



Stratégies de traduction et non-traduction dans *The Widows* de Suzette Mayr

Translation and Non-translation Strategies in Suzette Mayr's *The Widows*

Nathalie Ramière

Volume 16, Number 2, 2003

Traduction et (im)migration
Translation and (im)migration

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/010720ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/010720ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (print)
1708-2188 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramière, N. (2003). Stratégies de traduction et non-traduction dans *The Widows* de Suzette Mayr. *TTR*, 16(2), 175–196. <https://doi.org/10.7202/010720ar>

Article abstract

Focusing on the perspective of a feminist immigration writing and “the new Canadian literature”, I analyze the linguistic and narrative strategies that the Alberta writer Suzette Mayr uses in her novel *The Widows* (1998) to translate the process of identity negotiation and cultural hybridization, which her German characters have to face in Canada. Through this, she creates a new form of writing by conflating the phenomena of cross-linguistic and cross-cultural encounters. In Mayr’s text, translation (in the proper and metaphorical sense) plays a fundamental role and becomes “an element of textual dynamics”, as Sherry Simon suggests in *Le Trafic des langues* (1994). In addition, my translation of *The Widows* into French enables me to point out the specific translation problems raised by an immigrant perspective.

Stratégies de traduction et non-traduction¹ dans *The Widows* de Suzette Mayr

Nathalie Ramière

Les mouvements de migration et immigration qui se sont multipliés aux XIX^e et XX^e siècles ont complexifié les notions autrefois bien mieux définies de « culture », « nation », « frontière » et « identité ». Le croisement de réalités culturelles et de langues différentes a représenté, pour les écrivains issus de ces mouvements migratoires, une source d'inspiration, mais aussi un défi : celui de formuler la négociation nécessaire entre ces différents pôles identitaires et de représenter ces doutes et frontières fuyantes *dans le texte*. Sherry Simon précise, dans son ouvrage *Hybridité culturelle* : « Les zones interlinguistiques, l'espace « entre », deviennent un lieu de création culturelle, qui exprime le caractère inachevé et transitoire des identités » (1999, p. 40). Son travail d'analyse, portant principalement sur la littérature canadienne, a été influant et permet de nourrir la réflexion sur ces nouvelles formes d'écriture qui tentent de rendre compte du phénomène de rencontre des langues et du processus de construction identitaire dans l'expérience immigrante. Si certains écrivains se sont emparés de ces thèmes, c'est parce que ceux-ci leur permettent de parler du monde

¹ C'est Jacques Brault qui a créé l'expression « nontraduction » et l'a utilisée pour la première fois dans *Poèmes des quatre côtés* (1975). Mon usage du tiret me permet de distinguer le sens dans lequel je prends ce terme, du sien. Même si son usage du terme (c'est-à-dire la revendication de la liberté du traducteur, la volonté de refuser l'idéologie du « pareil au même » et celle de créer un « inter-texte » entre le texte de départ et celui d'arrivée) peut être adapté à mon analyse, j'utilise l'expression principalement dans son sens « littéral » de « non traduction » dans la culture/langue-cible de termes ou réalités culturelles de la culture/langue-source.

« postmoderne » dans lequel ils vivent – un monde dans lequel les notions d’homogénéité et d’identité, souvent prises pour acquis, sont largement remises en question.

Depuis quelques années, plusieurs auteur(e)s proposent une relecture de l’identité canadienne basée sur une réflexion concernant, par exemple, la vie urbaine, la difficulté d’être immigrant ou les limites du modèle social, politique et racial canadien. La série lancée récemment par le *Globe and Mail* sur le concept de « Nouveau Canada » suggère l’émergence de cette nouvelle génération d’écrivains qui veulent se dissocier de leurs prédécesseurs et se définir par rapport à eux par leur esthétique littéraire et les thèmes abordés.² Leur but est principalement de déstabiliser l’identité homogène (et longtemps phallogcentrique) de la littérature canadienne, jouant à la frontière des genres et créant des formes hybrides d’écriture.³ Par leur réappropriation du langage, ces jeunes écrivains tentent de bouleverser les canons littéraires et les équilibres identitaires. De plus, parce qu’ils viennent d’horizons géographiques très divers (si plusieurs ont décidé de s’installer dans les grands centres urbains comme Toronto ou Vancouver pour faciliter la diffusion de leur écriture, d’autres préfèrent rester ancrés dans de plus petites villes)⁴ ou parce qu’ils sont descendants d’immigrants (Kevin Chong en est un exemple), le rapport à l’espace est encore un thème majeur de leur esthétique littéraire. Leurs œuvres tentent souvent de définir la relation entre *self* et *space* en se basant sur une relecture de la géographie. Ces jeunes écrivains sont donc unis par leur volonté de reprendre certains des thèmes employés par la génération qui les a précédés, afin, en quelque sorte, de les « dépoussiérer » et de les présenter sous une perspective nouvelle. Ils veulent ainsi faire apparaître la porosité des frontières spatiales et linguistiques et chercher, de cette façon, à créer une nouvelle « parole », polyphonique et subversive.

² L’article intitulé « Rewriting our Sense of Self » (*Globe and Mail*, 28 juin 2003) cite de jeunes auteurs comme Kevin Chong, Lee Henderson, Emily Schultz et Sheila Heti.

³ Voir, entre autres, au sujet de la littérature canadienne féminine : KUDCHEDKAR, Shirin (ed.), *Postmodernism and Feminism: Canadian Contexts* et NEUMAN, Shirley & KAMBOURELI, Smaro (eds.), *Amazing Space: Writing Canadian Women Writing*.

⁴ Emily Schultz a, par exemple, dirigé un recueil de textes intitulé *Outskirts: Women Writing from Small Places*.

