**Revue de Traduction et Langues Volume 22 Numéro 2/2023**
**Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات**
**ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235**
**DOI : https://doi.org/10.52919/translang.v22i2.949**

# Ne rien avoir ou ne rien être, au gré des variations : une analyse de l'œuvre *Nous qui n'étions rien* de Madeleine Thien (trad. Catherine Leroux) en tant que « nouveau » roman historique

## *Various Variations from Having Nothing to Being Nothing, an Analysis of Madeleine Thien's Do Not Say We Have Nothing (and its French Version) as a "New" Historical Novel)*

**Myriam Legault-Beauregard**
**Université d'Ottawa – Canada**
**mlega055@uottawa.ca**

**Comment citer cet article :**
Legault-Beauregard, M. (2023). Ne rien avoir ou ne rien être, au gré des variations : une analyse de l'œuvre Nous qui n'Étions Rien de Madeleine Thien (trad. Catherine Leroux) en tant que « nouveau » roman historique. *Traduction et Langues 22 (2),* 39-58.

**Reçu :** 27/09/2023 **; Accepté :** 18/12/2023**, Publié :** 31/12/2023

***Auteur correspondant : Legault-Beauregard Myriam***

**Keywords**

*Canadian literature ; Historical fiction; Literary prizes ; Multilingualism; Intertextuality*

**Abstract**

*Traditionally, historical novels have been subjected to various negative preconceptions and have often been categorized as lowbrow. Despite their popular and commercial success, authors of such novels rarely win prestigious literary awards. However, 'Do Not Say We Have Nothing,' a historical novel by Madeleine Thien published in 2016, was critically acclaimed and received high praise, winning two major Canadian prizes—the Scotiabank Giller Prize and the Governor General's Literary Award for Fiction. It was also shortlisted for the Man Booker Prize. Its French translation, 'Nous qui n'étions rien,' also gained significant recognition, as Catherine Leroux, Thien's translator, was awarded a Governor General's Literary Award for the French version in 2019. The novel has been translated into thirteen other languages, another significant sign of consecration. In this paper, two questions will be explored. Firstly: what characteristics of 'Do Not Say We Have Nothing' (and of its French translation 'Nous qui n'étions rien') explain its critical success? Secondly: do these characteristics match those of the 'new' historical novel? 'New' historical novels are here understood as well-documented, complex, and intertextual works that started to appear in the 1980s and tend to break away from the tradition of historical novels based on bewildering action and detailed descriptions, often written in plain language. A general finding is that the appreciations of the juries of two important English-language literary prizes in Canada, as well as many reviews published in different journals and magazines, mention that the book's complexity and the reflections it prompts are two major positive aspects of the novel. As for the writing itself, whereas Thien's style has been deemed 'simple,' consistent with traditional historical novels, Leroux's version does not appear to be as accessible. Nevertheless, it was lauded by critics and the Governor General's Literary Awards jury. It is worth asking if this more formal and literary style was not seen as an additional strength by the French institution and reviewers. A brief analysis of fiction works winning major prizes in Canada in the years prior to and following 'Do Not Say We Have Nothing' has also been conducted and seems to indicate that historical novels tend to win more prizes in English Canada than in French Canada.*

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

***Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155***

**Mots clés**

*Fiction historique ; Intertextualité ; Littérature canadienne ; Multilinguisme ; Prix littéraires*

**Résumé**

*Traditionnellement, les romans historiques font l'objet de divers préjugés et sont souvent classés au sein de la paralittérature. Malgré leur succès populaire, ils ont rarement permis à ceux et celles qui en écrivent de remporter de grands prix littéraires. Or, le roman historique* Do Not Say We Have Nothing *de Madeleine Thien (2016) a connu un grand succès auprès de la critique et des instances de consécration. La version française,* Nous qui n'étions rien*, s'est aussi distinguée, puisque la traductrice Catherine Leroux a remporté un Prix littéraire du Gouverneur général en 2019. Dans cet article, deux questions de recherche sont abordées. Premièrement : quelles sont les caractéristiques qui expliquent l'accueil exceptionnel réservé à* Do Not Say We Have Nothing *(et à sa traduction) ? Deuxièmement, ces caractéristiques concordent-elles avec celles du « nouveau » roman historique ? Il en ressort que les appréciations formulées par les jurys de deux grands prix canadiens de langue anglaise, de même que plusieurs critiques parues dans des revues, indiquent que la complexité du livre et la riche réflexion suscitée sont deux aspects incontournables. En ce qui concerne la langue, la version de Leroux a également suscité les éloges des jurys et des critiques.*

## 1. Introduction

Traditionnellement, le roman historique fait l'objet de divers préjugés défavorables et, par conséquent, il est souvent classé au sein de la paralittérature. Norbert Spehner, dans sa bibliothèque de référence des indispensables de la paralittérature, parue dans *Études littéraires* en 1997, le place dans la même catégorie que le roman d'aventures maritime et le roman de guerre. Son manque de sérieux et son caractère romanesque invraisemblable sont souvent dénoncés. À ce propos, Karine Beaudoin écrit : « On lui reproche tous les maux. Quand il n'est pas accusé d'être truffé d'anachronismes et d'inexactitudes historiques, on le condamne comme outil de propagande » (2022, p. 4). Si, aux dires de certains, les auteurs et autrices de tels romans trempent dans la facilité, puisque les événements décrits n'ont pas à être inventés, d'autres déplorent plutôt leur style d'écriture trop simple et accessible, peu littéraire. En raison de cette perception négative, le roman historique a eu du mal, au fil des décennies, à accéder à une reconnaissance officielle de la part de l'institution. Ainsi, malgré leur succès populaire indéniable, les romans historiques ont rarement permis à ceux et celles qui en écrivent de remporter de grands prix littéraires par le passé.

Or, le roman historique *Do Not Say We Have Nothing* de Madeleine Thien a connu un grand succès auprès de la critique et des instances de consécration. En version originale, il a notamment remporté deux des prix les plus prestigieux du Canada en 2016 : le Scotiabank Giller Prize et un Prix littéraire du Gouverneur général (catégorie « Fiction »), en plus d'avoir été en lice pour le prix Man Booker, l'une des récompenses internationales les plus prisées dans le monde anglophone. La version française, *Nous qui n'étions rien*, s'est aussi distinguée, puisque la traductrice Catherine Leroux a remporté un Prix littéraire

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

du Gouverneur général (dans la catégorie « Traduction » cette fois), en 2019. Le roman a été traduit dans treize autres langues à ce jour, ce qui constitue une autre importante marque de reconnaissance. De fait, il n'y a pas que les prix qui participent à la consécration, définie comme « une représentation publique, ostentatoire et ritualisée de la reconnaissance littéraire par une instance reconnue ou se reconnaissant apte à juger de la valeur d'une œuvre ou d'un écrivain » (Marie-Ève Riel, s.d., en ligne). En effet, selon Pascale Casanova, la traduction est « l'une des voies principales de consécration des auteurs et des textes » (2002, p. 8).

