langue crie, qui est pourtant représentée dans le roman en français. Le prénom crie que Milo a reçu de sa mère est non seulement absent du texte, mais aussi de la diégèse, ayant été oublié par le personnage lui-même. Le rapport entre ces langues et ces voix évoquées dans la bande-son n'est pourtant pas statique et une même voix peut traverser plusieurs langues. Plusieurs personnages – Milo, Neil, Awinita – parlent tantôt une langue tantôt une autre dans ce roman où les langues ne sont pas toujours en opposition entre elles, mais représentent les différents échelons d'un répertoire langagier entre lesquels un même individu plurilingue peut se déplacer. Si, au niveau du scénario, le plurilinguisme du roman sert à mettre en avant ces différentes constellations de langues et de voix des personnages, dans la mimesis du processus de leur représentation ces voix relèvent toutes du ventriloquisme du narrateur : « Tous les mots t'appartiennent, de toute façon. Toutes les voix sont tiennes. » (DN, p. 330).

ÉCRIRE ET LIRE À LA CROISÉE DES LANGUES

Afin de mieux comprendre les points d'intersection entre ce narcissisme du récit et le plurilinguisme du roman, il sera d'abord utile de retourner brièvement encore une fois au narcissisme plurilingue de *Limbes/Limbo*. Présenté dès le début comme intraduisible (« *Undelodgeable. Untranslatable*²⁴ »), ce texte attire notre attention sur son langage parce que le récit avance par paronomases, allusions intertextuelles, et un grand nombre d'expressions idiomatiques qui résistent à la traduction. Le tour de force de Huston dans *Limbes/Limbo*, où les versions anglaise et française sont publiées côte à côte, c'est de relever le défi posé par la traduction, en trouvant des solutions originales qui déploient toute la gamme de ses compétences linguistiques et stylistiques dans les deux langues. Pascale Sardin a fait remarquer que le projet autotraductif de Huston se caractérise par un plaisir traductif, qu'elle nomme, à l'instar de la jouissance textuelle barthésienne, « le *trajouir* » : « [il] se produit dans la faille qui sépare les deux langues et les deux textes, il s'insinue dans le passage de l'un à l'autre²⁵ ». Dans *Limbes/Limbo*, ce « *trajouir* » devient le sujet même du texte, son événement majeur. Mais ce texte est aussi dédié à Beckett, et Huston lui rend hommage en imitant son idiolecte, et en ancrant de surcroît la spécificité de son style dans sa sensibilité bilingue.

²⁴ Nancy Huston, *Limbes/Limbo*, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ Pascale Sardin, « Écriture féminine et autotraduction. Entre "occasion délicieuse", mort et jouissance », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (éds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 192.