Le roman de l'auteure albertaine Suzette Mayr, intitulé *The Widows* et publié à Edmonton en 1998, s'inscrit parfaitement dans ce contexte subversif de la nouvelle littérature canadienne, mais il se place plus particulièrement au croisement des notions de « migration », « identité » et « traduction » puisque l'auteure elle-même descend d'immigrants. Ses origines à la fois antillaise et allemande l'ont poussée à s'intéresser aux questions de couleur de peau, de sexualité et d'identité et à la façon dont elles s'entrecroisent. Après avoir obtenu un B.A. en Anglais à l'Université de Calgary et un M.A. en Écriture Créative à l'Université de l'Alberta, Suzette Mayr a publié deux romans (*Moon Honey* (1995) et *The Widows* (1998)), ainsi que plusieurs poèmes et nouvelles parus dans diverses revues comme *West Coast Line*, *Open Letter*, *Absinthe*, *Other Voices*, la revue féministe *Tessera*, ou dans des recueils de nouvelles comme *Boundless Alberta*, édité par Aritha Van Herk.⁵ Suzette Mayr enseigne maintenant à l'*Alberta College of Art* à Calgary où elle est engagée à titre de littéraire puisqu'elle fait partie de la *Writers Guild of Alberta*, une association de 700 membres ayant pour but de promouvoir les intérêts des écrivains albertains. Son premier roman, *Moon Honey*, est une réflexion sur les stéréotypes liés à la « race » et à la sexualité – deux thèmes subversifs qui, joints à son regard ironique, son humour grinçant et ses jeux d'expérimentation avec l'écriture, caractérisent son esthétique littéraire. Sur de nombreux points, Mayr peut donc être rapprochée de l'auteure d'origine antillaise Dionne Brand, qui s'intéresse elle aussi aux « multiple conflicts entailed in being a black, feminist, lesbian writer » (Beeler, 1993, p. 125).

The Widows, son deuxième roman, illustre très bien ce type d'écriture marquée par l'expérimentation et l'hybridation linguistique et culturelle dont parle Sherry Simon. Les deux personnages principaux – deux sœurs allemandes (Hannelore et Clotilde) âgées d'environ 70 ans – décident d'émigrer au Canada afin d'échapper au contexte morbide et déprimant de leur vie en Allemagne. Malgré les réticences de Clotilde, elles s'installent finalement à Edmonton, chez Dieter, le fils de Hannelore, qui vient d'avoir une petite fille avec une Canadienne. Au *delicatessen* du centre commercial, elles rencontrent Frau Schnadelhuber, une immigrante d'origine bavaroise, que Clotilde finit

⁵ Celle-ci a joué un grand rôle dans la carrière de Suzette Mayr en lançant, en particulier, « Nunatak Fiction » pour NeWest Press, une série de publications d'œuvres par de jeunes auteurs albertains, dont *Moon Honey* faisait partie.

par séduire. Quelques années plus tard, lorsque Frau Schnadelhuber perd brusquement son travail (au profit d'employées plus jeunes) et sombre dans une profonde dépression, les trois femmes décident, sous l'impulsion d'Hannelore, de descendre les chutes du Niagara dans un « tonneau du XXI^e siècle » semblable au baril en bois utilisé en 1901 par Annie Edson Taylor (la première dans l'histoire à avoir franchi les chutes du Niagara et à avoir survécu). Cet acte rocambolesque suggère que, à l'image d'Annie Edson Taylor qui cherchait, à l'époque, à « shake her fist at Victorian morality, which decreed that there was no place but the almshouse for a woman without means who had reached a certain age » (Pierre Berton cité dans Mayr, 1998, p.1), les trois protagonistes ont bien l'intention de montrer qu'elles ne sont pas « de vieilles femmes inutiles », mais qu'elles peuvent trouver, au terme d'une négociation identitaire en tant qu'immigrantes, une place dans la société (canadienne) moderne.

Ce contexte de « cross-cultural refraction » (Coleman, 1998, p. 3), où les trois femmes comparent constamment l'Allemagne au Canada, permet à l'auteure d'introduire dans le texte des références culturelles et des expressions ou mots allemands par un jeu subtil de traduction/non-traduction de ces signes d'altérité. L'originalité de ce roman consiste à totalement revisiter le « road genre » (*Quill & Quire*, Sept. 1998, p. 12) en choisissant des personnages septuagénaires pour parler du Canada d'aujourd'hui. Le style, agrémenté d'un humour tantôt caustique, tantôt affectueux envers ses personnages, tantôt purement langagier, et d'expérimentations au niveau de la forme du roman,⁶ offre une expérience de lecture décalée et innovante.

Il me paraît intéressant, dans ce roman, d'examiner les outils linguistiques et les stratégies narratives utilisés par Mayr pour transcrire/traduire ce thème de l'(im)migration et de la négociation identitaire et, en particulier, d'analyser comment l'auteure utilise l'espace et l'image de la migration pour en proposer une relecture basée

⁶ Voir, par exemple, l'insertion d'extraits d' « ouvrages historiques » sur les chutes du Niagara au milieu du récit, la succession de chapitres aux styles très variés et une mise en page parfois surprenante (en particulier lorsque Suzette Mayr divise la page en deux ou trois colonnes pour présenter « simultanément » les pensées de ses personnages).

sur le concept d'hybridité.⁷ De plus, comme je suis moi-même en train de traduire *The Widows* en français, je me propose de dégager certains des problèmes spécifiques de traduction soulevés par une écriture de perspective immigrante. La première étape de mon analyse concernera la question de la migration spatiale dans le texte, migration qui s'inscrit à l'intersection de plusieurs pôles: Allemagne et Canada, Est et Ouest, espace personnel et espace des « autres ». Je tenterai ensuite de montrer comment la géographie du texte s'inscrit dans un cadre plus large d'*hybridation discursive*. Enfin, je me pencherai sur les moyens qu'utilise Mayr pour illustrer cette hybridation discursive en termes d'*hybridation linguistique*, et sur les problèmes spécifiques que cela a posé pour ma traduction du texte en français.

Géographie et migration spatiale dans *The Widows*.

La géographie et l'espace jouent en effet un rôle particulièrement important dans *The Widows*. Comme dans beaucoup de nouvelles ou de romans canadiens, en particulier albertains,⁸ les jeux de migration/immigration et les négociations identitaires qu'ils supposent permettent de remettre en question une vision fixe de l'identité. Les trois héroïnes du roman sont nées en Allemagne, ont vécu la Deuxième Guerre mondiale et ont décidé d'immigrer au Canada plus tard dans leur vie. Les personnages sont constamment « en mouvement », multipliant les allers et retours entre l'Allemagne et le Canada au début du roman, entre leur maison et la maison de retraite ou leur lieu de travail, etc. *The Widows* traite donc, dans une large mesure, du thème de « migration and home » (Budde, 1999, p. 252), lieu où se joue, comme en traduction, la négociation des identités et qui est marqué dans la *géographie* même du texte.