Bien que la popularité du roman historique en France se soit développée grâce à la traduction en français des romans de Walter Scott au début du XIXe siècle (voir à ce propos Yvon Allard, 1987, 9 et Isabelle Durand-Le Guern, 2008, p. 10), très peu de travaux semblent avoir été rédigés sur la traduction des romans historiques. Guillaume Deneufbourg (2022, en ligne) offre un aperçu des défis propres à la traduction de ce type de fiction, comme la recréation des techniques d'archaïsation et la terminologie propre à certaines époques, mais il demeure difficile de brosser un portrait global des échanges linguistiques qui s'effectuent d'une culture à l'autre pour ce genre de roman, notamment sur le plan quantitatif. Il serait pourtant extrêmement intéressant de voir si la traduction de romans historiques se fait surtout – première hypothèse – pour des raisons de popularité commerciale, ou encore – seconde hypothèse – en raison de la qualité nouvellement reconnue d'œuvres issues de ce sous-genre. Cette question serait à élucider dans le cadre d'une autre étude, mais le fait que les romans historiques d'écrivaines québécoises à grand succès comme Marie Laberge ou Louise Tremblay-D'Essiambre n'existent pas en version anglaise me porte à croire que la seconde hypothèse a peut-être plus de poids que la première, et que la traduction agit véritablement comme une instance de consécration pour de « nouveaux » romans historiques, qui sont davantage pris au sérieux.

En effet, on assiste, depuis les années 1980 environ, à un renouveau du roman historique, grâce, entre autres, à l'influence du Nouveau Roman français et du postmodernisme. Avec des romans précurseurs comme *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, qui a ouvert la porte à ce nouveau courant, grâce à un style plus littéraire et à une volonté d'érudition (Durand-Leguern, 2008, pp. 68-69), les romans historiques qui correspondent à certaines attentes, ou qui présentent certaines caractéristiques jugées favorables, sont désormais mieux accueillis par la critique et les instances de consécration, ce qui permet au roman historique en général d'être vu sous un œil plus clément. En témoigne notamment l'inclusion des œuvres d'Alexandre Dumas dans la Collection de la Pléiade en 1981, comme le signale Marc Bertrand (1982, p. 86).

Dans l'introduction d'un numéro de la revue *Québec français* consacré au roman historique, Marie-Frédérique Desbiens explique que le renouveau de la fiction historique ne s'est pas limité à la francophonie, mais qu'il s'est produit simultanément dans d'autres espaces culturels, notamment dans les pays anglophones et hispanophones. En Amérique latine, le phénomène pourrait notamment s'expliquer, selon Seymour Menton, dont les propos sont résumés par Desbiens, par « l'approche du 500$^{e}$ anniversaire de l'arrivée de

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

Christophe Colomb et [le] passage d'une dictature à une autre » (2006, p. 28). Desbiens mentionne quelques-unes des caractéristiques de cette « nouvelle » fiction historique, notamment « le recours à la métafiction et à l'intertextualité », et la capacité de ces romans à « interroge[r] la fonction de l'Histoire et du récit historique, et [à offrir] une vision multiple du passé » (2006, 28). L'apport du postmodernisme est aussi évoqué, puisque le nouveau roman historique « vise la représentation de toutes les identités (postcoloniales, migrantes, féminines, etc.) mises de l'avant à l'ère postmoderne » (2006, p. 28). En ce qui concerne le style, Beaudoin mentionne que s'il existe de mauvais romans historiques, il y en a aussi d'excellents. Elle juge que « [l]es textes polysémiques présentant des personnages ayant une épaisseur psychologique et écrits dans un style maîtrisé auraient vraisemblablement plus de chance de passer la barre » (2022, p. 5).

Dans les pages qui suivent, je me pencherai sur deux questions de recherche. Premièrement : quelles sont les caractéristiques qui expliquent l'accueil exceptionnel réservé à *Do Not Say We Have Nothing* (et à sa traduction *Nous qui n'étions rien*) ? Deuxièmement, ces caractéristiques concordent-elles avec celles du « nouveau » roman historique [1]? Pour y répondre, après une brève présentation de l'autrice, de la traductrice et du roman, je dégagerai les principales forces de l'œuvre, telles qu'elles ont été soulignées dans différents comptes rendus et critiques, tout en établissant, grâce à une analyse de quelques extraits, des parallèles avec trois grands axes du « nouveau » roman historique : son rapport à l'histoire, la réflexion qu'il propose, et son rapport à la langue et à l'écriture. Avant de conclure, je m'intéresserai aussi brièvement à la place occupée par les romans historiques parmi les gagnants de grands prix canadiens, quelques années avant et après le couronnement de *Do Not Say We Have Nothing*.

## 2. Revue de littérature

### *2.1 Présentation de l'autrice et de la traductrice*

Madeleine Thien est née à Vancouver en 1974, d'un père sino-malais et d'une mère originaire de Hong Kong. Elle a étudié en danse et en création littéraire en Colombie-Britannique, a vécu dans plusieurs pays et habite aujourd'hui à Montréal. À ce jour, elle a fait paraître quatre livres : un recueil de nouvelles, intitulé *Simple Recipes* (2001), et trois romans, *Certainty* (2006), *Dogs at the Perimeter* (2011) et *Do Not Say We Have Nothing* (2016). Ces quatre titres existent en version française : *Une recette toute simple* (traduction d'Anne Rabinovitch) est paru en France en 2004, *Certitudes* (traduction d'Hélène Rioux) est paru au Québec en 2008, *Lâcher les chiens* (traduction de Josette Chicheportchiche) est paru en 2012 en France, et *Nous qui n'étions rien* (traduction de Catherine Leroux) est paru en 2018 au Québec. Il est intéressant de noter qu'aucune de ces œuvres n'a été traduite par la même personne, et que la traduction s'est partagée sur deux continents, ce qui est plutôt inhabituel. Le fait que les œuvres aient été traduites très peu de temps après leur parution en langue originale est aussi digne de mention : on peut y voir un signe de

[1] Je place le mot « nouveau » entre guillemets puisque les années 1980 ne sont désormais plus si récentes.