Dans *Danse noire*, notre attention est portée bien moins sur l'idiolecte auctorial que sur l'idiolecte des personnages, principal objet du plurilinguisme textuel, qui ne repose pas uniquement sur la dynamique entre l'anglais et le français, mais qui met particulièrement en relief des manifestations vernaculaires de ces deux grandes langues cosmopolites : l'anglais du milieu montréalais défavorisé de Declan et d'Awinita ; le joual de Marie-Jeanne ; le français d'abord hésitant de Neil ainsi que son anglais (parfois) dublinois ; l'accent fluctuant de Milo, qui a vécu sa vie en espèce de caméléon linguistique. Huston fait raconter son histoire par un auteur « sans style propre » qui refuse son autorité : Milo « n'est pas un écrivain au sens habituel du terme, il évite d'écrire en son nom, même des lettres, ne veut pas qu'on puisse le pister, le localiser » (*DN*, p. 291-2). Il est donc placé en opposition directe à l'image de l'auteur incarnée par Neil, qui veut se faire un nom (« un nom plus haut, plus grand, plus fort », *DN*, p. 59) en forgeant « une forme nouvelle, révolutionnaire : joyeux mélange d'anglais et de gaélique » (*DN*, p. 78). Le choix de Huston de situer son propre livre plurilingue partiellement dans le contexte de la Renaissance littéraire irlandaise est intéressant étant donné l'actualité du « paradigme irlandais » dans les tentatives récentes de théoriser la littérature mondiale. Selon Pascale Casanova, ce n'est qu'une fois que W. B. Yeats et les « revivalistes » de la première génération ont accumulé une base de ressources littéraires nationales que la seconde génération d'écrivains avec Joyce et Beckett peut s'arracher du modèle national pour renouveler les critères de la modernité du centre littéraire, notamment par leurs stratégies linguistiques²⁶. Le roman de Huston se démarque de ces deux voies littéraires. D'un côté, le roman rejette l'idée d'une littérature nationale enracinée dans un *territoire* dont elle serait l'expression. Le roman du terroir *Menaud, maître-draveur* est l'objet des critiques acerbes de Neil, tout comme les revivalistes irlandais : « les jeunes héroïnes et héros d'Érin enfonce le groin dans la terre d'Irlande pour déterrer le sens ancien, dense, sombre et odoriférant comme une truffe, s'escrimant à retrouver leurs racines dans les balivernes celtiques » (*DN*, p. 49). De l'autre côté, l'exil de Neil, qui se compare sans cesse à ses amis W. B. Yeats et Joyce, devient une parodie de l'exil moderniste. Et ce n'est pas Beckett, le grand absent du roman, qui incarne l'écrivain translingue, mais Milo, un être non « dédoublé » (comme le suggéreraient les textes jumeaux de *Limbes/Limbo*) mais toujours en mouvement entre ses langues. Ce roman aborde le plurilinguisme moins comme une source d'enrichissement stylistique que comme une réalité banale de la vie contemporaine. L'intérêt pour les registres « bas » de la langue ou le discours sexuellement explicite mis à part, le plurilinguisme de ce roman ne pourrait être plus éloigné du style polyglotte et érudit de Joyce. La

²⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 451-453 ; p. 482.

référence esthétique adoptée est plutôt celle du cinéma ; l'écriture cinématographique de Milo, qui vise à gommer les *traces* du scripteur, paraît plutôt rechercher une impression d'immédiateté de la perception par l'œil et par l'oreille qui efface ce qui est matériel dans le texte.

Dans une variation sur la figure du poète aveugle doté d'une vision intérieure d'autant plus puissante, nous lisons que Milo, en tant que scénariste à moitié sourd, se distingue dans son travail par son exceptionnelle « ouïe intérieure » : « il écoute les voix dans sa tête et transcrit leurs mots avec une justesse sidérante » (*DN*, p. 292)²⁷. Cette écriture-transcription paraît vouloir contourner la traduction plutôt que la mettre en valeur comme dans *Limbes/Limbo*. Dans ce sens, l'usage inhabituellement abondant dans le roman de la stratégie représentationnelle que Sternberg appelle le « vehicular matching²⁸ », qui veut que les langues du texte correspondent aux langues diégétiques, crée l'impression d'un auteur translingue qui « transcrit » librement à partir des langues qui sont à la portée de son imaginaire. Tout comme la plupart des romans hustoniens, ce livre existe pourtant aussi dans deux versions adaptées l'une et l'autre à des lectorats différents. Et malgré l'usage plus fréquent du « vehicular matching » dans *Danse noire*, ce roman déploie une grande variété de stratégies pour représenter les différentes langues. Les paroles de Neil ne commencent à être rapportées en anglais dans le roman qu'après son arrivée au Québec, par exemple, comme pour signaler que son anglais ne devient marqué qu'une fois sorti du milieu anglophone monolingue. La langue diégétique de sa narration en voix-off dans le scénario est amorcée par une phrase en anglais avant de se poursuivre en français selon une « convention d'homogénéisation²⁹ » : « It wasn't easy for me to get used to living here, my boy... Je trouvais saugrenu [...] » (*DN*, p. 275). Le roman paraît même être structuré précisément pour mettre en avant la disparité entre ces procédés de représentation des langues, car le va-et-vient entre la narration et les dialogues, ainsi que l'alternance, surtout dans la première moitié du roman, entre les scènes dublinoises et québécoises, produisent une juxtaposition