Le premier mouvement est celui qui mène les deux sœurs de l'Allemagne au Canada. Le processus même d'*immigration* est précédé de toute une série de visites à la famille de Dieter quand sa fille, Cleopatra Maria, est encore une enfant. Le roman s'ouvre sur la première visite des sœurs aux chutes du Niagara : « The first time the

⁷ Ce que Sherry Simon définit comme le moment où « les identités et les pratiques culturelles [...] se diversifient, [...] ouvrent sur plusieurs horizons à la fois » (1999, p. 7).

⁸ Aritha Van Herk souligne, dans son introduction au recueil *Boundless Alberta*, la préoccupation des auteurs albertains pour « the shifting nature of what we call home » (1993, p. x).

sisters visited Niagara Falls, over twenty years ago, they visited like tourists, their arms full of souvenirs, plastic Native dolls, postcards, and they did not need, or want to hold hands » (p. 3). Hannelore et Clotilde vont ensuite multiplier les allers et retours entre l'Allemagne et le Canada malgré les réticences de Clotilde, qui refuse de déménager : « Tomorrow afternoon they would fly to Kanada for their annual visit. The ticket said three weeks, they planned three weeks. This time the sisters would only stay six weeks » (p. 46). Lorsque Cleopatra Maria fête son dixième anniversaire, Hannelore achète cette fois un aller simple et décide de retourner seule aux chutes du Niagara, puis de prendre le bus jusqu'à Edmonton pour venir s'installer chez son fils. Clotilde la suivra quelques mois plus tard.

La structure du roman, où des chapitres courts s'alternent « en spirale », renforce l'impression de mouvement et d'allers et retours continuels. Elle remet ainsi en question une vision figée, linéaire (de l'Europe vers le Nouveau Monde) et souvent idéalisée des immigrants pleins d'espoir s'installant au Canada au début du siècle.⁹ L'expérience d'immigration est présentée comme insaisissable et démythifiée par l'humour et le regard ironique de Suzette Mayr. C'est ainsi qu'au début du roman, Hannelore offre plusieurs explications contradictoires à son émigration au Canada : « I moved to Canada because of the wilderness. [...] The happiest day of her life was when Dieter and Rosario gave her a muskrat fur coat, an outrageous, wonderful coat made in Kanada [*sic*] » (p. 42). Puis, quelques pages plus loin : « I could tell my son and his wife wanted me to come live with them. My son was crying for his Mama's help. I could not say no » (p. 44). L'image de l'immigration dans le roman sert donc à rappeler la fluidité des frontières et la complexité des négociations identitaires en jeu, tout en subvertissant la linéarité de l'émigration européenne vers le Nouveau Monde aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Cette difficulté à briser le lien qui rattache au *homeland* et cette tentation de « l'entre-deux » sont représentées par l'attitude des deux sœurs. En effet, à peine une semaine après leur installation, les deux immigrantes commencent à fréquenter le *delicatessen* bavarois du centre commercial d'Edmonton à la recherche de compatriotes. Pouvoir écouter la musique qu'elles connaissent, manger leurs plats favoris et parler allemand (même si, à la déception d'Hannelore, les serveuses ne

⁹ Voir les affiches des services d'immigration canadiens à cette époque.

sont que des Bavaroises!) leur donnent l'impression de retrouver un sentiment de sécurité perdu depuis l'arrivée au Canada.

She and Clotilde had been in Edmonton for only one week now, were already getting a little edgy [...] and the customers with the feathers in their hats threw out sticky, shiny mental threads that pulled at Hannelore's eyelids and body *like fish hooks, dragged* her to the main counter, the smell of fifteen kinds of sausages, freshly fried Bauern Schnitzel, stewed red cabbage and potato salad with small bits of bacon steaming in deep metal pans, Packages of Lebkuchen, Mozart Kugeln, and Glücks-Käfer. (p. 30, mes italiques)

Comme le note Claire Omhovere : « Hannelore is unable to resist the bait of the group identity on sale at the German delicatessen » (2001, p. 5). Subtilement, le processus d'immigration et l'image du multiculturalisme offerte au *delicatessen*, traditionnellement idéalisés,¹⁰ sont donc représentés avec ironie et dans toute leur complexité.

En parallèle du thème de l'immigration, Suzette Mayr aborde aussi le thème de la *migration* – celle qui amène les personnages à se déplacer à l'intérieur du Canada, de nouveau par un jeu de va-et-vient, entre *est* et *ouest*, qui agissent comme deux pôles exerçant tour à tour répulsion et attraction. Le mouvement d'est en ouest est illustré par le déménagement de Dieter et sa famille de l'Ontario à Edmonton (« Edmonton, that crappy city on the other side of the country nowhere near Niagara Falls, » s'exclame Hannelore [p. 51]), mais aussi par le périple en autobus assez cocasse d'Hannelore dans la même direction. Le mouvement d'*ouest* en *est* correspond à la fin du roman, lorsque les quatre femmes ont volé la « Boule du Niagara » et traversent le Canada pour se rendre aux chutes. La migration vers l'ouest est, bien sûr, l'un des fondements de l'imaginaire canadien – image de l'appropriation du continent, par le rail en particulier. Wayne Cole, dans son étude sur l'image du chemin de fer dans la littérature canadienne rappelle que : « the impetus for building the Transcontinental Railroad was a great, romantic vision of nationhood » (1978, p. 124) et analyse la description des héros et le rôle du chemin de fer dans des poèmes tels que *Towards the Last Spike* d'E.J. Pratt ou « From Cornfield to the Cab » de Cy Warman, qui décrivent les destins des hommes et des machines lors de la Conquête de l'Ouest canadien. Mais, dans *The Widows*, cette image de l'appropriation du continent est, sans surprise, tournée en dérision

¹⁰ Voir sur ce point la célèbre critique du multiculturalisme par Neil Bissonath dans *Selling Illusions*.

lorsque Hannelore décide de prendre l'autobus au lieu de l'avion – ou du train (pour reprendre la référence aux pionniers et la métaphore expansionniste/masculine que Suzette Mayr cherche à subvertir) – entre Niagara Falls et Edmonton (p. 54). D'autre part, la migration des quatre femmes *d'ouest en est* à la fin du roman (lorsqu'elles traversent le pays sur la *Trans-Canada Highway* [pp. 205-224]), peut être lue – ironiquement – comme l'exode vers l'inconnu, l'interdit, l'aventure (les chutes du Niagara), ce qui renverse donc le mythe pionnier de migration vers l'ouest et évoque les préoccupations de l'esthétique lesbienne. C'est dans ce sens que l'auteure revisite en somme le « road genre » et subvertit la géographie traditionnelle des textes masculins.¹¹