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

tout le potentiel commercial et littéraire des livres de Thien. Soulignons enfin que la traductrice de *Certainty*, Hélène Rioux, a fait partie, en 2019, du comité d'évaluation par les pairs qui a décerné le Prix littéraire du Gouverneur général à sa collègue Catherine Leroux.

Avant de passer à la présentation de l'œuvre, terminons cette section avec un mot sur la traductrice : elle est née au Québec en 1979, elle est aussi autrice de plusieurs romans qui ont été finalistes à divers prix, et elle est aujourd'hui éditrice pour Alto, la maison d'édition québécoise qui a publié *Nous qui n'étions rien*.

### *2.2 Présentation de l'œuvre*

*Do Not Say We Have Nothing* est paru en 2016 chez Knopf Canada. Le roman présente une intrigue qui s'échelonne sur trois époques : la période actuelle (de 1989 à 2016, au Canada et en Chine); la période allant de la guerre civile chinoise aux événements de la place Tian'anmen (de 1950 à 1989, en Chine); et les années 1930 en Chine (brièvement évoquées dans un ouvrage fictif mentionné à plusieurs reprises, le mystérieux *Livre des traces*). Bien qu'il soit difficile de résumer en peu de mots une œuvre d'une telle envergure, je dirai simplement que le roman suit les démarches de la narratrice principale, Marie, alors qu'elle tente de faire la lumière sur l'histoire de deux familles : la sienne et celle de son amie Ai-Ming, qui avait entrepris de lui en faire le récit avant de disparaître mystérieusement.

Sur le plan des thèmes principaux, la musique joue un rôle fondamental dans l'œuvre, puisque de nombreux personnages enseignent ou étudient au conservatoire de Shanghai. Les mathématiques occupent aussi une place importante, car Marie est mathématicienne. Par ailleurs, comme le souligne Athanase Papadopoulos, il est bien connu qu'« il existe une relation entre Bach et les mathématiques » (2000, 90), et le grand compositeur allemand occupe une place prédominante dans le répertoire des personnages musiciens.

Toujours sur le thème de la musique, le titre *Do Not Say We Have Nothing* provient d'une traduction en anglais d'un vers de la version chinoise de l'*Internationale*, un chant révolutionnaire. Les paroles originales de cet hymne ont été composées par un Français, Eugène Pottier, en 1871. Elles ont été traduites dans de nombreuses langues et utilisées par différents groupes idéologiques de gauche au fil des décennies, dont la Russie et la Chine communistes. Le titre de la traduction de Catherine Leroux, *Nous qui n'étions rien*, fait également référence aux paroles de l'*Internationale*. Cette traduction de titre est donc, en quelque sorte, un retour aux sources, d'autant plus que Leroux n'a pas utilisé la version publiée et définitive de l'*Internationale*, mais bien une version antérieure.

Le roman original a généré un grand intérêt dans le milieu littéraire. *Nous qui n'étions rien*, comme en témoigne la réception d'un Prix littéraire du Gouverneur général, a aussi été bien accueilli, même s'il a fait l'objet de beaucoup moins de critiques et de comptes rendus que la version anglaise. Dans les paragraphes suivants, je

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

m'intéresserai à ce qu'en ont dit les critiques, et tâcherai de voir à quelles caractéristiques du « nouveau » roman historique se rattachent leurs louanges.

### 3. Analyse des critiques de l'œuvre

Pour commencer, je propose d'examiner la citation du comité d'évaluation par les pairs du Prix littéraire du Gouverneur général de 2016, dans la catégorie « Fiction ». Les membres de ce comité ont dû, après avoir choisi l'œuvre lauréate, rédiger en groupe une déclaration que le Conseil des arts du Canada, qui administre les Prix, a par la suite publiée sur son site Web. Les membres du comité qui ont couronné Madeleine Thien étaient Jaspreet Singh, Mary Swan et Sara Tilley. Voici ce qu'ils ont dit de son œuvre :

> Madeleine Thien's *Do Not Say We Have Nothing* is an elegant, nuanced and perfectly realized novel that, fugue-like, presents the lives of individuals, collectives, and generations caught in the complexities of history. Tracing the intertwined lives of two families, moving from Revolutionary China to Canada, this ambitious work explores the persistence of the past and the power of art, raising meaningful questions for our times (je souligne) (Conseil des arts du Canada, 2016).

Cette citation se rapproche, à plusieurs égards, de l'appréciation formulée par le jury du Scotiabank Giller Prize, qui était formée cette année-là de Lawrence Hill (président), Jeet Heer, Kathleen Winter, Samantha Harvey et Alan Warner :

> *Do Not Say We Have Nothing* entranced the jurors with its detailed, layered, complex drama of classical musicians and their loved ones trying to survive two monstrous insults to their humanity: Mao Zedong's Cultural Revolution in mid-twentieth century China and the Tiananmen Square massacre of protestors in Beijing in 1989. *Do Not Say We Have Nothing* addresses some of the timeless questions of literature: who do we love, and how do the love of art, of others and ourselves sustain us individually and collectively in the face of genocide? A beautiful homage to music and to the human spirit, *Do Not Say We Have Nothing* is both sad and uplifting in its dramatization of human loss and resilience in China and in Canada (je souligne) (Scotiabank Giller Prize, 2016, en ligne).

Dans les prochains paragraphes, je m'attarderai à deux aspects précis mentionnés dans ces deux citations, à savoir un rapport à l'histoire marqué par la complexité, ainsi que les questions et réflexions soulevées par l'œuvre. Par la suite, j'explorerai le rapport à l'écriture et à la langue, en m'attardant davantage sur les critiques portant sur la version française de l'œuvre.

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

### *3.1 Un rapport complexe à l'histoire*

Outre les deux citations de jurys, j'ai recensé cinq articles (toutes langues confondues) qui mentionnent la complexité de l'œuvre de Thien. Cette complexité n'est pas toujours vue sous un œil complètement favorable. En effet, une critique parue en 2016 dans *Quill and Quire* va jusqu'à dire que cette caractéristique complique l'expérience de lecture. Elle précise tout de même que le jeu en vaut la chandelle, à cause de la richesse des détails fournis par l'autrice. Dans ce même texte, il est question de la structure du roman, qui donne un indice de cette complexité. Il faut dire que le livre est divisé en trois parties : la « Partie un » contient huit chapitres présentés dans un ordre chronologique, mais elle est suivie par une « Partie zéro », dont les sept chapitres sont présentés à rebours. Enfin, le roman se conclut par une section de douze pages (dans la version française), intitulée « Coda ». La complexité de l'œuvre est aussi évoquée de façon mitigée dans la critique de *Kirkus Reviews*, puisqu'on mentionne que le roman est « [d]auntingly complex », mais aussi « deeply haunting » (2016, en ligne), ce qui rachète un peu son caractère rébarbatif.