²⁷ Nous retrouvons une même insistance sur l'ouïe dans un essai que Huston écrit en hommage à l'écrivain et psychanalyste belge Henry Bauchau : « De même que Tirésias, une fois aveugle, n'a fait qu'aiguiser de plus en plus sa vue intérieure, sa clairvoyance, de même vous dont l'écoute fut le métier, perdant peu à peu l'ouïe du dehors, avez su développer au plus haut point celle, exigeante et passionnée, de ces êtres que l'on porte en soi : les personnages. La transcription de leur parole. Le cadeau de leur liberté. Car l'écriture, contrairement à ce qu'ont tendance à croire ceux qui ne la pratiquent pas (et bien trop souvent, aussi, ceux qui la pratiquent), relève moins de la *parole* que de l'*écoute*. Comment fait-on pour être à ce point attentif aux choses ? », Nancy Huston, « Bouquet Bauchau », *Francofonia*, 42, printemps 2002, p. 9-13 ; p. 11. La figure de l'écrivain à l'écoute de ses personnages est récurrente dans l'œuvre de Huston. L'écrivain doit être celui qui est, comme Milo (surnommé Astuto), « si poreux, si attentif aux histoires des autres », *DN*, p. 274.

²⁸ Meir Sternberg, « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis », dans *Poetics Today*, 2/4, 1981, p. 221-239 ; p. 224.

²⁹ *Ibid.*

constante des différentes stratégies. Tandis qu'il est possible de lire *Black Dance*, plus linguistiquement uniforme, comme l'une des deux versions que Huston produit habituellement de chaque livre, *Danse noire* donne à certains égards l'impression de n'avoir que partiellement subi le processus de l'autotraduction, qui serait alors prolongé dans les notes en bas de page. À ce propos, il est intéressant que Huston ait choisi de signaler lors de ses lectures publiques l'existence d'un « avant-texte » dans lequel elle avait eu plus librement recours aux deux langues. Ce détail rappelle le cas de *Limbes/Limbo*, dont Huston a aussi partagé le manuscrit bilingue qui était à la base des deux versions anglaise et française³⁰. À la différence des deux versions parallèles de *Limbes/Limbo*, le plurilinguisme très inégal des deux versions *Danse noire* et *Black Dance* semble plutôt témoigner d'une difficulté ou bien d'un refus de séparer ce livre en deux versions autotraduites. Ce problème reflète néanmoins les préoccupations thématiques du livre, dans lequel Neil s'inquiète : « Mais si mon futur lectorat se compose exclusivement de gens du Québec nés en Irlande, quelles histoires dois-je, puis-je, vais-je raconter ? » (*DN*, p. 245).

Cette question de Neil invite à considérer le plurilinguisme de *Danse noire* non seulement du point de vue de l'écriture mais aussi de la lecture. Les représentations de l'acte de lecture dans le roman déstabilisent l'idée qu'une correspondance parfaite entre les langues et les cultures de l'auteur et celles du lecteur serait nécessaire. La mère adoptive de Milo, Sara, lit à ses enfants dans son anglais non-natif, ce qui est souligné quand elle se trouve incapable de leur expliquer le sens d'une expression difficile. Elle n'en est pas moins dépeinte comme une conteuse douée. Neil s'émerveille quand il lit *L'Importance d'être Constant* avec son petit-fils : « Is it not a marvel? [...] That this Irishman [...] can make a Canadian boy laugh a hundred years later? » (*DN*, p. 141-142). Cet exemple illustre d'ailleurs particulièrement bien les métamorphoses subies par la littérature en passant d'une sphère linguistique à une autre. En effet, ce livre de Wilde est tout sauf identique ou « constant » dans ses deux versions, à cause de la traduction du titre original *The Importance of Being Earnest*, dont le jeu des mots a nécessité le changement du prénom du protagoniste. Un autre texte littéraire canonique, *Hamlet*, nous parvient dans l'accent bien particulier de Milo, comme pour souligner le voyage qu'ont effectué les vers de Shakespeare dans le temps et dans l'espace pour arriver jusqu'à lui : « Dose friends dou hast, and deir adoption tried /Grapple dem to dy soul wit hoops o'steel » (*DN*, p. 238). Neil, pour sa part, révise son vocabulaire français en lisant à voix haute « avec un accent en français à couper au couteau » (p. 190), la scène