Enfin, la question de « migration and home » (Budde, 1999, p. 252), « place and displacement » (Seiler, 1996a, p. 52) est relayée, au niveau du microcosme en quelque sorte, par la migration entre « espace personnel » et « espace des autres ». Clotilde, même si elle semble s'opposer aux incessantes visites de sa sœur au Canada, multiplie également les allées et venues entre chez elle et la maison de retraite (« the nursing home Clotilde's claim to space like it was some kind of hotel » [p. 19]) ; elle aussi cherche son « espace personnel ». L'on retrouve cette même quête lorsque, une fois au Canada, les deux sœurs sont rejetées de « l'espace » de Dieter et Rosario :

You can't live with us, said Rosario. You can't. You'll just have to find another place. The new place won't fit you. It's only big enough for three people. Dieter, Cleopatra Maria, and me ! (p. 87)

Ce rejet de l'espace des autres et de la recherche d'un espace *à soi*, est lui aussi symbolique des ajustements que doivent effectuer les immigrant(e)s. Cela constitue même un fondement de la littérature de perspective immigrante et, comme le souligne Tamara Seiler :

Not surprisingly a large part of the immigrant story in Canadian literature is the fictional exploration of journeying, of displacement and of finding a place in Canadian society, through comparing the new country with the old. (1996b, p. 157)

Pour Hannelore, c'est seulement une fois retournée aux chutes du Niagara (à la fin du roman) qu'elle se rend compte qu'elle se sent enfin *chez elle* – elle a réussi à créer « son propre espace » : « Hannelore

¹¹ Voir, pour les textes du XX^e siècle, POULIN, *Volkswagen Blues et ARCHAMBAULT, Le voyageur distrait.*

smiled so hard she wants to scream because at last she is *home* » (p. 225).

Les mouvements constants du texte inscrivent donc ce roman dans la « littérature des frontières » (1994, p. 27) dont parle Simon et reflète l'état d'esprit en quelque sorte « conquérant » (pris dans un sens renouvelé) d'Hannelore : « It's about not turning into stone from not moving, it's about remembering you're alive and have a future » (p. 174). En nous guidant dans le monde de ces quatre femmes aux antipodes de l'archétype du héros féminin, Mayr cherche à redonner voix aux femmes, en particulier celles mises « en marge », soit parce qu'elles ont une couleur de peau différente (*Moon Honey*), soit parce qu'elles sont excentriques (le personnage de Cleopatra Maria, la petite-fille d'Hannelore, par exemple, dont le nom illustre particulièrement l'hybridité du texte), soit parce qu'elles sont âgées ou veuves (d'où le titre évocateur et assez surprenant du roman). Comme le fait remarquer Robert Budde, « Clotilde, her sister Hannelore, and Clotilde's lover Frau Schnadelhuber transcend their roles as grandmothers, widows, and spinsters to enter into revised narratives of romance and adventure » (1999, p. 251). Ce jeu des migrations spatiales entre différents pôles géographiques, qui renverse et transgresse la linéarité traditionnelle des textes « masculins » canadiens, aboutit donc tout naturellement à une hybridation culturelle et, par conséquent, discursive.

De la migration spatiale à l'hybridation discursive

Le regard que portent les deux immigrantes allemandes sur leur nouvel environnement géographique permet tout d'abord à Suzette Mayr de reprendre plusieurs clichés culturels à son propre compte, ceci afin de mieux les déconstruire et d'en montrer la futilité. Les Bavaroises qui travaillent au *delicatessen*, par exemple, sont la cible des moqueries d'Hannelore :

In the car on the way back, Hannelore did imitations of Bavarians, imitations of the woman named Frau Schnadelhuber while Dieter drove. Grüss Gott, she mimicked, grinding the g's in the back of her throat like she was about to spit up an entire blood sausage (p. 32).

De plus, ayant des difficultés à s'intégrer à la société canadienne (processus rendu peut-être encore plus difficile par leur âge), les deux sœurs portent un regard condescendant sur le Canada, renforçant en apparence les clichés qui lui sont habituellement associés. Dès le début

de leur installation à Edmonton, elles ne peuvent s'empêcher de tout comparer à l'Allemagne, des piscines à vagues aux jouets, en passant par le café :

Of course Clotilde was having a wonderful time, although this wave pool was not as good as the wave pools in Germany. Later they would visit toy shops for Cleopatra Maria, the toys badly made plastic and inferior to German-made wooden toys, and drink coffee and eat cake to get their energy back. Canadian cake, spongy and sweet and sickening. Canadian coffee roasted too dark and bitter. (p. 15)

Plus loin, Clotilde se plaint : « Nothing grows properly in this country » (p. 100). Frau Schnadelhuber, installée depuis plus longtemps au Canada, tente de relativiser, mais c'est en reprenant elle aussi des clichés : « Not true, not true. Very good beef here. And apples. Canada is where the Macintosh apple comes from » (p.100). En présentant les stéréotypes réciproques (Canadiens/Allemands, Bavarois/Allemands du Nord, à l'image de Frau Schnadelhuber qui dit à Hannelore : « You're from the North, you don't know what good food is, o.k. ? » (p. 90), ceux-ci finissent par s'annuler. L'auteure reprend donc certaines images stéréotypées pour mieux y opposer, par l'ironie, un subtil contre-discours visant à les déconstruire. Robert Budde conclut :

The novel, in keeping with a long tradition in Canadian literature, is about old country/new country dualisms. [...] In some ways I think Mayr is invoking that dusty CanLit theme only to chart its obsolescence (1999, p. 252).

À la place du discours uniformisant des stéréotypes, Suzette Mayr crée une forme d'hybridation culturelle. Plusieurs références culturelles allemandes sont en effet intégrées au texte. Le *delicatessen* bavarois n'est-il pas symboliquement *au beau milieu* du « greatest shopping mall in North America (p. 15) » ? Hannelore décrit les costumes portés par les serveuses comme n'étant même pas « *accurate*, but some kind of German-American costumed mishmash covered with butcher's aprons » (p. 31), symbole parfait de leur statut d'hybridation culturelle. Mais, comme le fait remarquer Claire Omhovere (2002, p. 5), Suzette Mayr souligne que l'Allemagne présentée au *delicatessen* n'est qu'une version « édulcorée » : les serveuses portent des robes tyroliennes et Frau Schnadelhuber est décrite comme ayant « her hair in braided balls on both sides of her head like she'd just stepped out of a Hummel painting » (p. 31). Elle n'est, comme dans une peinture,

qu'une *construction*. Cette image édulcorée de l'Allemagne est censée faire oublier une version « plus noire » que l'auteure, elle, évoque : celle des bombardements (p. 81), du rationnement d'après-guerre (pp. 5 et 27) et des jeunesses hitlériennes (p. 210). Suzette Mayr déconstruit ainsi le discours homogénéisant d'un multiculturalisme présenté comme « idyllique ».