Du côté francophone, la complexité semble davantage avoir été perçue comme une force. Christian Desmeules écrit, dans *Le Devoir*, qu'il s'agit d'un « [r]oman ambitieux qui embrasse sept décennies et trois générations. Complexe et remarquablement sensible » (2018, en ligne). Du côté de *Lettres québécoises,* Caroline R. Paquette évoque un « [l]ivre sublime, complexe, dont les forces sont multiples : lenteur mêlée d'intensité, gravité piquée de traits d'humour, personnages farouchement vivants malgré une société qui exige tout d'eux » (2018, p. 41).

Outre le fait que le livre soit complexe sur le plan de la structure et de l'intrigue, il traduit aussi la complexité de la vie en général, comme le souligne la traductrice Catherine Leroux dans une entrevue réalisée avec *L'Actualité* : « je crois que j'en retiens surtout la vertigineuse complexité du monde, l'ambiguïté de l'expérience humaine, la persistance de la beauté et de l'imagination » (2019, en ligne).

Un autre défi mentionné par Leroux dans cette entrevue est celui de l'intertextualité. Elle mentionne : « J'ai fait beaucoup de recherches sur la Chine communiste, la langue, les nombreuses références à d'autres textes, mais je dirais que malgré le défi, le processus a été relativement fluide […] » (2019, en ligne). Les références à d'autres textes abondent effectivement dans ce livre. Par exemple, aux pages 246 et 247[2], alors que plusieurs personnages prennent part à la réunion d'un cercle d'étude clandestin, divers titres d'œuvres sont mentionnés, de même que des extraits. Or, selon Fabrice Antoine, « [t]raduire l'intertextualité […] va au-delà de l'identification de références et d'échos, qu'il faudra adapter, acclimater, transposer, éventuellement annoter. Il convient de s'interroger – et d'interroger le texte à traduire – sur l'effet du lien intertextuel, sur la charge qu'il confère au texte » (2006, p. 101).

[2] Les numéros de page renvoient à la version française.

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

Le rapport à la documentation doit également être souligné. Comme l'indique la critique parue dans *Quill and Quire* : « massive research was undertaken in the writing of this novel » (2016, en ligne). En effet, on retrouve, à la fin du roman, plus d'une cinquantaine de notes précisant les sources de diverses citations ou références, qu'elles soient littéraires ou historiques. Dans la version française, lorsque Leroux a dû elle-même traduire ces passages, faute de traduction officielle disponible, elle le mentionne au moyen de la parenthèse suivante : « (notre traduction) ». Cet apport de sources sérieuses n'entrave pas la lecture, puisque toute la documentation est présentée à la fin, avec mention des pages où se retrouvent les passages évoqués. Il y a lieu de se demander à quel point le lectorat sera motivé à retracer les différentes références une fois le livre terminé, mais la présentation de notes de bas de page aurait sans contredit alourdi le texte, déjà complexe.

Ce rapport à l'intertextualité et à la documentation fait écho aux caractéristiques les plus recherchées du « nouveau » roman historique, puisqu'il confère à l'œuvre un certain sérieux en témoignant du souci d'exactitude et des efforts intellectuels déployés par l'autrice. La complexité du rapport à l'histoire distingue donc *Do Not Say We Have Nothing* des romans historiques plus simples et axés sur le seul divertissement.

### *3.2 Une œuvre qui fait réfléchir*

Comment le mentionnent les jurys du Scotiabank Giller Prize et du Prix littéraire du Gouverneur général, l'œuvre de Thien se révèle particulièrement propice à la réflexion, une réflexion notamment tournée vers le passé, mais qui ne néglige pas le présent pour autant. Dans l'*Oxford Culture Review,* Tilly Nevin souligne que « [h]er novel refuses to break with the past, recognising that everything is circular, repetitive » (2017, en ligne). Dans une autre critique parue dans la *Montreal Review of Books*, Katia Grubisic insiste elle aussi sur le caractère cyclique de l'histoire, telle qu'elle est présentée par l'autrice : « The act of writing is political for Thien, insofar as writers end up pointing out the cyclical nature of history » (2016, en ligne).

Divers éléments au fil de la narration renforcent cette impression de cyclicité. Le suicide de Kai (le père de Marie) fait écho au suicide de Zhuli (la cousine de Pinson, père d'Ai-Ming). Ai-Ming ressemble physiquement à Zhuli, si bien qu'on en vient parfois à les confondre. Au fil des années, les grands événements se succèdent : la Réforme agraire fait place à la Révolution culturelle, puis aux manifestations de la place Tian'anmen, qui sont violemment réprimées. Ainsi, pour qui n'est pas familier avec l'histoire de la Chine, les grands moments historiques peuvent parfois se fondre les uns aux autres et donner une impression de déjà-vu. Le peuple chinois, tel qu'il est dépeint dans le livre, semble toujours vouloir faire table rase du passé, les personnages allant jusqu'à renier leurs parents, mais leur histoire continue de les hanter. La citation suivante, où il est question du père de la narratrice Marie, illustre bien ce sentiment intime, mais partagé par plusieurs :

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

> Dans ses autocritiques, mon père parlait de son amour de la musique ainsi que de sa crainte d'être « incapable de surmonter son désir de bonheur personnel ». Il dénonçait Zhuli, reniait Pinson et coupait les ponts avec le Professeur, sa seule famille. Il racontait comment il était resté là, impuissant, pendant que sa mère puis ses petites sœurs et finalement son père se mouraient ; il affirmait qu'il devait tout à sa famille, qu'il avait le devoir de continuer à vivre. Pendant des années, Ba s'est efforcé de renoncer à la musique. En lisant ses autocritiques pour la première fois, j'ai aperçu mon père à travers les diverses identités qu'il avait tenté d'endosser, des identités abandonnées puis réinventées, cherchant à disparaître sans y parvenir (p. 345).

L'aspect identitaire du migrant, un apport du postmodernisme tel que présenté par Desbiens, apparaît aussi clairement dans ce passage. Ainsi, à travers les tourments de personnages comme Kai, les lectrices et lecteurs sont portés à réfléchir sur les effets des révolutions et du totalitarisme sur des notions que l'on tient parfois pour acquises dans des sociétés démocratiques, telles que l'amour et les liens familiaux, la loyauté, l'art et la liberté.