³⁰ Publié en annexe à l'article de Elisabeth Jane Wilhelm : « Autour de *Limbes/Limbo* : un hommage à Samuel Beckett de Nancy Huston », *Palimpsestes*, n° 18, 2006, p. 59-85. À la lumière de ce manuscrit, qui alterne continuellement entre les deux langues, parfois au milieu d'une même phrase, le livre publié se laisse lire comme le produit d'un processus d'autotraduction bidirectionnelle.

célèbre de *Henry V* qui dépeint la leçon d'anglais que Catherine reçoit de sa dame d'honneur, renversant ainsi les effets comiques du bilinguisme dans le texte de Shakespeare, qui se moquait lui de l'accent désastreux de Catherine à l'intention d'un public anglophone.

Il n'est pas insignifiant que, dans toutes ces représentations, les personnages lisent à voix haute. La dimension cinématographique du roman, qui surdétermine les sonorités du langage, encourage le lecteur à s'entendre, lui aussi, lire. La diversité des voix représentées dans le roman ne facilite pourtant guère une telle entreprise. Rebecca Walkowitz fait remarquer que si Bakhtine a montré il y a longtemps déjà que chaque tradition littéraire nationale implique une négociation du plurilinguisme interne des langues nationales, en ce début du XXI^e siècle le plurilinguisme au sein d'une langue s'opère désormais à l'échelle « multirégionale, continentale, planétaire³¹ ». Encore plus peut-être que l'alternance entre le français et l'anglais, qui est après tout traduit, ce roman soumet les capacités du lecteur à de fortes exigences en lui présentant des voix qui déplacent ces langues vers leurs vernaculaires périphériques. Car autant qu'à Milo, c'est au lecteur qu'il est demandé de se faire le ventriloque des personnages, reproduisant ainsi au niveau de la lecture l'audition intérieure des voix des personnages qui caractérise l'écriture de Milo. Étant donné les limites inhérentes à la transcription écrite de l'oralité, on pourrait néanmoins se demander à quel point les voix évoquées par la bande-son au début du roman se font finalement entendre. Dans un article sur « la musique des voix vernaculaires de Joyce », Margot Norris note le caractère élusif des inflexions vernaculaires dans le texte littéraire : « The elusive materiality of its sonic quality marks the barrier to our desire to imagine ourselves into the lives of these fictional creations³². » Le problème souligné par Norris, c'est que bien que nous puissions nous mettre à la place de ces personnages en lisant leurs histoires, notre empathie risque de se réduire à une imitation grossière (« crude mimicry³³ ») dès que nous tentons de concrétiser leurs voix en les incarnant avec la nôtre. Cette difficulté n'est pas anodine étant donné que pour Huston, « le roman c'est ce qui célèbre cette reconnaissance des autres en soi, et de soi dans les autres³⁴ ». On pourrait pourtant soutenir que par son inauthenticité même, cette lecture des diverses voix rappelle au lecteur que sa propre voix n'est pas désincarnée non plus, mais apporte ses propres inflexions, les traces de sa propre histoire, le lieu de sa propre origine.

Bakhtine nous le rappelle : « Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent » qu'il est possible à l'auteur

³¹ Rebecca Walkowitz, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 24, nous traduisons.

³² Margot Norris, « The Music of Joyce's Vernacular Voices », dans *Modernism/Modernity*, 16/2, avril 2009, p. 377-382 ; p. 381.

³³ *Ibid.*

³⁴ Nancy Huston, *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 107.

« de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi³⁵ ». Le narcissisme diégétique des romans hustoniens ne cesse de rendre cela explicite au niveau des paroles des personnages et de l'auteur diégétique³⁶. *Danse noire* pousse ce procédé à l'extrême par sa double voix narrative qui s'exclame à la deuxième personne (de Paul à Milo) « Toutes les voix sont tiennes » (*DN*, p. 330). En réfléchissant à la « traduction intérieure » dans le texte transculturel, Bill Ashcroft montre pourtant aussi la pertinence de l'observation de Bakhtine pour la situation de l'auteur translingue :

The dual dynamic of saying "I am me" in another's language and "I am other" in my own language captures precisely the dual achievement of the second-language writer. For such a writer, while emphasizing the way in which the space between author and reader is closed within the demands of meanability, also demonstrates in heightened form the writer's negotiation of the forces brought to bear on language³⁷.