Elle tente de proposer à la place un « renouveau des discours ». En effet, si les trois femmes décident de descendre les chutes du Niagara, c'est pour lutter contre leur *invisibilité* – *invisibilité* en tant que femmes ayant dépassé la soixantaine évidemment, mais aussi en tant qu'Allemandes réduites à des clichés. Frau Schnadelhuber se sent « still as a generic German behind the plates of food » (p. 92) : le costume qu'on lui demande de porter au *delicatessen* ne correspond qu'à un rôle qu'elle doit jouer. Elle est transformée en cliché pour s'inscrire dans la « vision consensuelle de l'ethnicité » (Omhovere, 2002, p. 5) qui, selon Samro Kambourel, entre autres, caractérise la politique multiculturelle canadienne et qu'elle dénonce. De même, lorsque Frau Schnadelhuber est licenciée à cause de son âge, elle s'exclame : « Oma Hupfel was allowed to stay because she looked the most German out of all of us » (p. 156). Le caractère multiculturel de la population canadienne est finalement tourné en dérision par le regard qu'Hannelore porte sur sa belle-fille : « Rosario, half Mexican, half African, half Chinese, half Kanadian (half mongrel, Hannelore said to herself, only to herself, she would never say this out loud to *anyone*) » (p. 17). Suzette Mayr adopte donc subtilement une position très subversive.

Les symboles canadiens sont eux aussi revisités. Les feuilles d'érable ne sont que des « orange, soggy North American maple leaves » (p. 52) sur lesquelles dérape Hannelore. Non seulement les chutes du Niagara provoquent-elles chez Hannelore une grande déception lorsqu'elle les voit pour la première fois (« But you can hardly see the water. [...] They don't look like in the pictures » [p. 20]), mais elles sont également débarrassées de leur symbolisme conventionnel comme image du sublime et définition de l'identité canadienne :

The Falls refuse to be merely a symbol. The Falls keep falling because they couldn't care less ; whoever chooses to jump in them, cry in them, die in them doesn't matter one bit. (p. 229)

Suzette Mayr semble vouloir rappeler qu'elles restent un phénomène naturel malgré le développement urbain déraisonné qui les entoure et les symboles populaires qui y sont associés (l'image de « capitale des lunes de miel », mais aussi de « capitale des suicides »— signe de leur ambiguïté [Omhovere, 2002, p. 10]). L'auteure reprend ici un emblème de la littérature canadienne et le déconstruit, dans une perspective de transgression d'un certain discours canadien dominant. Si elle utilise l'image des chutes, c'est, donc, non point comme symbole national, mais pour sa fluidité et son pouvoir évocateur en tant qu'élément féminin.¹² Les chutes sont donc tout naturellement associées à l'image de la naissance ; la naissance de Cleopatra Maria, par exemple, est comparée au tonneau descendant la cataracte : « [...] she rushed out the vaginal canal, her body lurching over the precipice » (Mayr, 1998, p. 9).

Le voyage des trois Allemandes par-dessus les chutes apparaît finalement comme une sorte d'hybridation discursive et de « cultural encounter ». Comme le souligne Claire Omhovere : « With the ripped Dirndl Kleid [la robe tyrolienne que porte Frau Schandelhuber et qui se déchire lors de la descente des chutes], consensual ethnicity has vanished from the picture » (2002, p. 11). Quels meilleurs exemples du processus de négociation identitaire des trois femmes, en effet, que les paysages que peint Clotilde à la fin du roman :

Rosario tries to teach Clotilde the fundamentals of landscape painting : No, no, says Rosario, Look, your trees are bigger than your mountains!

But Clotilde paints landscapes anyway, *German fields* full of yellow flowers and *the Rocky Mountains* in the distance. (p. 247, mes italiques)

de même que le nom du *delicatessen* que les trois vieilles femmes ont racheté et ont nommé *Königin der Nebel* (p. 247), se réappropriant ainsi le surnom donné à Annie Edson Taylor, *The Queen of the Mist* ? Cette hybridation discursive apparaît comme l'aboutissement de la démarche de Suzette Mayr. Une fois les stéréotypes et les emblèmes nationaux subvertis – les chutes du Niagara, le train comme symbole de la conquête de l'Ouest, les versions « officielles » de l'Histoire nationale (par exemple, celle de Pierre Berton, dont des extraits sont insérés ironiquement dans le roman) – il est nécessaire d'offrir une nouvelle

¹² ce que l'esthétique féministe a repris, à l'image de Luce Irigaray qui évoque « the woman's 'fluid' character » (1985, p. 109).

perspective. Suzette Mayr propose une parole féminine, plurivocale et hybride, qui lui permet de traduire les négociations identitaires complexes auxquelles doivent faire face ses trois protagonistes. Au niveau de l'écriture, « [la] répétition et [le] déplacement du discours dominant par l'effet de l'étranger » (1989, p. 42), selon l'expression de Barbara Godard, sont illustrés par différents procédés narratifs et langagiers reposant sur des stratégies de traduction/non-traduction des signes d'altérité – à l'hybridation discursive correspond donc une hybridation « linguistique ».

L'hybridation linguistique comme illustration de l'hybridité discursive

L'hybridation linguistique se joue à plusieurs niveaux. Le premier consiste à intégrer des expressions et mots allemands au texte en anglais. Suzette Mayr emprunte en effet plusieurs mots à l'allemand – une façon pour elle de rendre la focalisation des personnages et de suggérer leur difficulté à s'assimiler et à adopter la langue du pays où elles ont émigré. Ces emprunts représentent donc une forme de résistance. Les mots allemands sont « non traduits », d'une certaine façon intégrés au texte, créant une hybridation linguistique censée représenter le processus de négociation auquel les trois femmes doivent faire face. Les stratégies de traduction et non-traduction qu'utilise Suzette Mayr deviennent un élément fondamental de l'expérience d'immigration en tant que moyen d'exprimer le processus de construction identitaire des immigrant(e)s, et illustre donc très bien ce type d'écriture canadienne où « la confrontation des langues constitue un élément significatif de [...] dynamique textuelle » (Simon, 1994, p. 19).