Pour montrer à quel point les relations familiales peuvent se voir bouleversées par les contraintes d'un régime totalitaire, attardons-nous un instant au passage suivant : « Nos propres fils m'ont dénoncé, révéla Ba Luth, défait. Da Shan et Ours volant disent qu'ils ne veulent plus rien savoir de nous. Mais j'ai confiance que le président Mao, notre Grand Dirigeant, notre Étoile salvatrice, finira par nous racheter » (p. 335). Ba Luth, grand-père d'Ai-Ming, a jadis été un héros de la nation, mais il se fait renier par ses propres fils. Néanmoins, par souci de préservation, et peut-être par un processus cognitif qui rappelle la doublepensée orwellienne, il continue de louanger Mao. Cela le distingue de son épouse, Grande Mère Couteau, qui n'hésite pas à critiquer le Parti, et qui malgré tout, s'en tire remarquablement bien, contrairement à plusieurs membres de sa famille.

Dans les lignes qui suivent, c'est à travers le personnage de Zhuli que le lectorat peut prendre toute la mesure du risque auquel s'exposent les protagonistes qui refusent de rester dans le droit chemin :

> Les révolutionnaires se désintéressèrent vite de leurs outils pour la battre à mains nues. Kai disait qu'elle s'était toujours davantage souciée de la musique et de ses propres désirs que du Parti. Il disait qu'il avait essayé de lui montrer les œuvres correctes, allant même jusqu'à les recopier à la main pour elle, mais qu'elle les avait rejetées. Ses parents étaient des ennemis du peuple et Zhuli refusait de les dénoncer. Elle était dépravée et dépourvue de morale, elle était dégénérée. Toute passion devait être subordonnée à la révolution, disait-il (p. 309).

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

On trouve aussi dans ce passage une certaine réflexion sur l'art qui, bien sûr, est centrale dans le roman, étant donné que les personnages sont presque tous musiciens. À la grande liberté dont disposaient Grande Mère Couteau et sa sœur Vrille à l'époque de la guerre civile, quand elles étaient musiciennes errantes, succède un cadre beaucoup plus formel, celui du conservatoire de Shanghai où évoluent Pinson, Zhuli et Kai. La musique leur sert d'exutoire, mais exige aussi d'eux d'énormes sacrifices. Il est intéressant de noter que le mot « musique » apparaît 279 fois dans l'ouvrage, contre 34 pour « liberté ». Cette quasi-absence de la liberté au fil des pages n'est pas sans rappeler la liberté brimée des personnages du roman.

Pour revenir à la réflexion sur l'histoire en tant que telle, rappelons que la structure « en fugue » du roman a été évoquée par le jury du Prix littéraire du Gouverneur général. La structure même du roman contribue donc elle aussi à renforcer cette cyclicité, puisque la fugue, comme le canon, est fondée sur la répétition. En effet, « [l]a fugue est un canon bien particulier : l'entrée des voix est décalée, comme dans le canon, mais respecte un intervalle précis pour l'entrée de la deuxième voix » (Radio France 2000, en ligne). Cette structure établit par ailleurs un lien avec les mathématiques, car Bach était un grand maître de la fugue.

Dans un autre ordre d'idées, comme le faisait remarquer Madeleine Thien dans un article paru dans *La Presse* en 2018, « [a]ujourd'hui, sous des apparences de stabilité et de rationalité, le pouvoir chinois limite toujours la liberté d'expression et l'opposition politique ». Ainsi, même si *Nous qui n'étions rien* est un roman historique, les liens qu'il entretient avec le présent sont manifestes. Chaque chapitre s'ouvre sur les souvenirs ou démarches de Marie, à l'époque actuelle, avant de plonger dans le passé. Lorsque Marie se rend en Chine à recherche d'Ai-Ming, en 2016, elle rend visite à un homme qui a fréquenté le conservatoire en même temps que son père, Zhuli et Pinson, qui lui fait remarquer à quel point l'industrialisation de la Chine est récente :

> Nous avons atteint le salon en nous faufilant à travers la cuisine. De l'autre côté de la rivière, les spectaculaires gratte-ciel shanghaïens flottaient, irréels. Tout un monde mais une seule génération nous séparaient de la ville que mon père avait connue. M. Liu m'a raconté que ce paysage urbain avait commencé à apparaître dans les années quatre-vingt — dix (p. 348).

Le rapport entre le passé et le présent est aussi évoqué dans une critique parue dans la revue *Canadian Literature :* « […] *Do Not Say We Have Nothing* goes beyond an exploration of personal survival and brilliantly haunts us with broader questions about intergenerational storytelling, survival of people's histories, and what we inherit in the present ». (Fung, 2017, en ligne)

Enfin, un autre élément que nous n'avons fait qu'effleurer jusqu'ici, le *Livre des traces*, est aussi particulièrement propice à la réflexion. Ce livre, scindé en trente et un calepins, raconte une histoire qui prend naissance dans les années 1930. On en sait somme

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

toute assez peu sur ce mystérieux ouvrage, qui a été recopié par le père de Zhuli, Wen le Rêveur, afin de séduire Vrille avant leur mariage. Il sert ensuite de moyen de communication et de réunification pour Wen et Vrille lorsqu'ils sont accusés d'être des contre-révolutionnaires et envoyés dans des camps de travail. On soupçonne Wen d'avoir ajouté lui-même des épisodes qui se confondent avec sa vie. Le *Livre des traces* devient un objet très cher aux yeux de quiconque le lit. Son histoire est captivante et presque tous les personnages essaient de le préserver et d'en assurer la transmission. Ainsi, ce petit livre peut être vu comme un symbole du pouvoir de la littérature au fil de l'histoire, et en dépit de l'adversité.

Le roman historique traditionnel mise souvent sur une abondance de détails afin de recréer une atmosphère d'époque qui dépayse le lectorat. Dans *Nous qui n'étions rien*, le passé représenté n'est pas si lointain : même à l'époque de la jeunesse de Grande Mère Couteau, les autobus et les motocyclettes existaient. Le dépaysement, pour le lectorat occidental, survient surtout parce que l'action se déroule dans un pays lointain. Des détails, notamment sur le plan des vêtements, témoignent du temps qui passe : les teintes de bleu et de gris des habits sont souvent évoquées, et de nouvelles couleurs, comme le rose, commencent à peine à surgir dans les années 1980 : « Même en ces temps modernes, peu de gens portaient du rose, et Ai-ming supposait que Yiwen avait teint elle-même sa robe » (p. 407). Malgré la richesse de tels détails, il semblerait que Thien ait davantage misé sur la réflexion que sur la *mimesis* historique, ce qui concorde plutôt bien avec les caractéristiques du « nouveau » roman historique.