Ces forces centrifuges et centripètes qui agissent sur la langue deviennent dans le cas d'une écriture transculturelle et translingue une dynamique entre « une vision culturellement sclérosée et l'hétéroglossie du lectorat mondial³⁸ ».

C'est ici que les modes diégétique et plurilingue du narcissisme se rejoignent. Les langues et les voix de la bande-son, présentes dans le texte par l'écriture de l'auteur/du narrateur, d'une part, et par leur réalisation par le lecteur, de l'autre, deviennent cette trace évasive de l'hétéroglossie mondiale, le lieu d'une rencontre virtuelle entre langues et voix disparates. *Danse noire* intègre dans sa structure même, et ceci de façon étonnamment littérale, la vision que Huston avait proposée dans le recueil *Pour une littérature-monde* :

J'écris dans la langue que veulent bien parler mes personnages, j'écris les histoires qu'ils veulent bien me raconter, je les traduis de mon mieux en mots, scènes, dialogues et intrigues ; en les lisant, chacun de mes lecteurs les traduit à nouveau dans sa langue ou plutôt ses langues à lui [...]³⁹

Waite n'avait pas tort de parler d'une « dissonance multilingue » (« multilingual discord ») dans ce roman⁴⁰. Certains qualifieraient sans

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. française par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 135.

³⁶ Cf. Les aveux des narrateurs dans deux autres romans : « [...] depuis le début c'est moi qui chante, et [...] je n'ai pas encore dit la vérité là-dessus » (*Cantiques des plaines*, p. 214) ; « Tout cela, c'est moi qui l'ai imaginé, en effet. [...] J'ai prétendu parler pour trente personnes » (*Les Variations Goldberg* [1981], Arles, Actes Sud, 2008, p. 247).

³⁷ Bill Ashcroft, « Bridging the Silence. Inner Translation and the Metonymic Gap », dans Simona Bertacco (éd.), *Language and Translation in Postcolonial Literatures*, New York, Routledge, 2014, p. 43-70 ; p. 54-55.

³⁸ « the forces of a culturally ossified way of seeing and the heteroglossia of a world readership », *ibid.*

³⁹ Nancy Huston, « Traduttore non è traditore », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 151-160 ; p. 155.

⁴⁰ Genevieve Waite, « Nancy Huston's Polyglot Texts », *op. cit.*, p. 109.

doute ce roman de « narcissique » aussi dans le sens d'un affichage excessif de sa problématique langagière. En se regardant explicitement comme une fiction à la croisée des langues, ce roman tente néanmoins visiblement de situer l'écriture translingue dans le tournant mondial que connaît la littérature. De ce fait, il est proche des romans « nés en traduction » étudiés par Rebecca Walkowitz. Sans forcément être écrit par un auteur translingue, et sans nécessairement se servir d'un plurilinguisme textuel, le livre « né en traduction » déploie des procédés qui indiquent qu'il ne coïncide pas avec une origine dans une seule langue et un lieu unique : « Today's born-translated novel, rather than expand belonging, strives to keep belonging in play⁴¹ ». La métaphore de la capoeira se révèle à ce sens particulièrement apte, car Milo est celui qui « se déplace toujours, *gingare*, tel un capoeiriste » (*DN*, p. 292). Les romans anglophones étudiés par Walkowitz signalent au lecteur anglophone qu'il faudrait les lire « comme si [leur] lieu [angl. location] ne coïncidait pas avec le [sien]⁴² ». C'est bien la fonction que semble vouloir remplir *Danse noire* pour cette autre grande langue littéraire mondiale qu'est le français⁴³.

Alice Duhan
(Université de Stockholm)

⁴¹ Rebecca Walkowitz, *Born Translated*, *op. cit.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 177, nous traduisons.

⁴³ Alexander Beecroft traite l'anglais et le français *sui generis* dans son modèle de l'écologie littéraire mondiale : « although [French] is no longer in such direct competition with English for global status, it is nonetheless the language the most like English in terms of its global reach ». *An Ecology of World Literature*, London, Verso, 2015, p. 258.