La plupart des emprunts à l'allemand concernent des mots liés à la gastronomie, en particulier les plats servis au *delicatessen* : *Bauern Schnitzel*, *Lebkuchen*, *Mozart Kugeln* (p.30) ou *Sauerkraut* (p.42). Mais, de façon intéressante, les mots composés, en un mot en allemand, sont souvent écrits en deux mots dans le roman, comme s'ils se trouvaient sous l'influence de l'anglais – encore un signe de leur hybridation. Dans la plupart des cas, ces emprunts à l'allemand sont soit très connus (« *nicht* » [pp. 22, 186, 205], « *Guten Tag* » [p.43], « *Mutti* »), soit assez proches de l'anglais (« *Kaffeeklatsch* » [p. 10], « *Hausfrau* » [p.22]), soit compréhensibles d'après le contexte (« *Spitznamen* » [p. 11]). Ils peuvent être lus comme une façon d'introduire une « couleur locale » et de réaffirmer certaines réalités

culturelles allemandes (souvent avec un regard amusé ou ironique). Suzette Mayr ne traduit presque jamais ces emprunts, mais elle les *intègre* au texte. Le meilleur exemple de ce procédé est quand Rosario, la belle-fille d'Hannelore, utilise allemand et anglais dans la même phrase : « Mir geht es furchtbar but come anyway ! » (p. 18). Mayr semble vouloir dépasser l'opposition binaire français/anglais¹³ et nous rappelle – sans sentimentalisme ou idéalisation – que le Canada est un pays d'immigrants aux origines multiples : la création d'un langage hybride avec de nombreux emprunts (exemples de « non-traduction ») est le signe d'une résistance des trois immigrantes à l'assimilation et, d'une certaine façon, au modèle bilingue.

La question de la traduction de ces emprunts en français relève donc de ce que Sherry Simon nomme la traduction d'un texte affichant déjà « son appartenance à plusieurs codes linguistiques » (1994, p. 28). En ce qui concerne les mots allemands, j'ai décidé de garder les emprunts dans la mesure du possible, avec cette volonté de marquer mon texte comme « étranger » et de conserver la dimension humoristique que Mayr crée dans l'original, tout en évitant la traduction de type ethnographique avec notes de bas de page. J'ai ainsi gardé la plupart des références culinaires allemandes (nécessairement fortement marquées culturellement et qui s'inscrivent dans un contexte de *delicatessen* allemand). Même si ce terme n'est pas très courant en français, j'ai dû aussi conserver « delicatessen » à cause de deux jeux de mots : « [...] because of the liquid in the hiss of « delicatessen. » » (p. 112) et « Delicatessen, whispered Frau Schnadelhuber to herself. Delicatessen, the original word of love. Except her 's' 's were thick and unclean [...] » (p. 167). Mais il m'a fallu traduire les mots compris par les Anglophones, comme l'expression « a [...] Kaffeeklatsch trick » (p.10) que j'ai rendue par « Un truc de commères habituées à prendre le café ensemble. » et « Hausfrau » que j'ai traduit par « maîtresse de maison allemande ».

Mayr utilise également des références *intra*linguistiques à l'anglais comme un moyen de transcrire le processus d'apprentissage de l'anglais par Hannelore.

¹³ Janice Williamson, dans son introduction à *Sounding Differences : Conversations with 17 Canadian Women Writers*, souligne « [t]he permeability of the boundary between francophone and anglophone texts in some contemporary Canadian and Quebec feminist work » (1993, p. xiv).

The day Hannelore's daughter-in-law gave birth, Hannelore learned English. [...] [S]he scribbled on her paper in English so new it shredded the page : My Name is Frau Hannelore Schmitt.

The first English words she wrote on paper, the first English words she ever said out loud in her life. Water, she wrote. The cat. Monday Tuesday Saturday. One two three.

Sree, repeated Hannelore. She wiped her mouth.

Three, said Fräulein Nickel. THHHHHHH. (p. 9)

Ce jeu avec l'anglais vu comme « étranger » vise à traduire l'expérience d'immigration et d'apprentissage de la langue du pays et donne au texte original une dimension auto-référentielle. Ceci est évidemment un peu perdu dans la traduction en français, où je devais garder ces références en anglais la plupart du temps. Une telle stratégie rappelle évidemment au lecteur qu'il est en train de lire une traduction, mais elle confirme également que la littérature d'immigration est bien « un lieu d'énonciation périphérique » (Simon, 1994, p. 25). Cette stratégie, cependant, était parfois impossible. L'un des passages les plus intéressants à traduire, par exemple, concernait la naissance de Cleopatra Maria:

I had to get stitches Cleopatra Maria came barrelling out so fast.

Barrelling, what an odd expression, thought Hannelore, an obviously American, nonsensical expression. (Mayr, 1998, p. 18)

qui reflète parfaitement les « mouvements centripètes et centrifuges » (Simon, 1994, p. 12) de Simon : comportant à la fois un élément *intra*linguistique (auto-référentiel à l'anglais dans un texte écrit en anglais) et *inter*linguistique (réflexion menée par une immigrante sur la langue anglaise). Les références extratextuelles au tonneau (« barrel ») d'Annie Edson Taylor et au parallèle entre l'image de la naissance et la descente des chutes venaient complexifier la traduction de l'expression en français. C'est cet aspect symbolique que j'ai privilégié dans ma traduction :

On a dû me recoudre, Cleopatra Maria est vraiment sortie en trombe.

En trombe, quelle drôle d'expression, se dit Hannelore, sans doute une de ces expressions nord-américaines qui ne veulent absolument rien dire.

Évidemment, ici, le lecteur doit être pleinement conscient de l'acte de lecture pour accepter la dimension auto-réflexive. Comme le montrent ces deux exemples, plusieurs techniques de traduction étaient

nécessaires pour rendre l'auto-réflexivité du texte d'origine. Cela m'a donc permis d'adopter, comme le fait Mayr, des stratégies de *traduction/non-traduction* : tantôt garder l'emprunt à l'allemand, tantôt le traduire, tantôt garder la dimension auto-réflexive avec l'anglais, tantôt la transformer en auto-réflexivité avec le français (voir l'exemple ci-dessous) – c'est-à-dire accepter et refuser tout à tour (à l'image de la négociation identitaire des personnages) les signes d'altérité, l'*étranger*.