Enfin, les réflexions soulevées par le roman peuvent également être abordées sous l'angle de la métafiction, souvent associée au postmodernisme, et définie comme :

> […] une œuvre littéraire qui fait référence à la littérature au cœur de sa diégèse, qui se joue des conventions textuelles, interroge les modes de production de la fiction et ses effets sur les lecteurs, grâce à l'intériorisation de commentaires sur l'écriture du texte littéraire lui-même et sur sa lecture (Bisenius-Penin, s.d., en ligne).

Cette réflexivité contribue encore à éveiller des questionnements chez le lecteur, qui peut s'interroger une fois de plus sur les influences de l'histoire sur le présent, et sur la façon de la raconter. À la toute fin du roman, la narratrice, Marie, réfléchit à l'histoire qu'elle vient de relater au fil des pages :

> C'est simple d'écrire un livre. Plus simple encore quand le livre existe déjà, qu'il a été transmis d'une personne à une autre sous différentes versions, permutations et variations. Une seule personne ne peut raconter une histoire aussi vaste, et il y a bien sûr des chapitres manquants dans mon propre *Livre des traces* (p. 531).

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

### *3.3 Le rapport à la langue et à l'écriture*

Pour aborder le rapport à la langue et à l'écriture, penchons-nous, dans un premier temps, sur la citation du comité d'évaluation par les pairs du Prix littéraire du Gouverneur général de 2019 dans la catégorie « Traduction ». Ce comité était formé de Myriam Legault, d'Hélène Rioux et de Michel Saint-Germain :

> La traductrice s'est faite complice de l'auteure. Sa version rend avec justesse la grande sensibilité du texte. Soulignons l'équilibre des phrases et la perfection du style : un mélange d'exactitude et de créativité. Les transpositions sont créatives, le rythme est cohérent (Conseil des arts du Canada, 2019).

Cette citation insiste beaucoup sur le style. De fait, les membres du comité ne sont pas appelés à se prononcer sur le *fond* de l'œuvre, mais plutôt sur sa *forme,* puisque leur rôle est d'évaluer la traduction seulement, et non la qualité de l'œuvre originale. Il n'est pas impossible que la qualité de l'intrigue et le prestige du roman et de l'autrice aient tout de même joué un rôle dans la décision du jury, mais cela reste pratiquement impossible à prouver, puisque les délibérations sont tenues secrètes. Nous nous retrouvons donc devant une citation assez laconique qui donne à penser que c'est surtout le style de la traductrice (jugé parfait) qui a fait pencher la balance en sa faveur.

Cela dit, bien d'autres défis relatifs au rapport à la langue et à l'écriture auraient pu être soulevés dans la citation. Par exemple, Paquette mentionne dans *Lettres québécoises* : « Impossible de passer sous silence la traduction limpide de Catherine Leroux, elle-même écrivaine : les sauts temporels, les mots et symboles en langue chinoise, les changements de narration surviennent tout naturellement. Si la tâche a été ardue, rien n'y paraît » (2018, p. 41). Le multilinguisme de l'œuvre est aussi souligné par Zhang Zhulin dans *Le Monde diplomatique* : « Déployant la richesse d'une la richesse d'une pluralité de cultures et de langues, Thien emploie des sinogrammes et des mots en pinyin non traduits, donne à lire des extraits de poèmes de la dynastie Tang, des chants folkloriques, et offre ainsi un espace imaginaire d'une grande profondeur » (2019, en ligne). L'extrait suivant est un bon exemple d'espace où cohabitent plusieurs langues :

> Cet été-là, comme dans un rêve, j'ai continué mes leçons de calligraphie au centre culturel local. Avec un pinceau et de l'encre, je recopiais de la poésie chinoise, un vers après l'autre. Mais les mots que je savais reconnaître – grand, petit, fille, lune, ciel (大, 小, 女, 月, 天) – étaient rares. Mon père parlait le mandarin et ma mère, le cantonais, mais je ne maîtrisais que l'anglais (p. 13).

Or, comme le souligne Madeleine Stratford, il est important, « pour les traducteurs et traductologues de développer de nouvelles stratégies capables de

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

reproduire adéquatement le multilinguisme littéraire » (2008, 467), car si « les textes plurilingues présentent une confusion linguistique digne de Babel qui en complexifie la traduction […], ce défi ne signifie pas pour autant qu'ils sont absolument intraduisibles » (2008, 468). Leroux a certainement su relever avec brio plusieurs défis propres au multilinguisme de l'œuvre originale, notamment les noms des personnages, qui conservent leur caractère étonnant ou imagé (par exemple : Swirl qui devient Vrille, ou Big Mother Knife qui devient Grande Mère Couteau), tout en restant accessibles pour le lectorat cible, et il est étonnant que cette force n'ait pas été abordée par le comité d'évaluation.

Pour en revenir au style, une critique parue dans l'*Oxford Culture Review* mentionnait, au sujet de l'original, que « the linguistic simplicity, even as it describes such emotional complexity, is shocking » (Nevin, 2017, en ligne). Ainsi, tandis que la structure, la réflexion et l'intrigue du roman ont été jugées complexes par plusieurs critiques, la langue, elle, est qualifiée de simple. C'est aussi l'impression que j'ai eue à la lecture du roman original, une impression que je n'ai pas retrouvée en lisant la traduction, qui m'a paru plus formelle que la version anglaise. Ma perception ne semble toutefois pas partagée par les critiques francophones. Au contraire, Chantal Fontaine, dans la revue *Les libraires,* évoque « [u]n texte qui se savoure, autant par la qualité de la traduction que par son rythme lent, serein » (Fontaine, 2018, en ligne).

Bref, que le style un peu plus formel de Leroux nous plaise ou non, il n'en reste pas moins que les défis relatifs à la langue et à l'écriture étaient nombreux dans ce roman où « [t]he power of language is central » (*Quill and Quire*, 2016, en ligne), et que plusieurs ont été relevés avec succès par la traductrice.

## 4. Discussion : le roman historique et les grands prix canadiens

Dans le but de vérifier si les romans historiques étaient souvent primés au Canada ou si *Do Not Say We Have Nothing* faisait plutôt figure d'exception, j'ai observé la liste des gagnants du Scotiabank Giller Prize et du Prix littéraire du Gouverneur général (catégorie « Fiction »), trois ans avant et trois ans après la consécration de l'œuvre de Thien. Dans cette période, on trouve quelques romans historiques : *Us Conductors* de Sean Michaels a reçu le Giller en 2014 (d'ailleurs, ce roman sera aussi traduit en français par Catherine Leroux). *Washington Black* d'Esi Edugyan (2018) est aussi décrit comme un roman historique. Du côté du Prix littéraire du Gouverneur général, *The Luminaries* d'Eleanor Catton (2013) et *Five Wives* de Joan Thomas (2019) relatent des événements survenus dans des époques passées. En réalisant cet exercice, je voulais voir s'il y avait une mode, un courant qui semblait récompenser les romans historiques. Ces derniers semblent tout de même assez fréquemment primés du côté anglophone, mais comme les membres des jurys changent chaque année, et que les œuvres en lice sont toujours différentes, les facteurs qui entrent en ligne de compte sont extrêmement nombreux, et il serait imprudent de dire qu'une tendance observable se dessine.