Enfin, dans plusieurs cas, j'ai eu affaire à ce que j'appellerais des *cross-references* entre anglais et allemand (ce que Claire Omhovere nomme « cross-fertilization of languages » [2002, p.9]). À la page 9, Hannelore fait référence à son « favorite Schlagersinger » : ce mot est un parfait exemple de « langue mixte ». Il est composé d'un mélange d'anglais (*singer*) et d'allemand (*Schlagersänger*, désignant un chanteur très populaire). Pour tenter de reproduire cette hybridité, j'ai opté pour « chanteur de pop » dans ma traduction, qui, si l'expression peut sembler un peu triviale, est également une combinaison de français et d'anglais. À la page 11, Suzette Mayr utilise même une sorte de « jeu de mot interlinguistique » :

Hannelore suggested « Traute, » her grandmother's name, for the new baby granddaughter.
Sounds too much like Trout, said Rosario. Kick that idea in the chin.

qui fonctionne aussi entre le français et l'allemand :

Hannelore suggéra comme prénom pour sa petite-fille qui venait de naître « Traute », le prénom de sa grand-mère à elle.
Ça ressemble trop à *Truite*, dit Rosario. Pas question.

La question du lectorat était donc évidemment sous-jacente à mes choix traductologiques. Bien que ces décisions finales soient souvent prises avec l'éditeur de la traduction, j'ai tout de même opté dans la plupart des cas pour des termes de « français standard » et ai tenté d'explicitier dans ma traduction les références culturelles de « 7-Eleven », « 9-1-1 » et « Sasquatch ». Mais, comme le cadre du roman est parfaitement canadien, la traduction peut très facilement aussi s'inscrire dans le cadre d'un lectorat *canadien francophone* (qui partage avec les lecteurs anglophones l'importance de l'espace dans la définition identitaire, ainsi que certaines références culturelles¹⁴). La

¹⁴ Voir exemples cités quelques lignes plus haut.

subversion du « discours nationalisant » qu'expose Suzette Mayr ne fonctionne-t-elle d'ailleurs pas encore mieux dans le contexte du Canada francophone, étant donnée sa longue tradition de littérature contestataire (marquée en particulier par les fondateurs de la revue *Parti Pris*, qui a publié, dans les années 60, l'essai subversif de Pierre Vallières, *Nègres Blancs d'Amérique*) ? Le lectorat *francophone de l'Ouest* peut également se reconnaître dans le cadre géographique (même « mouvant ») du roman – un espace lui aussi décentré par rapport à un Québec qui se voudrait monolingue et monoculturel. Mon but ultime était donc de réinscrire ma traduction dans un contexte de lectorat canadien *francophone*, mais aussi de la replacer dans le contexte anglophone/albertain du roman et de créer, avec la présence de mots anglais, allemands et français, un texte lui aussi hybride, mélangeant plusieurs langues – en un sens plus « canadien ». Par la « non-traduction » des termes allemands, par exemple, j'ai voulu aller au-delà du bilinguisme traditionnel de la littérature canadienne, la non-traduction devenant alors « nontraduction polyphonique » (Mailhot, 1992, p. 297). Il s'agissait pour moi de tenter de faire face à « l'épreuve de l'étranger » que décrit Berman (1984, p. 15), c'est-à-dire de marquer dans mon texte les traces du conflit créé par la mise en valeur de l'altérité et la diglossie du texte de Mayr (Godard, 1989, p. 45).

The Widows s'inscrit donc parfaitement dans cette « littérature des frontières » (1994, p. 27) décrite par Simon, à la croisée des langues et des discours. La mise en valeur de l'altérité – qui ne présente, il faut le souligner, qu'un aspect de la richesse du texte – place le thème de la traduction/non-traduction au centre du roman. Les thèmes, la géographie du texte, la subversion des symboles nationaux, la langue... sont tous le signe des négociations identitaires complexes auxquelles doivent faire face les trois immigrantes, qui cherchent à trouver une voie – à « se traduire », au sens métaphorique en quelque sorte. Dans le contexte féministe du roman, on peut même dire qu'elles cherchent, par leur périple au-dessus des chutes du Niagara, à se traduire « d'objet en sujet ». Ce que Suzette Mayr parvient merveilleusement à faire est transcrire l'image des migrations spatiales en hybridité linguistique et en déplacement discursif, mais sans que les icônes culturels canadiens ne viennent simplement *remplacer* les icônes culturels allemands (Omhovere, 2002, p. 2). La fluidité des frontières (spatiales, culturelles, linguistiques) que présente Suzette Mayr illustre ce qu'Aritha Van Herk définit comme l'identité immigrante canadienne : « After all, it is journey, travel, movement, no place to it, maybe no purpose either, only longing and a continuous coming »

(citée dans Kamboureli, 1996, p. 421). En somme, Mayr se rattache à toute cette nouvelle génération d'auteurs canadiens célébrés récemment par la presse, mais, étant basée à l'Ouest où, diront certains, les choses prennent beaucoup plus de temps à changer, elle a d'autant plus de mérite d'avoir tenté d'imposer sa vision subversive.

La traduction de ce texte en français a soulevé des problèmes complexes caractéristiques d'une écriture de perspective immigrante, dans laquelle les langues coexistent : il m'a fallu moi aussi, en tant que traductrice, trouver « des modes d'incorporation de l'altérité linguistique dans le texte » (Simon, 1994, p. 19). Ce qui ressort de cette analyse est, selon moi, que de telles traductions rappellent constamment à leurs lecteurs – par le jeu entre les langues ou les interactions entre des références culturelles hétéroclites – qu'ils sont en train de lire une *traduction*. Cela implique donc un nouveau type de lecture, où l'on n'a plus besoin de « suspend our disbelief » (c'est-à-dire oublier qu'on lit une traduction), mais bien où il est nécessaire de *rester conscient de l'acte de traduction*, afin de saisir la richesse et la complexité de ce type d'écriture qui cherche à « faire bouger les rapports d'altérité » (Simon, 1994, p. 151). L'image de la traduction évoque finalement très bien ce que Suzette Mayr, ainsi que d'autres auteur(e)s de sa génération, tentent de montrer par l'hybridité de leur écriture : « Le texte se dédouble mais pourtant jamais en copies identiques : la traduction est une *dérive entre* deux mondes possibles, là où bien d'autres encores seraient imaginables » (Rakusa & Iveković, 1989, p. 60).