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

**Tableau 1 : œuvres gagnantes du Scotiabank Giller Prize (2013-2019)**

| | | |
|---|---|---|
| *2013* | *Lynn Coady* | *Hellgoing* |
| *2014* | **Sean Michaels** | *Us Conductors* |
| *2015* | André Alexis | *Fifteen Dogs* |
| *2016* | **Madeleine Thien** | *Do Not Say We Have Nothing* |
| *2017* | Michael Redhill | *Bellevue Square* |
| *2018* | **Esi Edugyan** | *Washington Black* |
| *2019* | *Ian Williams* | *Reproduction* |

**Tableau 2 : œuvres gagnantes du Prix littéraire du Gouverneur général, catégorie « Fiction » (2013 — 2019)**

| | | |
|---|---|---|
| **2013** | **Eleanor Catton** | ***The Luminaries*** |
| **2014** | Thomas King | ***The Back of the Turtle*** |
| **2015** | Guy Vanderhaeghe | ***Daddy Lenin and Other Stories*** |
| **2016** | **Madeleine Thien** | ***Do Not Say We Have Nothing*** |
| **2017** | Joel Thomas Hynes | ***We'll All Be Burnt in Our Beds Some Night*** |
| **2018** | Sarah Henstra | ***The Red Word*** |
| **2019** | **Joan Thomas** | ***Five Wives*** |

En revanche, si on observe le côté francophone, les romans historiques sont beaucoup moins représentés parmi les gagnants des Prix littéraires du Gouverneur général : seul le roman *Au péril de la mer* de Dominique Fortier entre, et de justesse, dans cette catégorie, puisqu'il a été décrit comme « [à] mi-chemin entre le roman d'inspiration historique et le carnet de création » (*Les libraires*, 2015, en ligne). Coïncidence intéressante, ce roman a remporté le prix en 2016 lui aussi.

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

***Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155***

**Tableau 3 : œuvres gagnantes du Prix littéraire du Gouverneur général, catégorie « Romans et nouvelles » (2013-2019)**

| | | |
|---|---|---|
| **2013** | **Stéphanie Pelletier** | ***Quand les guêpes se taisent*** |
| **2014** | Andrée A. Michaud | ***Bondrée*** |
| **2015** | Nicolas Dickner | ***Six degrés de liberté*** |
| **2016** | **Dominique Fortier** | ***Au péril de la mer*** |
| **2017** | Christian Guay-Poliquin | ***Le poids de la neige*** |
| **2018** | Karoline Georges | ***De synthèse*** |
| **2019** | **Céline Huyghebaert** | ***Le drap blanc*** |

Dans la catégorie « Traduction » des Prix littéraires du Gouverneur général, le seul roman historique gagnant pour la période de 2016 à 2022 est *Nous qui n'étions rien*. Il faut cependant préciser que des œuvres de toutes les catégories (poésie, essai, théâtre, littérature jeunesse, et non seulement fiction) sont admises dans cette catégorie, donc que les chances de remporter les honneurs sont plus minces pour chaque genre.

Bref, à première vue, d'après le petit échantillon observé, les romans historiques semblent davantage plaire à l'institution du champ littéraire anglophone qu'à celle du champ littéraire francophone. Une étude comparative plus approfondie sur la réception, au Canada anglais et au Canada français, des romans historiques permettrait sans doute de faire la lumière sur cette question, mais cela dépasse le cadre de la présente analyse.

## 5. Conclusion

En somme, les appréciations formulées par les jurys des deux grands prix canadiens de langue anglaise remportés par *Do Not Say We Have Nothing*, soit le Giller et le Prix littéraire du Gouverneur général, de même que plusieurs critiques et comptes rendus parus dans des revues, donnent à penser que la complexité du livre (généralement vue sous un œil favorable) et la riche réflexion suscitée sont deux aspects incontournables du roman.

Parmi les éléments qui alimentent l'impression de complexité, mentionnons la structure en fugue, les nombreuses références intertextuelles et la riche documentation sur laquelle s'appuie le roman. Ces deux derniers éléments font certainement écho aux procédés utilisés par les auteurs et autrices de « nouveaux » romans historiques pour démontrer le sérieux de leur démarche et se démarquer des œuvres de paralittérature.

Du côté de la réflexion, comme le dit Stephanie Fung : « *Do Not Say We Have Nothing* […] demonstrates how historical fiction can move beyond its temporal trappings to point to other ways of understanding the past » (2017, en ligne). Ainsi, plutôt que d'être axé sur l'action romanesque et les descriptions détaillées, comme dans le

*L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*

roman historique traditionnel, *Do Not Say We Have Nothing* met l'accent sur la réflexion au sujet du passé, et même du présent, en abordant notamment des questions comme la loyauté envers la famille, la liberté et l'art. La réflexion sur l'identité de personnages migrants est aussi à souligner, ce qui concorde avec l'apport du postmodernisme évoqué par Desbiens.

Enfin, si le style de Thien, qualifié de simple, concorde avec celui du roman historique traditionnel, la version de Leroux ne paraît pas si accessible, mais elle a suscité les éloges de la part du comité d'évaluation par les pairs du Prix littéraire du Gouverneur général et de la critique. Si le contraste entre la complexité de la narration et la simplicité de la plume avait été vu comme une force dans la critique parue dans l'*Oxford Culture Review*, il y a lieu de se demander si le style plus formel, voire plus littéraire, de Leroux n'a pas aussi été vu comme un avantage par la critique et l'institution du côté francophone, qui recherchent peut-être des œuvres qui se démarquent encore davantage des romans historiques traditionnels.

Les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach sont fréquemment évoquées dans le roman, et elles peuvent également servir de métaphore à la présente analyse. En effet, le roman historique, au fil des années, a évolué, et se présente désormais sous diverses formes (ou variations), plus ou moins érudites, complexes ou propices à la réflexion. Le roman historique n'est plus seulement perçu comme une œuvre de pur divertissement, mais il réussit à se tailler une place dans le champ littéraire reconnu, peut-être davantage du côté anglophone au Canada. En effet, l'analyse des œuvres ayant remporté des prix que j'ai présentée à la section 4 montre qu'il y a plus de romans historiques primés du côté anglophone que du côté francophone.

Enfin, la traduction peut elle aussi être envisagée comme une variation sur un même thème : une œuvre traduite reste la même œuvre, mais elle est néanmoins différente. Le titre du roman en est un bon exemple : de l'évocation des possessions matérielles à une réflexion ontologique, il y aurait encore beaucoup à dire sur le passage de l'anglais au français, en passant par le mandarin, des paroles de l'*Internationale* qui servi à intituler le roman de Thien.

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

**Références**

[1] Allard, Y. (1987*). Le roman historique : guide de lecture*. Longueuil. Éditions du Préambule.
[2] Antoine, F. (2006). Entre l'esquive et la mise à plat : traduire l'intertextualité chez James Thurber. *Palimpsestes* (18), 87-102.
[3] Beaudoin, K. (2022). Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques. *Nouvelle Revue Synergies Canada* (16), 1-11.
[4] Bertrand, M. (1982). Roman contemporain et histoire. *The French Review* (56), 77-86.
[5] Bisenius-Penin, C. ([s.d.]). Métafiction, dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.). *Le lexique socius.* http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction
[6] Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal, *Actes de la recherche en sciences sociales* (144), 7-20.
[7] Cloutier, M. (2018). Madeleine Thien : ce qu'il reste de nous. *La Presse.* https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201810/24/01-5201507-madeleine-thien- ce-quil-reste-de-nous.php
[8] Conseil des arts du Canada (2016). Citation du comité d'évaluation par les pairs, catégorie « Fiction ». Document interne obtenu grâce à un membre du personnel.
[9] Conseil des arts du Canada (2019). Citation du comité d'évaluation par les pairs, catégorie « Traduction ». Document interne obtenu grâce à un membre du personnel.
[10] Conseil des arts du Canada (2023). Livres gagnants et finalistes précédents. Prix littéraires du Gouverneur général. https://livresgg.ca/gagnants-et-finalistes-precedents
[11] Deneufbourg, G. (2022). Traduire la fiction historique : voyage linguistico-temporel aux défis multiples. Notes de communication. https://www. researchgate.net/ publication/359280052_Traduire_la_fiction_historique_voyage_linguistico-temporel_aux_defis_multiples
[12] Desbiens, M.-F. (2006). Le roman historique : (R)Évolution d'un genre. *Québec français* (140), 26-29.
[13] Desmeules, C. (2018). Le rêve chinois de Madeleine Thien. *Le Devoir*. https://www.ledevoir.com/lire/539384/nous-qui-n-etions-rien-les-cicatrices-de-l-histoire
[14] Durand-Le Guern, I. (2008*). Le roman historique.* Paris. Armand Colin.
[15] Fontaine, C. (2018). Nous qui n'étions rien par Madeleine Thien. *Les Libraires*. https://www.leslibraires.ca/livres/nous-qui-n-etions-rien-madeleine-thien-9782896943302.html
[16] Fung, S. (2017). Reading China through the Diaspora. *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review*. https://canlit.ca/article/reading-china-through-the-diaspora/
[17] Grubisic, K. (2016). Do Not Say We Have Nothing. *Montreal Review of Books*.

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

https://mtlreviewofbooks.ca/reviews/do-not-say-we-have-nothing/
[18] Kirkus Reviews (2016). Do Not Say We Have Nothing. *Kirkus Reviews*. https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/madeleine-thien/do-not-say-we-have-nothing/
[19] L'Actualité (2019). Ce qui se cache derrière *Nous qui n'étions rien*. *L'Actualité*. https://lactualite.com/culture/ce-qui-se-cache-derriere-nous-qui-netions-rien/
[20] Les libraires (2015). Les libraires conseillent! *Les Libraires*. https://www.leslibraires.ca/livres/au-peril-de-la-mer-dominique-fortier-9782896942251.html
[21] Nevin, T. (2017). Review: 'Do Not Say We Have Nothing'. *The Oxford Culture Review*. https://theoxfordculturereview.com/2017/01/28/review-do-not-say-we-have-nothing
[22] Papadopoulos, A. (2000). Mathématiques et musique chez J.-S. Bach. *L'Ouvert* (100-101), 90-101. https://publimath.univ- irem.fr/numerisation/ ST/IST000 19/IST00019.pdf
[23] Paquette, C. R. (2018). Nos reflets comme des mirages. *Lettres québécoises.* https://lettresquebecoises.qc.ca/fr/article-de-la-revue/nos-reflets-comme-des-mirages
[24] Quill and Quire (2016). Do Not Say We Have Nothing. *Quill and Quire.* https://quillandquire.com/review/not-say-nothing
[25] Radio France (2020). F comme fugue. *Radio France.* https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/propos-sur-bach/f-comme-fugue-3168773
[26] Riel, M.-È. ([s.d.]). Consécration, dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.). *Le lexique socius*. http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration
[27] Scotiabank Giller Prize (2016). Madeleine Thien Wins the 2016 Scotiabank Giller Prize. Scotiabank Giller Prize. https://scotiabankgillerprize.ca/madeleine-thien-2016-scotiabank-giller-prize-winner
[28] Spehner, N. (1997). Paralittératures. Les indispensables (une bibliothèque de référence). *Études littéraires 30*(1), 119-130.
[29] Stratford, M. (2008). Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme. *Meta 53*(3) 457-470.
[30] Thien, M. (2016). *Do Not Say We Have Nothing*. Toronto. Knopf Canada.
[31] Thien, M. (2018). *Nous qui n'étions rien.* Alto. Québec.
[32] Zhulin, Z. (2019). Toutes les fugues. *Le Monde diplomatique*. https://www.monde-diplomatique.fr/2019/06/ZHULIN/59953

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

## Remerciements
Je tiens à remercier monsieur Michel Fournier, Professeur au Département de français de l'Université d'Ottawa, pour ses commentaires sur ce travail.

## Notice bio-bibliographique
Myriam Legault-Beauregard est titulaire d'un baccalauréat en éducation, d'un baccalauréat en traduction et en rédaction, ainsi que d'une maîtrise en études langagières de l'Université du Québec en Outaouais (Canada). Elle est membre de plein droit de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada depuis 2020. Après avoir travaillé pendant plusieurs années comme traductrice et réviseure dans le secteur public, elle a récemment décidé d'entreprendre un doctorat en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Sa thèse portera sur les liens entre la traduction et les prix littéraires au Canada. Dans ses temps libres, elle aime lire, traduire et écrire de la poésie.

## Déclaration de conflits d'intérêt
L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

***L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International***

***Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155***