Remerciement : *Je voudrais sincèrement remercier Claire Omhovere, qui a accepté de me faire parvenir son article sur The Widows avant qu'il soit publié. Celui-ci offre plusieurs pistes de réflexion particulièrement originales sur le roman et a enrichi ma lecture.*

Université de l'Alberta

Références

ARCHAMBAULT, Gilles (1988). *Le voyageur distrait*. Montréal, L'Hexagone.

BEELER, Karin (1993). Review of *Language in Her Eye*. *Ariel*, 24, 3, pp. 125-7.

- BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard.
- BISSONDATH, Neil (1994). *Selling Illusions : The Cult of Multiculturalism in Canada*. Toronto, Penguin.
- BRAULT, Jacques (1975). *Poèmes des quatre côtés*. Montréal, Le Noroît.
- BUDDE, Robert (1999). Compte-rendu de *The Widows, Prairie Fire*, 20, 3, pp. 251-2.
- COLE, Wayne (1978). « The Railroad in Canadian Literature ». *Canadian Literature*, 77, pp. 124-130.
- COLEMAN, Daniel (1998). *Masculine Migrations : Reading the Postcolonial Male in « New Canadian » Narratives*. Toronto, Buffalo & London, University of Toronto Press.
- GODARD, Barbara (1989). « Theorizing Feminist Discourse/Translation. ». *Tessera*, 6, pp. 42-52.
- KAMBOURELI, Smaro (ed.) (1996). *Making a Difference : Canadian Multicultural Literature*. Toronto, New York & Oxford, Oxford University Press.
- (2000). *Scandalous Bodies : Diasporic Literature in English Canada*. Oxford & New York, Oxford University Press.
- KUDCHEDKAR, Shirin (ed.) (1995). *Postmodernism and Feminism : Canadian Contexts*. Delhi, Pencraft International.
- IRIGARAY, Luce (c1977, trans. 1985). *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca & N.Y., Cornell University Press.
- MAILHOT, Laurent (1992). *Ouvrir le livre*. Montréal, l'Hexagone.
- MAYR, Suzette (1995). *Moon Honey*. Edmonton, NeWest Press.
- (1998). *The Widows*. Edmonton, NeWest Press.

NEUMAN, Shirley & KAMBOURELI, Smaro (eds.) (1986). *Amazing Space : Writing Canadian Women Writing*. Edmonton, Longspoon/NeWest Press.

OMHOVERE, Claire (2002). « Sasquatch Quatsch : Cultural Hybridity in Suzette Mayr's *The Widows*. » [pas encore publié]. Actes du colloque sur l'ethnicité tenu du 13 au 14 juin 2001 à la Philippps-Universität, Marburg.

POULIN, Jacques (1984). *Volkswagen Blues*. Montréal, Editions Québec/Amérique.

PRATT, E.J. (1952). *Towards the Last Spike*. Toronto, Lester & Orpen Dennys.

RAKUSA, Ilma & IVEKOVIK, Rada (1989). « The Translator Being Translated ». *Tessera*, 6, pp. 59-62.

SEILER, Tamara (1996a). « Including the Female Immigrant Story : A Comparative Look at Narrative Strategies. » *Canadian Ethnic Studies*, 28, 1, pp. 51-66.

— (1996b). « Multi-vocality and National Literature : Toward a Post-colonial and Multicultural Aesthetic ». *Journal of Canadian Studies*, 31, 1, pp. 148-165.

SCHULTZ, Emily (ed.) (2002). *Outskirts : Women Writing from Small Place*. Toronto, Sumach Press.

SIMON, Sherry (1994). *Le trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise*. [Montréal], Boréal.

— (1999). *Hybridité culturelle*. Montréal, Île de la Tortue.

VALLIÈRES, Pierre (c1968). *Nègres Blancs d'Amérique : Autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*. [Montréal], Éditions Parti Pris.

VAN HERK, Aritha (ed.) (1993). *Boundless Alberta*. Edmonton, Ne West Press.

WARMAN, Cy (1898). « From Cornfield to the Cab ». *Tales of an Engineer with Rhymes of the Rail*. New York, Charles Scribner's Sons, p. 206.

WILLIAMSON, Janice (1993). *Sounding Differences*. Toronto, University of Toronto Press.

Sept.1998, « The Widows » (compte-rendu), *Quill & Quire*, 64, 9, p. 12.

28 juin 2003, « Rewriting our Sense of Self », *Globe and Mail*.

RÉSUMÉ : Stratégie de traduction et non-traduction dans *The Widows* de Suzette Mayr — Dans le cadre d'une écriture féministe issue de l'immigration et de la nouvelle littérature canadienne, je me propose d'analyser les moyens linguistiques et les stratégies narratives utilisées par l'auteure albertaine Suzette Mayr, dans son roman *The Widows* (1998), pour traduire/transcrire le processus de négociation identitaire que subissent ses personnages d'origine allemande au Canada, et pour créer une nouvelle forme d'écriture qui puisse rendre compte de ce phénomène de rencontre des langues et des cultures. Dans ce texte, la traduction (au sens propre et métaphorique) joue un rôle fondamental et devient « un élément de dynamique textuelle », comme le souligne Sherry Simon dans *Le Trafic des langues* (1994). Ma propre traduction (en français) de *The Widows* me permettra en outre d'analyser les problèmes de traduction spécifiques soulevés par une perspective immigrante.

ABSTRACT: Translation and Non-translation Strategies in Suzette Mayr's *The Widows* — Focusing on the perspective of a feminist immigration writing and “the new Canadian literature”, I analyze the linguistic and narrative strategies that the Alberta writer Suzette Mayr uses in her novel *The Widows* (1998) to translate the process of identity negotiation and cultural hybridization, which her German characters have to face in Canada. Through this, she creates a new form of writing by conflating the phenomena of cross-linguistic and cross-cultural encounters. In Mayr's text, translation (in the proper and metaphorical sense) plays a fundamental role and becomes “an element of textual dynamics”, as Sherry Simon suggests in *Le Trafic des langues* (1994). In addition, my translation of *The Widows* into

French enables me to point out the specific translation problems raised by an immigrant perspective.

Mots-clés : altérité, culture, féminisme, identité, immigration.

Keywords: otherness, culture, feminism, identity, immigration.

Nathalie Ramière : MLCS, Arts 200, Université de l'Alberta,
Edmonton, AB, T6G 2E6

Courriel : nathalie.ramiere@eudoramail.com